STÄDEL
MUSEUM

TITEL / ***TITLE***
Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550

AUTOR(EN) / ***AUTHOR(S)***
Jochen Sander

ZUSATZ / ***ADDITION***
Unter Mitarbeit von Stephan Knobloch bei der gemäldetechnologischen Dokumentation und mit einem Beitrag von Peter Klein zu den Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchungen

REIHE / ***SERIES***
Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2

HERAUSGEBER / ***EDITOR(S)***
Klaus Gallwitz, Jochen Sander

AUFLAGE / **EDITION**
1. Auflage

ORT / ***PLACE*, VERLAG** / ***PUBLISHER*, JAHR** / ***YEAR***
Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1993

EMPFOHLENE ZITATIONSWEISE / ***RECOMMENDED CITATION***
Jochen Sander, Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550. Unter Mitarbeit von Stephan Knobloch bei der gemäldetechnologischen Dokumentation und mit einem Beitrag von Peter Klein zu den Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchungen (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2, herausgegeben von Klaus Gallwitz und Jochen Sander), Mainz, 1993

Dieses Dokument wird kostenfrei zur Verfügung gestellt und darf zu eigenen privaten und wissenschaftlichen Zwecken genutzt werden. Jegliche gewerbliche Nutzung sowie der Weiterverkauf sind untersagt und können mit Unterlassungs- und Schadensersatzansprüchen verfolgt werden. Eine auszugsweise Verwendung von Texten und Bildern ist nur in den rechtlich zulässigen Fällen erlaubt, z.B. als Zitat. Die rechtlichen und wissenschaftlichen Zitierregeln sind hierbei zu beachten; insbesondere ist eine vollständige Quellenangabe erforderlich.
Sofern Sie eine weitergehende Verwendung dieses Dokuments wünschen, richten Sie bitte eine Anfrage an: forschung@staedelmuseum.de
This document is available free of charge and may be used for private and scholarly purposes. Use for commercial purposes, including resale, is prohibited and may lead to legal action in the form of injunctive relief or compensation claims.
The use of excerpts or details of the texts or images is permissible only within the limitations stipulated by law, e.g. as a quotation. The legal and scholarly citation rules must be observed; in particular, a complete indication of the source must be given.
Should you wish to use this document for any purpose beyond the abovementioned, please address your request to: forschung@staedelmuseum.de

DIGITALISIERT VON / ***DIGITALIZED BY***
Städel Museum
Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie
Schaumainkai 63 · 60596 Frankfurt am Main
Tel. +49(0)69-605098-0 · Fax +49(0)69-605098-111
www.staedelmuseum.de

Städel Museum, 2016

Für die große Anzahl gelungener Photographien
ist das Städel der seit langen Jahren für das Haus tätigen Photographin
Ursula Edelmann, Frankfurt, zu Dank verpflichtet.

NIEDERLÄNDISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL

1400-1550

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT
FRANKFURT AM MAIN
II

HERAUSGEGEBEN VON KLAUS GALLWITZ UND JOCHEN SANDER

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE

JOCHEN SANDER

NIEDERLÄNDISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1400-1550

UNTER MITARBEIT VON STEPHAN KNOBLOCH
BEI DER GEMÄLDETECHNOLOGISCHEN DOKUMENTATION
UND MIT EINEM BEITRAG VON PETER KLEIN
ZU DEN ERGEBNISSEN DER DENDRO-
CHRONOLOGISCHEN UNTERSUCHUNGEN

VERLAG PHILIPP VON ZABERN · MAINZ AM RHEIN

Umschlag: Robert Campin, der »Meister von Flémalle«,
Stillende Gottesmutter, Ausschnitt, Frankfurt, Städel

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG
DES GETTY GRANT PROGRAM

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Städelsches Kunstinstitut ‹Frankfurt, Main›:
Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main /
Städelsches Kunstinstitut ... Hrsg. von Klaus Gallwitz und Jochen Sander. -
Mainz am Rhein : von Zabern
Bd. 1 im Verl. Schulte-Bulmke, Frankfurt a. M.
NE: Gallwitz, Klaus [Hrsg.]
Niederländische Gemälde im Städel. - 1993
Niederländische Gemälde im Städel : 1400-1550 / Jochen Sander.
Unter Mitarb. von Stephan Knobloch bei der
gemäldetechnologischen Dokumentation und mit einem Beitr. von Peter Klein
zu den Ergebnissen der dendrochronologischen Unters. -
Mainz am Rhein : von Zabern, 1993
(Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main)
ISBN 3-8053-1444-2
ISBN 3-8053-1553-8 (Museumsausgabe)
NE: Sander, Jochen; Klein, Peter

497 Seiten mit 306 Schwarzweißabbildungen,
8 Schwarzweißtafeln mit 31 Abbildungen und 32 Farbtafeln

© 1993 by Philipp von Zabern, Mainz am Rhein,
und Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
ISBN 3-8053-1444-2
ISBN 3-8053-1553-8 (Museumsausgabe)
Gestaltungskonzept: Julia Walch, Bad Soden
Satz: Typo-Service Mainz
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet,
dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege
(Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.
Printed in Germany by Philipp von Zabern
Printed on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral)

VORWORT

Der überragende Rang der frühen niederländischen Malerei im Städelschen Kunstinstitut ist vor allem der Kennerschaft und dem Engagement Johann David Passavants zu verdanken. Bereits vor seiner Berufung zum Inspektor des Instituts im Jahre 1840 war Passavant der Sammlung eng verbunden gewesen und hatte eine Reihe wichtiger Erwerbungen vermittelt. Doch Passavant trug nicht nur entscheidend zum Aufbau der Niederländer-Sammlung im Städel bei, er hatte zugleich mit seinen zahlreichen Publikationen seit dem Beginn der 1830er Jahre wesentlichen Anteil an seiner ersten, im eigentlichen Sinne kunsthistorischen Bearbeitung der altniederländischen Tafelmalerei insgesamt. So kann es nicht überraschen, daß die ihm besonders gut vertrauten Frankfurter Bilder innerhalb seiner Darstellungen eine zentrale Rolle einnehmen. Die Hauptwerke im Städel sollten auch in der Folge die altniederländische Kunstgeschichtsschreibung intensiv beschäftigen – eine Situation, an der sich dank der Bedeutung der Sammlung bis heute wenig geändert hat.

Zu einer systematischen Bearbeitung der Altniederländer in einem Bestandskatalog des Städelschen Kunstinstituts kam es erst zu Beginn unseres Jahrhunderts durch Heinrich Weizsäcker. Sein Gesamtkatalog der Gemälde setzte für seine Zeit Maßstäbe. Erst nach der vollständigen Behebung der schweren Schäden, die der Zweite Weltkrieg dem Museum zugefügt hatte, war in den 1960er Jahren an eine erneute wissenschaftliche Bearbeitung des Gemäldebestandes zu denken. Dabei war von Anfang an klar, daß den gegenüber Weizsäckers Zeiten erheblich veränderten Anforderungen an einen wissenschaftlichen Bestandskatalog nur durch eine Aufteilung des Gesamtbestandes auf eine Reihe von Teilbänden zu begegnen war. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts machten in der Bearbeitung von Hans-Joachim Ziemke im Jahre 1972 den Anfang.

Die frühen niederländischen Tafelbilder im Städel – von Robert Campin über Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes und Hieronymus Bosch bis zu Joos van der Beke van Cleve und Quentin Massys – bilden ihrer Anzahl nach zwar nur eine kleine Gruppe im Gesamtbestand der Gemäldegalerie; ihrer künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung nach zählen sie aber zum Bedeutendsten, was das Städel seinen Besuchern zu bieten hat. Zugleich spiegelt auch diese Gruppe von Gemälden das historisch gewachsene Ensemble von Städelschem Kunstinstitut, Städelschem Museums-Verein und Städtischer Galerie, denn die Besitztitel der einzelnen Bilder verteilen sich auf alle drei genannten Eigentümer. Bedingt durch die historischen Umstände ihrer Erwerbung, gehört der Hauptanteil der frühen Niederländer in Frankfurt allerdings zum Besitz der Stiftung.

Der vorliegende Katalog der niederländischen Gemälde von 1400 bis 1550 nimmt die mit dem Bestandskatalog der Bilder des 19. Jahrhunderts begonnene intensive Arbeit am Eigenbestand der Gemäldegalerie wieder auf. Wie jede vergleichbare Arbeit ist auch er das Ergebnis des Zusammenwirkens vieler – im Städel von kunsthistorischer und restauratorischer Seite über die Photoabteilung bis hin zu den Werkstätten. Doch auch von außen wurde großzügig Hilfestellung geleistet. Zahlreichen Kollegen in Museen, Bibliotheken und Forschungseinrichtungen ist hier ebenso zu danken wie privaten Sammlern, die den Zugang zu den ihnen anvertrauten Werken eröffneten und die ihr Wissen großzügig mit dem Bearbeiter zu teilen bereit waren. Die J. Paul Getty-Stiftung, Santa Monica, erleichterte die Arbeit wesentlich durch ein auf zwei Jahre gewährtes Forschungsstipendium und förderte schließlich auch den Druck des Kataloges.

Mittlerweile ist die Arbeit an den Beständen der altdeutschen, der frühen italienischen und der flämischen Barockmalerei ebenso aufgenommen worden wie an den Bestandskatalogen der Skulpturen des 19. und 20. Jahrhunderts sowie der Malerei unseres Jahrhunderts. Wir betrachten den Fortgang dieser Arbeiten am wissenschaftlichen Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen im Städel als eine Herausforderung, der sich das Haus in den kommenden Jahren nach Kräften stellen wird.

Klaus Gallwitz Jochen Sander

INHALT

VORWORT
5

EINLEITUNG
11

ZUR GESCHICHTE DER SAMMLUNG NIEDERLÄNDISCHER GEMÄLDE
DES 15. UND DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS
IM STÄDEL
14

»... um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen
der altdeutschen Schule zu gelten«:
JOHANN DAVID PASSAVANT
ALS BERATER UND KUNSTAGENT DES STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUTS
BEIM ERWERB ALTNIEDERLÄNDISCHER GEMÄLDE
VOR SEINER BERUFUNG ZUM STÄDEL-INSPEKTOR IM JAHRE 1840
17

KATALOG

HIERONYMUS BOSCH
ECCE HOMO
28

DIERIC BOUTS UND BOUTS-WERKSTATT
MADONNA MIT KIND
46

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1475
BEWEINUNG CHRISTI
(nach Dieric Bouts)
59

MEISTER DER TIBURTINISCHEN SIBYLLE UND BOUTS-WERKSTATT
DIE WEISSAGUNG DER SIBYLLE VON TIBUR
66

ROBERT CAMPIN, DER »MEISTER VON FLÉMALLE«
»FLÉMALLER TAFELN«
87

Robert Campin, der »Meister von Flémalle«
DER SCHÄCHER ZUR LINKEN CHRISTI UND JOHANNES D. T.
129

Petrus Christus
MADONNA MIT KIND UND DEN HL. HIERONYMUS UND FRANZISKUS
154

Joos van der Beke van Cleve
TRIPTYCHON MIT DER BEWEINUNG CHRISTI
175

Joos van der Beke van Cleve
MADONNA MIT DER BIRNE
204

Van Cleve-Werkstatt um 1520
MADONNA MIT KIND IN EINER NISCHE
(nach Joos van Cleve)
211

Antwerpener (?) Meister um 1525
MADONNA MIT KIND VOR EINER LANDSCHAFT
(nach Joos van Cleve)
217

Gerard David
DER HL. HIERONYMUS IN DER WILDNIS
222

Gerard David
VERKÜNDIGUNG MARIENS
233

Jan van Eyck
LUCCA-MADONNA
244

Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister
MARIEN-TRIPTYCHON
264

Quentin Massys
BILDNIS EINES GELEHRTEN
282

Hans Memling
BILDNIS EINES MANNES MIT HOHER ROTER KAPPE
295

Jan van Scorel
BILDNIS EINES MANNES
306

Rogier van der Weyden
MEDICI-MADONNA
315

Niederländischer Meister um 1510
JOHANNES-ALTAR
(nach Rogier van der Weyden)
336

Braunschweiger Monogrammist
BORDELLSZENE
353

Meister von Frankfurt
TRIPTYCHON MIT DER KREUZIGUNG CHRISTI
368

Meister der Grooteschen Anbetung
ANBETUNG DER KÖNIGE
393

Meister der Heiligblut-Kapelle
DIE HEILIGE SIPPE
404

Meister des Morrison-Triptychons
TRIPTYCHONFLÜGEL MIT HL. BARBARA UND GREGORSMESSE
413

Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510
TRIPTYCHONFLÜGEL MIT DEN HL. AUGUSTINUS UND ELISABETH
423

Niederländischer Meister um 1515
BILDNIS EINES MANNES MIT NELKE
429

Niederländischer Meister um 1525
GRABLEGUNG CHRISTI
434

Meister der Turiner Kreuzigung
KREUZIGUNG CHRISTI
441

ANHANG

DENDROCHRONOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN
AN NIEDERLÄNDISCHEN TAFELBILDERN
DES 15. UND DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS
IM STÄDEL
Peter Klein
453

KONSTRUKTIONSZEICHNUNGEN DER ORIGINALRAHMUNGEN

Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister, Marien-Triptychon
458

Rogier van der Weyden, Medici-Madonna
462

Meister von Frankfurt, Triptychon mit der Kreuzigung Christi
463

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städelschen Kunstinstituts
467

Periodika
468

Monographien und Lexika
468

REGISTER

Inventarnummern
469

Erwerbungsdaten
469

Provenienzen
470

Veränderungen der Zuschreibungen
470

NAMENS- UND ORTSVERZEICHNIS, ZUGLEICH VERZEICHNIS DER WERKE
472

VERZEICHNIS DER BILDTHEMEN
493

TAFEL- UND ABBILDUNGSNACHWEIS
497

EINLEITUNG

Die niederländischen Tafelbilder des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören zu den kostbarsten Beständen des Städelschen Kunstinstituts[1]. In ihrer überwiegenden Mehrzahl im vorigen Jahrhundert erworben[2], wurden sie zu Ende des 19. Jahrhunderts in Heinrich Weizsäckers »Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts« (1900) erstmals kritisch in einem Bestandskatalog erfaßt. Nach über neunzig Jahren kommt es mit dem vorliegenden Katalog zu einer partiellen Neubearbeitung des Gemäldebestandes des Museums, der 1972 bereits Hans-Joachim Ziemkes Katalog der Bilder des 19. Jahrhunderts vorausgegangen ist.

Konzeption und Ausgestaltung des Kataloges versuchen dem Stellenwert der zu behandelnden Gemälde innerhalb der Sammlung ebenso gerecht zu werden wie ihrer Bedeutung für die altniederländische Kunstgeschichtsschreibung insgesamt - es gibt nur wenige Altniederländer-Sammlungen, die bei einem vergleichbar geringen Umfang dieses Maß an wichtigen, wenn nicht sogar namengebenden Werken fast aller bedeutenden Maler aufweisen können. Zugleich gilt es, den heute üblichen Standards der Bearbeitung von Tafelbildern des niederländischen Spätmittelalters in einem Bestandskatalog zu entsprechen. Das vom Brüsseler »Centre International de Recherches 'Primitifs Flamands'« betreute »Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième Siècle« war dabei hilfreiches und bewährtes Vorbild, nicht zuletzt in der möglichst präzisen Erfassung von Bildzustand und Bildgenese.

Bei Künstlern, deren erhaltenes Gesamtwerk z. T. nur wenige Stücke umfaßt, bei Bildern, deren konkrete Gestaltung scheinbar vorstufenlos, zumindest aber ohne überlieferte vorbereitende Skizzen, Zeichnungen oder Studien vor uns steht, ist die Nutzung aller am Gemälde selbst zu machenden Beobachtungen von besonderer Bedeutung: Das Bild ist zunächst auch als materieller Gegenstand zu betrachten, die Annäherung an ihn nimmt anfangs auch die Form einer »Archäologie des Bildes«[3] an, um mit den so zu gewinnenden Einsichten anschließend weiterführende Fragen, etwa nach Bildtradition und Bildfunktion, nach Stil und Komposition, anzugehen. Gerade bei der im Museum zu leistenden Erarbeitung eines Bestandskatalogs, die einen umfassenden und nur von möglichen konservatorischen Erwägungen eingeschränkten Zugriff auf die behandelten Objekte ermöglicht, sollte daher der genaue Blick auf den »materiellen Kontext« Ausgangspunkt der Darstellung sein.

Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Bearbeiters standen daher vor allem solche Fragen, die jeweils nur vor dem Original selbst zu klären sind. Es war dabei erklärtes Ziel, auf dieser Grundlage den Versuch zu unternehmen, die künstlerische Gestaltungsabsicht des Malers in der prozeßhaften Entfaltung der Bildidee und ihrer materiellen Umsetzung im jeweiligen Werk zu erfassen. Inwieweit dieses hochgesteckte Ziel erreicht wurde, bleibe der Beurteilung der Benutzer dieses Bestandskataloges überlassen.

1 Innerhalb der Gruppe der niederländischen Gemälde vor 1550 findet sich nur jeweils ein Bild aus dem Besitz des Städelschen Museums-Vereins bzw. der Städtischen Galerie - Boschs Ecce Homo (Inv. Nr. 1577) und das zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstandene Bildnis eines jungen Mannes mit Nelke von einem nicht näher zu identifizierenden niederländischen Maler (S. G. 986).

2 In diesem Zusammenhang sei auf den einführenden Katalogbeitrag zur Geschichte der Sammlung altniederländischer Gemälde des Städelschen Kunstinstituts verwiesen.

3 Der Anklang an die von L. M. J. Delaissé in seinen Arbeiten zur spätmittelalterlichen Buchmalerei (vgl. hierzu etwa Delaissés kunsthistorisches »Vermächtnis« in L. M. J. Delaisse, James Marrow, John de Wit, The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor, Illuminated Manuscripts, London 1977, S. 13[a], 13-20) geprägte Formulierung einer »Archäologie des Buches« ist beabsichtigt. Der methodologische Hintergrund ist der gleiche, denn was die Kodikologie für die Buchmalerei-Forschung zu leisten vermag, kann die systematisch angewandte Gemäldetechnologie für die Gemäldeforschung beisteuern - Einblicke in die Entstehungsgeschichte und die nachfolgende »Lebensgeschichte« eines Bildes.

Zum Aufbau des Katalogs und der einzelnen Katalognummern:

Dem Katalog ist ein Abriß der Sammlungsgeschichte sowie eine knappe Darstellung von Johann David Passavants Tätigkeit als Berater und Kunstagent des Städelschen Kunstinstituts beim Ankauf altniederländischer Gemälde vor seiner Berufung zum Städel-Inspektor im Jahre 1840 vorangestellt. Innerhalb des eigentlichen Katalogteils erfolgt die Anordnung der Einzelnummern alphabetisch nach dem Künstlernamen; es schließen sich die mit Notnamen bezeichneten Maler und die Anonymi an. Abweichungen von dieser Regel finden sich nur bei Kopien nach Werken namentlich bekannter Künstler (so etwa bei der in den 1470er Jahren entstandenen Beweinung eines niederländischen Künstlers, Inv. Nr. 1268, nach Dieric Bouts' Tafel im Louvre, die unmittelbar im Anschluß an das Madonnenbild, Inv. Nr. 1217, von Dieric Bouts und der Bouts-Werkstatt behandelt wird), oder bei Bildern, an denen sukzessive mehrere, nicht aus einer Werkstatt stammende Künstler arbeiteten (so im Fall des namengebenden Werkes des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle«, Inv. Nr. 1068, das im Katalog im Zusammenhang mit den Arbeiten von bzw. nach Dieric Bouts erscheint).

Der Aufbau der einzelnen Katalognummern folgt einer durchgängig beachteten Gliederung. Innerhalb der jeweiligen Katalogeintragung wird zwischen beschreibender Analyse der Befunde und ihrer bewertenden Interpretation soweit irgend möglich geschieden. Die Angaben zum materiellen Bestand des Einzelwerks erfassen Bildträger, Malerei und Rahmen (soweit original). Bei den Maßangaben steht Höhe vor Breite; die Angaben rechts und links verstehen sich hier und im folgenden als vom Betrachter aus gesehen, sofern nicht aus dem Kontext das Gegenteil hervorgeht. Bei aus mehreren Einzelbrettern zusammengesetzten Bildtafeln bezieht sich die Brettzählung von links nach rechts bzw. von oben nach unten bei Einzelbildern auf die bemalte Tafelvorderseite, bei Triptychonflügeln - sofern nicht anders vermerkt - auf die ehemalige Außenseite. Da von einer systematischen Bestimmung von Pigmenten und Bindemitteln abgesehen werden mußte, wird - wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt - von einer Ausführung in der in den Niederlanden der Zeit üblichen Maltechnik, d. h. im Hinblick auf die verwendeten Bindemittel einer Mischtechnik, ausgegangen.

Bei der Beschreibung der Darstellungen wurde für die Benennung von Kleidungs- und Rüstungteilen zurückgegriffen auf Harry KÜHNEL, Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, Stuttgart 1992.

Die Geschichte der Forschungsmeinungen beschränkt sich auf eine kritische Darstellung der Forschungsgeschichte zum jeweiligen Bild; nur bei namengebenden Werken umfaßt die Erörterung einen weiteren Rahmen.

Es folgt die Behandlung der gemäldetechnologischen Befunde, die in jedem Fall Röntgenaufnahme, Infrarot-Reflektographie und dendrochronologische Analyse umfassen[4]; weitergehende Untersuchungen schließen sich bei Bedarf im Einzelfall an.

Die abschließende Diskussion versucht, die Erträge der Forschungsgeschichte ebenso wie die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen kritisch zu gewichten und sie sowohl in den Zusammenhang der Genese des vorliegenden Bildes als auch in den Kontext des Gesamtwerks des jeweiligen Künstlers zu stellen.

Das Literaturverzeichnis listet zunächst die Gemäldeverzeichnisse des Städelschen Kunstinstituts sowie Ausstellungskataloge auf. Die anschließend genannte Literatur erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; es wurde allerdings versucht, die für den Fortgang der Forschung wichtigen Publikationen zu erfassen. Sofern aufgefunden, beschließen bisher unbekannte Archivmaterialien die einzelnen Katalogeintragungen.

Dem eigentlichen Katalogteil folgen ein Beitrag von Peter Klein, Universität Hamburg, zu den Resultaten der dendrochronologischen Untersuchungen aller im Katalog behandelter Tafelbilder sowie die maßstäblichen Konstruktionszeichnungen der drei erhaltenen Originalrahmenwerke, die von Bettina Lenz angefertigt wurden. Diverse Abkürzungsverzeichnisse, Register und Indices beschließen das Werk.

Das Manuskript des Kataloges wurde Mitte 1992 abgeschlossen; später verfügbar gewordene Literatur konnte nur noch in Ausnahmefällen berücksichtigt werden.

4 Für die Röntgenaufnahmen kam ein Siemens Mammomat B mit Röntgenstrahler P 50 Ma 0,4-90 (bei 25 KV) zur Anwendung. Als Filmmaterial wurde Dupont NDT 55 und NDT 70, für die extremen Überformate Agfa D 4 verwendet.

Die Infrarot-Reflektographien wurden mit einer Hamamatsu-Anlage unter Verwendung der Videoröhre N 2606 und einem hochauflösenden Videomonitor (Lucius & Baer VM 1710 T) hergestellt.

Es bleibt die angenehme Pflicht, zahlreichen Personen und Institutionen zu danken, die dem Bearbeiter Hilfestellung und Förderung gewährt haben.

Bei der Erfassung und Erarbeitung der Forschungsgeschichte zu den einzelnen Bildern leisteten die Bibliotheken des Städelschen Kunstinstituts, des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München sowie die Bibliothèque Royale Albert Ier in Brüssel und die Kunstbibliothek in Berlin unerläßliche Dienste. Darüber hinaus konnten die unvergleichlichen Photo- und Archivbestände des »Centre International de Recherches 'Primitifs Flamands'« in Brüssel, des »Rijksbureaus voor Kunsthistorische Dokumentatie« in Den Haag, der »Witt Library« im Courtauld Institute in London und der »Frick Art Reference Library« in New York ausgewertet werden.

Im Städel ist vor allem Stephan Knobloch zu danken, ohne dessen Einsatz bei der gemäldetechnologischen Untersuchung und Dokumentation dieser Katalog in der vorliegenden Form nicht zustandegekommen wäre. Auch Peter Waldeis, Bettina Lenz und Ulrike von der Osten waren von restauratorischer Seite an den Untersuchungen wiederholt beteiligt. Elisabeth Heinemann besorgte die zahlreichen Vergleichsabbildungen.

Peter Klein, Hamburg, untersuchte alle hier behandelten Tafelbilder, erstellte die dendrochronologischen Befunde und steuerte weiterhin einen Aufsatz über die Möglichkeiten und Grenzen dieser holzbiologischen Untersuchungsform bei. Aymin Kavalci, Frankfurt, sind die sorgfältigen Photoarbeiten zu verdanken, die die unumgängliche Voraussetzung für die zahlreichen Infrarot-Reflektographie-Montagen darstellen. In einigen - dann jeweils besonders vermerkten - Fällen wurde auf Infrarot-Reflektographien zurückgegriffen, die von Maryan Ainsworth, Metropolitan Museum of Art, New York, Molly Faries, University of Indiana, und J. R. J. van Asperen de Boer, Universität Groningen, angefertigt worden sind. Den jeweiligen Kollegen sei für ihre freundliche Überlassung des Materials gedankt, Maryan Ainsworth und J. R. J. van Asperen de Boer darüber hinaus auch für manche Diskussion von Einzelbefunden. Die Firma Du Pont de Nemours (Deutschland) GmbH, Bad Homburg, stellte freundlicherweise für die gemäldetechnologischen Untersuchungen Röntgenfilm-Material zur Verfügung und besorgte die Entwicklung der Überformate.

Elisabeth Jungen-Hauschteck und Peter Endress, Zürich, ist für die botanische Bestimmung der auf den hier behandelten Gemälden zahlreich dargestellten Pflanzen zu danken, Christina Meckelnborg, Berlin, für paläographische Hilfestellungen. Donata Levi, Pisa, gab wichtige Hinweise im Zusammenhang mit Gemälden italienischer Provenienz.

J. R. J. van Asperen de Boer ermöglichte zu den behandelten Frankfurter Bildern die Einsicht in das Manuskript der seit langem erwarteten Studie zur Unterzeichnung der »Gruppe Flémalle-Van der Weyden«, die erst nach Drucklegung dieses Kataloges erschienen ist (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 41 [1990; erschienen 1992]).

Bei der Anfertigung der Infrarot-Montagen und bei Korrekturlesearbeiten waren die studentischen Volontäre Anja Allmeritter, Dunja Amrein, Arnold Bartetzky, Silke Clasen, Burkhard Kling, Antje-Fee Köllermann und Katja Kupfer verläßliche Mitarbeiter. Die Teilnehmer an den Seminarübungen für das Kunsthistorische Institut der Universität Frankfurt bzw. Tübingen im Wintersemester 1990-91, im Sommersemester 1991 und im Wintersemester 1991-92 beförderten durch insistierendes Nachfragen vor den Originalen die Präzisierung mancher Überlegungen.

Dunja Amrein, Susanne Heydasch-Lehmann, Thomas Döring und Detlef Mißlbeck unterzogen sich der mühsamen Arbeit, das Katalogmanuskript bzw. die Druckfahnen Korrektur zu lesen, was nicht nur der Lesbarkeit, sondern ebenso der inhaltlichen Darstellung zugute kam. Schließlich sind der abschließenden Durchsicht des Manuskripts durch Lorne Campbell, Courtauld Institute of Art, London, und James H. Marrow, Princeton University, manche Korrekturen und Hinweise zu verdanken.

Sein ansprechendes Äußeres verdankt der Katalog Julia Walch, Bad Soden, deren typographisches Konzept Lothar Bache und seine Kollegen im Verlag Philipp von Zabern kongenial realisiert haben.

So gilt auch für die vorliegende Arbeit, daß ihr Autor zahlreichen hier genannten oder in den einzelnen Katalognummern erwähnten Kollegen und Freunden für Hilfe und Unterstützung verpflichtet ist. Zugleich kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß die Fehler und Auslassungen allein seine Sache sind.

J. S.

ZUR GESCHICHTE DER SAMMLUNG NIEDERLÄNDISCHER GEMÄLDE DES 15. UND DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS IM STÄDEL

Am 2. Dezember 1816 starb der Frankfurter Kaufmann und Kunstsammler Johann Friedrich Städel. Seinem Testament folgend, wurde ein Vierteljahr später, am 10. März 1817, das Städelsche Kunstinstitut als formeller Erbe seines Besitzes eingesetzt[1]. Unter den auf diese Weise an das Institut gelangten Bildern befand sich nur ein einziges, das im vorliegenden Bestandskatalog der niederländischen Malerei des fünfzehnten und der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts behandelt wird - die Bordellszene des »Braunschweiger Monogrammisten« aus den 1540er Jahren (Inv. Nr. 249; *Tafel 25*). Das Bild - seinerzeit als Werk Hans Holbeins geltend - fügte sich in Stil und Thematik zwanglos in die Sammlung des Stifters ein, die dem Zeitgeschmack entsprechend vorzugsweise niederländische und deutsche Werke des 17. und 18. Jahrhunderts enthielt[2].

Noch im Jahr der Einrichtung des Städelschen Kunstinstituts, 1817, begann der Ausbau der Gemäldesammlung u. a. mit dem Ankauf der Frankfurter Sammlung Neufville-Gontard. Hierher stammte der Triptychonflügel mit der Darstellung der hl. Barbara und der Gregorsmesse vom »Meister des Morrison-Triptychons« (Inv. Nr. 572; seinerzeit als »Unbekannt. Deutsche Schule« bezeichnet; *Tafel 30, Abb. 267*). Diese Erwerbung eröffnete die glanzvolle Reihe von Werken religiösen Inhalts vorwiegend aus der Zeit vor 1500, die das Profil der Altniederländer-Sammlung bis heute bestimmt.

Nur ein halbes Jahr nach der Einrichtung der Stiftung erhoben am 11. September 1817 entfernte Verwandte Städels Einspruch gegen sein Testament. Dies bedeutete den Beginn eines langwierigen Prozesses um das Erbe des Stifters, den erst im September 1828 ein für das Kunstinstitut kostspieliger Vergleich beendete. Eine von den Klägern erwirkte gerichtliche Verfügung unterband ab Mai 1821 bis zum Prozessende 1828 alle bedeutenderen Ausgaben und damit zugleich jegliche Ankäufe durch das Institut. Zuvor jedoch konnte das Städel im Jahre 1818 noch zwei frühe niederländische Bilder erwerben: Das um 1505 entstandene Kreuzigungs-Triptychon des »Meisters von Frankfurt« (Inv. Nr. 715; »Unbekannt. Deutsche Schule«; *Tafeln 26-27*), das aus dem Besitz der Frankfurter Familie von Glauburg stammte, und die gegen 1525 zu datierende Grablegung Christi (Inv. Nr. 751; *Abb. 287*) eines niederländischen - möglicherweise Antwerpener - Meisters, welche als »Giovanni Bellino« bei N. Grossi, dem Schwager des Peter Cornelius, in Rom gekauft wurde.

In die Jahre der gerichtlich erzwungenen Ausgabensperre des Städelschen Kunstinstituts fiel auch die Suche der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée nach einem Käufer für ihre überragende Sammlung altdeutscher und altniederländischer Malerei. Der bemerkenswerte Versuch der damaligen Administration unter dem Juristen und Frankfurter Stadtbibliothekar Johann Friedrich Böhmer (Administrator von 1822 bis 1834), die Stadt Frankfurt zu einer Vorfinanzierung für den Erwerb der Sammlung Boisserée zu bewegen, scheiterte 1824[3]. Dieser Vorgang wirft nicht nur ein bezeichnendes Licht auf die in diesen schwierigen Jahren gehegten Sammlungsambitionen des Instituts, sondern auch auf das damalige Desinteresse der Stadt an der Förderung kultureller Einrichtungen innerhalb ihrer Mauern. Im Juli 1827 wurden die Boisserées mit Ludwig I. von Bayern handelseinig. Ihre Gemäldesammlung bildet seither einen der Schwerpunkte im Bestand der Alten Pinakothek in München.

1 Hans-Joachim Ziemke, Das Städelsche Kunstinstitut - die Geschichte einer Stiftung, Frankfurt a. M. 1980.

2 Zur Gemäldesammlung Johann Friedrich Städels vgl. Städels Sammlung im Städel. Die Gemälde, Frankfurt a. M. 1991.

3 Johannes Janssen, Johann Friedrich Böhmer's Leben, Briefe und kleinere Schriften, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1868, S. 138-141; Erwin Kleinstück, Johann Friedrich Böhmer, Frankfurt a. M. 1959, S. 134-136.
Vgl. in diesem Zusammenhang Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 437-448.

Nur ein Jahr später, im September 1828, sah sich das Städelsche Kunstinstitut nach dem Vergleich mit den Verwandten des Stifters in der Lage, über sein Vermögen frei verfügen zu können. Es begann nun eine bis in den Beginn der 1850er Jahre währende Zeitspanne aktiver Ankaufspolitik, die sowohl mit altdeutschen und altniederländischen als auch mit italienischen und zeitgenössischen Werken neue Akzente auch jenseits der bisherigen Sammlungsgebiete setzte. Die Begründung für den Ankauf von Quentin Massys' Bildnis eines Gelehrten (Inv. Nr. 766; *Tafel 20*) - eine der ersten Erwerbungen nach dem Ende des Erbstreits - im Administrations-Protokoll vom 6. April 1829 ist für diese Neuorientierung der Sammlungspolitik überaus kennzeichnend: Der Erwerb des Portraits erfolge

> ... in Erwägung, daß es sehr wünschenswerth scheine dem Publicum nach so langer Unterbrechung in vorzüglichen Kunstwerken verschiedener Art die Vielseitigkeit (zu zeigen; JS), welche die Administration sich zum Ziele gesetzt habe ...[4].

Diese anspruchsvolle Definition der Sammlungsziele ist vor allem mit den Namen des bereits genannten Administrators Johann Friedrich Böhmer, seines Kollegen Philipp Jakob Passavant (von 1823 bis 1850 in der Administration) und des Städel-Inspektors Johann David Passavant verbunden. Der Maler und Kunsthistoriker Johann David Passavant diente dem Städel von 1840 bis zu seinem Tode 1861 als Inspektor. Er war dem Institut aber schon früher eng verbunden. Seit 1817 beriet er die Administration in Museums- und Ankaufsfragen, in einigen Fällen vermittelte er auch die Erwerbung - vor allem - früher italienischer Gemälde[5].

In einem Zeitraum von nur zwanzig Jahren wurden nahezu all jene Werke erworben, die den überragenden Rang der Frankfurter Altniederländer-Sammlung ausmachen. Den Anfang machte Quentin Massys' bereits erwähntes Bildnis eines Gelehrten (Inv. Nr. 766; *Tafel 20*), das 1829 aus der Augsburger Sammlung Carly erworben wurde. Es folgten 1830 das Marien-Triptychon des Hugo van der Goes und eines vermutlich Brügger Meisters um 1485-90 (Inv. Nr. 802; seinerzeit als »Burgundisch, 15. Jahrhundert« bezeichnet; *Tafeln 18-19, Abb. 164*) und Joos van Cleves Triptychon mit der Beweinung Christi aus St. Maria Lyskirchen in Köln (Inv. Nr. 803; »Johann Scooreel« zugeschrieben; *Tafeln 11-12*). Während das Marien-Altärchen durch Vermittlung des Frankfurter Malers Moritz Oppenheim erworben werden konnte, wurde das Altarbild des Joos van Cleve bei den gleichfalls in Frankfurt ansässigen Kunsthändlern Winter und Eberhard gekauft. 1833 erwarb das Städel auf Vermittlung des Malers und Kunsthistorikers Ernst Förster die »Hämling« zugeschriebene »Medici-Madonna« des Rogier van der Weyden (Inv. Nr. 850; *Tafel 23*) aus dem Besitz des Schriftstellers, Verlegers und Kunsthändlers Giovanni Rosini in Pisa.

1840-41 folgten als Werke »Johann van Eycks« die drei Täfelchen des Johannes-Altars (Inv. Nr. 878; *Tafel 24*), der heute als um 1510 entstandene Kopie eines niederländischen Meisters nach Rogier van der Weydens Original in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, gilt. Der Verkäufer der zuvor in der Gegend von Mailand befindlichen Bilder war der Maler und Kunsthändler Filippo Benucci. Gleichfalls 1840 wurde das Schächer-Fragment von Robert Campin, dem »Meister von Flémalle«, aus der Sammlung Pfeilschifter in Mannheim erworben (Inv. Nr. 886; als Werk des angeblich 1529 gestorbenen, jüngeren »Roger van der Weyde« betrachtet; *Tafeln 8-9*). Im Jahre 1846 schenkte Johann David Passavant dem Städel die von Petrus Christus gemalte Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus von 1457 (Inv. Nr. 920; *Tafel 10*). Mit der gleichen Zuschreibung wie das Schächer-Fragment gelangten 1849 die drei angeblich aus Flémalle stammenden Tafeln mit der stillenden Muttergottes, der hl. Veronika und dem Gnadenstuhl (Inv. Nr. 939, 939 A, 939 B; *Tafeln 5-7*) aus dem Besitz des Aachener Fabrikanten Ignaz van Houtem an das Kunstinstitut. 1850 schließlich konnten auf der Auktion der nachgelassenen Kunstsammlung des niederländischen Königs Willems II. in Den Haag die »Lucca-Madonna« Jan van Eycks (Inv. Nr. 944; *Tafel 17*) und Hans Memlings Bildnis eines Unbekannten (Inv. Nr. 945; *Tafel 21*) ersteigert werden[6].

In den letzten acht Jahren seiner Inspektorentätigkeit waren Johann David Passavant hinsichtlich

4 Protocolle der Administration des Staedelschen Kunstinstituts, 1er Band. Vom 2 December 1816 bis 31 Mai 1831, S. 298 (Archiv des Städelschen Kunstinstituts).

5 Passavant vermittelte etwa 1823 die Erwerbung der Tafel mit drei Passionsszenen von Girolamo di Benvenuto (Inv. Nr. 776), 1835 die der Madonna mit den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian von Moretto (Inv. Nr. 869). Vgl. auch Kleinstück (wie Anm. 3), S. 137. Zu Passavants Rolle als Berater und Kunstagent des Städelschen Kunstinstituts beim Ankauf altniederländischer Gemälde vgl. auch den nachfolgenden Essay.

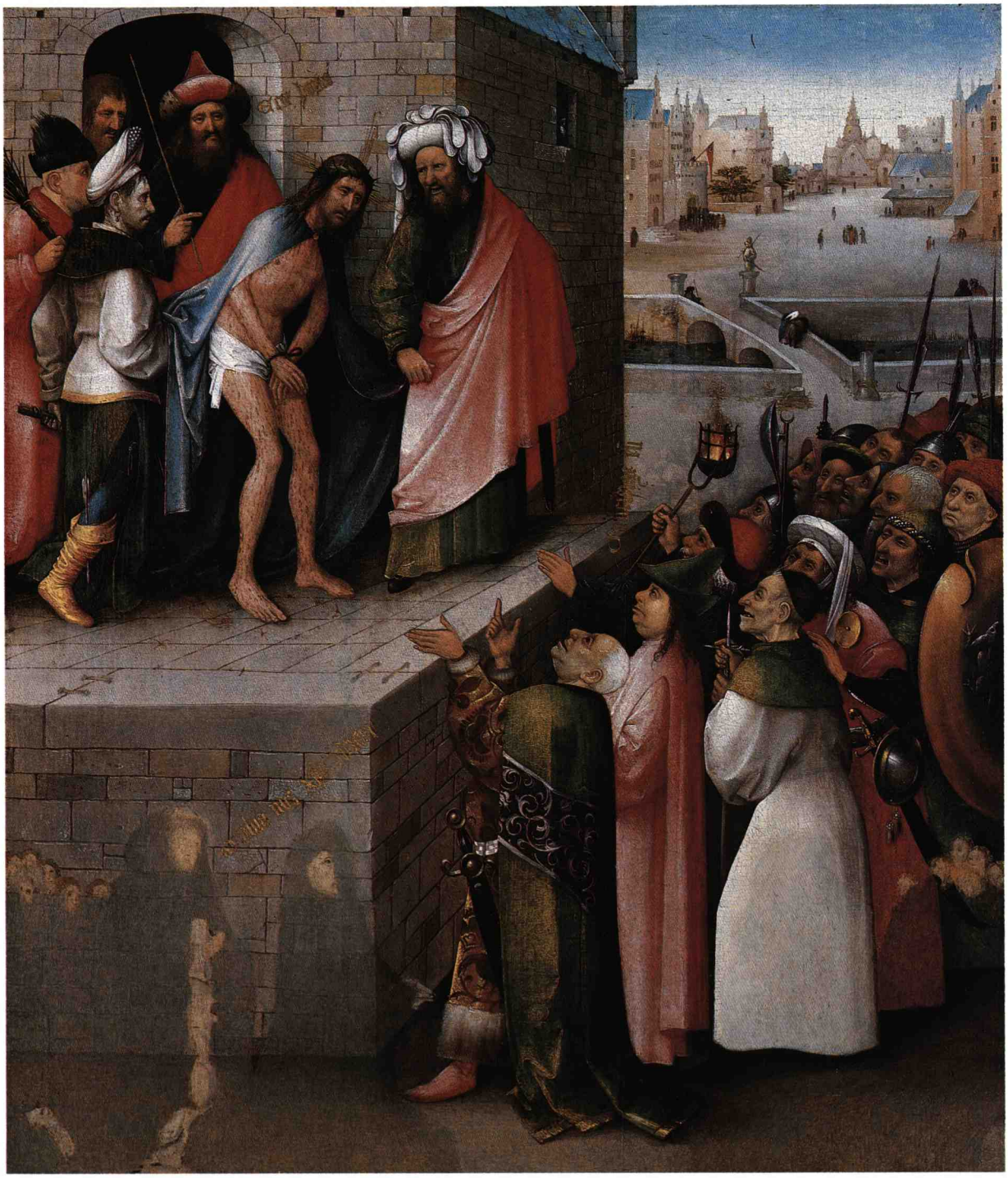
6 Jochen Sander, The acquisition of paintings and drawings at the Willem II auction by the Städel Kunstinstitut, Frankfurt; in: Simiolus 19 (1989), S. 123-135.

seiner Ankaufswünsche die Hände gebunden: Die Administration hatte sich 1852–53 dazu entschlossen, alle Ausgaben zugunsten des geplanten, aber erst 1874–78 realisierten Museumsneubaus zurückzustellen. Die rigorose Sparpolitik sollte über Passavants Tod hinaus bis zum Jahr 1865 andauern. Als Vermächtnis Passavants fiel 1861 die Heilige Sippe des »Meisters der Heiligblut-Kapelle« ans Städel (Inv. Nr. 970; »Dem Conrad Fyoll aus Frankfurt a. M. zugeschrieben«; *Tafel 29*).

Erst nach 1866 kam es wieder vermehrt zu Ankäufen. Sie wurden der Initiative des Bankiers Moritz Gontard verdankt, der von 1864 bis zu seinem Tode 1886 Mitglied der Administration, zugleich aber auch Vorsitzender des Verwaltungsrates des Frankfurter Kunstvereins war. So überrascht die Vermittlung der Ankäufe durch den Inspektor des Kunstvereins Ludwig Kohlbacher nicht. Im Jahre 1870 wurde auf der Auktion der Frankfurter Sammlung Brentano-Birckenstock die Kreuzigungstafel des »Meisters der Turiner Kreuzigung« (Inv. Nr. 1067; seinerzeit als »Lucas van Leyden« bezeichnet; *Tafel 32*) und die Weissagung der Sibylle von Tibur von dem heute nach diesem Bilde benannten Anonymus (Inv. Nr. 1068; »Dierick Stuerbout«; *Tafel 4*) erworben. 1874 kaufte der Frankfurter Kunstverein Gerard Davids hl. Hieronymus in der Wildnis (Inv. Nr. 1091; »Hans Memling«; *Tafel 15*) für das Städel, und im gleichen Jahr ersteigerte das Institut auf der Auktion der Sammlung Georg Finger des Raths in Frankfurt die Verkündigungsdarstellung dieses Malers (Inv. Nr. 1095; »Flammländische Schule. Mitte des 15. Jahrhunderts«; *Tafel 16*). Im Jahre 1886 schließlich wurde auf der Versteigerung der Sammlung von und zu Brenken in Köln Jan van Scorels Bildnis-Fragment erworben (Inv. Nr. 1154; damals als »Quintin Messis« bezeichnet; *Tafel 22*).

In den Jahren 1874 bis 1878 war der zum Main hin gelegene Flügel des heutigen Museumsbaus errichtet worden. Nach seiner Eröffnung fielen zahlreiche Einzellegate an das Städelsche Kunstinstitut, darunter auch einige frühe niederländische Werke. So vermachte 1892 der Administrator Moritz Gontard testamentarisch der Sammlung die beiden Madonnentafeln des Dieric Bouts und seiner Werkstatt bzw. eines niederländischen, vermutlich Antwerpener Meisters um 1525 (Inv. Nr. 1217, als »Memling« betrachtet, *Tafel 2*, bzw. Inv. Nr. 1216, als »Meister vom Tode Mariae« bezeichnet, *Abb. 128*). 1895 folgte die Beweinung Christi eines niederländischen Meisters um 1475, eine Kopie nach Dieric Bouts' Bild im Louvre, als Legat von Josephine und Anton Brentano-Birckenstock (Inv. Nr. 1268; »Roger van der Weyden«; *Tafel 3*).

In unserem Jahrhundert konnten nur noch wenige und in der Mehrzahl bescheidene Werke für die Altniederländer-Sammlung erworben werden. So kaufte das Institut 1906 unter Georg Swarzenski aus Mitteln der im Vorjahr eingerichteten Schaubschen Stiftung die Königsanbetung des »Meisters der Grooteschen Anbetung«, eines Antwerpener Manieristen des 1. Viertels des 16. Jahrhunderts (Inv. Nr. 1403; *Tafel 28*). 1917 konnte vom Städelschen Museums-Verein auf der Berliner Auktion der Sammlung Richard von Kaufmann Hieronymus Boschs kapitales Ecce Homo-Bild (Inv. Nr. 1577; *Tafel 1*) ersteigert werden. Im Folgejahr fiel die um 1520 entstandene Madonnentafel eines Werkstattmitarbeiters des Joos van Cleve (Inv. Nr. 1588; als »Vlämischer Meister um 1520«; *Tafel 14*) als Vermächtnis des Dr. Fritz Berg ans Städel. 1940 überwies die Stadt Frankfurt der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut aus der Sammlung Julius Heymann das Bildnis eines jungen Mannes mit Nelke (Inv. Nr. SG 986; *Abb. 276*), ein wohl im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenes Werk eines gleichfalls unbekannten Niederländers. Als Geschenk Georg Hartmanns gelangten 1952 die beiden Flügel mit den Heiligen Augustinus und Elisabeth, niederländisch oder niederrheinisch um 1510 (Inv. Nr. 2049–2050; *Tafel 31*), in die Sammlung. Den bisherigen Schlußpunkt der Erwerbungen an frühen niederländischen Gemälden markiert Joos van Cleves Madonna mit der Birne (Inv. Nr. 2091; *Tafel 13*), die im Jahre 1961 als Stiftung der Daimler Benz AG zum 60. Geburtstag von Dr. h. c. Hermann Joseph Abs, seit 1966 selbst Mitglied der Administration des Städelschen Kunstinstituts, ins Haus kam.



Hieronymus Bosch, Ecce Homo, Frankfurt, Städel



Dieric Bouts und Bouts-Werkstatt, Madonna mit Kind, Frankfurt, Städel

TAFEL 2



Niederländischer Meister um 1475, Beweinung Christi (nach Dieric Bouts), Frankfurt, Städel

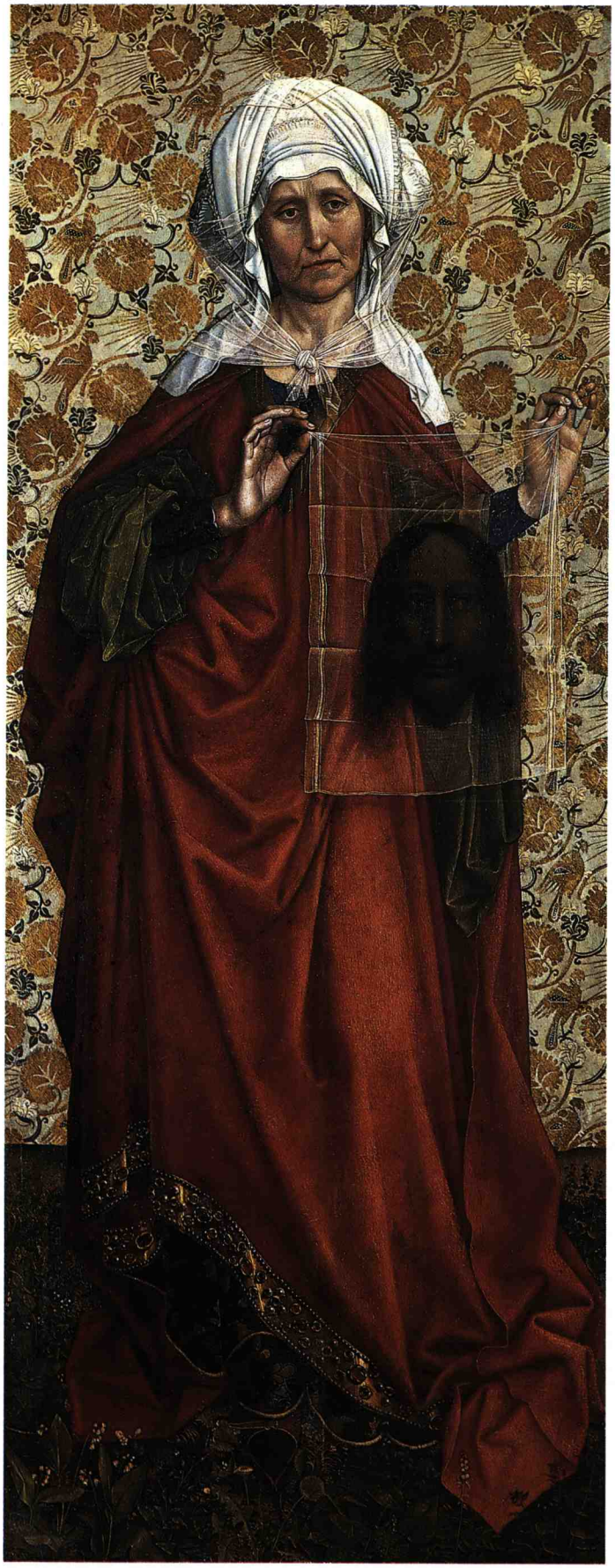
TAFEL 4



»Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur, Frankfurt, Städel



Robert Campin, Stillende Gottesmutter, Frankfurt, Städel



Robert Campin, Veronika mit dem Schweißtuch, Frankfurt, Städel

TAFEL 6

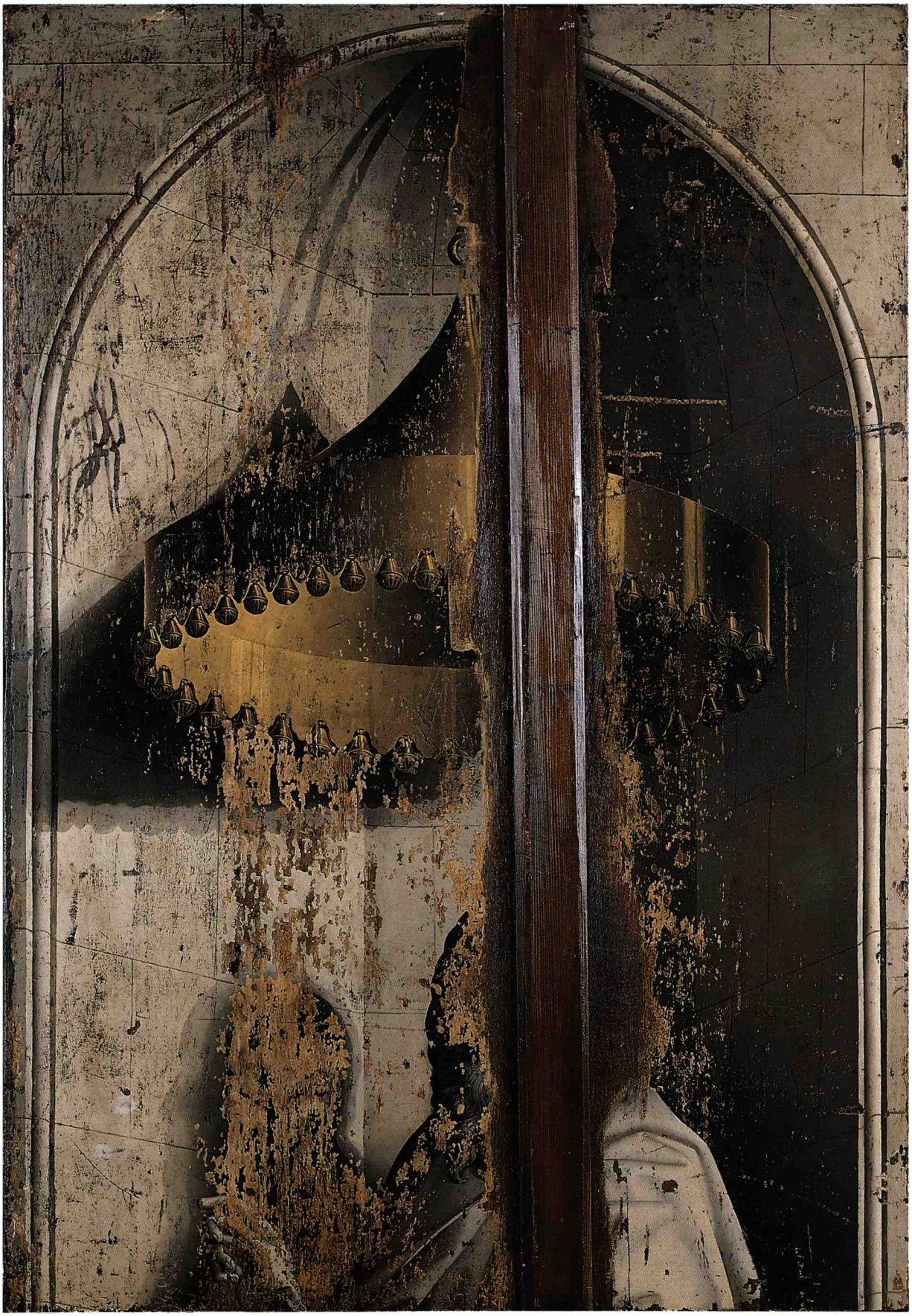


Robert Campin, Gnadenstuhl, Frankfurt, Städel

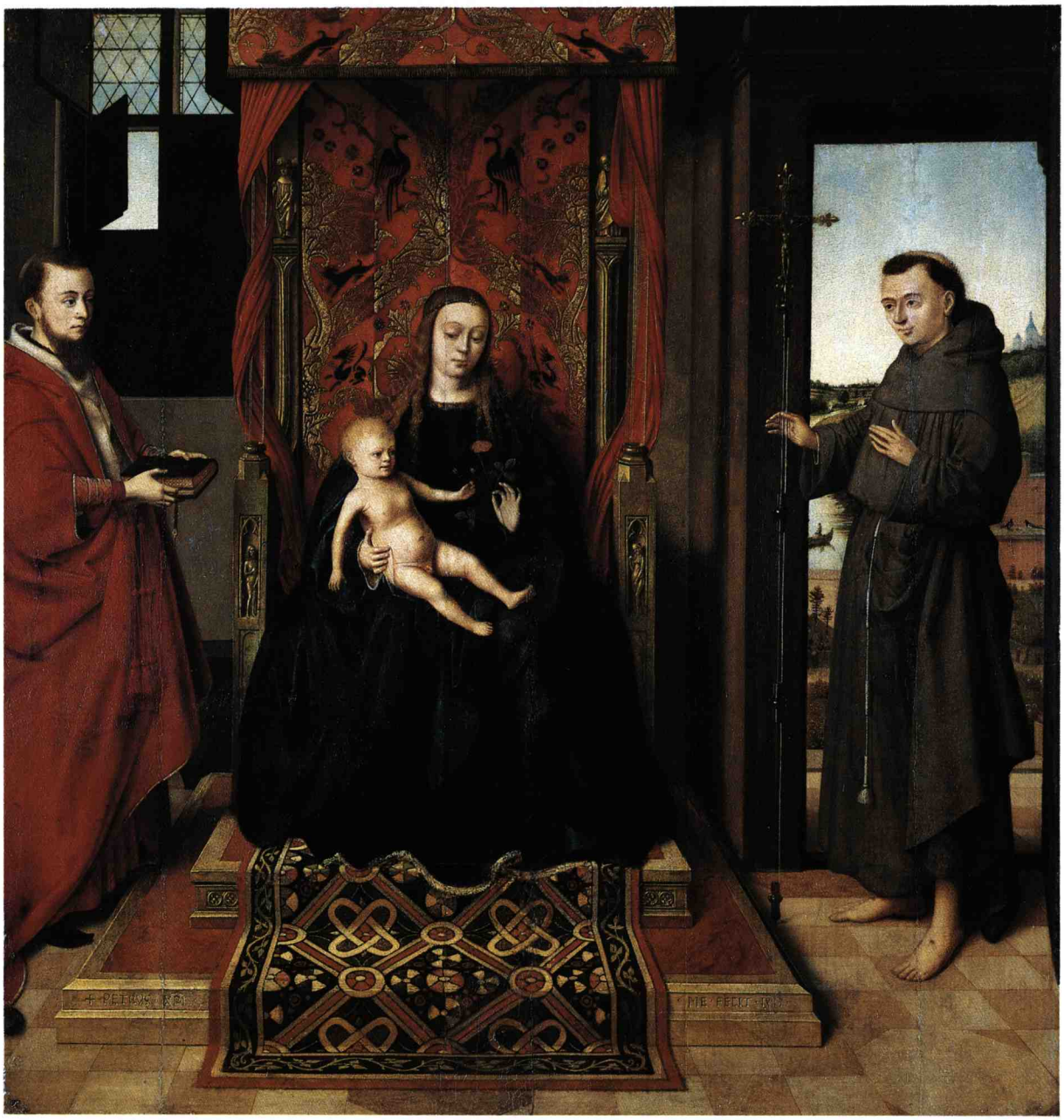


Robert Campin, Fragment eines Triptychon-Flügels, Schächer zur Linken Christi, Frankfurt, Städel

TAFEL 8



Robert Campin, Fragment eines Triptychon-Flügels, Johannes d. T., Frankfurt, Städel



Petrus Christus, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus, Frankfurt, Städel



Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, geschlossener Zustand: Verkündigung Mariens, Frankfurt, Städel

TAFEL 12



Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, geöffneter Zustand, Frankfurt, Städel



Joos van Cleve, Madonna mit der Birne, Frankfurt, Städel



Van Cleve-Werkstatt um 1520, Madonna mit Kind in einer Nische (nach Joos van Cleve), Frankfurt, Städel

TAFEL 14



Gerard David, Der hl. Hieronymus in der Wildnis, Frankfurt, Städel



Gerard David, Verkündigung Mariens, Frankfurt, Städel

TAFEL 16



Jan van Eyck, Lucca-Madonna, Frankfurt, Städel



Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Mitteltafel, nach der Restaurierung 1986, Frankfurt, Städel

TAFEL 18



Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, geöffneter Zustand, vor der Restaurierung 1986, Frankfurt, Städel

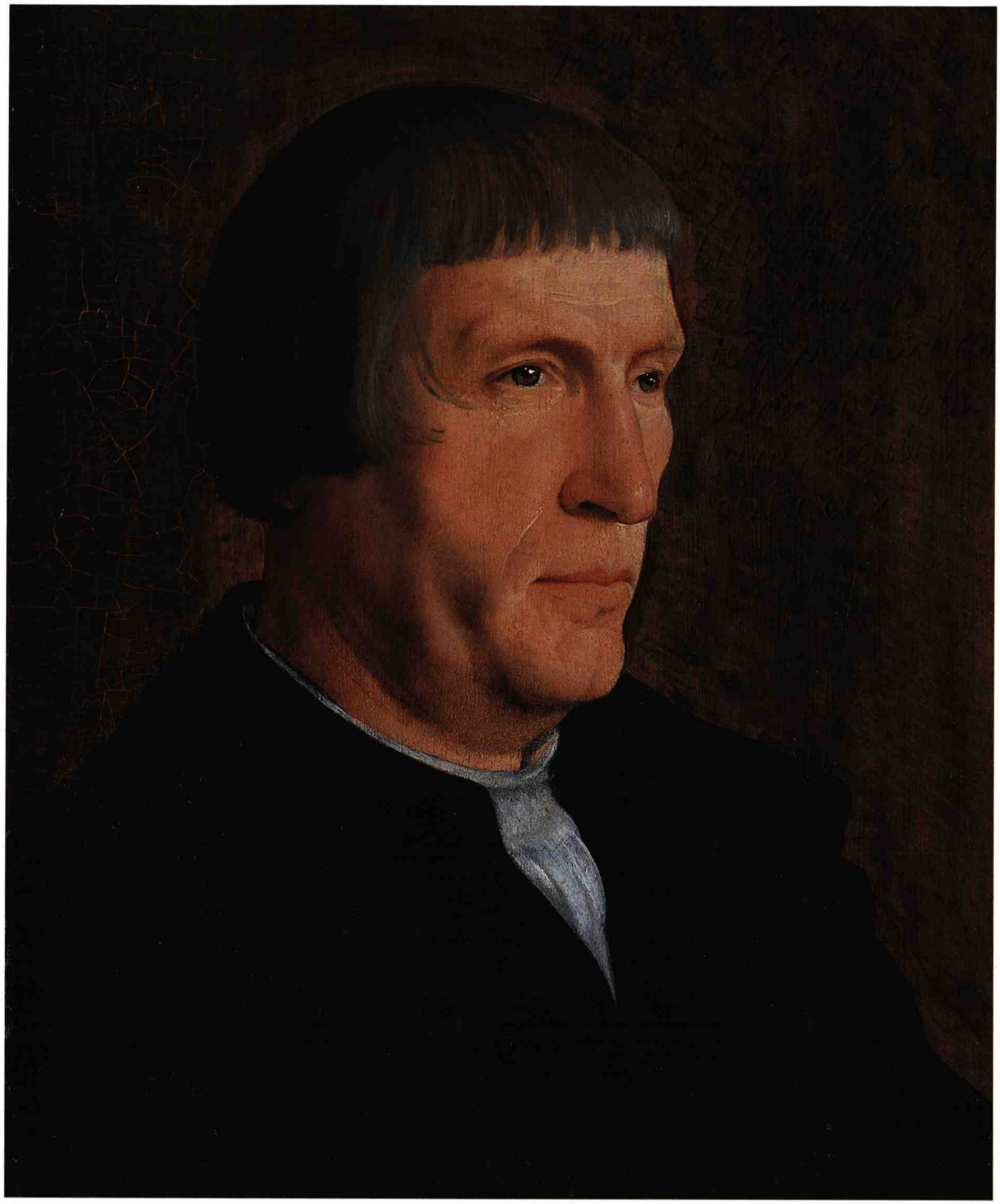
TAFEL 19



Quentin Massys, Bildnis eines Gelehrten, Frankfurt, Städel



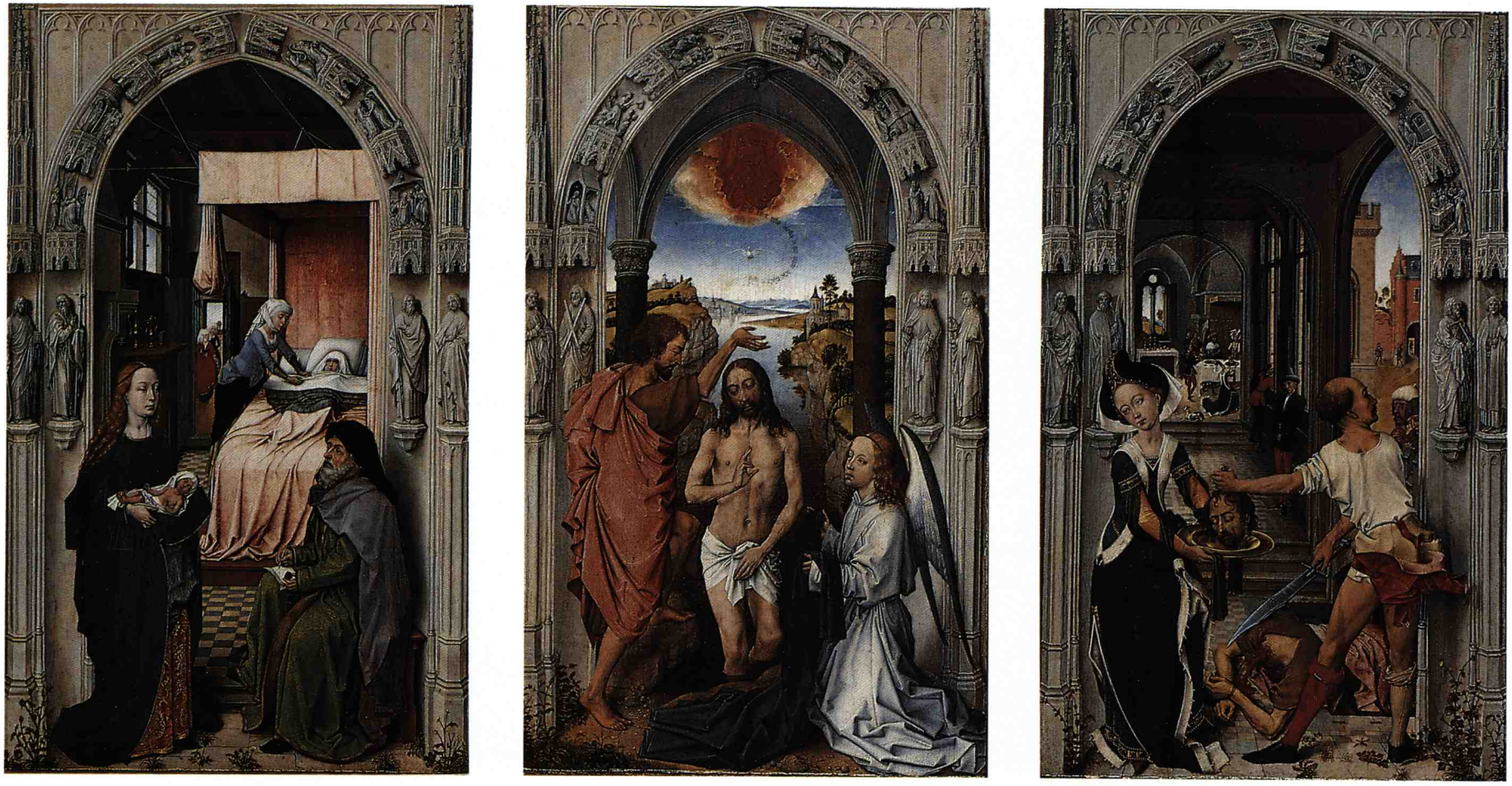
Hans Memling, Bildnis eines Mannes mit hoher roter Kappe, Frankfurt, Städel



Jan van Scorel, Bildnis eines Mannes, Frankfurt, Städel



Rogier van der Weyden, Medici-Madonna, Frankfurt, Städel



Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Frankfurt, Städel

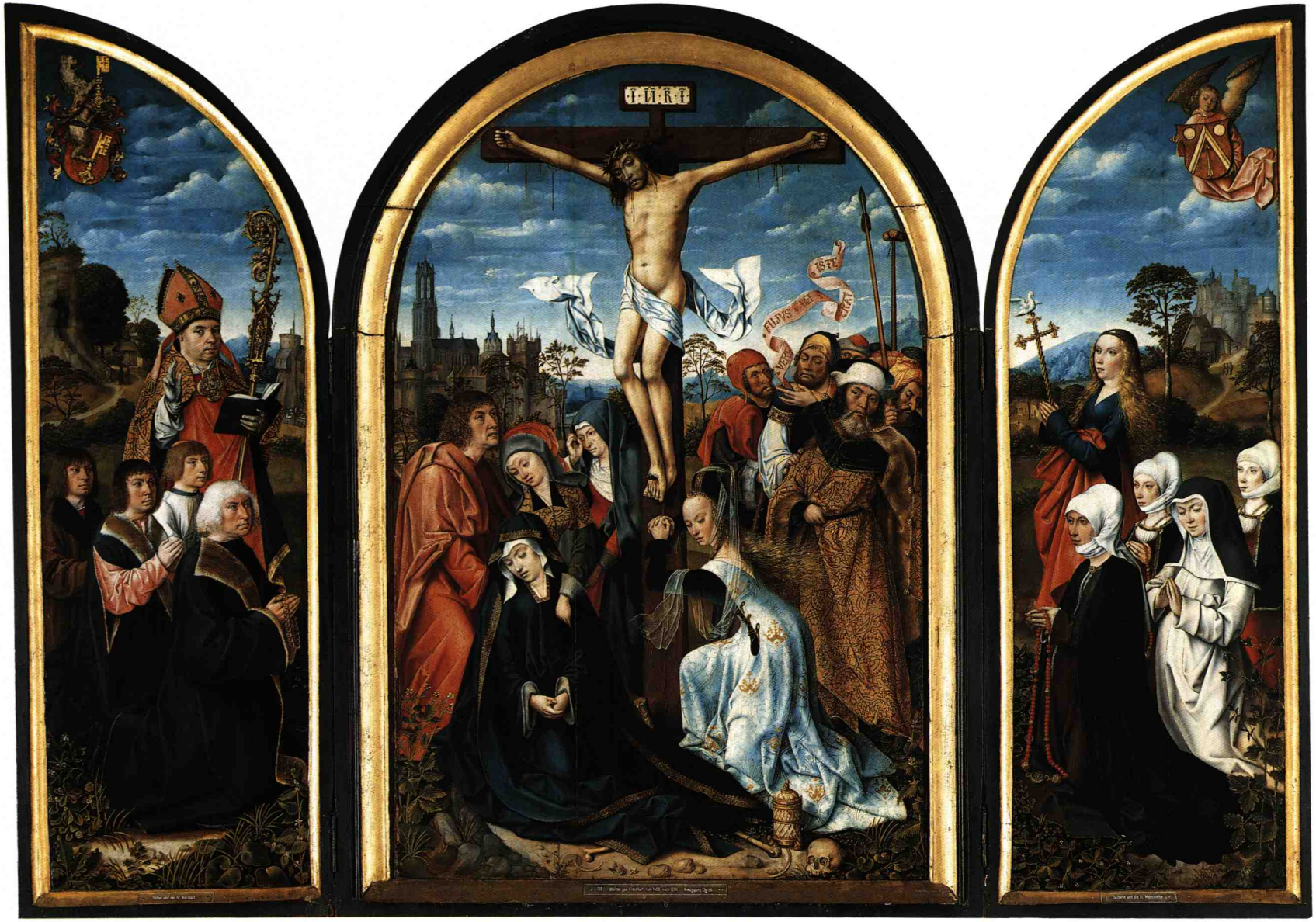


»Braunschweiger Monogrammist«, Bordellszene, Frankfurt, Städel



»Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, geschlossener Zustand: Leichnam in Grabnische, Frankfurt, Städel

TAFEL 26



»Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, geöffneter Zustand, Frankfurt, Städel

TAFEL 27



»Meister der Grooteschen Anbetung«, Anbetung der Könige, Frankfurt, Städel

TAFEL 28

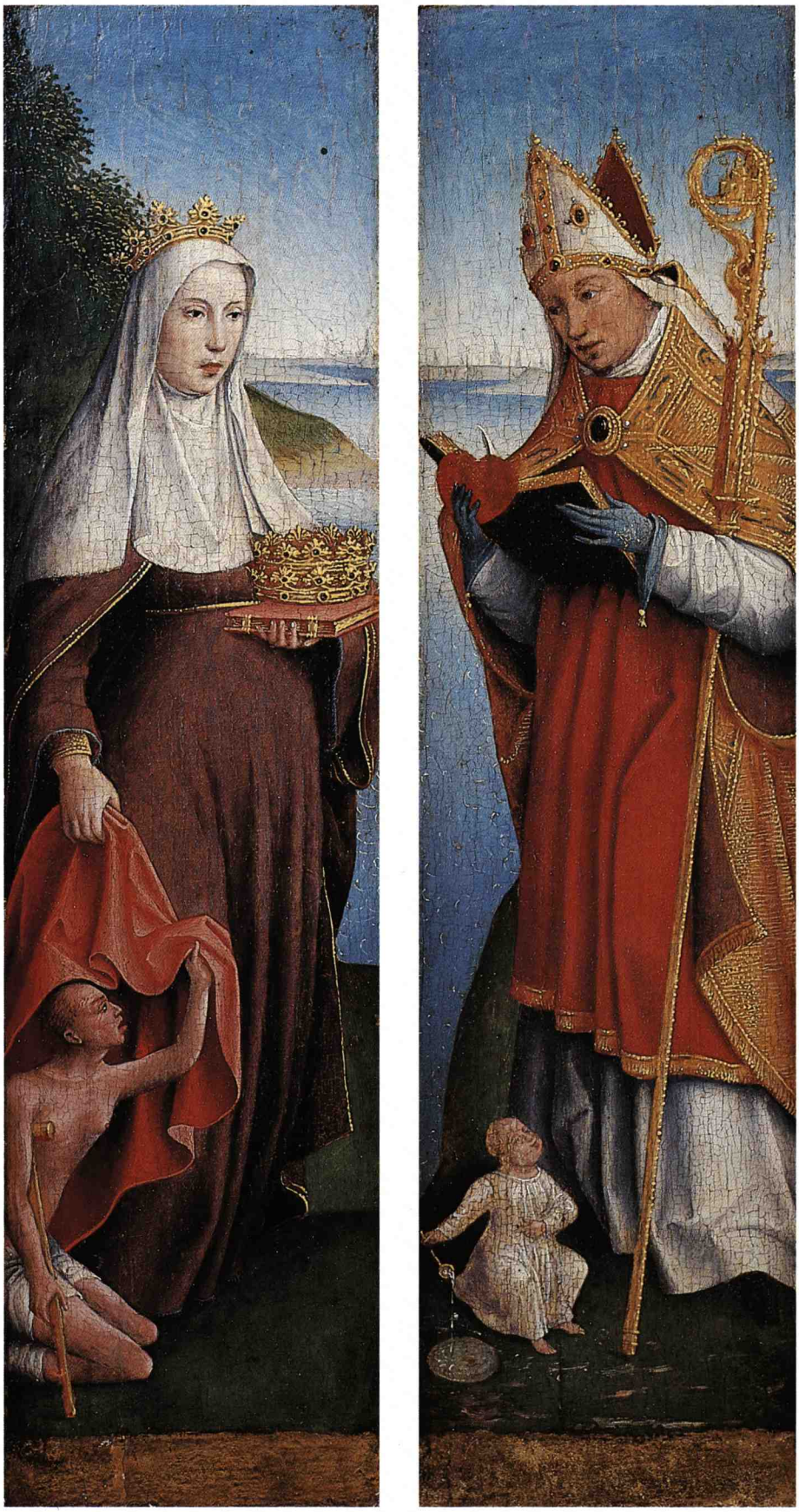


»Meister der Heiligblut-Kapelle«, Die Heilige Sippe, Frankfurt, Städel

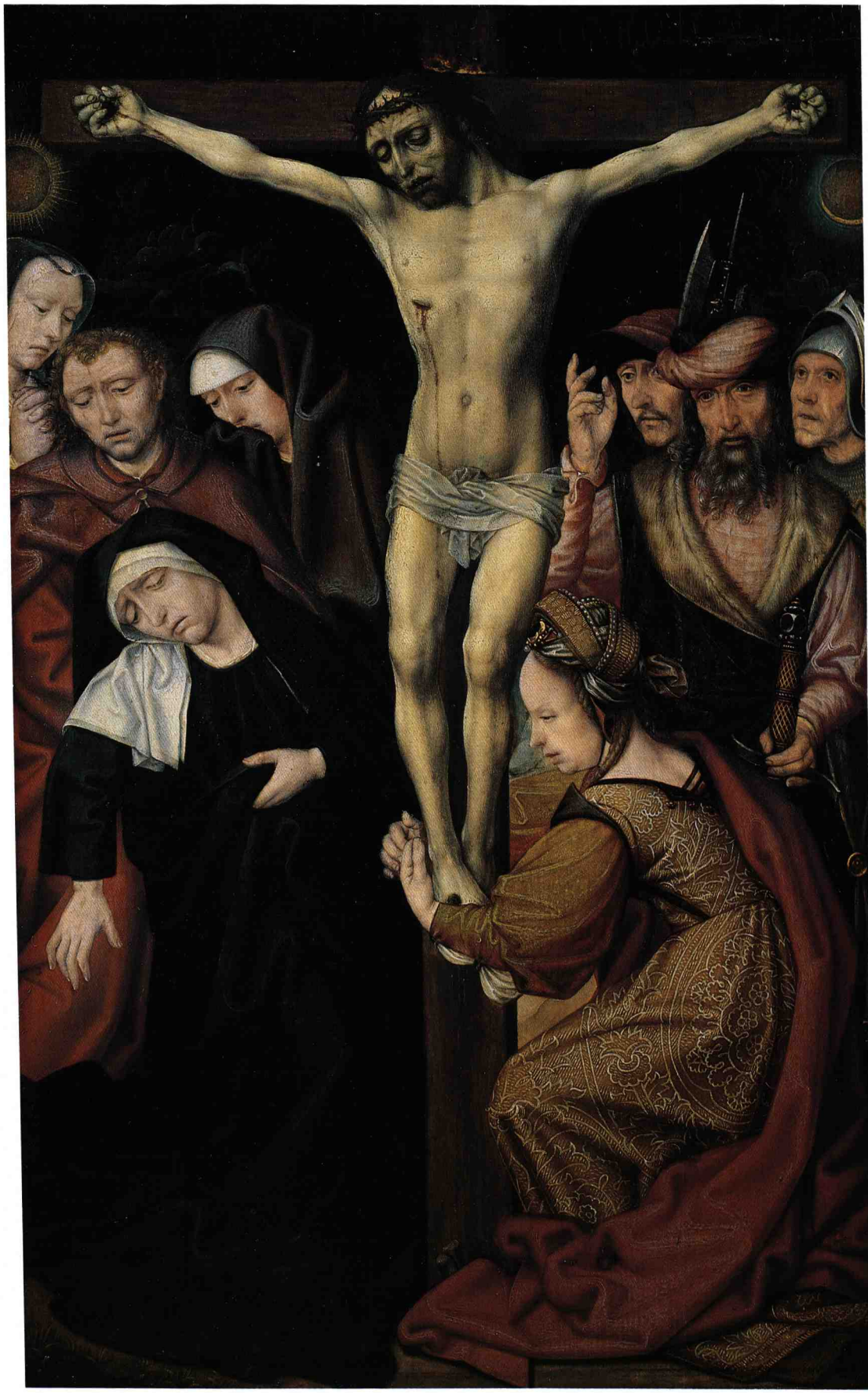


»Meister des Morrison-Triptychons«,
Triptychon-Flügel mit der Gregorsmesse, Frankfurt, Städel

TAFEL 30



Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510,
Triptychon-Flügel mit den Heiligen Augustinus und Elisabeth, Frankfurt, Städel



»Meister der Turiner Kreuzigung«, Kreuzigung Christi, Frankfurt, Städel

TAFEL 32

»... um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten«:

JOHANN DAVID PASSAVANT ALS BERATER UND KUNSTAGENT DES STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUTS BEIM ERWERB ALTNIEDERLÄNDISCHER GEMÄLDE VOR SEINER BERUFUNG ZUM STÄDEL-INSPEKTOR IM JAHRE 1840

Das Archiv des Städelschen Kunstinstituts verwahrt zwei Konvolute von insgesamt 27 Briefen, die Johann David Passavant zwischen dem 29. November 1817 und dem 22. September 1835 - überwiegend aber während seines Italienaufenthaltes von 1817 bis 1824 - an die Administration des Städelschen Kunstinstituts richtete, dazu teilweise die Konzepte der Antwortschreiben[1]. Die thematische Spannweite seiner Schreiben reicht von Überlegungen zur baulichen wie organisatorischen Einrichtung und Ausgestaltung des neugegründeten Instituts bis hin zu konkreten Ankäufen bzw. Ankaufsvorschlägen vorzugsweise früher italienischer Kunst, für die Passavant seit Mai 1818 einen Kredit von 400 Dukaten zur Verfügung hatte.

Über einen im Juli 1818 von Passavant vermittelten Ankaufsvorschlag - ein Madonnenbild, das damals Filippo Lippi zugeschrieben wurde, dessen Verbleib unbekannt ist und dessen Identifikation sich bis heute als unmöglich erwies[2] - kam es aber zu einem langwierigen Streit zwischen dem Verkäufer, dem Florentiner Kunsthändler Giovanni Metzger[3], und dem Vermittler Passavant auf der einen und der Administration des Städelschen Kunstinstituts auf der anderen Seite, da diese die Authentizität des Bildes und seine Qualität grundsätzlich bezweifelte. Die nähere Betrachtung dieses »Falles« lehrt, in welch starkem Maße die in ihrer Zusammensetzung noch von Johann Friedrich Städel selbst testamentarisch bestimmte erste Administration Kunstvorstellungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts anhing: Die Eigenart der frühen italienischen Kunst blieb auf diese Weise unverstanden und der Konflikt mit Passavant war geradezu unausweichlich. Denn Passavant zählte in den Jahren seines Romaufenthaltes von 1817 bis 1824 nicht nur zur Künstlergruppe der »Lukas-Brüder«, die programmatisch die Erneuerung der modernen in der Auseinandersetzung mit der frühen italienischen Kunst suchten[4]. Er legte in diesen Jahren zugleich auch die Grundlagen für seine große Raffael-Monographie, einem Schlüsselwerk der sich gerade entwickelnden kritischen Kunstgeschichte[5]. Obwohl sich der Konflikt zwischen Administration und Passavant bis in die 1830er Jahre hinziehen sollte,

1 Archiv des Städelschen Kunstinstituts (»P. 1, Ankauf älterer Bilder, P. 17[a] Briefwechsel mit Herrn J. D. Passavant den Lippino betreff.« und »P. 1, Ankauf älterer Bilder, P. 17[b] Ankauf älterer Bilder, Hr. J. D. Passavant«). Die nähere Auswertung dieses Materials ist im Rahmen einer Aufarbeitung der Sammlungsgeschichte der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts zwischen 1817 und 1861 vorgesehen.

2 »Eine Madonna mit dem Kinde von Filippo Lippi, mit dem Ramen nach der Zeichnung dieses Meisters; es ist von seiner 2ten und besten Manier, ein Bild von der größten Lieblichkeit und dabey so rein erhalten, daß es noch die rosige Velatur hat, welche dieser Schule eigen ist, aber durch die geringste Verletzung verschwindet u sehr selten mehr angetroffen wird; dieses Gemälde ist daher sehr in Ehren zu halten, so wie überhaupt die der alten Schulen; dasjenige aus der Schule der Carracci u der Niederländer, welche einen hohen Farbenauftrag und nicht diese Feinheit in der Ausführung haben, kann man schon härter beym Abwaschen, Firnissen &[a] mitnehmen; ich bemerke hier diesen Unterschied da man sowohl hier als in Paris viele Alte Gemälde antrift die auf solche Weise sehr viel gelitten haben; der alte Rame des Gemäldes ist auch eine kostbare Seltenheit. Der Preiß dieses kostbaren Bildes, welches der Kronprinz [von Bayern; JS] mit aller Gewalt nicht loslassen wollte, obgleich er schon einen sehr schönen Lippino besitzt, ist (Dukaten) 400.-« (Brief von Passavant an die Administration, Rom, 18. 7. 1818; Archiv des Städelschen Kunstinstituts, »P. 1, Ankauf älterer Bilder, P. 17[a] Briefwechsel mit Herrn J. D. Passavant den Lippino betreff.«).
Zu den Umständen dieses schließlich verworfenen Ankaufsvorschlags vgl. Adolph Cornill, Johann David Passavant. Ein Lebensbild; in: Neujahrs-Blatt, den Mitgliedern des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt am Main dargebracht, Frankfurt a. M. 1864.

3 Vgl. Art. »Metzger, Johann«; in: Thieme-Becker, Bd. 24, S. 447.

4 Hans-Joachim Ziemke, Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1972 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M., Bd. 1), S. 270f. Vgl. auch Passavants programmatische Schrift Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom, Heidelberg-Speyer 1820.

5 J. D. Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, 3 Bde., Leipzig 1839–1858.

so unterbreitete doch Passavant auch weiterhin Ankaufsvorschläge für italienische Gemälde, die z. T. auch positiv beantwortet wurden[6].

Nach seiner Rückkehr aus Italien 1824 widmete sich Passavant vor allem seinen kunsthistorischen Studien, die schon vor Abschluß der Raffael-Monographie auch zunehmend die frühe deutsche und niederländische Kunst in den Blick nahmen. Am Rande betätigte er sich aber auch weiterhin als Kunstagent für das Städelsche Kunstinstitut, sowohl in fremdem Auftrag wie auf eigene Rechnung. Weiterhin trat er aber auch als Berater des Instituts auf, der seine kunsthistorischen Kenntnisse in den Dienst der Sammlung stellte. Die in diesem Zusammenhang stehenden Briefe werden im Anhang erstmals im Wortlaut wiedergegeben. Sie bieten in ihrer Unmittelbarkeit ein lebendiges Bild von Passavants Verhältnis zum Städel vor seiner Berufung zum Städel-Inspektor im Jahre 1840.

Im Sommer 1832 vertrat Passavant der Administration gegenüber die Interessen des Aachener Sammlers Leopold Bettendorf, der einen der beiden Flügel von »Johann Hemlings«, tatsächlich aber von Dieric Bouts' typologisch argumentierendem Abendmahls-Triptychon zum Kauf anbot - Darstellungen des Passahfestes und des schlafenden Propheten Elias[7]. Das Gegenstück war schon zuvor mit der Sammlung der Brüder Boisserée in die Pinakothek nach München gelangt. Da die wechselseitigen Preisvorstellungen von Bettendorf und Städel-Administration nicht zu vereinbaren waren, zerschlug sich der Ankauf für Frankfurt - der deutlichen Worte Passavants über seine Sicht des Sammelauftrags des Städelschen Kunstinstituts an die Adresse der Administration zum Trotz:

Diese Bilder sind, ich erlaube es mir zu wiederholen, eben so ausgezeichnet durch ihre innwohnende Vortrefflichkeit, als sie kunsthistorisch von besonderm Interesse sind. Ich glaube selbst behaupten zu dürfen daß wenn das Institut in seiner Sammlung nur ein Dutzend Bilder dieser Classe hätte, diese hinreichend wären, um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten; während 100 Bilder mittlerer Qualität, die leicht 20 mal so viel kosten dürften, von Kennern kaum erwähnt werden würden.[8]

Die beiden Tafeln gingen im August 1832 an Bettendorf zurück. Noch im selben Jahr wurde dieser dann mit der Berliner Galerie handelseinig. In Berlin verblieb das Flügelbild bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, als es - wie auch der Münchner Flügel - als Teil der Reparationsleistungen des Deutschen Reiches an Belgien zurückgegeben werden mußte. Seither sind Flügel und Mitteltafel wieder am ursprünglichen Bestimmungsort, der Peters-Kirche in Löwen, vereint.

Am 11. August 1834 wandte sich Passavant erneut mit einem Ankaufsvorschlag an die Administration. Dieses Mal handelte es sich u. a. um die 1457 datierte Tafel mit der thronenden Madonna und den hl. Hieronymus und Franziskus von Petrus Christus, die Passavant aus der Londoner Sammlung Aders erworben hatte und die er zu diesem Zeitpunkt noch für ein Werk Jan van Eycks hielt.

Sein Angebotsschreiben erweiterte Passavant allerdings zu einem veritablen kunsthistorischen Exkurs über eine Reihe von altniederländischen Gemälden im Städel. So diskutierte er im Zusammenhang der Frage der Autorschaft der »Medici-Madonna« auch die ihm bekannten Lebensläufe und Werke der wichtigsten altniederländischen Maler und fügte ausführliche Erörterungen zu den im Städel befindlichen Bildern von Joos van der Beke van Cleve und dem »Meister von Frankfurt« an. Zwar lehnte die Administration mit Schreiben vom 12. September 1834 Passavants Verkaufsangebot für die Madonnentafel des Petrus Christus ab[9], doch sah sie sich veranlaßt, ihm für »... die in gedachtem Schreiben gegebenen Notizen als einen schätzbaren Beitrag für den aufzustellenden Catalog...« zu danken.

Ein Gutteil der hier erstmals der Administration des Städelschen Kunstinstituts brieflich mitgeteilten Nachrichten sollte wenig später an verschiedenen Stellen in Aufsatzform veröffentlicht werden - als wichtige Grundlagen der sich allmählich entwickelnden Altniederländer-Forschung[10].

6 So erwarb das Städelsche Kunstinstitut 1823 die drei Passionsszenen von Girolamo di Benvenuto (Inv. Nr. 776) und 1835 die Madonna mit den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian von Moretto (Inv. Nr. 869).

7 Zu Dieric Bouts' Abendmahls-Triptychon aus St. Peter in Löwen und zu seiner wechselvollen Geschichte vgl. Wolfgang Schöne, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin-Leipzig 1938, S. 90.

8 Passavant-Brief vom 26. 6. 1832, s. u. S. 19f.

9 Das Bild gelangte 1846 als Geschenk Passavants ans Städel.

10 Vgl. die jeweiligen Annotationen zu den in den Brieftexten genannten Künstlern und Werken.

Brief von J. D. Passavant an die Administration des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M., 15. 5. 1832[11]

⟨480 1/2⟩
Hochzuehrende Herren
Beikommend habe ich die Ehre Ihnen 3 Gemälde zur Einsicht zu senden, welche mir zu diesem Behufe von Herrn Bettendorff in Aachen zugekommen sind.
1) Das Portrait von Johann III von Cleve, ist von Joh von Calcar. Der Preis desselben ist auf fl 325.- Wechselgeld gesetzt[12].
2 & 3) Das Passahfest und der Prophet Elias sind die zwei berühmten Bilder von Johann Hemling[13].
Da die Werke dieses Meisters bekanntlich in den ersten Rang der alten niederdeutschen Schule gehören, so wurden sie durch 3 Kunstverständige bei der von den Erben Bettendorff veranstalteten Schätzung der Gemälde mit Thlr 6250.- Pr Ct. eingetragen; diese Summe wird auch jetzt dafür verlangt.
Gewiß verdienen diese Gemälde besondere Auszeichnung, sowohl wegen der Schönheit und Vollendung in der Ausführung, und der eigenthümlichen Pracht, Klarheit und Harmonie der Farbe; als auch wegen den lebendigen, wahrhaft ergreifenden Charakteren in mehreren der Köpfe beider Bilder. Genug sie verdienen die höchste Bewunderung. Endlich ist auch ihre vortreffliche Erhaltung zu beachten, indem darin nicht das geringste verwaschen ist; ein höchst seltener Fall bei den Bildern dieser Gattung. Dieses alles zusammen genommen und die Seltenheit guter Werke aus der van Eyckischen Schule machen sie zu wahren Kleinodien in der Kunst; welche die reichste Sammlung zieren würden, und nicht nur in der Kunstgeschichte eine Erwähnung verdienen, sondern darin schon rühmlich aufgeführt sind. (S. Baron von Keversberg in seiner Ursula. Fr. Schoppenhauer u. a. m.)[14]
In der Überzeugung daß es für das Städelsche Institut nicht anders als sehr willkommen sein kann, wenn Gemälde ersten Rangs und von kunstgeschichtlicher Berühmtheit zum Kaufe vorkommen, so sehe ich einer gefälligen, günstigen Antwort entgegen und verharre hochachtungsvoll
Ihr
ganz ergebener
J. D. Passavant
Frankfurt a/M den 15 Mai 1832.

Briefkonzept der Administration für eine Antwort an J. D. Passavant vom 9. 6. 1832[15]

⟨480 1/2⟩
An
Hr. Mahler Passavant Wohlgeb.
dahier
Auf Ihr gefälliges Schreiben vom 15 v. M., womit Sie die drei Bilder des Hr. Bettendorf in Achen begleitet haben, verfehlen wir nicht, Ihnen zu erwiedern, daß wir auf das Portrait des Johann III von Cleve nicht reflectiren, dagegen die beiden andern, das Passahfest und den Prophet Elias für die baare Summe von Zweitausend fünfhundert preußischen Thlr zu behalten bereit sind.
Sollte der Hr. Eigenthümer hierauf einzugehen geneigt seyn so kann er sofort über diesen Betrag gegen Verkaufsnote bei uns disponiren. Diese Entscheidung müßte jedoch binnen drei Wochen erfolgen, weil wir späterhin durch gegenwärtiges nicht mehr gebunden seyn wollen.
Indem wir die Bilder unterdessen zu Ihrer Disposition halten, bestehen wir
Hochachtungsvoll
Die Adm.
Ff. d 9ten Juny 1832

Brief von J. D. Passavant an die Administration, Frankfurt a. M., 26. 6. 1832

⟨480 1/2⟩
Hochzuverehrende Herren
In Erwiederung auf Ihr verehrliches Schreiben vom 9. d. Mts welches ich Herrn L. Bettendorff in Aachen mittheilte, habe ich nun die Ehre Ihnen folgenden Beschluß zu berichten.
Nach gehaltener Berathung mit seinen Mitbetheiligten über das von Ihnen gemachte Gebot für fragliche zwei Gemälde von Johann Hemling »seyen sie nun einverstanden dieselben dem w. l. Institut zu Vier Tausend Fünf Hundert Thaler Pr Ct. zu erlassen. – Noch tiefer unter der gerichtlichen Abschätzung herunter zu gehen, habe man sich nicht geneigt gezeigt. Sollte nun w. l. Institut zu solcher gewiß sehr mäßigen Preis Anlage sich nicht entschließen können, so ersuche man mich die Gemälde wieder zurückzusenden.«

11 Sämtliche nachfolgend wiedergegebenen Briefe und Archivalien befinden sich im Archiv des Städelschen Kunstinstituts (»P. 1, P. 17b Ankauf älterer Bilder, Hr. J. D. Passavant«).
Die Vorlage der Bilder durch Passavant wurde auch in den Berichten des Städel-Inspektors Wendelstadt an die Administration erwähnt (Berichte des Inspector C. F. Wendelstadt an die Administration. Vom 22t Juni 1830 bis zum 11t August 1840, Bericht vom 15. 5. 1832; Archiv des Städelschen Kunstinstituts).

12 Um welches Bild es sich hierbei handelt, war bisher nicht zu ermitteln.

13 Die beiden Tafeln wurden ein Jahr später von J. D. Passavant, Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule; in: Kunst-Blatt (1833), S. 351, als hypothetische Jugendwerke Memlings unter dem Einfluß des »Dierick Stuerbout« (Bouts) veröffentlicht. Zugleich wies er darauf hin, daß die beiden Gemälde mit Abraham und Melchisedek und Mannalese aus der Sammlung Boisserée, damals in der Pinakothek in München, ehemals zum gleichen Ensemble gehörten.
Ders., Beiträge zur Kenntniß der alt-niederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1841), S. 34f, wollte in den beiden Flügelbildern dann Werke eines anonymen Malers sehen, der stilistisch von Hans Memling und Dieric Bouts gleichermaßen beeinflußt worden sein sollte.

14 Charles Louis Guillaume Joseph Baron van Keverberg van Kessel, Ursule, Princesse Britannique, d'après la légende et les peintures d'Hemling; par un ami des lettres et des arts, Gent 1818; Johanna Schopenhauer, Johann van Eyck und seine Nachfolger, 2 Bde., Leipzig 1822.

15 Vgl. auch das Protokoll der Administrations-Sitzung vom 15. 5. 1832 (Protocolle der Administration des Staedelschen Kunstinstituts. 2er Band. Vom 16 Juni 1831 bis 4 Juni 1839, S. 417; Archiv des Städelschen Kunstinstituts).

Da ich überzeugt bin daß dieses Anerbieten ein sehr zu beachtender Vorschlag ist, so zweifele ich nicht daß Sie sich nun geneigt finden dürften, sich in den Kauf weiter einzulassen. Sicher würde das Institut durch den Erwerb von zwei Gemälden dieser Qualität, eine Lücke in der Sammlung der altdeutschen Schule ausfüllen, die jetzt sehr fühlbar ist, und wohl schwerlich jemals wieder durch andere Bilder gleichen Werts dürfte ersetzt werden, wenn diese zwei Hemling außer Handen gelassen werden. Diese Bilder sind, ich erlaube es mir zu wiederhohlen, eben so ausgezeichnet durch ihre inwohnende Vortrefflichkeit, als sie kunsthistorisch von besonderm Interesse sind. Ich glaube selbst behaupten zu dürfen daß wenn das Institut in seiner Sammlung nur ein Dutzend Bilder dieser Classe hätte, diese hinreichend wären, um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten; während 100 Bilder mittlerer Qualität, die leicht 20 mal so viel kosten dürften, von Kennern kaum erwähnt werden würden. Ausgezeichnete Bilder sind daher für öffentliche Sammlungen nie zu theuer bezahlt.
Diese und ähnliche Betrachtungen scheinen mir hinreichend daß der Erwerb der zwei Gemälde für das Institut, bei dem jetzigen Vorschlag, nicht nur höchst wünschenswerth wird, sondern wohl auch nicht länger bezweifelt werden darf.
Ihrer gefälligen Entschließung entgegensehend, habe ich Ehre hochachtungsvoll zu verbleiben
Ihr
ganz ergebener
J. D. Passavant
Frankfurt a/M den 26 Juny 1832.

Konzept eines Schreibens der Administration an Passavant vom 4. 7. 1832[16]

⟨480 1/2⟩
An
Hr. Mahler Passavant Wohlgeb.
Da wir aus Ihrem geehrten Schreiben vom 26 v. M. ersehen, daß für die beiden Hemlings dermalen noch 4500 ⟨Taler⟩ gefordert werden, dieser Preis aber viel zu hoch ist, als daß wir uns dadurch einem Abschluß des Geschäftes genähert sähen: So bleibt uns nichts übrig als die fraglichen Bilder zu Ihrer Disposition zu stellen. Wir verbinden jedoch damit die Bemerkung, daß wenn eine wesentlichere Annäherung an unser Gebot ausgesprochen worden wäre, wir einige Hundert Thlr nicht berücksichtigt haben würden, um durch deren Darauflage den Ankauf möglich zu machen.
Hochachtungsvoll bestehend
Frft d 4ten July 1832

Kopie eines Briefes von Leopold Bettendorf an J. D. Passavant, Aachen, 16. 7. 1832

⟨Copia 480 1/2⟩
Hauß Linde bey Aachen am 16 July 1832
Herrn J. D. Passavant Maler
in Frankfurt a/M
Ich habe in ergebener Beantwortung Ihres Geehrten [Schreibens; JS] vom 6 dieses [Monats; JS] bey Gelegenheit einer Vorgestern wegen verschiedener Familien=Angelegenheiten stattgehabten Conferenz sämmtlicher Interessenten dessen Inhalt sowohl als die Aeußerung der w: l: Direction des Städelschen Instituts mitgetheilt... [Auslassungszeichen im Text; JS] Um nicht weitläufig jede Ansicht und Aeußerung zu wiederholen, welche ein Paar Vormünder - nicht wissend, was sie von jenem Gebote denken sollten - in ihrer Verwunderung über diesen Handel ausgesprochen, bemerke ich Ihnen hier blos: wie wir alle doch nicht recht begreifen können, warum die w: l: Direction - da sie doch die Seltenheit und Kunst=Vollendung der Bilder nicht in Abrede stellt und selbige erwerben will - ein solches würklich unannehmbares Geboth thun kann, und dann eventualiter nur noch einige hundert Thaler zu legen will, nachdem man unserer seits von einer seit Jahren bestätigten mehrfach geschehenen Werthschätzung von Prß: Thlr 6250,- auf Thlr 4500,- mithin um 1750 Thlr oder 28 p % bereits herunter gerückt ist! ... So sehr ich nun auch bei so bewandter Sache - allen Muth und alle Lust zu einer weitern Besprechung derselben mit den hier Betheiligten sowohl, wie mit der w: l: Direction wirklich verlieren mußte; - So habe ich dennoch hier, nachdem ich mich unter Jenen wenigstens einer Stimme vorher versichert hatte - noch einmal einen Anlauf genommen und auf abermaligen Dacord bis auf Thaler 4000,- mithin unter 2/3, oder 36 p % unter dem Abschätzungs und auch sonst so oft anerkannten Werthe angetragen!... Nur mit vieler Mühe erhielte ich dann auch hierzu noch die Zustimmung der Andern... Mehr kann und darf aber unserer Seits nicht geschehen; und muß ich es nunmehr Ihrer gefälligen Vermittelung überlassen, ob und wie Sie w: l: Direction von der Billigkeit und bescheidenen Uneigennützigkeit dieser unserer definitiven Forderung, wie von der Triftigkeit aller Gründe, worauf solche beruht, zu überzeugen und zum Ankaufe zu bestimmen vermögen oder nicht. Im letztern Falle bitte ich recht sehr die Gemälde mit erster guter Fuhr=Gelegenheit, wie ich in meinem Vorigen [Schreiben; JS] darum gebeten, nur ja vorsichtig verpackt und geladen an mich zurück gehen zu lassen; übrigens die verursachte Mühe entschuldigen und meinen achtungsvollen Gruß genehmigen zu wollen.
Leopd Bettendorff

16 Vgl. auch das Protokoll der Sitzung der Administration des Städelschen Kunstinstituts vom 3. 7. 1832 (Protocolle der Administration des Staedelschen Kunstinstituts [wie Anm. 15], S. 421).

Brief von J. D. Passavant an die Administration, Frankfurt a. M., 24. 7. 1832

⟨480 1/2⟩
Hochzuehrende Herren,
Beiliegend habe ich die Ehre Ihnen die Antwort dHerrn Leopold Bettendorff in Erwiederung Ihres verehrlichen Schreibens vom 4 d Mts, zur Einsicht einzusenden. Sie werden daraus ersehen daß sich die Betheiligten entschlossen haben den Preis der beiden Gemälde von Hemling bis zu 4000 Thlr Pr C^{t} herabzusetzen.
Da ich bei frühern Gelegenheiten meine Ansicht über die Erwerbung dieser köstlichen Bilder zur Genüge aussprach, so habe ich nun allein Ihrer Einsicht und Klugheit zu überlassen ob Sie es für das Interesse des Instituts für gerathen halten, in dieses Anerbieten einzugehen, oder die Bilder zurückgehen zu lassen.
Ihrer gefälligen Entscheidung entgegensehend, habe ich die Ehre hochachtungsvoll zu verbleiben
Ihr
ganz ergebener
J. D. Passavant
Frankfurt ^{a}/M den 24 July 1832.

Konzept eines Schreibens der Administration an J. D. Passavant vom 25. 7. [1832][17]

⟨480 1/2⟩
An
Hr. Mahler Passavant Wohlgeb.
dahier
In Beantwortung Ihres geehrten Schreibens vom 24 d. M. sehen wir uns nunmehr veranlaßt, das in unserm Schreiben vom 4 d. M. angedeutete Gebot auf die beiden Hemlings auf drei Tausend Thlr. preuß näher zu bestimmen. Im Falle der Annahme kann über diesen Betrag in einem Monat disponirt werden.
Im entgegengesetzten Falle sehen wir keiner weitern Eröffnung entgegen indem wir dieses äußerste Gebot nicht weiter erhöhen werden u die Bilder zu Ihrer Verfügung stellen.
Hochachtungsvoll
Frfurt den 25ten July
N. B. Der Brief des Hr. Bettendorf wird beigelegt.

Brief J. D. Passavants an die Administration, Frankfurt a. M., 15. 8. 1832

⟨480 1/2⟩
Hochzuehrende Herren
Nach dem Wunsch des Herrn Director Veit habe ich den Versandt der Gemälde des Herrn Bettendorff bis jetzt verzögert; nach seinem Wunsche ist es auch, daß ich mit gegenwärtigem die Ehre habe Sie beikommend noch einmal zu Ihrer Einsicht einzusenden.
Hinsichtlich des bis zu 4000 Thlr Pr Ct herabgesetzten Preises, so scheint man nur eine kleine Ermäßigung von höchstens 200- Thlr gestatten zu wollen.
Da der Fall eintreten könnte daß ich in Kurzem eine weitere Verfügung über diese Bilder empfange, so kann ich Sie nur bis dahin zu Ihrer Verfügung oder Einsicht stehen lassen.
Hochachtungsvoll habe ich die Ehre zu verharren
Ihr
ergebener
J. D. Passavant
Frankfurt ^{a}/M den 15 August 1832.

Brief von J. D. Passavant an die Administration, Frankfurt a. M., 11. 8. 1834[18]

Hochzuehrende Herren,
In Antwort auf Ihr werthes Schreiben vom 29 July habe ich nur zu berichten daß ich die darin gemachten Anfragen dem Herrn Ramboux[19] sogleich mitgetheilt habe, und nun dessen Antwort erwarte.
Anbei sende ich Ihnen zur gefälligen Ansicht die bewußten zwei Bilder der Gebrüder van Eyck, welche ich mich glücklich schätze aus England für den einheimischen Boden wieder gewonnen zu haben.
Das Haupt Johannes des Täufers auf einer goldenen Schüssel liegend[20], ist von dem ältern Bruder Hubert, dem Stif-

17 Vgl. auch das Protokoll der Administrations-Sitzung vom 24. 7. 1832 (Protocolle der Administration des Staedelschen Kunstinstituts [wie Anm. 15], S. 423).

18 Berichte des Inspector C. F. Wendelstadt an die Administration (wie Anm. 11), Bericht vom 12. 8. 1834.

19 Der aus Trier stammende Maler Johann Anton Ramboux wandte sich nach seiner Ausbildung im Pariser Atelier Davids mit seinem von 1816 bis 1822 währenden Italienaufenthalt dem Kreis der Nazarener zu. Sein Interesse an der »altchristlichen« und mittelalterlichen Kunst Italiens übertrug sich nach seiner Rückkehr nach Deutschland auch auf die altdeutsche Kunst. 1832 bis 1842 bereiste Ramboux erneut Italien. Während dieses Aufenthaltes erwarb er auch seine bedeutende Sammlung italienischer Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts, die er nach seiner Rückkehr aus Italien 1843, inzwischen zum Konservator der Sammlung Wallraf in Köln berufen, im Kölner Museum ausstellte. Nach Ramboux' Tod im Oktober 1866 wurde seine Sammlung in Köln versteigert (Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator 1790–1866. Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, Köln 1966/67, Köln 1966).

20 Das Bild hatte Passavant (1833; wie Anm. 13), S. 334, bereits als Werk Jan van Eycks veröffentlicht. In Carl Aders' Verkaufskatalog seiner Sammlung A catalogue of a very splendid collection of Dutch, Italian, ancient German and Flemish pictures, for sale by private contract. On view in No. 10, Warwick Street, Golden Square, o. O. [London], o. J. [1834 oder kurz zuvor], S. 11, Nr. 22, wurde es als Arbeit Hubert van Eycks bezeichnet.
Die Tafel gelangte trotz der Ablehnung eines Ankaufs 1834 durch die Administration in späteren Jahren ins Städel, denn Passavant vermachte sie testamentarisch dem Museum. Bei seiner Inventarisation 1861 galt das Bild (Inv. Nr. 973) als »Copie nach Roger v. d. Weyden jun.«, d. h. als eine Arbeit

ter der van Eyckischen Schule gemalt[21]. Sowohl der tiefe schwarzbraune Ton der Schatten, als auch das Ideale in der Auffassung des Gegenstandes, stimmen ganz mit den authendischen Bildern dieses Meisters im großen Altar zu Gent[22] überein.

Die Madonna auf dem Thron mit dem H. Hieronymus und dem H. Franziscus zu den Seiten ist ein unbezweifeltes Bild von Johann van Eyck[23]: Ein Vergleich mit dem Madonnenbild in der Akademie zu Brügge[24] giebt dafür einen augenfälligen Beweis. Sowohl die große Wahrheit und sorgfältige Ausführung aller dargestellten Gegenstände, als auch der tiefe und doch klare bräunliche Ton in den Schatten sind für Joh. van Eyck bezeichnend; ferner ist es weniger steif und eckig in den Stellungen und Gewändern als die meisten seiner Schüler und Nachfolger; Eigenschaften welche auch in unserem Bildchen zu bewundern sind.

Den Preis für beide Bilder, wahre Kleinodien der altdeutschen Kunst, die ich nicht getrennt ablassen will, setze ich hier nur auf fl 3500.-

Der Erwerb dieser beiden Bilder für das Institut dürfte nicht nur ihrer Schönheit und Seltenheit wegen wünschenswerth erscheinen, sondern er würde für die Sammlung noch das besondere Interesse erhalten, daß dadurch für dieselbe der Anfang einer historischen Folge der van Eyckischen Schule gewonnen würde, den selbst die berühmte Sammlung von Boisserée nicht besitzt; denn in dieser fehlen gerade Werke der berühmten Stifter. Die Bilder welche dort für van Eyck ausgegeben werden, die Anbetung der Könige mit den beiden Flügeln[25], und der H. Lucas[26], sind unbestreitbar von demselben Meister von welchem das Institut das köstliche Bildchen aus Italien erstanden hat[27], weswegen Herr Strixner es auch dem Johann van Eyck zuschrieb[28]. Seitdem man aber die unbezweifelten echten Bilder in Gent, Brügge und Berlin mit Unterschriften kennen lernte[29], haben schon viele Kenner die Annahme dHerren Boisserée verworfen und die Vermuthung geäußert daß sie wohl von Roger von Brügge, dem besten Schüler des Johann van Eyck herrühren dürften[30]; das Bild im Institut giebt dieser Meinung nicht nur ein großes Gewicht, sondern läßt kaum eine andere Annahme zu[31].

Hier zuerst einige Beweisgründe durch Nachrichten von des Meisters italienischen Zeitgenossen: Cyriacus von Ancona berichtet, im Jahr 1449 beim Herzog von Ferrara eine Kreuzabnahme von Roger von Brügge gesehen zu haben, und spricht davon mit der größten Bewunderung[32]. - Bartholomeus Facius, welcher den Meister im Jubeljahr

des 16. Jahrhunderts. Da es bereits 1882 in Paris verkauft wurde und sich seine Spur seither verloren hat, ist es heute nicht mehr mit Sicherheit zuzuordnen. Mit einiger Wahrscheinlichkeit handelte es sich aber um eine Darstellung des Bouts-Kreises. Die Bilderfindung selbst geht auf Dieric Bouts d. Ä. zurück; sie wurde aber auch von seinem jüngeren Sohn Albrecht bis weit in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts vielfach wiederholt (ENP III, S. 69, Nr. 68, Tafel 80).

21 Nicht zuletzt wegen der den älteren Bruder feiernden Inschrift des Genter Altars (»Pictor Hubertus Eeyck. Maior quo nemo repertus«) geriet dessen Andenken nie in Vergessenheit. Als dem älteren der beiden Van Eyck-Brüder sah die kunsthistorische Forschung des 19. Jahrhunderts in ihm den Gründervater der »altdeutschen« Malerei, obgleich ihm neben einem nur schwierig zu bestimmenden Anteil am Genter Altar keine Werke sicher zuzuschreiben sind. Erst zu Beginn unseres Jahrhunderts sollte mit der Wiederentdeckung des großen Tournaiser Malers Robert Campin, des nach den Frankfurter Bildern sogenannten »Meisters von Flémalle«, der Ruhm Hubert van Eycks etwas verblassen.

22 Hubert und Jan van Eyck, Genter Altar, 1432 vollendet, Gent, St. Bavo (ENP I, S. 24–32, Tafel 1–16).

23 Das Tafelbild mit der thronenden Madonna und den Heiligen Hieronymus und Franziskus von 1457 (Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 920; s. u. S. 155–174) hatte Passavant (1833; wie Anm. 13), S. 334, bereits als Werk Jan van Eycks veröffentlicht. In A catalogue of a very splendid collection of Dutch, Italian, ancient German and Flemish pictures (wie Anm. 20), S. 6, Nr. 9, als »John van Eyck«.

24 Jan van Eyck, Madonna des Kanonikus Joris van der Paele, 1436, Brügge, Groeningemuseum (ENP I, S. 42, Tafel 23–25).

25 Dieric Bouts, Triptychon mit Anbetung der Könige, Johannes d. T. und Christophorus, »Perle von Brabant«, München, Alte Pinakothek (ENP III, S. 21, 62, Nr. 24, Tafel 38–40).

26 Unbekannter niederländischer Maler des frühen 16. Jahrhundert, Lukas zeichnet die Madonna (Kopie nach Rogier van der Weyden), München, Alte Pinakothek (ENP II, S. 81, Nr. 106 a, Tafel 119). Das Originalbild Rogier van der Weydens hat sich in Boston, Museum of Fine Arts, erhalten (ENP II, S. 81, Nr. 106 c, Tafel 118).

27 Rogier van der Weyden, Medici-Madonna, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 850; s. u. S. 316–335.

28 Die Sammlung Alt-Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram, lithographiert von Johann Nepomuk Strixner. Mit Nachrichten über die Altdeutschen Maler von den Besitzern, Stuttgart 1821; vgl. Gemälde der Sammlung Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann B. Bertram lithographiert von Johann Nepomuk Strixner, Neuss-Heidelberg 1980/81, Neuss 1980.

29 Signierte Werke Jan van Eycks befanden sich im 19. Jahrhundert mit dem Mittelteil des Genter Altars in Gent, mit seinen Flügeln in Berlin (s. o. Anm. 22); in Brügge befanden sich neben der Van der Paele-Madonna (s. o. Anm. 24) das Portrait seiner Frau (ENP I, S. 45, Tafel 28) und das Bildnis Christi als Rex Regum (ENP I, S. 69, Tafel 63).

30 Der mühsame Klärungsprozess der jeweiligen Künstler-Ouevres, hier letztlich des Rogier van der Weyden und des Dieric Bouts', spiegelt die enge stilistische und kompositionelle Anlehung des letztgenannten Malers an die Werke seines älteren Künstlerkollegen.

31 Bereits Ernst Förster, dessen Vermittlung das Städel die Medici-Madonna verdankt, berichtete 1833 in einer Reihe von Briefen an den damaligen Instituts-Direktor, Philipp Veit, detailliert von seinen historischen Entdeckungen der möglichen Verbindungen der Madonnentafel mit der Florentiner Familie (vgl. den Dokumenten-Anhang der Katalogeintragung zur Medici-Madonna, Inv. Nr. 850). Passavant veröffentlichte seine Beobachtungen zur Medici-Madonna erst 1841 im »Kunstblatt« ([wie Anm. 13], S. 19).

32 Kyriaci Anconitani Itinerarium, nunc primum ex Ms. cod. in lucem erutum ... Editionem recensuit, animadversionibus, ac praefatione illustravit, nonnullisque ejusdem Kyriaci epistolis, partim editis, partim ineditis locupletavit Laurentius Mehus, Florenz 1742.

1450 in Rom hatte kennen lernen, sagt in seinem Werke De viris illustribus daß der große Meister besondern Gefallen an den Malereyen des Gentile da Fabriano in der Kirche St Giovanni in Laterano gefunden[33]. - Giovanni Santi, der Vater des großen Raphael giebt in seiner Reimchronik bei Aufzählung der ausgezeichnetesten Künstler, deren Werke er auf einer Reise nach Mayland im Jahr 1468 hatte kennenlernen, folgende Nachricht im Anfang des Capitels: »Zu Brügge war unter den berühmtesten Malern der große Johannes und sein Schüler Roger, welche in ihrer Kunst mit so hohem Talent begabt waren, eine solche Meisterschaft besaßen und so außerordentlich zu coloriren wußten, daß sie zuweilen die Wirklichkeit selbst übertraffen.«[34] - Betrachten wir nun das Bild im Institut. Darauf erblicken wir nicht nur die besondern Patronen des Petrus und Johann von Medici, sondern in den Schutzheiligen der Familie Medici, den Heilg. Ärtzten Cosmus und Damian, auch die Portraite der genannten Mediceer. Peter von Medici geb. 1416 starb 1469, und Johannes geb. 1420 starb 1463. Beide sind auf unserm Bilde in einem Alter von dreißig und etlichen Jahren dargestellt, so daß es nicht später als im Jahr 1455 scheint verfertigt worden zu seyn. Daß Roger um diese Zeit sich in Italien aufhielt haben wir gesehen und von keinem anderen der van Eyckischen Schüler ist bekannt daß sie in so früher Zeit in Italien gewesen seyen. - Justus von Gent z. B. war in den Jahren 1468 bis 1474 daselbst und arbeitete zu Urbino für den Herzog Friedrich; also erst nach dem Tod des ältern Mediceer[35]. - Die Blüthe des Hugo van der Goes fällt erst in die Jahre 1463 bis 1480 um welches Jahr er ins Kloster ging, außerdem ist seine, und auch des Justus von Gent Behandlungsweise sehr verschieden von der in unserem Bildchen, wie dieses die mit seinem Namen bezeichneten Werke in Florenz und München beweisen. (NB die Bilder die ihm in der Boissereeischen Sammlung zugeschrieben werden, sind nicht von ihm.)[36] - Endlich glaubt man daß auch Hemling oder richtiger Memling ein Schüler des Roger von Brügge, in Italien gewesen sey. Nach dem von sich selbst gemalten Portrait vom Jahr 1462 in der Sammlung Aders[37] hatte er damals 22 bis 25 Jahre; also war er im Jahr 1455 in welches wir spätestens die Entstehungszeit des Bildchens im Institut gesetzt haben, erst 15 bis 18 Jahre alt. Nun wird wohl niemand behaupten daß er in diesem jungen Alter ein so meisterhaftes Bild könne gemalt haben, auch wenn er damals schon in Italien sollte gewesen seyn, und wenn er überhaupt jemals da war. - Nach allen diesen Untersuchungen bleibt keine andere Wahl übrig, als das Bild dem Roger von Brügge zuzuschreiben.

Ich denke es wird verehrlicher Administration nicht unangenehm seyn wenn ich dieser historischen Erörterung noch einige andere folgen lasse, welche sich auf altdeutsche Bilder der Sammlung im Institut beziehen, da ich sie bis jetzt noch nicht veröffentlicht habe[38] und sie bei dem zu verfassenden Catalog in Erwägung zu nehmen sind.

Das schöne Gemälde, angeblich von Schoreel[39], kann eben so wenig wie die desselben Meisters in München und Köln[40] von jenem niederländischen Maler herrühren: Durch C. van Mander, der dessen Leben besonders ausführlich behandelt[41], wissen wir daß Schoreel ein Schüler des Joh. Mabuse war, der nach seinem Aufenthalt in Italien ganz von der altniederländischen Weise abwich; ferner daß ihn Papst Hadrian VI. (anno 1521-1522) als Aufseher über die Kunstwerke im Vatican anstellte, und daß er während diesem Aufenthalt in Italien die niederländische Art zu

33 Bartholomaei Facii, De viris illustribus liber nunc primum ex ms. cod in lucem erutus. Recensuit, praefationem, vitamque auctoris addidit Laurentius Mehus..., Florenz 1745.

34 Heinrich Holtzinger, Federigo di Montefeltro Duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi, Stuttgart 1893, S. 225 (Libri XXII/XXIII, Cap. XCI-CV, V. 120 b).

35 Erst 1841 veröffentlichte Passavant (wie Anm. 13), S. 16, seine Kenntnisse zu »Justus von Gent« und dessen Hauptwerk, der Apostelkommunion, heute in der Galleria Nazionale delle Marche im Palazzo Ducale von Urbino (ENP III, S. 44-47, 74, Nr. 99, Tafel 101).

36 Erste Angaben zu Biographie und - z. T. vermeintlichen - Werken des Künstlers hatte Passavant (wie Anm. 13), S. 338, bereits 1833 im »Kunst-Blatt« mitgeteilt. Vgl. auch Passavant (1841; wie Anm. 13), S. 18.
Das einzige durch eine frühe Quelle - Giorgio Vasaris Künstlerviten - belegte erhaltene Werk des Hugo van der Goes ist der große Flügelaltar mit der Anbetung der Hirten in den Uffizien in Florenz (ENP IV, S. 15-19, Nr. 10, Tafel 10-18). Das Bild des Künstlers wurde aber das ganze 19. Jahrhundert hindurch nachhaltig von der falschen Signatur auf einem Bild Hans Memlings verzerrt: Die Bezeichnung »H. V. D. GOES 1472« auf Memlings Tafel mit Johannes d. T. in der Wildnis in der Alten Pinakothek in München (ENP VI B, S. 51f, Nr. 44, Tafel 94) sollte eine Fülle von Fehlzuschreibungen von Bildern des Memling-Kreises an Hugo van der Goes nach sich ziehen (Jochen Sander, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, S. 24f).

37 Dieric Bouts, Bildnis eines unbekannten Mannes, 1462, National Gallery, London (ENP III, S. 27, 61, Nr. 12, Tafel 20).
Das Bild erscheint in Carl Aders' Verkaufskatalog A catalogue of a very splendid collection of Dutch, Italian, ancient German and Flemish pictures (wie Anm. 20), S. 3, Nr. 2.

38 Passavant hatte zur altdeutschen bzw. altniederländischen Malerei bis zu diesem Zeitpunkt u. a. schon seinen Reisebericht Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1833, sowie die Artikel Nachrichten über die alte Kölner Malerschule und Nachrichten über die altniederländische Malerschule im »Kunstblatt« von 1833 veröffentlicht.

39 Joos van der Beke van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, 1524 von der Kölner Patrizierfamilie Schmitgen für den nördlichen Seitenaltar der Kölner Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen gestiftet, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 803; s. u. S. 176-203.
Passavant (1841; wie Anm. 13), S. 49f, setzte sich ausführlicher mit der Unmöglichkeit einer Gleichsetzung des Meisters des Boisseréeschen Marientodes (heute in der Alten Pinakothek in München, s. u. Anm. 40) mit Jan van Scorel auseinander.

40 Joos van Cleve führte für die Kölner Patrizierfamilie Hackeney zwei Triptychen mit dem Marientod aus, von denen sich das eine in der Alten Pinakothek in München (ENP IX A, S. 24f, 54, Nr. 17, Tafel 34-35), das andere im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (ENP IX A, S. 24f, 54, Nr. 16, Tafel 32-33) befindet.

41 Carel van Mander, Het Schilder-Boeck, Haarlem 1604.

malen, ganz in die italienische umwandelte, was auch Vasari bezeugt[42]. – Von unserm Bild wissen wir daß es im Jahr 1524 von Jobelino Schmitgen Senator in Köln in die Kirche Sta Maria Lieskirchen zu Köln gestiftet wurde, welche Nachricht im Werke des Aegidius Gelenius de admiranda Sacra et civili Magnitudine Coloniae steht, wo das Bild genau beschrieben und als ein außerordentliches Werk gepriesen wird. Den Meister desselben giebt Gelenius aber nicht an[43]. Doch ersehen wir aus dieser Nachricht daß das im Gemälde angebrachte Portrait das des Senators Schmitgen ist, keinesweges aber das des Schoreel; (dessen Bildnis sich in der Wiener Gall. befindet[44]) ferner daß das Bild der Entstehungszeit nach nicht von diesem Meister herrühren kann, indem zu jener Zeit Schoreel schon ganz italienisch malte, die Behandlung des Bildes aber ganz deutsch ist. Erwägen wir endlich daß alle bis jetzt von dem Meister des Gemäldes gekannte Werke nur in Köln aufgefunden wurden, so wird es höchst wahrscheinlich daß sie nur einem altkölner Maler dürfen zugeschrieben werden, über dessen Namen und Verhältnisse wir durch Nachforschungen in Köln, Aufschluß zu erwarten haben[45].

In dem Altdeutschen Saal sind 5 Bilder eines und desselben Meisters[46]: nehmlich das ehemalige Hausaltarblatt der Familie von Glauburg[47]; das große Bild mit Flügeln, die Familie der Maria, ihre Geburt und ihren Tod darstellend, welches ehedem in der Dominikanerkirche war[48]; und die 3 grau in Grau gemalten Bilder mit Heiligen[49], über der Thüre hängend[50]. Das zweite der Bilder wurde im Museum irrig dem Roger von der Weyden zugeschrieben[51]. Ein Bild desselben Meisters in der Boissereeischen Sammlung, eine Kreuzabnahme vorstellend ist mit eben so wenig Recht für Walter van Ahsen angegeben[52]. Da sich nur in Frankfurt so viele Bilder dieses Meisters finden, so wird es höchst wahrscheinlich daß er von hier gebürtig oder hier ansässig war. Auch seine Art zu malen hat weder etwas bestimmt nieder= noch ober=deutsches. Nun habe ich in Erfahrung gebracht daß im Stadtarchiv sich aus der 2ten Hälfte des 15ten Jahrhunderts ein Brief der Äbtisin des Klosters von Selbold, nebst Antwort und Contract mit einem hießigen berühmten Maler befindet, woraus hervorgeht daß die Äbtisin den Rath der Stadt Frankfurt ersucht den Meister anzutreiben das versprochene Altarblatt zu fertigen und dieser sich wegen überhäufter Arbeit entschuldigt[53]. Sollte dieser Meister, dessen Namen ich noch nicht erfahren, nicht der der erwähnten Bilder seyn? Die Vermuthung hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Sobald es mir möglich ist, werde ich im Archiv Nachsuchungen darüber anstellen[54].

Doch ich will hier die Erörterungen über die Altdeutschen Bilder im Institut abbrechen, um diesen Brief nicht über alles Maaß zu erweitern, und bitte in diesen Mittheilungen nur meinen guten Willen zu betrachten, der Sache in etwas dienlich zu seyn. Zu weitern Mittheilungen stets bereit verbleibe ich hochachtungsvoll

Ihr ganz ergebener
J. D. Passavant
Frankfurt ª/M den 11 August 1834.

42 Giorgio Vasari, Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri..., Florenz 1550.

43 Zu den näheren Entstehungsumständen vgl. die Katalogeintragung zu Van Cleves Altarbild, Inv. Nr. 803 (s. u. S. 176–203).

44 Passavant (1841; wie Anm. 13), S. 50, erneuerte diese Zuschreibung und Identifikation.

45 In der Tat widmete J. D. Passavant, Beiträge zur Kenntniß der alten Malerschulen in Deutschland vom 13ten bis in das 16te Jahrhundert; in: Kunstblatt (1841), S. 426–428, diesem Künstler und seinen Werken nachfolgend besondere Aufmerksamkeit. Er konnte ihn nicht näher identifizieren und gab ihm daher den Notnamen »Meister des Johann von Melem und Barth. de Bruyn«.

46 Der Künstler ist bis heute nicht sicher identifiziert worden. Durch die Besonderheiten der Forschungsgeschichte, die entscheidend von Passavant mitgeprägt werden sollten (Passavant [1841; wie Anm. 45], S. 418f), und angesichts des Standortes zweier wichtiger Werke wird der Anonymus auch heute noch unter dem Notnamen »Meister von Frankfurt« geführt. Dennoch gibt es keinen Zweifel daran, daß er zwischen 1480 und 1525 in Antwerpen tätig war; vgl. die forschungsgeschichtlichen Erörterungen zum Kreuzigungs-Triptychon des »Meisters von Frankfurt«, Inv. Nr. 715; s. u. S. 377–380.

47 »Meister von Frankfurt«, Kreuzigungs-Triptychon der Frankfurter Patrizierfamilie Humbracht, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 715; s. u. S. 369–392.

48 »Meister von Frankfurt«, Sippen-Altar, Frankfurt, Historisches Museum (ENP VII, S. 54, 76, Nr. 129, Tafel 100).

49 »Meister von Frankfurt«, Flügelaußenseiten des Sippen-Altars, Frankfurt, Historisches Museum (ENP VII, S. 54, 76, Nr. 129, Tafel 101).

50 Die Bilderhängung im Altdeutschen Saal ist in Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. Maerz 1833, Tafel 5–8, wiedergegeben. Ferner vermitteln vier im Februar und Juni 1835 entstandene Aquarelle von Mary Ellen Best (1809–1891) eine Vorstellung vom damaligen Aussehen der wichtigsten Sammlungsräume im Museumsgebäude an der Neuen Mainzer Strasse. Sie wurden am 19. 10. 1984 als Nr. 15, 21, 33 und 40 bei Sotheby's in New York versteigert.

51 Im Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1830, S. 41, Nr. 296, wurde das Triptychon unter »Unbekannt« geführt. Das Sippen-Triptychon (heute im Historischen Museum in Frankfurt) wurde allerdings in der Tat als Werk des »Roger van der Wyde« geführt (a. a. O., S. 39, Nr. 286).

52 ENP VII, S. 75, Nr. 127, Tafel 97. Vgl. auch Gemälde der Sammlung Sulpiz und Melchior Boisserée (wie Anm. 28), S. 77.
Passavant (1841; wie Anm. 45), S. 419, als Konrad Fyoll.

53 Passavant (1841; wie Anm. 45), S. 418f.
Die von Passavant angesprochenen Archivalien gehören zu den Verlusten des Stadtarchivs Frankfurt im Zweiten Weltkrieg. Für eine inhaltliche Zusammenfassung der Dokumente vgl. Walther Karl Zülch, Frankfurter Künstler 1223–1700, Frankfurt 1935, S. 141–144.

54 Als Ergebnis seiner nachfolgenden Forschungen identifizierte Passavant (1841; wie Anm. 45), S. 418f, den Anonymus mit dem Frankfurter Maler Konrad Fyoll.

Briefentwurf der Administration an J. D. Passavant vom 12. 9. 1834[55]

Herrn Maler J. D. Passavant
Wohlgeb. dahier
Frankf. d. 12 Sept. 1834.
Die Administration des Städelschen Kunstinstituts verfehlt nicht Ihnen andurch anzuzeigen, daß Sie auf die beiden in Ihrem gefälligen Schreiben d. d. 11 Aug. a. c. bezeichneten Bilder, das Haupt Johannes des Täufers und die Madonna auf dem Thron pp darstellend, zu reflektiren nicht gesonnen ist. Zugleich aber sieht sich dieselbe veranlaßt, Ihnen die in gedachtem Schreiben gegebenen Notizen als einen schätzbaren Beitrag für den aufzustellenden Catalog zu verdanken.
Hochachtungsvollst,
Im Auftrag der Adm.

55 Vgl. auch das Protokoll der Sitzung der Administration des Städelschen Kunstinstituts vom 9. 9. 1834 (PROTOCOLLE DER ADMINISTRATION DES STAEDELSCHEN KUNSTINSTITUTS [wie Anm. 15], S. 546).

KATALOG

Hieronymus Bosch

'S-HERTOGENBOSCH um 1450 - 1516 'S-HERTOGENBOSCH

Hieronymus Bosch wurde vermutlich um 1450 in 's-Hertogenbosch in Nordbrabant in die Malerfamilie Van Aken geboren. So ist zu vermuten, daß der urkundlich Joen oder Jeroen van Aken genannte Maler seine erste Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters Anthonius van Aken erhielt. Nur wenige archivalische Notizen beziehen sich auf den Maler, der zeit seines Lebens in 's-Hertogenbosch geblieben zu sein scheint: Vor 1481 heiratete Bosch Aleyt van der Meervenne; ins Jahr 1486/87 datiert seine erste Erwähnung als Mitglied der bedeutenden 's-Hertogenboscher Liebfrauenbruderschaft, für die er eine Reihe von Arbeiten lieferte. 1504 führte der Maler ein heute verlorenes Jüngstes Gericht für Philipp den Schönen aus. Hieronymus Bosch starb vor dem 9. August 1516; an diesem Tag nahmen die Mitglieder der Liebfrauenbruderschaft an seiner Totenmesse teil.

Etwa dreißig Werke werden dem Maler zugeschrieben, acht von ihnen tragen seine Signatur »Jheronimus Bosch«, keines aber ist datiert. So ist die chronologische Entwicklung des Malers bis heute umstritten. Vollends kontrovers aber bleibt die Forschungssituation im Hinblick auf die inhaltliche Ableitung und Deutung der berühmtesten Werke Boschs, der großen, vor und um 1500 entstandenen Triptychen wie dem sogenannten »Heuwagen« oder dem »Garten der Lüste«, beide im Prado in Madrid, und der Versuchung des hl. Antonius im Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon. Angesichts bedeutender Aufträge aus Kirchen- und Adelskreisen, vor allem aber im Hinblick auf die enorme Verbreitung seiner Bilderfindungen in Malerei und Graphik, wird man das Werk des Hieronymus Bosch, allen ungeklärten Fragen zum Trotz, in den Hauptstrang der künstlerischen Entwicklung in den Niederlanden um 1500 einordnen können.

LITERATUR

Max J. Friedländer, G. Lemmens, Early Netherlandish Painting, Bd. V: Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch, Leiden-Brüssel 1969; Gerd Unverfehrt, Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980; Walter S. Gibson, Hieronymus Bosch. An annotated bibliography, Boston 1983; Roger H. Marijnissen, Peter Ruyffelaere, Hieronymus Bosch. The complete works, Antwerpen 1987

Hieronymus Bosch
ECCE HOMO

Inv. Nr. 1577
Tafel 1 und Abb. 1

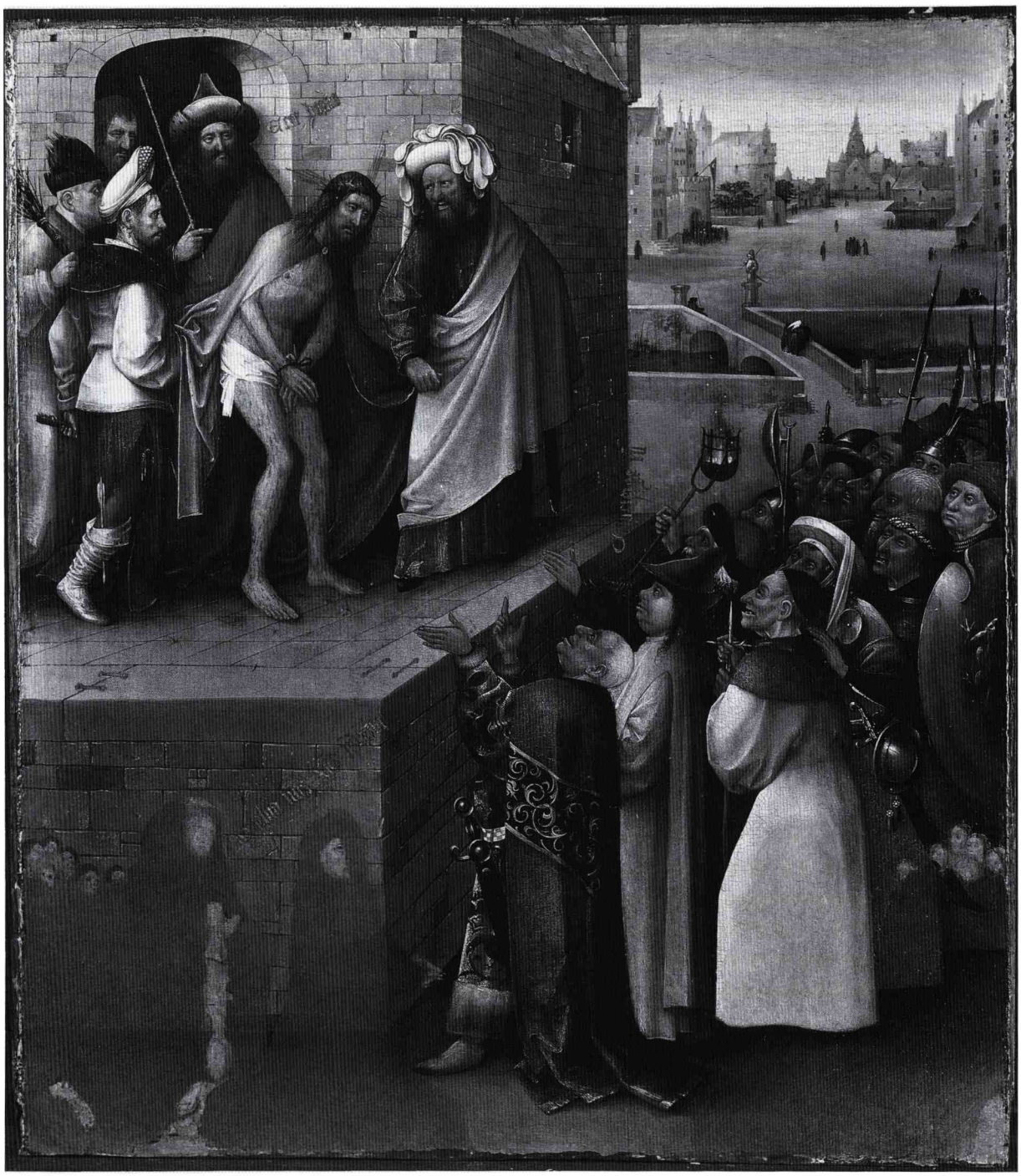


Abb. 1: Hieronymus Bosch, Ecce Homo, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 71,1 x 60,5 (± 0,4) x 0,5 cm
drei Bretter mit vertikal verlaufender Maserung, vertikal angeordnet; Breite der Einzelbretter (Maße von links nach rechts):
Brett I: 21,1 cm
Brett II: 16,2 cm
Brett III: 23,1 cm
Verbindung der Bretter durch je zwei ca. 7,5 cm lange, 0,7 cm starke Holzdübel in 11,5 cm Entfernung zur oberen und in 8,5 (± 0,2) cm Abstand zur unteren Tafelkante
Tafel auf 0,5 cm gedünnt und parkettiert

Malfläche:

70,5 x 59,9 cm
Malkanten seitlich und oben erhalten; Malerei unten vermutlich knapp beschnitten

Zustand der Malerei:

vorzüglicher Erhaltungszustand der Malerei mit Ausnahme der weitgehend entfernten Stifterfiguren am unteren Bildrand und abgesehen von Retuschen an der Fuge zwischen Brett I und II; Restaurierung 1983 durch P. Waldeis; Abnahme eines stark vergilbten, jüngeren Firnis' und ausgedehnter Übermalungen, insbesondere im Bereich der Stifterfiguren; Freilegung der Malereireste der Stifterfiguren und anschließende integrierende Retusche der Fehlstellen; die Analyse der bei der Übermalung verwendeten Pigmente wies u. a. Bleizinngelb nach[1], was erst im 18. Jahrhundert in Gebrauch kam

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 33)*:
keine Beschriftungen

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

In Anlehnung an den Bericht des Johannes-Evangeliums 19, 4–6 schildert das Städel-Bild die Ausstellung Christi vor dem Volk durch Pilatus[2]. Auf dem weiten, steinernen Altan vor dem Gerichtsgebäude wird der gegeißelte, dornengekrönte Christus der Menge vorgeführt, die wütend seinen Tod fordert. Einer der Henkersknechte, die Geißel noch in der Rechten, und ein Schriftgelehrter stehen neben Christus. Sie haben den blaugrauen Umhang des Heilands zurückgeschlagen, so daß die Zuschauer ihn in der ganzen Erbarmungswürdigkeit seines bis auf ein Lendentuch nackten, aus zahlreichen Wunden blutenden Körpers sehen können. Blutige Spuren auf dem Boden hinterlassend, die Hände gefesselt, leicht vorgebeugt, blickt Christus mitleidig auf die Menge nieder. Hinter ihm steht Pilatus, mit der szepterhaltenden Rechten auf den Heiland weisend und die – inschriftlich in Textualis festgehaltenen – Worte äußernd: »Ecce homo« (Seht, welch ein Mensch). Hinter Christus steht ein weiterer Henkersknecht, das Rutenbündel lässig über die Schulter gelegt. Im Dunkel des Palasteingangs, zur Rechten des Statthalters, erscheint schließlich der bärtige Kopf einer weiteren Gestalt. In einem Fenster des Gebäudes nistet eine Eule.

Pilatus und der Schriftgelehrte tragen einen dunkelblauen bzw. flaschengrünen Rock, darüber einen karminroten bzw. hellzinnoberroten Umhang. Pilatus' Haupt bedeckt ein pelzverbrämter zinnoberfarbener Stoffhut, während der Pharisäer eine weiße, turbanartige Kopfbedeckung mit langen, zungenförmigen Besatzstücken trägt. Die beiden Henkersknechte zur Rechten Christi sind demgegenüber phantastischer ausgestattet. Der vordere trägt zu blauen Beinlingen und zitronengelben Stulpenstiefeln ein grauweißes Wams mit breitem, aus flaschengrünem Brokatstoff hergestelltem Kragen und einen grünen, bodenlangen, seitlich geschlitzten Rock, dazu einen kunstvoll mit weißem Tuch umschlungenen Kopfputz. Ein Ohrring und ein durch den Stiefelaufschlag gesteckter Pfeil betonen sein extravagantes Aussehen zusätzlich. Sein Gefährte trägt zu einem langen, hellkarminfarbenen Rock eine schwarze, oben ausgefranste Fellkappe.

Während Pilatus der Vorführung des Gefangenen ohne erkennbare Gemütsbewegung beiwohnt, klingt in den haßerfüllten Blicken, die die Henkersknechte und der Schriftgelehrte auf Christus werfen, bereits der Sturm schäumender Wut und geifernder Dummheit an, der die Menge zu Füßen des Altans des Gerichtsgebäudes beherrscht: »Crucifige eu⟨m⟩« (Kreuzige ihn) lautet die gleichfalls in Textualis im Bilde festgehaltene Forderung des Volkes an den römischen Statthalter. Drei Zuschauer im Bildvordergrund sind in besonderer Weise hervorgehoben. Links außen eine feiste »Glatze«, mit einer kostbaren, rotbraunen,

1 Untersuchungsbericht von A. Burmester, Doerner-Institut, München, vom 2. 1. 1984.

2 A. Legner, Art. »Ecce Homo«; in: LCI, Bd. 1, Sp. 557–561.

pelzbesetzten Goldbrokatschaube und einem aufwendig bestickten, dunkelgrünen Umhang bekleidet, um die Hüften ein Schwertgehänge; in der Mitte ein fetter Mann mit purpurfarbenem Rock und seitlich geschlitztem, skapulierartigem Umhang sowie einem grünen Stoffhut; und rechts ein dürrer Alter in weißlich-grauem Rock mit einem kurzen grünen Schultermantel, der sich auf einen Spieß stützt. An diese drei Männer schließt sich zum rechten Bildrand und nach hinten eine größere Menschenmenge an, die meist nur noch ausschnitthaft ins Bild gesetzt ist. Die von Haß und Wut verzerrten Physiognomien sollen ebenso wie die die Menge überragenden Spieße und Hellebarden die Feindschaft der Zuschauer Christus gegenüber verdeutlichen.

Hinter der Menschenmenge öffnet sich dem Blick der in dunstiger Ferne liegende Hintergrund des Bildes. Ein Kanal oder Flußlauf trennt das Geschehen vorn von dem weiten Marktplatz einer Stadt, wobei eine Brücke mit einigen Passanten die Verbindung herstellt. Neben den niederländisch anmutenden Bürgerhäusern steht am jenseitigen Platzende ein großes, an eine Kirche erinnerndes Gebäude mit orientalischem Zwiebelturm. Von einem der Gebäude weht eine rote Fahne mit weißem Halbmond, davor sind zahlreiche Menschen zusammengelaufen.

Erst die jüngste, 1983 durchgeführte Restaurierung des Bildes vervollständigte mit der Freilegung der weitgehend zerstörten Figuren der Stifter die ursprüngliche Komposition *(Abb. 4)*. Am linken Bildrand knien die männlichen Mitglieder der Familie, rechts die weiblichen, wobei die Figur der Stifterin den Reinigungsbemühungen früherer Jahrhunderte restlos zum Opfer gefallen ist. Die Stifter sind ihrer Bedeutung entsprechend maßstäblich differenziert. Hinter dem Familienvater kniet eine zweite, gleich groß dargestellte, tonsurierte Figur, der auch die an Christus gerichtete Bitte »Salva nos xp⟨ist⟩e r⟨e⟩de⟨m⟩ptor« (Errette uns Christus, Erlöser; gleichfalls in Textualis geschrieben) in den Mund gelegt ist.

PROVENIENZ

vor 1889 im Besitz der Genter Familien Faille und Pycke[3]
1889 auf der »Exposition de tableaux anciens« in Gent[4]
vor 1900 im Museum voor Schone Kunsten in Gent als Leihgabe von Louis Maeterlinck ausgestellt[5]
1902 auf der »Exposition des Primitifs Flamands« in Brügge[6]
seit 1903 in der Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin[7]
1917 auf der Auktion der Sammlung Richard von Kaufmann in Berlin vom Städelschen Museums-Verein erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Ecce Homo-Tafel des Städelschen Kunstinstituts wurde 1889 von H. Hymans in die Literatur eingeführt[8], nachdem er das Bild auf der »Exposition de tableaux anciens« in Gent gesehen hatte. Obwohl er stilistische Bezüge zu Schongauer und Bosch erkannte, hielt er die Eule im Palastfenster für die »Signatur« des Herry met de Bles[9].

Die unzweideutige Zuschreibung der Frankfurter Tafel an Hieronymus Bosch erfolgte durch den Genter Kunsthistoriker L. Maeterlinck, der das Bild in der Zwischenzeit erworben hatte[10]. Seiner Beweisführung in der Frage der Autorschaft des Bildes schloß sich - angeführt von H. Hymans[11] - die gesamte nachfolgende Forschung an[12]. Bereits 1903 gab Maeterlinck die Ecce Homo-Tafel an den Berliner

3 Maeterlinck (1900), S. 68. Zu den beiden Genter Familien vgl. Gustave van Hoorebeke, Le Nobiliaire de Gand, ou fragments généalogiques de quelques familles nobles qui ont résidé ou qui résident encore en cette ville, Gent o. J.
4 Hymans (1889), S. 419.
5 Ders. (1902 a), S. 80.
6 Hulin de Loo (1902), S. 36, Nr. 137; Exposition des Primitifs flamands (1902), S. 59, Nr. 137.
7 Friedländer (1903), S. 168, Nr. 137; Nécrologie (1908), S. 131.
8 Hymans (1889), S. 419.
9 Auf Bildern des Herry met de Bles erscheint die Eule häufiger anstelle einer Signatur, vgl. Friedländer, ENP XIII, S. 24. Zur ikonographischen Bedeutung der Eule vgl. Vandenbroeck (1985), S. 19-135.
10 Maeterlinck (1900), S. 68-74.
11 Hymans (1902 a), S. 80; ders. (1902 b), S. 302.
12 Hulin de Loo (1902), S. 36, Nr. 137; Exposition des Primitifs flamands (1902), S. 59, Nr. 137; Friedländer (1903), S. 168, Nr. 137; Gossart (1907), S. 64f, 285; Cohen (1910), S. 388; de Fourcaud (1912), S. 280f; Lafond (1914), S. 41, 111; Plietzsch (1915), S. 213; von Baldass (1917), S. 178, 182; Friedeberger (1917), S. 377; Friedländer (1917), o. S., Nr. 108; Collection Richard von Kaufmann (1918), S. 92; Simon (1918-19), S. 749; Pfister (1922), S. 28; Schürmeyer (1923), S. 42; von Baldass (1926), S. 112f; Friedländer (1927), S. 91, 146, Nr. 77, Tafel 51; Benesch (1931), S. 38; Wehlte (1932), S. 224; Wolters (1932), S. 234-236; de Tolnay (1937), S. 16f, 89, Nr. 5; von Baldass (1938), S. 52; Vermeylen (1941), S. 195-197; von Baldass (1943), S. 45, 66, 250; Combe (1946), S. 13, 77f, Nr. 14; de Boschère (1947), S. 37; Brans (1948), S. 13, 35f; Leymarie (1949), S. VIII; Bertram (1950), S. 9; Janson (1952), S. 84; Dorfles (1953), S. 58, 172, Nr. 7; Genaille (1954), S. 101, 139; Swarzenski (1955), S. 4;

Kunstsammler Richard von Kaufmann ab[13], der die ursprünglich nur mit einem Lendentuch bekleidete Gestalt Christi mit einem bodenlangen Gewand übermalen ließ. Nach dem Tode von Kaufmanns 1908 kam das Bild mit seiner Sammlung 1917 in Berlin zur Versteigerung und wurde vom Städelschen Museums-Verein erworben. Die vom Vorbesitzer veranlaßte, sinnentstellende Übermalung wurde noch vor der Präsentation in der Galerie entfernt *(Abb. 2)*[14].

Es war gleichfalls Maeterlinck, der das Bild erstmals als vergleichsweise frühes Werk des Malers aus 's-Hertogenbosch charakterisierte[15]. Auch mit dieser Einschätzung fand er die Zustimmung der überwältigenden Mehrzahl der Bosch-Kenner, wobei die Vorschläge von 1475 bis 1490 variieren[16]. Einen ersten, allerdings nur angedeuteten Zweifel an der Richtigkeit dieser zeitlichen Ansetzung der Tafel im Schaffen Boschs äußerte C. Linfert[17]. Er wich zwar auch nicht von der traditionellen Frühdatierung ab, verwies aber zugleich auf die »Vergeistigung« der Darstellung, die er primär als Kennzeichen der Spätwerke betrachtete. Erst P. Reuterswärd trat unter Hinweis auf motivische wie gestalterische Charakteristika offen für die Spätdatierung ein[18]. Eine dritte Position bezog M. S. Frinta, der eine Spätdatierung verwarf, zugleich aber die Frage nach der Eigenhändigkeit des Frankfurter Ecce Homo stellte[19]. Die nachfolgende Forschung sollte allerdings einmütig an der Authentizität des Städel-Bildes wie an seiner frühen Entstehung - um 1480 bis 1490 - innerhalb des Œuvre Boschs festhalten[20].

Hatte Hymans das Bild noch als untadelig erhalten bezeichnet[21], so stellte M. J. Friedländer erstmals die ungleichmäßige Sorgfalt der malerischen Ausführung einzelner Bildpartien fest[22]. Er dürfte sich dabei auf die untere linke Bildecke bezogen haben, über der zusammenhanglos die Inschrift mit der Anrufung Christi erschien. Die Deutung der Inschrift wie der hier zu beobachtenden Übermalung des Bildes blieb umstritten. Anhaltspunkte lieferte eine Kopie der Städel-Tafel im Rijksmuseum in Amsterdam *(Abb. 3)*, auf die Friedländer aufmerksam machte[23]. Diese Fassung des Themas weicht allerdings in wesentlichen Punkten von der Vorlage ab. So fehlen nicht nur die Inschriften, sondern an der Vorderseite des Palastvorbaus ist ein vergittertes Fenster eingefügt, in dem eine männliche Gestalt sichtbar wird. Dies führte L. Baldass zu der Vermutung, daß auch bei der Städel-Tafel unter der Übermalung ursprünglich ein Kerker mit dem guten Schächer oder mit den im Fegefeuer schmachtenden Seelen zu

Panofsky (1956), S. 108[34]; van Puyvelde (1956), S. 101; Combe (1957), S. 10f; von Baldass, Heinz (1959), S. 58, 80; Linfert (1959), S. 8, 112; Delevoy (1960), S. 54-58; Eisler (1961), S. 36f; de Boschère (1962), S. 231; Bosman (1962), S. 75; Winkler (1962), S. 321; Bosman (1963), S. 74f; Arndt (1964), S. 174; Gaufreteau-Sévy (1965), S. 17, 35; de Tolnay (1965), Bd. 1, S. 14, Bd. 2, S. 341, Nr. 5; Bussagli (1966), S. 19, 38; Buzzati, Cinotti (1966), S. 90f; Gerlach (1967), S. 647; H. D. (1967), S. 31; von Baldass, Heinz (1968), S. 156, 163, 251; Friedländer (1969), S. 83, Nr. 77, Tafel 57; Linfert (1970), S. 10f, 50; Reuterswärd (1970), S. 170f, 185, 258; Frinta (1973), S. 147; Gibson (1973 a), S. 20f; ders. (1973 b), S. 128f; Snyder (1973), S. 163; Fraenger (1975), S. 460f; Holländer (1975), S. 24-26; Rowlands (1975), S. 5; Schuder (1975), S. 61f; Goertz (1977), S. 39-43; Chailley (1978), S. 98f; Bax (1979), S. 328; Mulazzani (1979), S. 7, 20, Nr. 10; Unverfehrt (1980), S. 26, 90; Hammer-Tugendhat (1981), S. 41-43, 95-98; Bango Torviso, Marías (1982), S. 62, 199; Cook (1984), S. 92; Gibson (1984), S. 160-163; Vandenbroeck (1985), S. 19; Genaille (1986), S. 62; Bosing (1987), S. 18-20; Marijnissen, Ruyffelaere (1987), S. 368-377; Holländer (1988), S. 24-26.
Ebenso die Gemäldeverzeichnisse des Städelschen Kunstinstituts seit 1919.

13 Friedländer (1903), S. 168, Nr. 137.

14 Simon (1918-19), S. 749. Die früheste photographische Wiedergabe der Tafel - noch ohne die Übermalung der nackten Gestalt Christi - bei Maeterlinck (1900), S. 69, in übermaltem Zustand bei Friedländer (1917), Nr. 108.

15 Maeterlinck (1906), S. 302.

16 Von Baldass (1917), S. 178, 182; Schürmeyer (1923), S. 42; von Baldass (1926), S. 112f; Friedländer (1927), S. 91, 146, Nr. 77, Tafel 51; Benesch (1931), S. 38; de Tolnay (1937), S. 16f, 89, Nr. 5; von Baldass (1938), S. 52; Vermeylen (1941), S. 195-197; von Baldass (1943), S. 45, 66, 250; Combe (1946), S. 13, 77f, Nr. 14; Brans (1948), S. 35f; Leymarie (1949), S. VIII; Janson (1952), S. 84; Dorfles (1953), S. 58, 172, Nr. 7; Genaille (1954), S. 101, 139; Swarzenski (1955), S. 8; Panofsky (1956), S. 108[34]; van Puyvelde (1956), S. 101; Combe (1957), S. 10f; von Baldass, Heinz (1959), S. 58, 248; Linfert (1959), S. 8, 112; Delevoy (1960), S. 54-58; Bosman (1962), S. 75; ders. (1963), S. 75; Gaufreteau-Sévy (1965), S. 35; de Tolnay (1965), Bd. 1, S. 14; Bussagli (1966), S. 19, 38; Buzzati, Cinotti (1966), S. 90f, Nr. 10; H. D. (1967), S. 31; von Baldass, Heinz (1968), S. 163, 251; Friedländer (1969), S. 83, Nr. 77, Tafel 57; Linfert (1970), S. 50; Gibson (1973 a), S. 20; ders. (1973 b), S. 128f; Snyder (1973), S. 163; Rowlands (1975), S. 5; Goertz (1977), S. 39-43; Chailley (1978), S. 98f; Bax (1979), S. 328; Mulazzani (1979), S. 7, 20, Nr. 10; Unverfehrt (1980), S. 244; Hammer-Tugendhat (1981), S. 95-98; Bango Torviso, Marías (1982), S. 62; Gibson (1984), S. 160-163; Bosing (1987), S. 18.

17 Linfert (1959), S. 8, 112. Ders. (1970), S. 10f, 50, blieb allerdings auch in der Folge bei der frühen Datierung der Tafel um 1490.

18 Reuterswärd (1970), S. 170f, 185, 258.

19 Frinta (1973), S. 147.

20 Allein Cook (1984), S. 92, folgte Reuterswärds Spätdatierung des Frankfurter Ecce Homo.

21 Hymans (1889), S. 419.

22 Friedländer (1903), S. 168, Nr. 137.

23 ENP V, S. 83, Nr. 77 a, Tafel 57; Friedländer (1917), o. S., Nr. 108. Zu den Kopien nach dem Frankfurter Bild s. u. S. 35.

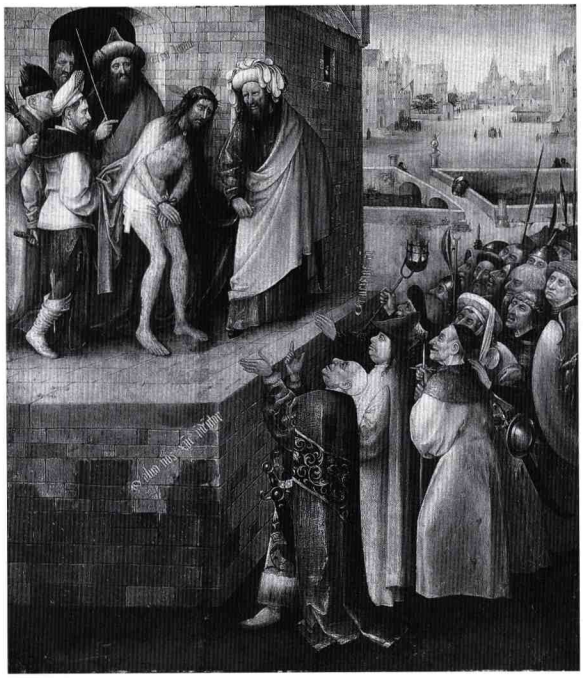


Abb. 2: Hieronymus Bosch, Ecce Homo, Zustand vor der Restaurierung von 1983, Frankfurt, Städel

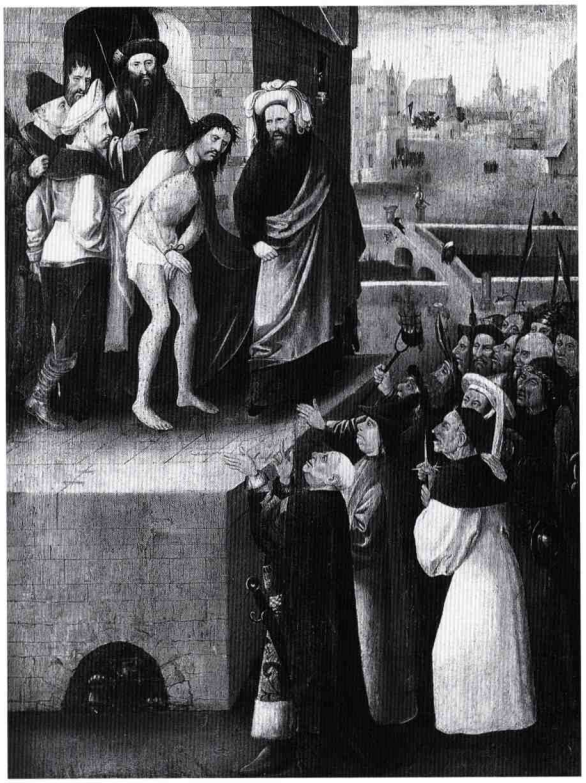


Abb. 3: Kopie nach Hieronymus Bosch, Ecce Homo, Amsterdam, Rijksmuseum

sehen war, von denen die Inschrift mit der Bitte um Erlösung ausging[24].

Größere Klarheit in dieser Frage brachte eine Röntgenuntersuchung *(Abb. 9)*, deren Ergebnisse K. Wehlte und C. Wolters mitteilten[25]. Während sie den Befund unten links als die - nachträglich übermalten - Reste zweier größtenteils »abgewaschener« Stifterfiguren interpretierten, brachten sie ein am linken Bildrand erscheinendes Köpfchen vermutungsweise mit den Resten eines Wappens in Verbindung. Baldass plädierte erstmals »... trotz des anscheinend schlechten Erhaltungszustandes...« für die Freilegung dieser Figuren, um auf diesem Wege die ursprüngliche Geschlossenheit der Komposition wiederherzustellen[26]. 1983 entschied man sich im Rahmen einer durchgreifenden Reinigung der Tafel zur Abnahme der alten Übermalungen *(Abb. 2 und 4)*. Auf diese Weise konnte man erstmals die symmetrische Anordnung der im Bedeutungsmaßstab wiedergegebenen Stifterfamilie im Bildvordergrund fassen, die auf der linken (heraldisch rechten) Bildseite die männlichen, auf der rechten die weiblichen Familienmitglieder zeigt.

Durchaus uneinig waren sich die zahlreichen Interpreten des Frankfurter Ecce Homo in der Bestimmung seiner besonderen Eigenart: Glaubte etwa O. Benesch gerade an diesem Bild »... Bosch als 'Realisten'...« fassen zu können[27], so meinte z. B. Linfert in demselben Werk die für Bosch so charakteristische »... spiritualization of the material world...« wiederzuerkennen[28]. Kontrovers wurde auch die Herkunft von Ikonographie, Komposition und Stil der Tafel diskutiert. Während L. de Fourcaud das Ecce Homo-Bild erstmals allgemein mit sakralen Bühnendarstellungen in Verbindung brachte[29], versuchte D. Roggen, die konkrete Ableitung von szenischen Darstellungen auf den Wagen der alljährlich stattfindenden großen Prozession der

24 Von Baldass (1926), S. 112[14].

25 Wehlte (1932), S. 224; Wolters (1932), S. 234-236. Im selben Zusammenhang äußerten sich auch Vermeylen (1941), S. 195, und Delevoy (1960), S. 58.

26 Von Baldass (1935), S. 88[6]; ders. (1943), S. 45.

27 Benesch (1931), S. 38.

28 Linfert (1959), S. 112.

29 De Fourcaud (1912), S. 280f. Im Anschluß daran auch Schürmeyer (1923), S. 42; Genaille (1954), S. 101; Delevoy (1960), S. 54; Bosman (1962), S. 75, und Bussagli (1966), S. 19, 38.

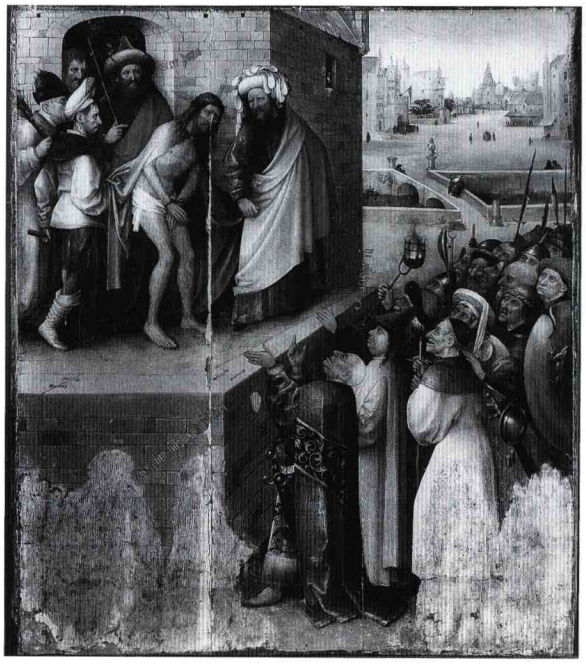


Abb. 4: Hieronymus Bosch, Ecce Homo, Zustand nach Abnahme aller Übermalungen während der Reinigung von 1983, Frankfurt, Städel

's-Hertogenboscher Liebfrauenbruderschaft wahrscheinlich zu machen[30]. Demgegenüber wollten E. Solms Graf zu Solms-Laubach und E. Panofsky Boschs Frankfurter Bild auf ein verschollenes holländisches Vorbild bzw. auf eine gleichfalls hypothetische Komposition, mutmaßlich von Rogier van der Weyden, zurückführen[31]. J. Combe konkretisierte erstmals diese noch vagen Vermutungen[32]. Er wies auf einen Holzschnitt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in der Bibliothèque Nationale, Paris *(Abb. 5)*[33], hin, der - einschließlich der Inschriften - die Formulierung des Städel-Bildes vorwegnimmt. G. Swarzenski, Ch. de Tolnay und D. Hammer-Tugendhat führten schließlich weitere Belege für eine etablierte niederländische Bildtradition an, auf die sich Bosch mit seiner Ecce Homo-Tafel beziehen konnte[34]. Die deutliche Tendenz zu karikaturhafter Übersteigerung der Physiognomien wie auch die phantastische Kostümierung der Figuren wurde verschiedentlich mit dem Einfluß nordniederländischer Tafel- und Buchmalerei der ersten Jahrhunderthälfte[35] bzw. mit dem Vorbild der Bilderfindungen des »Meisters

30 Roggen (1936), S. 6. Ders. (1939-40), S. 115-120, 122, versuchte die karikaturhaften Züge der Feinde Christi auf dem Frankfurter Bild mit der unmittelbaren Ableitung von Kalbsfell-Masken zu erklären, die auf der alljährlichen Prozession der Liebfrauenbruderschaft in 's-Hertogenbosch getragen wurden. Demgegenüber wies de Tolnay (1965), Bd. 2, S. 341, darauf hin, daß diese Masken ausschließlich von den Darstellern heiliger Personen getragen wurden.

31 Solms Graf zu Solms-Laubach (1935-36), S. 34, sah neben dem Frankfurter Bild auch in der von ihm früher datierten Ecce Homo-Darstellung des »Hausbuchmeisters« im Augustinermuseum in Freiburg (Alfred Stange, Der Hausbuchmeister. Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen, Baden-Baden, Straßburg 1958, S. 20, 40, Kat. Nr. 94) einen Reflex des hypothetischen, von ihm in Holland entstanden geglaubten Vorbildes. Ebenso Bax (1979), S. 316, unter Hinweis auf die erstmals von Combe (1946), S. 13; ders. (1957), S. 11[32], publizierte Ecce Homo-Darstellung im Holzschnitt, s. u.
Panofsky (1956), S. 108[34], betonte die Verwandtschaft zwischen Frankfurter Ecce Homo, Schongauers Kupferstich desselben Themas (B. 15) und Friedrich Herlins Darstellung auf der Gengerschen Votivtafel von 1468 in Nördlingen (Ernst Buchner, Die Werke Friedrich Herlins; in: JbMünchen 13 [1923], S. 33-37, Abb. 20 auf S. 35). Da ihm die Ähnlichkeit der drei Kompositionen untereinander nicht groß genug erschien, um eine direkte Abhängigkeit voneinander annehmen zu können, schloß Panofsky auf ein hypothetisches, gemeinsames Vorbild Rogier van der Weydens.
Swarzenski (1955), S. 8, vermutete im Anschluß an de Tolnay (1937), S. 59[22], hinter Boschs Komposition ein mögliches Vorbild des »Meisters von Flémalle«.

32 Combe (1946), S. 13; ders. (1957), S. 11[32]. Im Anschluß hieran auch: Gauffreteau-Sévy (1965), S. 17; Bax (1979), S. 316, 335.

33 Das Blatt wurde unterschiedlich datiert und lokalisiert: Paul Heitz, Primitive Holzschnitte. Einzelbilder des XV. Jahrhunderts, Straßburg o. J. [1913], S. 16, Tafel 20, und W. L. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, Bd. 1, Leipzig 1926, S. 16, Nr. 327 (Lothringisch, um 1460-70); P.-A. Lemoisne, Les xylographies du XIVe et du XVe siècle au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Bd. 1, Paris-Brüssel 1927, S. 129f, Nr. XXXIX (mit Farbwiedergabe des Holzschnittes; lothringisch, um 1440-50); de Tolnay (1965), Bd. 2, S. 341, Nr. 5 (Anfang des 15. Jahrhunderts); Bax (1979), S. 316, 335 (um 1430); Combe (1957), S. 11 (Mitte des 15. Jahrhunderts).
Der Holzschnitt wurde mehrfach in deutsche Frühdrucke des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts übernommen: Albert Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 7: Lienhart Holle, Johannes Reger, Johann Schaeffer und Hans Hauser in Ulm, Leipzig 1923, S. 9, Abb. 214; und a. a. O., Bd. 17: Die Drucker in Nürnberg, 1. Anton Koberger, Leipzig 1934, S. 5, Abb. 389.

34 Swarzenski (1955), S. 6f; de Tolnay (1965), Bd. 2, S. 341, Nr. 5; Hammer-Tugendhat (1981), S. 41-43 (hypothetische Vorlage vom »Meister des Turiner Stundenbuchs«, in dem Hammer-Tugendhat auch den Maler des New Yorker Diptychons [ENP I, S. 51, Tafel 36] wiedererkennen wollte); Marijnissen, Ruyffelaere (1987), S. 368.

35 Als ein Werk des Hieronymus Bosch, das auch in stilistischer Hinsicht ganz in der »holländischen« Tradition stehe, betrachteten von Baldass, Heinz (1959), S. 80, die Frankfurter Tafel. Auf den speziellen Bezug zur Buchmalerei verwiesen: Bosman (1963), S. 17; L. M. J. Delaissé, A century of Dutch manuscript illumination, Berkeley-Los Angeles 1968, S. 31, 50f; Gibson (1973 a), S. 21; Rowlands (1975), S. 5, und Bosing (1987), S. 20.
Von Baldass (1938), S. 51f, verwies auf eine um 1480 entstandene, nordniederländische Tafel, ehemals in der Sammlung Kleiweg in Amsterdam, die er dem »Meister der Mannalese« (benannt nach der Tafel im Musée de Douai; ENP III, S. 64, Nr. 37, Tafel 55) zuweisen wollte. Sie stellte seiner Meinung

von Flémalle«, Albert van Ouwaters oder Martin Schongauers in Verbindung gebracht[36].

Das Frankfurter Ecce Homo-Bild ist wiederholt kopiert worden, wobei auf die qualitativ beste Kopie in Amsterdam *(Abb. 3)* schon hingewiesen wurde[37]. Darüber hinaus wurde eine Reihe von weiteren Darstellungen der Ecce Homo-Szene wiederholt Bosch zugeschrieben und in einen Zusammenhang mit der Frankfurter Tafel gebracht. An erster Stelle steht hier die von anderer Hand zum Triptychon erweiterte, kompositionell besonders eng mit dem Städel-Bild zusammengehende Tafel im Museum of Fine Arts in Boston[38], aber auch das Ecce Homo-Fragment aus größerem Zusammenhang in der John G. Johnson Collection, Philadelphia[39], und die Halbfiguren-Version des Themas aus der ehemaligen Sammlung Rudinoff, heute in Schweizer Privatbesitz[40]. Zumindest für das Fragment in Philadelphia konnte eine kürzlich durchgeführte dendrochronologische Untersuchung eine Entstehung erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts nachweisen[41] – mithin als Produkt der blühenden Rezeption der Werke des Hieronymus Bosch lange nach dem Tod des Meisters im Jahre 1516.



Abb. 5: Lothringischer (?) Meister, Mitte 15. Jahrhundert, Ecce Homo, Holzschnitt, Paris, Bibliothèque Nationale

nach eine zeitgleiche Parallele zur »... moralisierenden sittenbildlichen Darstellung...« des Frankfurter Ecce Homo dar, die letztendlich auf Ouwater und den »Meister von Flémalle« zurückzuführen sein sollte.

36 Dvořák (1924), S. 178[1]; von Baldass (1938), S. 52; Vermeylen (1941), S. 196f; von Baldass (1943), S. 66; von Baldass, Heinz (1959), S. 80; de Tolnay (1965), Bd. 2, S. 341, Nr. 5.

37 Zu den übrigen Kopien neben der Amsterdamer Tafel vgl. Swarzenski (1955), S. 7[12]; Eisler (1961), S. 37; Arndt (1964), S. 175; P. Gerlach, Ziedaar de mens; in: Brabants Dagblad, 20 maart 1970.

38 ENP V, S. 93, Add. 149, Tafel 123.
Die Bewertung des Ecce Homo in Boston fiel unterschiedlich aus. Als eigenhändige Arbeit Boschs betrachteten das Bild: Dorfles (1953), S. 180; Swarzenski (1955), S. 1–10, und Schuder (1975), S. 62. Als Variante der Frankfurter Tafel: Delevoy (1960), S. 54; Gauffreteau-Sévy (1965), S. 216, Nr. 6; Bussagli (1966), S. 19, 38, und Gibson (1973 a), S. 20. Demgegenüber hielten Eisler (1961), S. 37f; Mulazzani (1979), S. 7, und Unverfehrt (1980), S. 137–139, 244, Kat. Nr. 11, das Bild für eine Werkstattarbeit, wobei Eisler zumindest die Unterzeichnung als von Bosch selbst herrührend ansah.
Als veränderte Kopie von anderer Hand nach Boschs Frankfurter Bild wollten die Tafel in Boston betrachten: Von Baldass, Heinz (1959), S. 58; de Tolnay (1965), Bd. 2, S. 341–343, Nr. 5a; Arndt (1964), S. 174f; ders. (1968), S. 8.

39 ENP V, S. 83, Nr. 78, Tafel 58. Das nur fragmentarisch erhaltene Bild ist unten beschnitten. Eine späte Kopie, die ihrerseits spätere, 1938 entfernte nachträgliche Ergänzungen der Tafel in Philadelphia übernimmt, befindet sich in Indianapolis, Clowes Fund. Eine Zeichnung mit der Kreuztragung Christi (Sacramento, Crocker Art Gallery; de Tolnay [1965], Bd. 2, S. 393, Nr. 24) zeigt im Hintergrund links die Ecce Homo-Szene in der Art des Fragments in Philadelphia und dürfte die Rekonstruktion dieser Tafel ermöglichen.
Das Ecce Homo-Bild der Johnson Collection hielten für ein Originalwerk Boschs: Von Baldass (1917), S. 178, 182; ders. (1943), S. 66; von Baldass, Heinz (1959), S. 57, 248; Benesch (1931), S. 38; Dorfles (1953), S. 75[25], 172, Nr. 8; Genaille (1954), S. 101; Swarzenski (1955), S. 5; van Puyvelde (1956), S. 101; Combe (1957), S. 24; Delevoy (1960), S. 54; Gauffreteau-Sévy (1965), S. 17; de Tolnay (1965), Bd. 2, S. 350–352, Nr. 12a; Friedländer (1969), S. 83[55], Nr. 78, Tafel 58; Linfert (1970), S. 18; Goertz (1977), S. 39–43, und Mulazzani (1979), S. 40, Nr. 25. Demgegenüber wurde Boschs Autorschaft bestritten von: Boon (1960), S. 458; Arndt (1968), S. 19; Reuterswärd (1970), S. 166, und Gerd Unverfehrt, Zu einigen Halbfigurenbildern Hieronymus Boschs und seines Kreises; in: JbAntwerpen (1975), S. 135; während Schürmeyer (1923), S. 42, keine Entscheidung zwischen Original oder Kopie zu fällen vermochte.

40 Das Bild wurde erstmals von Benesch (1931), S. 38, als Spätwerk Boschs bezeichnet. Benesch präsentierte als terminus post quem die Jahre 1497–98, da die Komposition von Dürers Darstellung desselben Themas in der Großen Passion (B. 9) abhängt. Der Einschätzung als eigenhändiges Werk Boschs schlossen sich auch de Tolnay (1965), Bd. 2, S. 350, Nr. 11, und Mulazzani (1979), S. 40, Nr. 26, an, während Swarzenski (1955), S. 5, an eine Kopie nach verlorenem Original glaubte. Demgegenüber hielt Unverfehrt (wie Anm. 39), S. 101–103, das Bild für eine »... kümmerlich aus Figurenzitaten kompilierte Darstellung...« der Bosch-Nachfolge.

41 Klein (1991), S. 40.

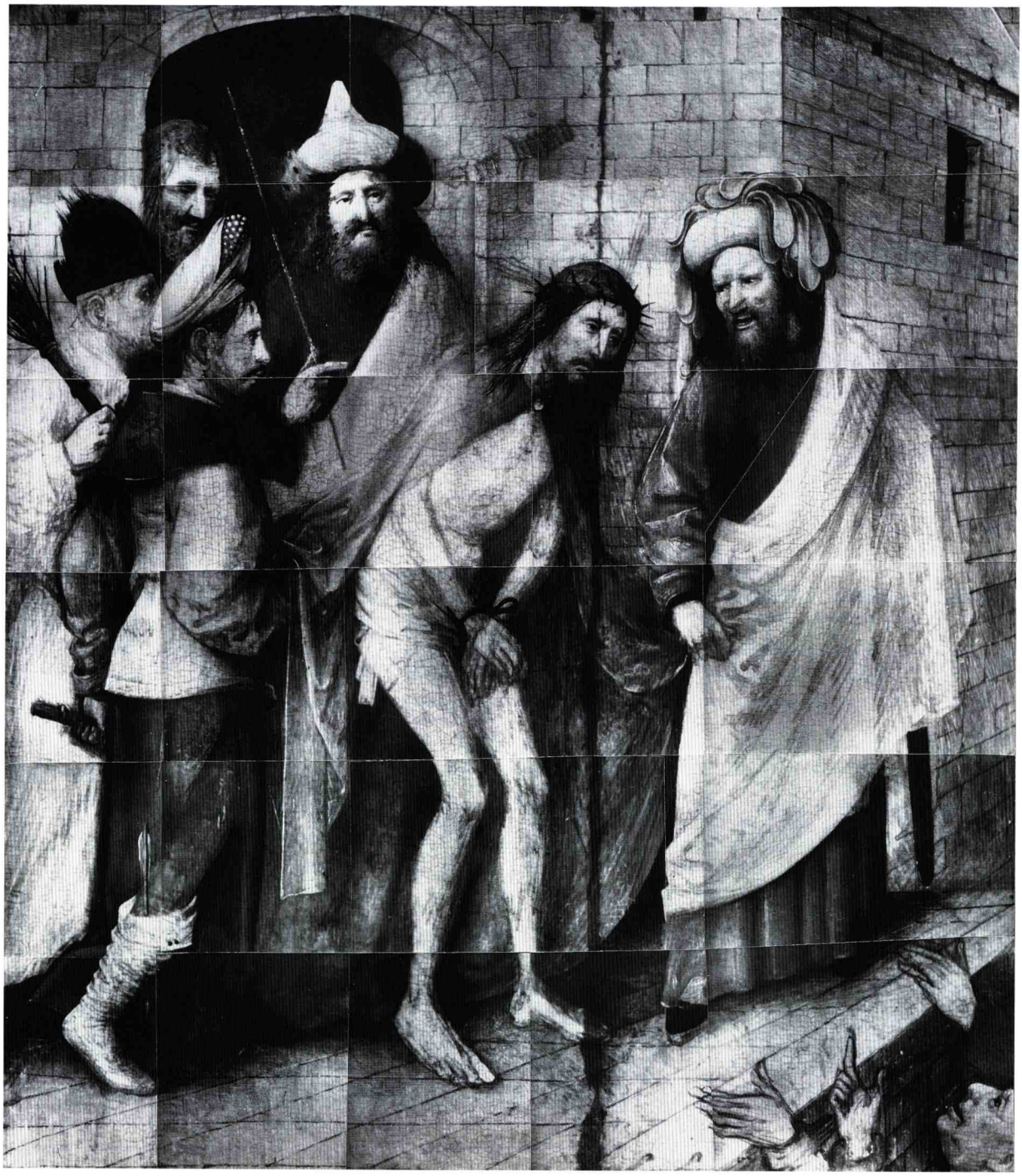


Abb. 6: Hieronymus Bosch, Ecce Homo, Infrarot-Reflektographie: Figurengruppe um Christus, Frankfurt, Städel



Abb. 7: Hieronymus Bosch, Ecce Homo, Infrarot-Reflektographie: Volksmenge, Frankfurt, Städel

Für die Frankfurter Tafel konnte P. Klein durch die dendrochronologische Untersuchung ein wahrscheinliches Verwendungsdatum ab 1484 ermitteln[42].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Frankfurter Ecce Homo-Tafel ist außerordentlich detailliert und fein wohl mit einem Pinsel unterzeichnet *(Abb. 6-8)*. Die Strichbreite und die Art des Einsatzes der Unterzeichnung variieren dabei von Fall zu Fall. So finden sich zum einen breit ausgezogene, fast schon an Lavierungen erinnernde Pinselzüge, die die Konturen, die wesentliche Binnenzeichnung der Figuren und z. T. auch die Schattenpartien festhalten. Für die detaillierte Ausarbeitung des Oberflächenreliefs und der Lichtführung kommen daneben wesentlich feiner ausgeführte, gestrichelte Parallel-, seltener Kreuzschraffuren zum Einsatz. Die Strichführung ist uneinheitlich: Neben von links unten nach rechts oben verlaufenden Linien finden sich solche, die von links oben nach rechts unten ausgerichtet sind; partienweise, wie am Umhang des Pilatus, überlagern sie einander. Die vielfigurige Komposition muß bereits zu Beginn der Anlage der Unterzeichnung im Detail festgelegt worden sein, denn es finden sich bei den Figuren - von marginalen Details abgesehen[43] - keine Veränderungen innerhalb der Unterzeichnung oder anschließend in der Farbausführung. Anders bei der Stadtlandschaft *(Abb. 8)*: Die hier in der Infrarot-Reflektographie sichtbar werdenden, doppelt konturierten Halbkreisformen sind nicht schlüssig zu deuten, dürften aber vermutlich mit einer nicht weiter ausgeführten, von der heutigen Fassung abweichenden Hintergrundsgestaltung zusammenhängen[44]. Nur im Infrarot-Befund wird schließlich mit der Unterzeichnung einer Haube (?) ein Fragment der ansonsten spurlos beseitigten Figur der Stifterin faßbar.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 9)* zeigt die Sicherheit und Präzision der Farbausführung bis in die

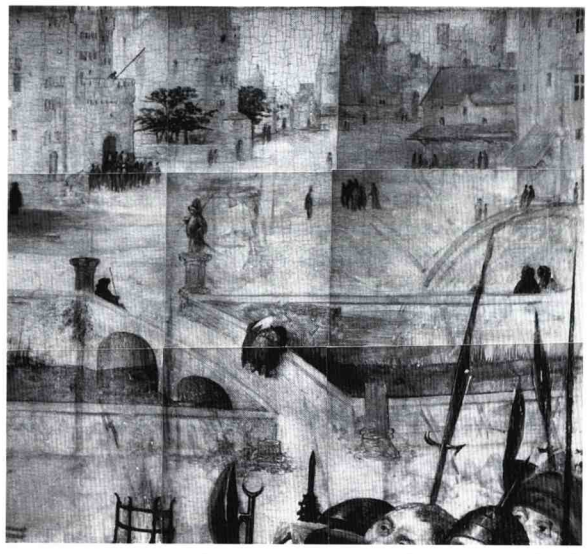


Abb. 8: Hieronymus Bosch, Ecce Homo, Infrarot-Reflektographie: Stadtlandschaft im Hintergrund, Frankfurt, Städel

Detailgestaltung. Überdeutlich treten gegenüber dem hervorragenden Erhaltungszustand weiter Teile der Malerei die Verluste an der Fuge zwischen Brett I und II und in den unteren Bildabschnitten mit den Stifterfiguren hervor. Für die Gestaltung der tiefenräumlich fluchtenden Bodenplatten des Altans und der Mauerfugen des Gerichtsgebäudes machte sich der Maler eine perspektivische Hilfskonstruktion zunutze. Die offenbar freihand in die Grundierung geritzten Linien sind allerdings nicht auf einen einheitlichen Fluchtpunkt hin orientiert, sondern treffen sich in einzelnen, voneinander abweichenden Gebieten. Zugleich zeigt die genaue Aussparung der Figuren, daß die Ritzungen erst nach der Fertigstellung der Unterzeichnung der Figuren ausgeführt wurden[45].

Der dendrochronologische Befund erlaubte für das verwendete Eichenholz die Ermittlung eines frühesten Fälldatums von 1468, eines wahrscheinlichen Fälldatums von 1474[46].

42 A. a. O., S. 39.

43 Varianten begegnen vor allem in der Einzelgestaltung von Händen und Füßen, z. T. auch der Gewänder der Figuren.

44 Schongauers Kupferstich (B. 15) etwa zeigt an dieser Stelle eine zinnenbewehrte Mauer mit einem Tordurchlaß. Auf der der Frankfurter Tafel in kompositioneller und ikonographischer Hinsicht nahestehenden Ecce Homo-Darstellung des 1511 datierten Altarbildes der Marienkirche in Borna hinterfängt die Menge ein Architekturprospekt mit in sich mehrfach gestuften Korbbögen (Helga Möbius, Passion und Auferstehung in Kultur und Kunst des Mittelalters, Wien 1979, Abb. 60).

45 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Beobachtungen zu Petrus Christus' Städel-Madonna und zu der gleichfalls im Städel bewahrten namengebenden Tafel des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« (Inv. Nr. 920 bzw. 1068).

46 Eine ausführliche Darstellung des Befundes im Katalogbeitrag von P. Klein.



Abb. 9: Hieronymus Bosch, Ecce Homo, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

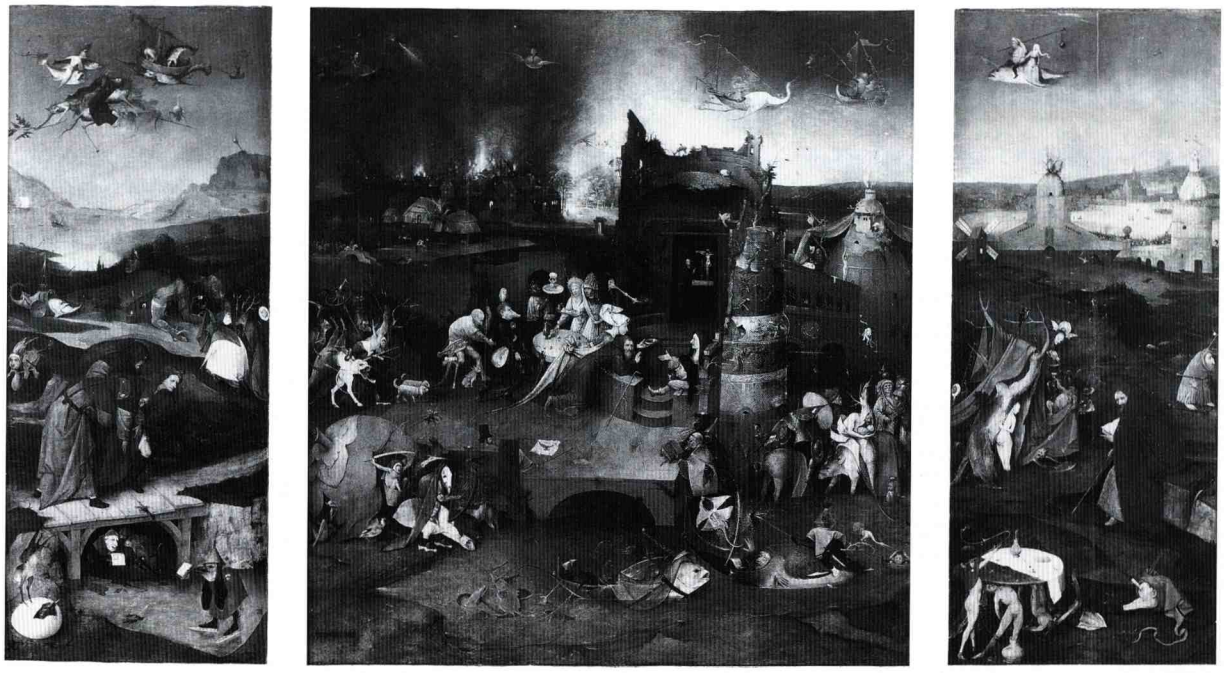


Abb. 10: Hieronymus Bosch, Antonius-Triptychon, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga

DISKUSSION

In bemerkenswerter Einmütigkeit beurteilte nahezu die gesamte Bosch-Forschung im Anschluß an Maeterlinck die Ecce Homo-Tafel des Städel als vergleichsweise frühe Arbeit des Malers[47]. Demgegenüber fühlte sich erstmals Linfert von der »Vergeistigung« der Darstellung an Boschs Spätwerke erinnert[48]. Reuterswärd schließlich vertrat offen eine späte Datierung des Bildes[49]. Die »malerischen Qualitäten« – insbesondere der Christus umgebenden Figuren –, aber auch ikonographische Motive wie der Turm der Stadtansicht im Bildmittelgrund oder der Nimbus Christi ließen ihn an Werke wie den Epiphanie-Altar im Prado in Madrid, das Antonius-Triptychon im Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon *(Abb. 10)* oder die Kreuztragung im Museum voor Schone Kunsten in Gent *(Abb. 11)* denken[50]. Reuterswärds Argumente sind nicht von der Hand zu weisen, wie ein Detailvergleich mit den von ihm genannten Werken zeigt[51]. Doch die Übereinstimmungen gerade mit dem Lissaboner Triptychon gehen mit der Unterzeichnung über eine analoge malerische Gestaltung und über gelegentliche Motivwiederholungen deutlich hinaus: Was bei der Städel-Tafel dank der Infrarot-Reflektographie sichtbar zu machen war *(Abb. 6-8)*, erschließt sich dem Auge beim Antonius-Triptychon auf weite Strecken von selbst[52]. Hier wie dort finden wir die gleiche, rasch und sicher hingesetzte Pinselzeichnung, die mit knappen Formangaben zugleich äußerst lebendig die Einzelform charakterisiert. In beiden Fällen begegnet uns auch das Nebeneinander von »links-« und »rechtshändig« ausgeführten Schraffuren[53]. Da die Unterzeichnung als bloße Zwischenstufe innerhalb der maltechnischen Ausführung des jeweiligen Bildes

47 Maeterlinck (1906), S. 302.

48 Linfert (1959), S. 8, 112.

49 Reuterswärd (1970), S. 170f, 185, 258.
Die von Frinta (1973), S. 147, mehr angedeuteten als belegten Zweifel an der Eigenhändigkeit der Frankfurter Tafel entbehren u. E. jeder Grundlage.

50 ENP V, S. 82, Nr. 68, Tafel 47 (Madrid); S. 85, Nr. 90, Tafel 75 (Lissabon); S. 84, Nr. 82, Tafel 63 (Gent).

51 Vgl. die Farbdetails bei Marijnissen, Ruyffelaere (1987), S. 154-209 (Lissabon); 234-259 (Madrid); 378-387 (Gent).

52 Vgl. die Detailaufnahmen, die die Unterzeichnung unschwer erkennen lassen, a. a. O., S. 161-166, 206.

53 Die Unterzeichnung der Frankfurter Tafel findet auch bei anderen Werken Boschs ihre Entsprechungen, vgl. Roger van Schoute, Maria del Carmen Garrido, Les Péchés Capitaux de Jérôme Bosch au Musée du Prado à Madrid. Etude technologique. Premières considérations; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VI, S. 103-106, Tafeln 70-72; dies., Brèves observations sur les »petits Bosch« du Prado; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VII, S. 159-162, Tafeln 100-106; dies., Le dessin sous-jacent dans le »Chariot de foin« de Jérôme Bosch conservé au Musée du Prado à Madrid; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VIII, S. 177-179, Tafeln 98-102; Marijnissen, Ruyffelaere (1987), S. 329-345.

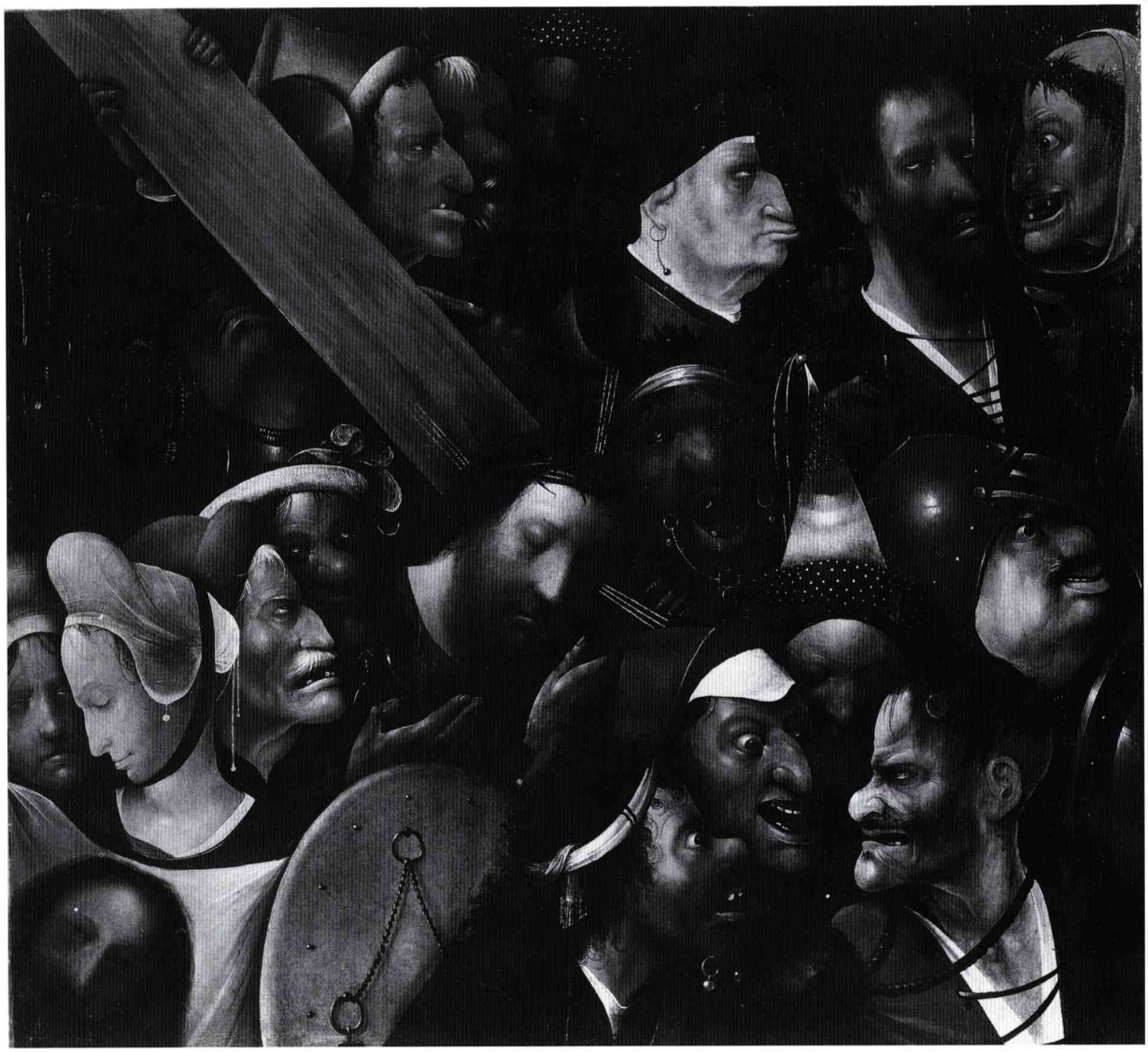


Abb. 11: Hieronymus Bosch, Kreuztragung, Gent, Museum voor Schone Kunsten

zu werten ist, die zu keiner Zeit eine eigenständige künstlerische Wirkung erzielen sollte, kommt ihr in der Diskussion der Datierungsfrage besonderes Gewicht zu.

Vergegenwärtigen wir uns, welche Argumente für eine frühe zeitliche Ansetzung des Frankfurter Bildes ins Feld geführt worden sind, so begegnet immer wieder der Hinweis auf die altertümliche, blockhafte Komposition und auf die archaisch anmutende Verwendung der Inschriften im Bilde[54]. Gerade diese beiden Besonderheiten zählen aber nicht zu den Gestaltungselementen, die auf Bosch selbst zurückzu-

Eine dem Frankfurter Bild eng verwandte, kleinteilig-strichelnde Pinselzeichnung findet sich auch bei der Darstellung des Todes des Geizhalses in der National Gallery of Art, Washington (John Oliver Hand, Martha Wolff, Early Netherlandish Painting, Washington 1986 [The Collections of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue], S. 18f, Abb. 2-3). Anders als in Frankfurt ist die Strichführung in Washington aber nahezu einheitlich von links oben nach rechts unten ausgerichtet. Diese Beobachtung, die man auch an zahlreichen Bosch zugeschriebenen Zeichnungen machen kann (de Tolnay [1965], Bd. 2, S. 387-393), wurde verschiedentlich als Indiz für die Linkshändigkeit des Malers angesehen. Zur Diskussion dieser Frage vgl. Jan Piet Filedt Kok, Underdrawing and drawing in the work of Hieronymus Bosch: A provisional survey in connection with the painting by him in Rotterdam; in: Simiolus 6 (1972-73), S. 152f; Jetske Ironside, Hieronymus Bosch. An investigation of his underdrawings, Ph. D., Bryn Mawr 1973.

54 So etwa bei von Baldass (1943), S. 45, und Delevoy (1960), S. 57f.
Zur Verwendung von Inschriften im Bilde vgl. Paul Philippot, Text et image dans la peinture des Pays-Bas aux XVe et XVIe siècles; in: BulletinMRBA 34-37 (1985-88), S. 75-86; Carsten-Peter Warncke, Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen, 33).



Abb. 12: »Meister der Georgslegende«, Ecce Homo, Außenseite des rechten Flügels des Georgs-Triptychons, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

führen sind: Sie gehören vielmehr zu einer fest etablierten, älteren ikonographischen Tradition, der auch das Städel-Bild verpflichtet ist. Das älteste Zeugnis hierfür dürfte der erstmals von Combe angeführte Holzschnitt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts sein *(Abb. 5)*[55]. Vergleichsweise früh ist auch die Ecce Homo-Darstellung auf der Außenseite des rechten Flügels des durch die Stiftungsumstände um 1460 zu datierenden Georgs-Altars vom Kölner »Meister der Georgslegende« im Wallraf-Richartz-Museum in Köln *(Abb. 12)*[56]. Weiteste Verbreitung gewann der Bildentwurf schließlich durch seine Umsetzung in den Kupferstichen Martin Schongauers oder Albrecht Dürers.

Angesichts dieser relativ dichten Überlieferung scheint es angebracht, die stilistischen und kompositionellen Besonderheiten der Frankfurter Ecce Homo-Tafel nicht nur isoliert unter dem Gesichtspunkt einer hypothetischen künstlerischen Entwicklung des Malers zu sehen. Es ist vielmehr zu fragen, inwieweit die Vorgaben der Vorlage die Gestaltung des Bildes von vornherein bestimmten, oder - anders gefragt - in welchem Umfang und in welchen Bildpartien der Maler seine eigenen Vorstellungen am reinsten verwirklichen konnte. Auf Hieronymus Bosch selbst geht an erster Stelle die psychologische Verlebendigung der Szene und ihrer Hauptfiguren zurück - die Intensität des Ausdrucks wird von keiner anderen Version des Themas erreicht. Von den Einschränkungen der Vorlage befreit war er aber auch bei den Stifterfiguren und bei der Gestaltung der Stadtlandschaft im Hintergrund. Während aber die Gestalten der Stifter auch nach der jüngsten Restaurierung nur schattenhaft erkennbar werden, zeigt sich die ferne, atmosphärisch genau beobachtete Stadtszene in allen Einzelheiten als eng verwandt mit den entsprechenden Darstellungen auf dem Lissaboner Antonius- oder dem Madrider Epiphanie-Triptychon *(Abb. 10)*[57]. Es kann nicht überraschen, daß die von jeder Vorlage unabhängige Bildpartie der Stadtlandschaft sich zugleich als die stilistisch fortschrittlichste erweist. Für die Datierung der Frankfurter Ecce Homo-Tafel kommt der Gestaltung der Stadtansicht, nicht aber der altertümlicheren Stilsprache der Vorlage, entscheidende Bedeutung zu: So scheint eine Entstehung des Städel-Bildes um 1500 am wahrscheinlichsten.

Das Thema der Frankfurter Tafel - die haßerfüllte Verurteilung Christi durch die Menge und damit zugleich der Gegensatz von Gut und Böse - spiegelt sich zum einen in der kompositionellen Anlage des Bildes, zum anderen in zahlreichen symbolisch oder attributhaft verwendeten Einzelformen. Die rote Halbmondfahne wird ebenso wie die an ein Götterstandbild erinnernde Brückenfigur, die auffällige

55 Combe (1946), S. 13; ders. (1957), S. 11[32].

56 Frank Günter Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei, Köln 1990 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, 11), S. 250–258. Vgl. auch Marijnissen, Ruyffelaere (1987), S. 368.
Schon Hoogewerff (1936), S. 5, hatte allgemein auf den Kölner »Meister der Georgslegende« und jenen der »Lyversberger Passion« als mögliche Vorbilder für Bosch verwiesen, ohne allerdings konkrete Werke zu benennen. In denselben ikonographischen Zusammenhang gehört auch die Ecce Homo-Darstellung auf einem beidseits bemalten Triptychonflügel im Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam (ENP V, S. 89, Supp. 119, Tafel 109) sowie Juan de Flandes um 1490 entstandenes Bild in der Národni Galerie in Prag (Jan Bialostocki, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Berlin 1972 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7], S. 179f, Nr. 35).

57 Marijnissen, Ruyffelaere (1987), S. 202, 204f, 241, 243, 257.

Kröte auf dem Schild eines der Männer am rechten Bildrand oder die Eule im Fenster des Gerichtsgebäudes eingesetzt, um zusammen mit den z. T. grotesk überzeichneten Physiognomien und der phantastischen Ausstaffierung der Menge deren schlechtes, dem Heiland feindlich gesonnenes Wesen unmißverständlich herauszustellen[58].

Diese Kontrastierung von Gut und Böse war in der ursprünglichen Bildkonzeption, die durch die nachfolgende Geschichte der Tafel stark beeinträchtigt wurde, noch stärker betont. Sie ist, zumindest ansatzweise, nach der jüngsten, 1983 durchgeführten Restaurierung des Bildes wieder zu erkennen: Zur Rechten Christi, vor der Altanfront, knien die männlichen Mitglieder der Stifterfamilie, zur Linken die weiblichen, jeweils ihrer Bedeutung entsprechend größenmäßig differenziert. Neben den Eltern ist einer der Söhne (?) auffällig groß ins Bild gesetzt, mehr noch, ihm ist die an Christus gerichtete Bitte um Erlösung in den Mund gelegt. Der Grund hierfür ist an Tracht und Tonsur unschwer abzulesen: Dieses Familienmitglied war Geistlicher, mithin zur Fürbitte für die Stifter besonders prädestiniert[59]. In ihrem Bekenntnis zu Christus setzen sich die Stifter demonstrativ von der den Tod des Heilands fordernden Menge ab und geben zugleich dem Betrachter eine unübersehbare »Lesehilfe« des Bildes mit an die Hand[60]. Das Gerichtsmotiv der Darstellung, die ausdrückliche Fürbitte und die geradezu demonstrative Parteinahme der Stifterfamilie für den von der Menge verurteilten Christus lassen an eine ursprüngliche Verwendung des Tafelbildes im Kontext der Grablege der Stifterfamilie denken. Ohne nähere Kenntnis der Auftraggeber und der Umstände der Auftragserteilung läßt sich dieser Gedanke aber nicht weiterverfolgen.

LITERATUR

Verz. 1919, S. 4, Inv. Nr. 1577; 1924, S. 35; 1932, S. 33–35; 1963, S. 8; 1966, S. 19; 1971, S. 14; 1987, S. 32.

Brügge 1902 Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien. Catalogue, Brügge 1902, S. 59, Nr. 137

Brügge 1902 Georges Hulin de Loo, Catalogue critique. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles, Brügge 1902, Gent 1902, S. 36, Nr. 137

1889 Henri Hymans, Correspondance de Belgique; in: GBA 3. pér. 1 (1889), S. 419

1900 L. Maeterlinck, Une œuvre inconnue de Jérôme Bosch (van Aken); in: GBA 3. pér. 23 (1900), S. 68–74

1902 Georges Hulin de Loo, Catalogue critique. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles, Brügge 1902, Gent 1902, S. 36, Nr. 137

1902 a Henri Hymans, L'exposition des Primitifs Flamands à Bruges, Paris 1902, S. 76, 80

1902 b Henri Hymans, L'exposition des Primitifs Flamands à Bruges; in: GBA 3. pér. 28 (1902), S. 302

1902 Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien. Catalogue, Brügge 1902, S. 59, Nr. 137

1903 Max J. Friedländer, Die Brügger Leihausstellung von 1902; in: RepKW 26 (1903), S. 168f

1906 L. Maeterlinck, A propos d'une œuvre de Bosch au Musée de Gand; in: RevArtAM 20 (1906), S. 302

1907 Maurice Gossart, La peinture de diableries à la fin du Moyen-Age. Jérôme Bosch. Le »faizeur de dyables« de Bois-le-Duc, Lille 1907, S. 64f, 285

1908 Nécrologie; in: ChroniqueAC (1908), S. 131

1910 Walter Cohen, Art. »Bosch (van Aken), Hieronymus«; in: Thieme-Becker, Bd. 4, S. 388

1912 L. de Fourcaud, Le réalisme populaire dans l'art des Pays-Bas. Hieronymus van Aken, dit Jérôme Bosch (vers 1460 † 1516); in: RevArtAM 31 (1912), S. 168, 280f

1914 Paul Lafond, Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples, Brüssel-Paris 1914, S. 41, 111

1915 E. Plietzsch, Ausstellung von Werken alter Kunst aus Berliner Privatbesitz; in: Cicerone 7 (1915), S. 213

1917 Ludwig von Baldass, Die Chronologie der Gemälde des Hieronymus Bosch; in: JbBerlin 38 (1917), S. 178, 182

1917 H. Friedeberger, Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin; in: Cicerone 9 (1917), S. 377

1917 Max J. Friedländer, Die Sammlung Richard von Kaufmann. Versteigerung Berlin 4.12.1917, Bd. 2, Berlin 1917, S. 212, Nr. 108

1918 Collection Richard von Kaufmann de Berlin; in: ChroniqueAC (1918), S. 92

1918–19 Karl Simon, Die Neuerwerbungen des Städelschen Instituts, 1914–1918; in: Kunstchronik und Kunstmarkt 36 (1918–19), S. 749

1922 Kurt Pfister, Hieronymus Bosch. Das Werk, Potsdam 1922, S. 28

1923 Walter Schürmeyer, Hieronymus Bosch, München 1923, S. 41f

58 In diesem Zusammenhang sei auf die folgenden ikonographischen Studien hingewiesen: James H. Marrow, Passion iconography in northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative, Kortrijk 1979; Vandenbroeck (1985), S. 19–135; Th. P. van Baaren, The significance of gestures in the paintings of Hieronymus Bosch; in: Visible religion 7 (1990), S. 21–30.

59 Marijnissen, Ruyffelaere (1987), S. 368[506], wollten in dieser Figur einen Dominikanermönch sehen.

60 In analoger Form und mit entsprechender Funktion findet sich etwa bei einer Ecce Homo-Darstellung des Scorel-Kreises (Kunstmuseum Basel, Leihgabe der Sammlung E. Hoffmann-Feer) die Figur einer von zwei Kindern begleiteten Mutter, die unmittelbar Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. Vgl. auch van Baaren (wie Anm. 58), S. 21–30.

1924 Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, München 1924, S. 178[1]
1924 Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 165
1926 Ludwig von Baldass, Betrachtungen zum Werke des Hieronymus Bosch; in: JbWien N. F. 1 (1926), S. 112f
1927 Friedländer, ANM V, S. 91, 146, Nr. 77, Tafel 51
1931 Otto Benesch, Ein Spaetwerk von Hieronymus Bosch; in: Mélanges Hulin de Loo, Brüssel-Paris 1931, S. 38
1932 Kurt Wehlte, Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen im Städelschen Kunstinstitut; in: StädelJb 7–8 (1932), S. 224
1932 Christian Wolters, Anmerkungen zu einigen Röntgenaufnahmen nach Gemälden des Städelschen Kunstinstituts; in: StädelJb 7–8 (1932), S. 234–236
1935 Ludwig von Baldass, Ein Kreuzigungsaltar von Hieronymus Bosch; in: JbWien N. F. 9 (1935), S. 88[6]
1935–36 Ernstotto Solms Graf zu Solms-Laubach, Der Hausbuchmeister; in: StädelJb 9 (1935–36), S. 34
1936 G. J. Hoogewerff, Hieronymus Bosch; in: Elsevier's geillustreerd maandschrift 92 (1936), S. 1–11
1936 Damien Roggen, Het verklaren van het werk van Bosch en Bruegel; in: Nieuw Vlaanderen 2 (7 maart 1936), S. 6f
1937 Charles de Tolnay, Hieronymus Bosch, Basel 1937, S. 16f, 89, Nr. 5
1938 Ludwig von Baldass, Zur Entwicklungsgeschichte des Hieronymus Bosch; in: AnnuaireMRBA 1 (1938), S. 52
1939–40 D. Roggen, J. Bosch: Literatuur en folklore; in: GentscheBijdrKG 6 (1939–40), S. 122
1941 A. Vermeylen, Hieronymus Bosch; in: Niederländische Malerei im XV. und XVI. Jahrhundert, Amsterdam-Leipzig 1941, S. 195–197
1943 Ludwig von Baldass, Hieronymus Bosch, Wien 1943, S. 45, 66, 250
1946 Jacques Combe, Jérôme Bosch, Paris 1946, S. 13, 77f, Nr. 14
1947 Jean de Boschère, Jérôme Bosch, Brüssel 1947, S. 37
1948 J. L. V. Brans, Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial, Barcelona 1948, S. 13, 35f
1949 Dirk Bax, Ontcijfering van Jeroen Bosch, Den Haag 1949, S. 240, 247–249, 256, 259, 272
1949 Jean Leymarie, Jérôme Bosch, Paris 1949, S. VIII
1950 Antony Bertram, Hieronymus Bosch, London-New York 1950, S. 9
1952 Claire Janson, »Le Christ au Croix« de Jérôme Bosch; in: BulletinMRBA 1 (1952), S. 84
1953 Gillo Dorfles, Bosch, Verona 1953, S. 58, 172, Nr. 7
1954 Robert Genaille, Flemish painting from van Eyck to Brueghel, London 1954, S. 101, 139
1955 Hans Swarzenski, An unknown Bosch; in: BulletinMFABoston 53 (1955), S. 1–10
1956 Erwin Panofsky, Jean Hey's »Ecce Homo«. Speculations about its author, its donor, and its iconography; in: BulletinMRBA 5 (1956), S. 108[34]
1956 Leo van Puyvelde, De bedoelingen van Bosch; in: Mededelingen der koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N. R. 19, Nr. 2, Amsterdam 1956, S. 101
1957 Jacques Combe, Hieronymus Bosch, München o. J. [1957], S. 10f
1959 Ludwig von Baldass, Günther Heinz, Jheronimus Bosch, Wien-München [2]1959, S. 58, 80, 244, 248
1959 Carl Linfert, Hieronymus Bosch. The Paintings, London 1959, S. 8, 112
1960 Karel G. Boon, Hieronymus Bosch, in: BurlM 102 (1960), S. 457f
1960 Robert L. Delevoy, Bosch. Biographisch-kritische Studie, Genf 1960, S. 54–58
1961 Colin Tobias Eisler, New England Museums, Brüssel 1961 (Corpus, 4), S. 36f, 40
1962 Jean de Boschère, Jérôme Bosch et le fantastique, Paris 1962, S. 231
1962 Antony Bosman, Hieronymus Bosch, Berlin-München 1962, S. 75
1962 Friedrich Winkler, Rezension von C. T. Eisler, New England Museums; in: Kunstchronik 15 (1962), S. 321
1963 Antony Bosman, Hieronymus Bosch, New York 1963, S. 74f
1964 Karl Arndt, Rezension von C. T. Eisler, New England Museums; in: ZfK 27 (1964), S. 174
1965 M. Gauffreteau-Sévy, Jérôme Bosch, Paris 1965, S. 17, 35
1965 Charles de Tolnay, Hieronymus Bosch, Baden-Baden [2]1965, Bd. 1, S. 14, Bd. 2, S. 341, Nr. 5
1966 Mario Bussagli, Bosch, Florenz 1966, S. 19, 38
1966 Dino Buzzati, Mia Cinotti, L'opera completa di Bosch, Mailand 1966, S. 90f, Nr. 10
1967 P. Gerlach, Studies over Jeronimus van Aken (alias Bosch); in: Spiegel der historie 2 (1967), S. 647
1967 H. D., Le Dr Boon et les rébus dans l'œuvre de Bosch; in: Connaissance des arts 188 (1967), S. 31
1968 Karl Arndt, Zur Ausstellung »Jheronimus Bosch« in 's-Hertogenbosch 1967; in: Kunstchronik 21 (1968), S. 3
1968 Ludwig von Baldass, Günther Heinz, Jheronimus Bosch, Wien-München [3]1968, S. 156, 163, 251
1969 Friedländer, ENP V, S. 83, Nr. 77, Tafel 57
1970 Carl Linfert, Jheronimus Bosch, Köln 1970, S. 10f, 50
1970 Patrick Reuterswärd, Hieronymus Bosch, Uppsala 1970 (Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, Uppsala Studies in the History of Art), S. 170f, 185, 258
1973 Mojmir S. Frinta, Rezension von P. Reuterswärd, Hieronymus Bosch; in: AB 55 (1973), S. 147
1973 a Walter S. Gibson, Hieronymus Bosch, New York-Washington 1973, S. 20f
1973 b Walter S. Gibson, Hieronymus Bosch and the Dutch tradition; in: Album amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, S. 128f
1973 James Snyder (Hrsg.), Bosch in perspective, Englewood Cliffs, N. J., 1973, S. 163
1975 Wilhelm Fraenger, Hieronymus Bosch, Dresden 1975, S. 460f

1975 Hans Holländer, Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk, Köln 1975, S. 24-26
1975 John Rowlands, Bosch, London 1975, S. 5
1975 Rosemarie Schuder, Hieronymus Bosch, Berlin 1975, S. 61f
1977 Heinrich Goertz, Hieronymus Bosch in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1977, S. 39-43
1978 Jacques Chailley, Jérôme Bosch et ses symboles. Essai de décryptage; in: Académie royale de Belgique, Mémoires de la classe des beaux-arts 15 (1978, Nr. 1), S. 98f
1979 Dirk Bax, Hieronymus Bosch: His picture writing deciphered, Rotterdam ^{2}1979, S. 158, 167, 194, 209, 222^{49}, 271, 316, 328, 330, 335, 342, 358
1979 Germano Mulazzani, Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk, Frankfurt a. M. u. a. O. 1979, S. 7, 20, Nr. 10
1980 Gerd Unverfehrt, Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980, S. 26, 90, 262f, 243f
1981 Daniela Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien, München 1981, S. 41-43, 95-98
1982 Isidro Bango Torviso, Fernando Marías, Bosch. Reality, symbol and phantasy, o. O. [Madrid] 1982, S. 62, 199
1984 Albert Cook, Change of signification in Bosch's Garden of Earthly Delights; in: OudH 98 (1984), S. 92
1984 Walter S. Gibson, Rezension von D. Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien; in: AB 66 (1984), S. 160, 162
1985 Paul Vandenbroeck, Bubo significans. Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in der niederländischen und deutschen Bilddarstellung und bei Jheronimus Bosch, I; in: JbAntwerpen (1985), S. 19, 73
1986 R. Genaille, Le paysage flamand et wallon au XVIe siècle avant Patenier; in: JbAntwerpen (1986), S. 62
1987 Walter Bosing, Hieronymus Bosch, um 1450-1516. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987, S. 18-20
1987 Roger H. Marijnissen, Peter Ruyffelaere, Hieronymus Bosch. The complete works, Antwerpen 1987, S. 368-377
1988 Hans Holländer, Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk, Köln ^{3}1988, S. 24-26
1991 Peter Klein, The differentiation of originals and copies of Netherlandish panel paintings by dendrochronology; in: Le dessin sousjacent, Colloque VIII, S. 39

Dieric Bouts

HAARLEM um 1415/20 - 1475 LÖWEN

Dieric Bouts stammt aus Haarlem, wo er vermutlich zwischen 1415 und 1420 geboren wurde. Um 1447-48 heiratete der Maler die wohlhabende Löwener Bürgerstochter Katharina van der Brugghen, genannt »Metten Gelde«. Da seine früheste urkundliche Erwähnung in Löwen erst aus dem Jahr 1457 stammt, ist unklar, ob Bouts bis zu diesem Zeitpunkt in Haarlem lebte oder ob er sich schon früher in Löwen niedergelassen hatte. Dort blieb er bis zu seinem Tode am 6. Mai 1475. 1472 oder 1473 heiratete Bouts ein zweites Mal. Die beiden Söhne aus erster Ehe, Dieric und Albrecht, wurden gleichfalls Maler. Während von Dieric d. J. keine sicher zuzuweisenden Arbeiten bekannt sind, ist das Werk Albrechts relativ gut einzugrenzen. Er setzte bis weit ins 16. Jahrhundert den Stil des Vaters in Löwen fort.

Dieric Bouts' datierte und dokumentierte Werke stammen alle aus der Zeit nach 1457. Dementsprechend ist seine künstlerische Herkunft und Ausbildung umstritten, sein Verhältnis zu Albert van Ouwater und Petrus Christus nicht präzise zu bestimmen. Mit Petrus Christus teilt Bouts seit der ersten Hälfte der 1460er Jahre die Kenntnis der Zentralperspektive und ihrer geometrisch korrekten Konstruktion; ihre erste Anwendung fand sie bei dem zwischen 1464 und 1468 entstandenen Abendmahls-Altar in St. Peter in Löwen, dem Hauptwerk des Malers. 1468 erhielt er den Auftrag, für den Ratssaal des Löwener Rathauses vier Gerechtigkeitsbilder zu malen, die legendäre Episoden aus der Vita Kaiser Ottos III. schildern sollten. 1473 lieferte Bouts die erste Tafel, die Feuerprobe; die zweite Tafel mit der Enthauptung des zu Unrecht verurteilten Grafen blieb bei seinem Tode 1475 unvollendet und wurde von anderer Hand fertiggestellt. Beide Bilder befinden sich heute in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel.

Bouts' Hauptleistungen liegen in seiner Kenntnis und Anwendung der perspektivischen Raumkonstruktion und in der Weiterentwicklung der Landschaftsmalerei. Hier überwand er nicht nur die traditionelle scharfe Trennung der Bildgründe, sondern er machte zugleich in herausragender Weise die Landschaft zum Stimmungsträger.

LITERATUR

Max J. Friedländer, Nicole Veronée-Verhaegen, Early Netherlandish Painting, Bd. III: Dieric Bouts and Joos van Gent, Leiden-Brüssel 1968

Dieric Bouts und Bouts-Werkstatt

MADONNA MIT KIND

Inv. Nr. 1217

Tafel 2 und Abb. 13



Abb. 13: Dieric Bouts und Werkstatt, Madonna mit Kind, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 31,3 (± 0,1) x 22,2 x 0,9 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung am rechten Rand (10,7 cm vom oberen Tafelrand entfernt) nach innen verlaufende Krümmung des Maserungsverlaufs (möglicherweise Astansatz?)
auf der Rückseite der allseits seitlich abgeschrägten Tafel (Mindeststärke der Abschrägung 0,6 cm) älterer, möglicherweise ursprünglicher, schwarzer Schutzanstrich

Malfläche:

29,9 x 20,8 cm
Malkanten allseits erhalten

Zustand der Malerei:

Gesamterhaltung der Malerei gut; Verputzungen vor allem im Rot des Marienumhangs; auf einem (vor allem im Inkarnat und in den weißfarbenen Bildpartien) partiell reduzierten, vergilbten jüngeren Firnis einzelne kleinere Retuschen (zahlreich und auffallend nachgedunkelt vor allem im Rot des Gewandes, aber auch im Grün des Hintergrundes); durch Verbleiben des Firnis' in den Tiefen des Oberflächenreliefs stellenweise fleckiger Eindruck; unter dem jüngeren Firnis möglicherweise Reste des Originalfirnis'

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 33)*:

Klebezettel: »G. 1217«
an allen vier Kanten Reste einer Papierabklebung

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die Halbfigur der stillenden Mutter Gottes ist im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt. Fürsorglich auf das mit beiden Händen auf einer Windel vor ihrem Leib gehaltene Kind niederblickend, bietet Maria ihm die linke Brust. Das nackte Kind hat seine linke Hand an die Brust der Mutter gelegt, wendet sich aber - den Mund noch leicht geöffnet - von ihr ab und blickt in Richtung des Betrachters aus dem Bilde heraus. Die Beinchen übereinandergeschlagen, ist es in kleinkindlicher Selbstvergessenheit dargestellt.

Maria trägt über einem weißen Hemd einen dunkelblauen Rock. An den Handgelenken wird ein weiteres, bläulich-graues Ärmelpaar sichtbar. Ein weißes Kopftuch verhüllt teilweise auch die entblößte Brust, während eine rote Heuke - ein ärmelloser Umhang -, mit einer dünnen goldfarbenen Borte geschmückt, über den Hinterkopf gezogen ist. Auf den besonderen Rang Mariens spielt - neben dem frisch gebügelten, grünen Ehrentuch hinter ihr - auch das mit Perlen und Edelsteinen besetzte Schapel an, das sie in ihren hellbraunen, leicht gewellten Haaren trägt. Im Gegensatz zu Maria ist das Christuskind mit einem dünnen goldenen Strahlennimbus ausgezeichnet.

PROVENIENZ

bis 1865 in der Sammlung des Comte de Pourtalès-Gorgier in Paris[1]
1869 auf der »Ausstellung von Gemälden älterer Meister« in München als Leihgabe des Frankfurter Sammlers Moritz Gontard[2]
1892 als Teil des Legats Moritz Gontard an das Städelsche Kunstinstitut gelangt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Madonnen-Tafel des Städelschen Kunstinstituts ist erstmals 1865 als Teil der in diesem Jahr zur Versteigerung kommenden Sammlung des Grafen Pourtalès-Gorgier in Paris faßbar[3]. Im Auktionskatalog wurde sie »Hans Hemmelinck« zugeschrieben. Das Bild wurde möglicherweise bereits auf der Versteige-

1 Mantz (1865), S. 106; Catalogue des tableaux (1865), S. 61, Kat. Nr. 161; Vente Pourtalès (1865), S. 129f. Zu Person und Sammlung des königlich preußischen Kammerherrn James Alexandre Comte du Pourtalès-Gorgier (1776-1855) vgl. Francis Haskell, Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France, Ithaca, N. Y., 1976, S. 82.
Im Provenienz-Index des J. Paul Getty-Centers in Santa Monica befindet sich ein anonym annotiertes Exemplar des Auktionskataloges, das als Käufer den Namen »Holbascher« nennt, die Zuschreibung auf »Jean van Eyck« korrigiert und die Bemerkung hinzufügt »... très joli et bien conservé«. Die Identität des Käufers konnte nicht ermittelt werden; möglicherweise handelte es sich um einen Händler, der die Tafel im Auftrag Gontards erwarb.
2 Katalog der Ausstellung (1869), S. 13.
3 Mantz (1865), S. 106; Catalogue des tableaux (1865), S. 61, Kat. Nr. 161.

rung für die Sammlung des Städel-Administrators Moritz Gontard erworben, denn schon 1869 gab Gontard es als Leihgabe zur »Ausstellung älterer Gemälde« nach München[4]. 1892 gelangte die Tafel, immer noch als Werk Memlings geltend, als Teil des Legates Gontard ins Städelsche Kunstinstitut[5].

Die Zuschreibung an Dieric Bouts erfolgte durch H. Weizsäcker[6]. Er betrachtete das Bild als von Bouts' »... ausgeprägter Eigenart... in jeder Hinsicht...« gekennzeichnet und stellte es in engsten Zusammenhang mit der Madonnentafel in der National Gallery in London *(Abb. 14)*[7], die er für eine eigenhändige »Replik« des Städel-Bildes hielt. Seine Beurteilung der Frankfurter Madonna als Originalwerk des Dieric Bouts sollte sich allerdings nicht allgemein durchsetzen[8].

Hatte sich das 19. Jahrhundert nach der Wiederentdeckung des Künstlers mit der Zusammenstellung seines Werkes vor allem auf der Basis der Stilkritik beschäftigt[9], so schlugen K. Voll, P. Heiland und W. Schöne gleichfalls aus stilistischen Gründen die Ausgliederung einer bedeutenden Werkgruppe aus dem Œuvre des Malers vor und verursachten damit eine grundlegende, bis heute nicht beigelegte Kontroverse innerhalb der Bouts-Forschung[10]. Auch die Madonnentafel des Städelschen Kunstinstituts gehört zu diesem Werkkomplex, dessen Zuschreibung zwischen Dieric Bouts d. Ä., dem »Meister der Perle von Brabant« (der verschiedentlich auch mit Bouts' gleichnamigem Sohn Dieric d. J. gleichgesetzt wurde), und dem »Meister der Münchener Gefangennahme« schwankt. Dabei konnten allerdings auch die Befürworter der Aufgliederung des Bouts-Werkes im Hinblick auf die Städel-Madonna zu keinem Konsens kommen.

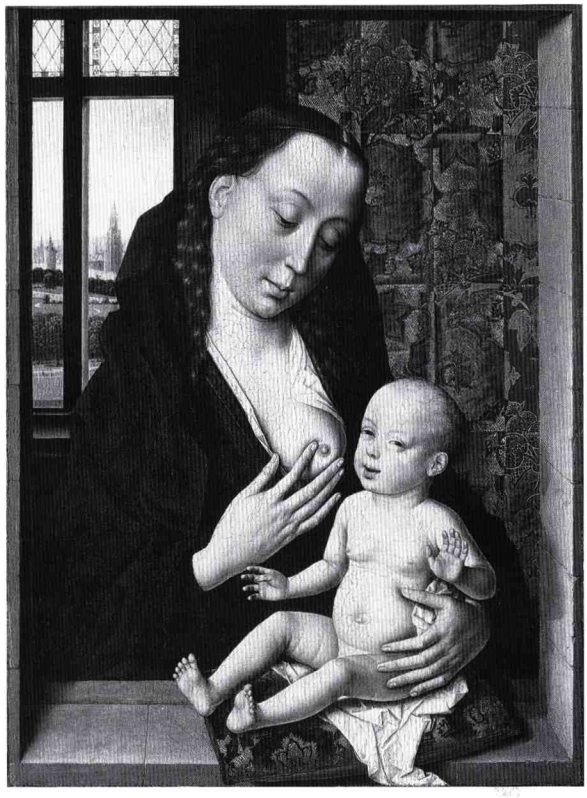


Abb. 14: Dieric Bouts, Madonna mit Kind, London, National Gallery

Heiland wies die Frankfurter Tafel erstmals einem anonymen Schüler des Malers zu, den er - im Anschluß an Voll[11] - nach dem Triptychon mit der Königsanbetung in der Alten Pinakothek, München, den »Meister der Perle von Brabant« bzw. »Meister des Hausaltars der Familie Snoy« nannte[12]. Demgegenüber sah Voll keinen Bezug des Bildes zum »Meister der Perle von Brabant«[13]. Für ihn lag viel-

4 Katalog der Ausstellung (1869), S. 13, Nr. 53; Schmidt (1869), S. 357.

5 Verz. (1892), S. 116, Nr. 108a; das Städel-Inventar, Inv. Nr. 1217, hatte in dem Bild noch die »Art des Hans Memling« gesehen.

6 Weizsäcker (1900), S. 47f.

7 ENP III, S. 28, 61, Nr. 14, Tafel 22.

8 Jeglichen Zusammenhang mit Dieric Bouts oder seinem Kreis lehnte nur Conway (1921), S. 166f, ab, der in der Tafel statt dessen ein Werk eines Schülers oder Werkstattmitarbeiters Rogier van der Weydens sehen wollte.

9 Suzanne Sulzberger, La réhabilitation des primitifs flamands 1802-1867, Brüssel 1961, S. 128-131.

10 Heiland (1902), S. 152-155; Karl Voll, Die Ausstellung altniederländischer Kunst in Brügge; in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1902; Nr. 222, 223), S. 612; ders. (1906), S. 124-131; Schöne (1938), S. 43-49, 179-189.

11 Voll (1902; wie Anm. 10), S. 612, betrachtete den »Meister der Perle von Brabant« als einen »... in der Nähe des Dirk Bouts... vielbeschäftigten Künstler, der in fesselnder Weise den Übergang vom Stile des Bouts zu dem des Memling zeigt...«, und schrieb ihm neben dem namengebenden Triptychon der Königsanbetung in der Alten Pinakothek, München (ENP III, S. 21, 62, Nr. 24, Tafel 38), die Thronende Madonna mit Petrus und Paulus in der National Gallery, London (ENP III, S. 62, Nr. 21, Tafel 36), Christus im Hause Simons in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (ENP III, S. 61, Nr. 16, Tafel 24), die Flügel des Triptychons der Königsanbetung in den Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Vaduz (ENP IV, S. 69, Nr. 9, Tafel 12), und - unter Vorbehalt - den Hippolytus-Altar in St. Salvator, Brügge (ENP III, S. 19, 63, Nr. 29, Tafel 43), zu. Die Frankfurter Madonna zählte Voll nicht zu den Werken des »Meisters der Perle von Brabant«.

12 Heiland (1902), S. 153f, begründete seine Zuschreibung der Frankfurter Madonna an den »Meister der Perle von Brabant« nicht im Detail. Allerdings kann man seiner am namengebenden Hauptwerk gewonnenen Charakteristik des Malers unschwer jene Kriterien entnehmen, die seiner Einschätzung des Städel-Bildes zugrunde gelegen haben dürften (S. 152-155).

13 Voll (1906), S. 117.

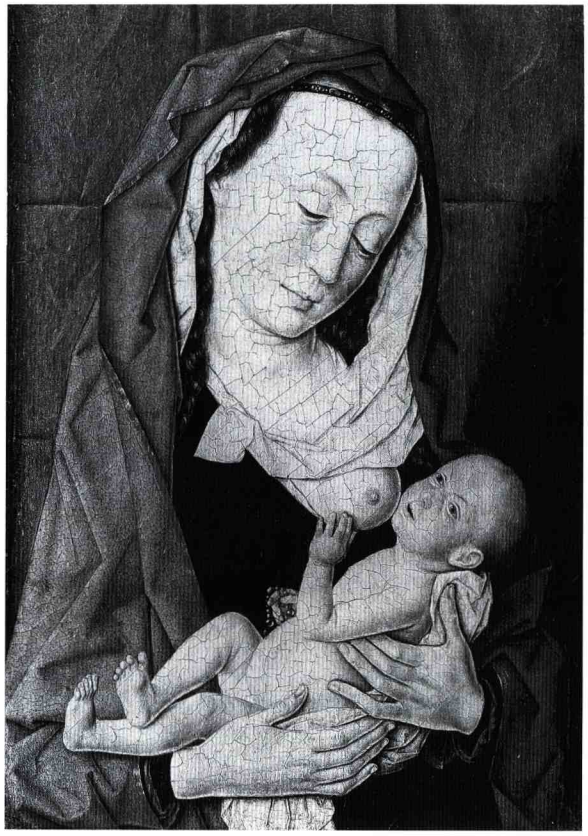


Abb. 15: Kopie nach Dieric Bouts, Madonna mit Kind, Venedig, Museo Correr



Abb. 16: Kopie nach Dieric Bouts, Madonna mit Kind, Zeichnung, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett

mehr mit der Städel-Madonna eine Arbeit eines Malers aus dem Umkreis (möglicherweise auch aus der Werkstatt) des Löwener Meisters vor, der sich an einem Marienbild Bouts' in der Art der Londoner Madonna orientiert haben sollte[14]. Auch Schöne ordnete die Frankfurter Tafel nicht dem Werk des von ihm mit Dieric Bouts d. J. gleichgesetzten »Meisters der Perle von Brabant« zu[15]. Seiner Meinung nach war das Bild vielmehr ein charakteristisches Werk eines älteren Bouts-Schülers, den er nach den Flügelbildern mit Gefangennahme und Auferstehung Christi, gleichfalls in der Alten Pinakothek in München[16], den »Meister der Münchener Gefangennahme« nannte.

Angesichts dieser widersprüchlichen Einschätzung der Städel-Madonna bereits unter den Anhängern der Idee einer Aufgliederung der bis dahin Dieric Bouts zugeschriebenen Werke auf mehrere Hände überrascht es nicht, daß sich auch weiterhin Vertreter der Zuschreibung der Tafel an Dieric Bouts d. Ä. fanden[17].

Unabhängig von der unterschiedlichen Beurteilung in der Zuschreibungsfrage schlug die überwiegende Mehrzahl der Autoren eine Datierung in die Mitte der 1460er Jahre für die Frankfurter Tafel vor[18]. Weitgehende Einigkeit bestand auch im Hinblick auf das Verhältnis der Städel-Madonna zu den übrigen Darstellungen der Mutter Gottes im

14 Eine Arbeit des Bouts-Kreises sahen in der Frankfurter Tafel auch: Winkler (1913), S. 73; Panofsky (1953), S. 296[3], 317[3]; Boon (1958), S. 11; Eisler (1961), S. 56; Pieper (1972), S. 32; Châtelet (1980), S. 213.

15 Schöne (1938), S. 39–41, 166, Kat. Nr. 47.
Zur urkundlichen Überlieferung zu Dieric Bouts d. J. vgl. Christine Dechamps, Le peintre Thierry Bouts le Jeune et sa famille; in: Revue d'art de Louvain 13–14 (1980–81), S. 280–295.

16 ENP III, S. 61f, Nr. 20, Tafel 34f.

17 Goffin (1907), S. 100, 107; Durand-Gréville (1908), S. 60[1]; Gómez-Moreno (1908), S. 298; Friedländer (1916), S. 176; Hulin de Loo (1924), S. 60; Winkler (1924), S. 97; Friedländer (1925), S. 46f, 108; Pächt (1927–28), S. 41; Dülberg (1929), S. 72; Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 28; Baldass (1932), S. 94, 114; Wolters (1938), S. 31f; Heynold-von Graefe (1960), S. 15; Baudouin (1961), S. 355f; Musper (1961), S. 246; Friedländer (1968), S. 28f, 61.

18 Friedländer (1925), S. 108; Schöne (1938), S. 39; Friedländer (1968), S. 61. Demgegenüber dachten Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 28, an eine Entstehung vor 1460, während Baldass (1932), S. 114, die zeitliche Ansetzung der Tafel um 1460 favorisierte.

Bouts-Kreis wie auch zur Bildtradition allgemein. Als wichtigste Vergleichsstücke innerhalb des Bouts-Œuvre - neben den beiden zeitgenössischen Gemälde- bzw. Zeichnungskopien im Museo Correr, Venedig *(Abb. 15)*[19], und im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden *(Abb. 16)*[20] - wurden die beiden Madonna lactans-Darstellungen in der National Gallery, London *(Abb. 14)*[21], und im Fogg Art Museum, Cambridge, Mass. *(Abb. 17)*[22], betrachtet. Die Abhängigkeit dieser beiden Bildformulierungen wie auch der Frankfurter Tafel von den Halbfiguren-Madonnen des Rogier van der Weyden wurde mit Hinweis auf die Marienbilder in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel, und ehemals in Donaueschingen, heute in süddeutschem Privatbesitz, nachgewiesen[23].

Bereits frühzeitig wurden wichtige Beobachtungen zum Erhaltungszustand der Frankfurter Tafel gemacht. So wies bereits Heiland darauf hin, daß der grüne Vorhang hinter der Figurengruppe erst nachträglich und unter Abdeckung eines ursprünglichen Strahlennimbus um das Haupt Mariens aufgebracht wurde[24]. Die Publikation einer Röntgenaufnahme der Tafel durch C. Wolters erleichterte die Nachprüfbarkeit dieses Befundes wesentlich[25]. Im Vergleich mit den beiden Kopien des Bildes in Venedig und Dresden erkannte schließlich Schöne den schmalen roten Gewandstreifen an der rechten Schulter der Mutter Gottes als ebenfalls nachträgliche Zutat[26].



Abb. 17: Bouts-Umkreis, Madonna mit Kind, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum

19 ENP III, S. 61, Nr. 15 a, Tafel 23. Von Friedländer (1925), S. 108, als »... genaue, etwas schwächere Wiederholung...« nach dem Städel-Bild in die Forschung eingeführt.

20 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 787, 21,4 x 15,2 cm; erstmals von Winkler (1913), S. 73, angeführt.

21 Ebenso wie Weizsäcker (1900), S. 47f, sah auch Hans Kauffmann, Rezension von W. Schöne, Dieric Bouts und seine Schule; in: ZfK 13 (1950), S. 131, im Frankfurter Bild (bzw. in der Kopie nach der Städel-Madonna im Museo Correr in Venedig) den Ausgangspunkt für die Londoner Madonna von Bouts.
Im Gegensatz dazu wollten Voll (1906), S. 117; Goffin (1907), S. 107; Friedländer (1925), S. 47; Schöne (1938), S. 39 und Pieper (1972), S. 32, das Abhängigkeitsverhältnis der beiden Tafeln in umgekehrter Form sehen.

22 ENP III, S. 61, Nr. 11, Tafel 19.
Friedländer (1925), S. 28; ders. (1968), S. 28f, sah in der bereits um 1460 datierten Madonna in Cambridge einen unmittelbaren Vorläufer für die Städel-Tafel. Dieser Meinung schlossen sich an: Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 28 (beide Madonnenbilder vor 1460); Schöne (1938), S. 41 (bei einer Datierung der Madonna in Cambridge um 1475-80 allerdings Annahme der Entstehung nach der Städel-Tafel); Panofsky (1953), S. 317[3]; Baudouin (1961), S. 355f (beide Madonnenbilder abhängig von Rogier-Urbild, überliefert in Kopie in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel [ENP II, S. 83, Nr. 108 a, Tafel 121]); Eisler (1961), S. 56.
Allein Boon (1958), S. 11, verwarf jeden Zusammenhang des Bildes in Cambridge mit Bouts und sah darin das Werk eines »epigone of Rogier«.

23 ENP II, S. 83, Nr. 108 a, Tafel 121 (Brüssel), S. 85, Nr. 110 a, Tafel 122 (ehemals Donaueschingen).
Winkler (1913), S. 73; Friedländer (1925), S. 46f; Schöne (1938), S. 166; Panofsky (1953), S. 296[3], 317[3]; Baudouin (1961), S. 355f; Pieper (1972), S. 32.

24 Heiland (1902), S. 154; Schöne (1938), S. 166.

25 Wolters (1938), S. 89, Abb. 24. Er erwähnte allerdings diesen Befund in seiner Analyse des Röntgenbildes (S. 31f) nicht, in der es ihm vor allem um die Art und Weise der Bleiweiß-Verwendung für Bildgenese und -wirkung ging. Die Nutzung von Bleiweiß zur Kennzeichnung der vom Licht besonders stark getroffenen Bildpartien (und nicht als Mittel zur gleichmäßigen Herausarbeitung des plastischen Oberflächenreliefs unabhängig von der Frage der jeweiligen Beleuchtungssituation) stellte seiner Meinung nach ein typisch südniederländisches Gestaltungsphänomen dar.

26 Schöne (1938), S. 166.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Ausgangspunkt der gemäldetechnologischen Untersuchungen waren die Beobachtungen von Heiland und Schöne zum Erhaltungszustand der Tafel[27]. Das Grün des Ehrentuches ist zum einen über einer durchgehenden schwarzen Farblage (bzw. über dem Nimbus an der rechten Seite des Kopfes der Gottesmutter) schichtweise, z. T. lasierend aufgetragen, zum anderen erst nachträglich an das Rot der Mariengewänder herangemalt worden. Dabei wurde – im Gegensatz zu allen übrigen Bildpartien – offenkundig kein besonderer Wert auf eine vertriebene, den Pinselduktus verschleiernde Malweise gelegt. Die nachträgliche Erweiterung des Marienumhangs sitzt ihrerseits auf dem Grün des Ehrentuches und gibt sich dadurch als späteste Zutat innerhalb der Bildentstehung zu erkennen. Darüber hinaus zeigt sie eine von den Originalpartien der roten Mariengewänder vollkommen abweichende Pigmentierung[28].

Der Befund kompliziert sich bei den ursprünglichen roten Farbpartien der Mariengewänder, die zahlreiche verfärbte Retuschen tragen, nochmals nachhaltig. Unter dem heutigen, warmfarbenen Rot des Marienumhangs liegt flächig ein kühles, ins Purpurfarbene spielendes Lachsrosa. Angesichts der auffallend schlechten Haftung der oberen, den heutigen Farbeindruck bestimmenden Farbschicht stellt sich die – nicht sicher zu entscheidende – Frage, ob es sich bei dem Lachsrosa um eine Untermalung im eigentlichen Sinne oder nicht doch eher um eine erste, im Verlauf der Bildausführung aber aufgegebene Farbkonzeption handelt.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 18)* bietet hinsichtlich der zuletzt aufgeworfenen Frage keine Entscheidungshilfe. Sie zeigt – mit Ausnahme des Strahlennimbus an der rechten Seite des Marienkopfes – keinen vom Oberflächenbild abweichenden Befund.

Die Unterzeichnung *(Abb. 19)* ist wohl mit einem Pinsel ausgeführt. Mit frei entwickelter, sparsamer Linienführung werden die Konturen wie auch die Binnenzeichnung der einzelnen Bildgegenstände fixiert. Parallelschraffuren geben nicht nur – wie etwa im Faltengeschiebe des Umhangs der Mutter Gottes – die Intensität der Verschattung des jeweiligen Bilddetails an, sie scheinen auch der Klärung der komplizierten Verkürzungen vor allem der Hände Mariens zu dienen.

Dieser gestalterischen Freiheit der Unterzeichnung entsprechen eine Reihe von Veränderungen der Farbausführung gegenüber den Angaben der vorbereitenden Zeichnung. Die bedeutsamste Abweichung betrifft das Haltemotiv der Linken Mariens[29]. Wo in der endgültigen Farbfassung der Komposition nur der Daumen der linken Hand der Mutter abgespreizt ist und den Oberkörper des Kindes sacht stützt, während die übrigen Finger seinen Leib halten, legte Maria in der Unterzeichnung ihren Zeigefinger über das Ärmchen des Kindes und unterstützte so die unbeholfene Bewegung des Kindes zur mütterlichen Brust. Bereits in der ersten Farbanlage des Bildes wurde diese Darstellungsvariante aber verworfen.

Die dendrochronologische Untersuchung des verwendeten Eichenholzes ermöglichte die Ermittlung eines frühesten bzw. eines wahrscheinlichen Fälldatums für die Jahre 1460 bzw. 1466[30].

DISKUSSION

Die Städel-Madonna gehört zu einer Gruppe halbfiguriger Darstellungen der das Kind stillenden Mutter Gottes, die in ihrer intimen Schilderung des Vorgangs – der zugleich die besondere Rolle Mariens als Fürbitterin legitimiert – wie in ihrem bescheidenen Format als häusliche Adressaten der privaten An-

27 Heiland (1902), S. 154; Schöne (1938), S. 166.

28 Da der Auftrag der roten Farbschicht über dem Grün des Ehrentuches erfolgte, bevor sich in der grünen Farbschicht das Craquelé voll ausgebildet hatte, dürfte die Erweiterung des Marienumhangs kaum später als in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu datieren sein.
Farbsubstanz und Farbauftrag unterscheiden die Originalpartien aufs deutlichste von der nachträglichen Erweiterung: Während die ursprünglichen roten Farbflächen unter Verwendung außerordentlich fein aufbereiteter Pigmente schichtweise und teils lasierend aufgebaut sind (noch deutlich erkennbar sind die größtenteils verputzten obersten, leuchtend roten Farblasuren), ist die sekundäre Erweiterung des Umhangs über dem Grün des Tuches mit einer wesentlich gröber pigmentierten Farbmasse ausgeführt, die ihrerseits – auf der Palette fertig ausgemischt – deckend aufgetragen wurde.
1988 wurde von P. Waldeis ein verfärbter, die Bildwirkung nachhaltig negativ beeinflussender, halblasierender jüngerer Farbüberzug über der Erweiterung des Umhangs abgenommen.

29 Für den Gesamteindruck der Komposition weniger auffällige Veränderungen der Farbfassung gegenüber der Unterzeichnung sind an der Linken Mariens festzustellen, wo die Unterzeichnung den Ärmel des Gewandes weiter über das Handgelenk ziehen läßt, und am linken Fuß des Kindes, der geringfügig höher angesetzt und weiter nach innen geneigt gezeichnet ist. Faltenvarianten am Umhang bzw. an der Windel hinter dem Kopf des Kindes sind nicht eindeutig interpretierbar.

30 Vgl. die detaillierte Darstellung des Befundes im Katalogbeitrag von P. Klein.



Abb. 18: Dieric Bouts und Werkstatt, Madonna mit Kind, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel



Abb. 19: Dieric Bouts und Werkstatt, Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

dacht ihrer Besitzer dienten[31]. Wie die übrigen Varianten der Madonna lactans dieser Gruppe geht auch die Frankfurter Darstellung letztlich auf Rogier van der Weydens überaus einflußreiche Lukas-Madonna im Museum of Fine Arts, Boston *(Abb. 226)*[32], zurück. Rogier selbst hatte um die Jahrhundertmitte mit der Herauslösung der nun nahsichtig gegebenen, halbfigurigen Mutter-Kind-Gruppe aus der ursprünglich ganzfigurigen Darstellung den für die niederländische Malerei neuen Bildtypus der »Halbfiguren-Madonna« geschaffen[33]. Als ideales Gegenüber bei den privaten Frömmigkeitsübungen des zeitgenössischen Betrachters sollte diese Bildschöpfung weiteste Verbreitung finden.

Die Frankfurter Madonnentafel zeichnet eine ungewöhnlich komplexe Bildentstehung aus. Die erste uns faßbare Konzeption überliefert die Unterzeichnung der Tafel *(Abb. 19)*. Ihre auf den ersten Blick minimal erscheinende Abweichung von der ausgeführten Farbversion – die Gestaltung der linken Hand Mariens – erzielte eine wesentlich stärkere psychologische Durchdringung sowohl des innigen Verhältnisses zwischen Mutter und Kind als auch zwischen den im Bild dargestellten Figuren und dem Betrachter[34]. Während sich das Kind in der Farbausführung – scheinbar unverhofft auf die Anwesenheit des Betrachters aufmerksam geworden – lediglich von der Brust der Mutter abwendet, reagierte diese in der unterzeichneten Erstfassung unmittelbar auf diese Ablenkung: Mit dem Zeigefinger ihrer Linken, den sie führend auf das zur Brust erhobene Ärmchen des Kindes gelegt hatte, schien sie seine Aufmerksamkeit auf den Stillvorgang zurückführen zu wollen.

Anstelle des grünen Ehrentuchs zeigte die Tafel in der ersten Farbanlage einen einheitlich schwarzfarbenen Hintergrund, wie er vor allem von den Madonnenbildern des Rogier van der Weyden, aber auch von solchen des Dieric Bouts bekannt ist[35]. Zu dieser Phase der Bildgenese gehörte auch der nur partiell, auf der rechten Seite des Hauptes Mariens, ausgeführte feine Strahlennimbus *(Abb. 18)*[36]. Ob sich die Planänderung zugunsten des heutigen Ehrentuches während der laufenden Arbeiten an der Madonnen-Tafel ergab oder ob die Tafel unvollendet einige Zeit stehenblieb, um dann erst ihre abschließende Gestaltung zu erfahren, kann nicht mit letzter Sicherheit entschieden werden. Für einen längeren zeitlichen Abstand könnte allerdings eine Reihe von Indizien sprechen. Zum einen fällt der Gegensatz der Faktur zwischen Figuren und Tuch ins Auge. Während die Figuren in ihrer vertriebenen Malweise dem gewohnten Erscheinungsbild von Bildern etwa des Dieric Bouts und seines Kreises entsprechen, setzt sich der vergleichsweise grobe Farbauftrag des Vorhangs (der sicherlich keine Textilstruktur wiedergeben soll) davon deutlich ab. Zum anderen scheint die weitgehende Überarbeitung des Bildes mit einigem zeitlichen Abstand von der ersten Farbanlage nicht auf den Bildhintergrund beschränkt geblieben zu sein, denn in der ersten Farbfassung kontrastierte der dunkle Hintergrund offenbar mit dem kühlen Lachsrosa der unteren Farbschicht der Mariengewänder;

31 Die herausragende Bedeutung, die man Maria als der Gottesgebärerin, vor allem aber als der Gottesnährerin in der Fürbitte bei Gottvater zubilligte, wird besonders eindrücklich an der Ikonographie zahlreicher Fürbitt- und Pestbilder deutlich, die ihrerseits auf die Darstellungen des »Heilsspiegels« zurückgehen: Während Christus dem richtenden Gottvater als Legitimation seiner Fürbitte die Wundmale und die Seitenwunde präsentiert, zeigt die Gottesmutter ihre entblößte Brust, um so ihr Anliegen zu bekräftigen (vgl. J. Lutz, P. Perdrizet, Speculum Humanae Salvationis, Bd. 1, Leipzig 1907, S. 297–302).
Zur Bildbenutzung vgl. auch Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 457–483.

32 ENP II, S. 81, Nr. 106 c, Tafel 118.

33 Zu den halbfigurigen Varianten der Lukas-Madonna vgl. Friedländer, ENP II, S. 82–85, Nr. 107–110, Tafel 120–122, und de Vos (1971), S. 138f.
Zur Frage, ob bereits der »Meister von Flémalle« als Schöpfer einer halbfigurigen Madonnendarstellung zu betrachten ist, vgl. Friedrich Winkler, Vorbilder primitiver Holzschnitte; in: ZfKW 12 (1958), S. 37–50; de Vos (1971), S. 60–161.

34 In dieselbe Richtung eines unmittelbaren, gefühlsmäßigen Zugangs des Betrachters zu den Figuren mag auch die starke Zurücknahme der Maria als »Himmelskönigin« auszeichnenden Attribute zielen: Allein das Diadem, der dünne Goldsaum des Umhangs und das frisch gebügelte Ehrentuch – kennzeichnenderweise aber ein einfacher, ungemusterter Stoff – erinnern an die herausgehobene Stellung von Mutter und Kind.

35 Man vergleiche beispielsweise Van der Weydens Madonnendarstellungen auf den Diptychonflügeln des Jean Gros im Musée des Beaux-Arts, Tournai (ENP II, S. 66, Nr. 29, Tafel 50), und des Laurent Froimont in den Collections Municipales, Caen (ENP II, S. 66, Nr. 31, Tafel 52), oder seine Madonna im Museum of Fine Arts, Houston (ENP II, S. 67, Nr. 35, Tafel 57).
Bei Bouts findet sich der dunkle Farbfond bei den beiden Versionen der Madonna im Museo Nazionale del Bargello, Florenz, und im Metropolitan Museum of Art, New York (ENP III, S. 60, Nr. 9, 9a, Tafel 17), ferner bei seiner Madonna in der National Gallery of Art, Washington (ENP III, S. 75, Supp. 107, Tafel 18), und bei der bereits mehrfach genannten Madonna eines Bouts-Nachfolgers im Fogg Art Museum in Cambridge, Mass.

36 Seine Existenz schließt zugleich eine Interpretation der schwarzen Farbschicht unter dem Grün des gegenwärtigen Ehrentuches als Untermalung für die Farbwirkung dieses Tuches aus.

die schlechte Haftung der heutigen warmfarbenroten Farbschicht spricht jedenfalls gegen eine Interpretation der unteren Farbanlage als bloße Untermalung.

Den Schlußpunkt der Entstehungsgeschichte des Bildes markiert ein Eingriff, der die Lesung der Tafel ebenso nachhaltig veränderte, wie dies am Beginn der Bildgenese durch die Aufgabe der unterzeichneten, differenzierteren Haltung der Linken Mariens geschehen war. Wohl in dem Bemühen um eine von Renaissance-Vorstellungen geforderte »Modernisierung« der Figurengestaltung, aus Unbehagen an der außerordentlich steilen, »gotischen« Proportionierung der zusätzlich noch in sich gedrehten Marienfigur, wurde die rechte Schulter der Mutter Gottes nachträglich verbreitert. Die eigentlich angestrebte größere körperliche Präsenz Mariens wurde allerdings durch die unsensible Ausführung der Erweiterung der Schulter zu einem die Figur entstellenden Buckel. Die ursprüngliche Wirkung der Frankfurter Tafel - wenngleich bereits in der Version mit dem grünen Ehrentuch im Hintergrund - kann an der Dresdener Zeichnung *(Abb. 16)*[37] und der allerdings schwachen Kopie in Venedig *(Abb. 15)* abgelesen werden, die zugleich einen terminus post quem für die Erweiterung des Schulterkonturs Mariens der Städel-Tafel liefern.

Die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen bringen die Frankfurter Madonnentafel in unmittelbaren Zusammenhang mit drei weiteren Darstellungen der das Kind stillenden Mutter Gottes, von denen zwei bereits auf der Basis der Stilkritik von der bisherigen Forschung verschiedentlich herangezogen worden sind. So gleicht die Komposition der Tafel in Cambridge *(Abb. 17)* der in der Unterzeichnung dokumentierten Erstfassung des Frankfurter Bildes (von der Verkehrung der Seiten und minimalen Abweichungen sei hier abgesehen): In beiden Fällen hat Maria den Zeigefinger ihrer Linken führend über das zur Brust der Mutter erhobene Ärmchen des Kindes gelegt. Während der Stilbefund des Bildes in Cambridge eine eigenhändige Ausführung durch Dieric Bouts selbst ausschließt und eine Datierung um 1475 - möglicherweise unter dem Einfluß des Hugo van der Goes - nahelegt[38], gilt die Maria lactans in London *(Abb. 14)* uneingeschränkt als Meisterwerk Bouts' aus der Mitte der 1460er Jahre[39]. Mit diesem Werk, das 1985 einer Reinigung unterzogen wurde, die zugleich eine Reihe wichtiger Einblicke in Bildentstehung und -aufbau erlaubte[40], verbindet die Städel-Madonna der maltechnische Befund und die Farbwirkung. So entsprechen Röntgenaufnahme und Infrarot-Befund einander weitgehend. In beiden Fällen ist die Verwendung von Bleiweiß fast ausschließlich auf die Höhung der vom Lichteinfall besonders stark betroffenen Bildpartien beschränkt, in beiden Fällen findet sich eine vergleichsweise freie Unterzeichnung, die Konturlinien und Binnenzeichnung linear fixiert, dazu in Parallelschraffuren Schattenangaben und Modellierung vorbereitet. Verwandt ist auch der Farbaufbau der roten Mariengewänder in Frankfurt und des gleichfarbenen Goldbrokat-Ehrentuchs in London[41], ebenso der kühle, ins Purpurne spielende Farbton der ersten Farbanlage der Mariengewänder der Städel-Madonna und - nach der Reinigung nun noch klarer hervortretend - des Londoner Tuches. Eine dritte Madonnen-Darstellung im Diözesanmuseum in Freising *(Abb. 20)*, oberrheinisch, um 1490, folgt in Komposition wie Hintergrundsgestaltung und Strahlennimbus weitgehend der ersten Farbfassung des Städel-Bildes[42].

37 Die Zeichnung scheint die Frankfurter Tafel nach der Übermalung des schwarzen Hintergrundes und des Strahlennimbus Mariens wiederzugeben; dafür spricht nicht nur die dem Städel-Bild in seiner heutigen Fassung entsprechende Handhaltung der Linken der Mutter Gottes, sondern auch die Schattenangabe auf der rechten Seite des Bildes.

38 Eisler (1961), S. 54-57, hielt im Anschluß an Schöne (1938), S. 41, die Tafel in Cambridge für ein Werk des »Meisters der Münchener Gefangennahme«, eines anonymen Bouts-Mitarbeiters.

39 Schöne (1938), S. 7.

40 David Bomford, Ashok Roy, Alistair Smith, The techniques of Dieric Bouts: Two paintings contrasted; in: NGTechnBull 10 (1986), S. 39, 51-57.

41 A. a. O., S. 54f, Tafel 8 c.

42 Freising, Diözesanmuseum, Inv. Nr. D 72138; Holz, 42 x 29 cm. Im Gegensatz zur Städel-Tafel ist die Madonna in Freising mit blaugrünem Rock, graublauer Robe und purpurrotem, grün gefüttertem Umhang bekleidet. Vom Dunkelblau der mittleren Stoffbahn des Ehrentuches setzen sich die Figuren durch dünne Strahlennimben ab.
Eine weitere Variante der Darstellung zeigt eine Tafel in belgischem Privatbesitz (Photo A. C. L. 11718 LB), die stilistische Züge aufweist, die an einen oberrheinischen Künstler in der Nachfolge Hans Baldung Griens denken lassen (vgl. Gert von der Osten, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 270-272: »Nachahmungen«). Eine ungemein plastische Herausarbeitung der Volumina bei gleichzeitiger Vereinfachung der Formen wie auch der Oberflächengestaltung verleiht der Darstellung nahezu karikaturhafte Züge. Wenngleich die Stilsprache des Bildes auch nicht mehr an Bouts erinnern kann, so könnte sie doch durchaus als eigenständige Interpretation eines Bouts-Vorbildes gesehen werden: Betrachtet man etwa die präzise Artikulation der Körperlichkeit von Mutter und Kind in Dieric Bouts' Londoner Madonna, so steht diese der Tafel in belgischem Privatbesitz zweifellos näher als etwa der Madonna im Städelschen Kunstinstitut.

Die beiden Madonnen-Bilder im Fogg Art Museum und im Freisinger Diözesanmuseum lassen nun die Existenz eines uns unbekannten Vorbildes – mit hoher Wahrscheinlichkeit von Dieric Bouts selbst – vermuten, auf das auch die Madonna lactans des Städel zurückzuführen sein dürfte. Diese hypothetische Darstellung präsentierte die ihr Kind stillende Mutter Gottes vor schwarzfarbenem Hintergrund, von dem sich ein strahlenförmiger Nimbus wirkungsvoll absetzte[43]. Nach Aussage der Bilder in Frankfurt und Cambridge dürfte diese Urfassung der Komposition auch das Haltemotiv des Kindes mit dem auf das Ärmchen gelegten Zeigefinger der Linken der Mutter gezeigt haben, das den psychologischen Gehalt der Darstellung so deutlich verstärkte.

Welche Schlüsse lassen diese Beobachtungen im Hinblick auf Zuschreibung und Datierung der Frankfurter Madonna zu? Die Bouts-Forschung hat sich bislang nicht über den Autor des Bildes einigen können. Angesichts der komplexen, sich möglicherweise über einen längeren Zeitraum erstreckenden Entstehungsgeschichte des Bildes kann dies kaum überraschen. Gegen eine Einschätzung als Werk des Dieric Bouts selbst sprachen bisher nicht nur der ungewöhnlich grobe Farbauftrag des Ehrentuchs, sondern vor allem auch die vergleichsweise geringe plastische Entfaltung insbesondere der Kinderfigur. Die auf Heiland und Schöne zurückgehenden Zuweisungen des Bildes an die als anonyme Bouts-Mitarbeiter betrachteten »Meister der Perle von Brabant« bzw. »Meister der Münchener Gefangennahme« konnten im Vergleich mit den jeweils namengebenden Werken ebensowenig überzeugen. Angesichts der gemäldetechnologischen Befunde wie der diskutierten Vergleichswerke erscheint die Einschätzung der Städel-Madonna als Replik nach einem verlorenen Madonnenbild des Dieric Bouts am naheliegendsten. Eine eigenhändige Beteiligung Bouts' an Konzeption und erster Anlage des Bildes erscheint möglich, die schließliche Ausführung und Vollendung der Tafel durch einen Bouts-Mitarbeiter in der Werkstatt aber sehr wahrscheinlich. Der dendrochronologische Befund – frühestmögliche Verwendung der Tafel durch den Maler um die Mitte der 1470er Jahre – schließt eine solche Entstehungsgeschichte nicht aus: Durch den Tod des Meisters 1475 mag das Bild zunächst unfertig liegengeblieben sein, um dann von der Werkstatt vollendet zu werden[44].



Abb. 20: Oberrheinischer Meister um 1490, Madonna mit Kind, Freising, Diözesanmuseum

43 Auch über die Datierung dieses Bildes können nur Vermutungen angestellt werden. Der altertümliche schwarzfarbene Hintergrund (kennzeichnenderweise bei der Städel-Tafel nachträglich durch das »modernere« Ehrentuch ersetzt) entspricht noch der Gestaltung der frühesten, von Rogier van der Weyden seit der Jahrhundertmitte geschaffenen, niederländischen Halbfiguren-Madonnen. Demgegenüber wirkt die gegen 1465 entstandene Madonna lactans des Dieric Bouts in der National Gallery, London, vor dem Fensterausblick deutlich fortschrittlicher. Dies mag eine Datierung des hinter der Städel-Tafel stehenden Bouts-Bildes »um 1460« rechtfertigen.

44 Bei Dieric Bouts' Tod blieb eine ganze Reihe von Bildern unfertig in seiner Werkstatt zurück: Das bei weitem prominenteste Stück war eines der beiden für das Löwener Rathaus bestimmten »Gerechtigkeitsbilder«, die Hinrichtung des Grafen, das nach 1475 von fremder Hand vollendet und – wie weitere Bilder auch – im Auftrag der Stadt 1480 von Hugo van der Goes geschätzt wurde (Dokumente im Wortlaut bei Schöne [1938], S. 244f). Vgl. hierzu auch die Erörterungen zum namengebenden Bild des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« (Inv. Nr. 1068), s. u. S. 82, Anm. 59.
Die Anstückung der rechten Schulter Mariens schließlich dürfte auf den Wunsch eines späteren Besitzers nach nochmaliger »Modernisierung« des Bildes zurückgehen und mit größter Wahrscheinlichkeit aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen.

VERZ. 1892, S. 116, Nr. 108a; 1900, S. 47, Nr. 108a; 1907, S. 22, Nr. 108a; 1910, S. 26, Nr. 108a; 1914, S. 27, Nr. 108a; 1915, S. 13, Nr. 108a; 1919, S. 15, Inv. Nr. 1217; 1924, S. 36; 1966, S. 20; 1971, S. 14; 1987, S. 33.

München 1869 KATALOG DER AUSSTELLUNG von Gemälden älterer Meister im k. Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869, München 1869, S. 13

1865 Paul MANTZ, La Galerie Pourtalès. IV. Les peintures espagnoles, allemandes, hollandaises, flamandes et françaises; in: GBA 18 (1865), S. 106

1865 CATALOGUE DES TABLEAUX anciens & modernes, dessins, qui composent les collections de feu M. le Comte de Pourtalès-Gorgier, Paris o. J. (1865), S. 61, Kat. Nr. 161

1865 VENTE POURTALÈS; in: ChroniqueAC (1865), S. 129f

1869 Wilhelm SCHMIDT, Die Ausstellung älterer Gemälde im Kunstausstellungsgebäude in München; in: ZfbK 4 (1869), S. 357

1869 KATALOG DER AUSSTELLUNG von Gemälden älterer Meister im k. Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869, München 1869, S. 13

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 47f

1902 Paul HEILAND, Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule. Ein stilkritischer Versuch, Dissertation Straßburg 1902, Potsdam 1902, S. 154

1906 Karl VOLL, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 117

1907 Arnold GOFFIN, Thiéry Bouts, Brüssel 1907, S. 100, 107

1908 E. DURAND-GRÉVILLE, Notes sur les primitifs néerlandais de la National Gallery; in: GBA 3. pér. 39 (1908), S. 60[1]

1908 M. GÓMEZ-MORENO, Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade; in: GBA 3. pér. 40 (1908), S. 298

1913 Friedrich WINKLER, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier, Straßburg 1913, S. 73

1916 Max J. FRIEDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 176

1921 Martin CONWAY, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 166f

1924 Georges HULIN DE LOO, A mysterious Our Lady by Dieric Bouts; in: BurlM 45 (1924), S. 60

1924 Friedrich WINKLER, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 97

1925 FRIEDLÄNDER, ANM III, S. 46f, 108, Nr. 15, Tafel XXII

1927–28 Otto PÄCHT, Rezension von M. J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Bd. 3: Dierick Bouts und Joos van Gent; in: KritBer 1 (1927–28), S. 41

1929 Franz DÜLBERG, Niederländische Malerei der Spätgotik und der Renaissance, Wildpark-Potsdam 1929, S. 72

1929 Hippolyte FIERENS-GEVAERT, Paul FIERENS, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 3, Paris-Brüssel 1929, S. 28

1932 Ludwig BALDASS, Die Entwicklung des Dirk Bouts. Eine stilgeschichtliche Untersuchung; in: JbWien N. F. 6 (1932), S. 94, 114

1938 Wolfgang SCHÖNE, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin-Leipzig 1938, S. 39–41, 166

1938 Christian WOLTERS, Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte. Dargestellt an Beispielen des 15. und 16. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1938, S. 31f

1953 Erwin PANOFSKY, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass., S. 296[3], 317[3]

1958 K. G. BOON, Bouts, Justus van Ghent, and Berruguete; in: BurlM 100 (1958), S. 11

1960 Blida HEYNOLD-VON GRAEFE, Die Quadreria des Museo Correr; in: Weltkunst 30 (1960, Nr. 18), S. 15

1961 Frans BAUDOUIN, Der Meister des Bartholomäusaltares und die südniederländische Malerei des 15. Jahrhunderts; in: WRJb 23 (1961), S. 355f

1961 Colin Tobias EISLER, New England Museums, Brüssel 1961 (Corpus, 4), S. 56

1961 H. Th. MUSPER, Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961, S. 246

1968 FRIEDLÄNDER, ENP III, S. 28f, 61, Nr. 15, Tafel 23

1971 Dirk DE VOS, De madonna-en-kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende flemalleske voorlopers; in: JbBerlin 13 (1971), S. 138f

1972 Paul PIEPER, Südniederländisch und nordniederländisch am Beispiel von zwei Madonnenbildern; in: NKJb 23 (1972), S. 32

1980 Albert CHÂTELET, Les primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du nord au XVe siècle, Fribourg 1980, S. 213

Niederländischer Meister um 1475

BEWEINUNG CHRISTI

(NACH DIERIC BOUTS)

Inv. Nr. 1268

Tafel 3 und Abb. 21

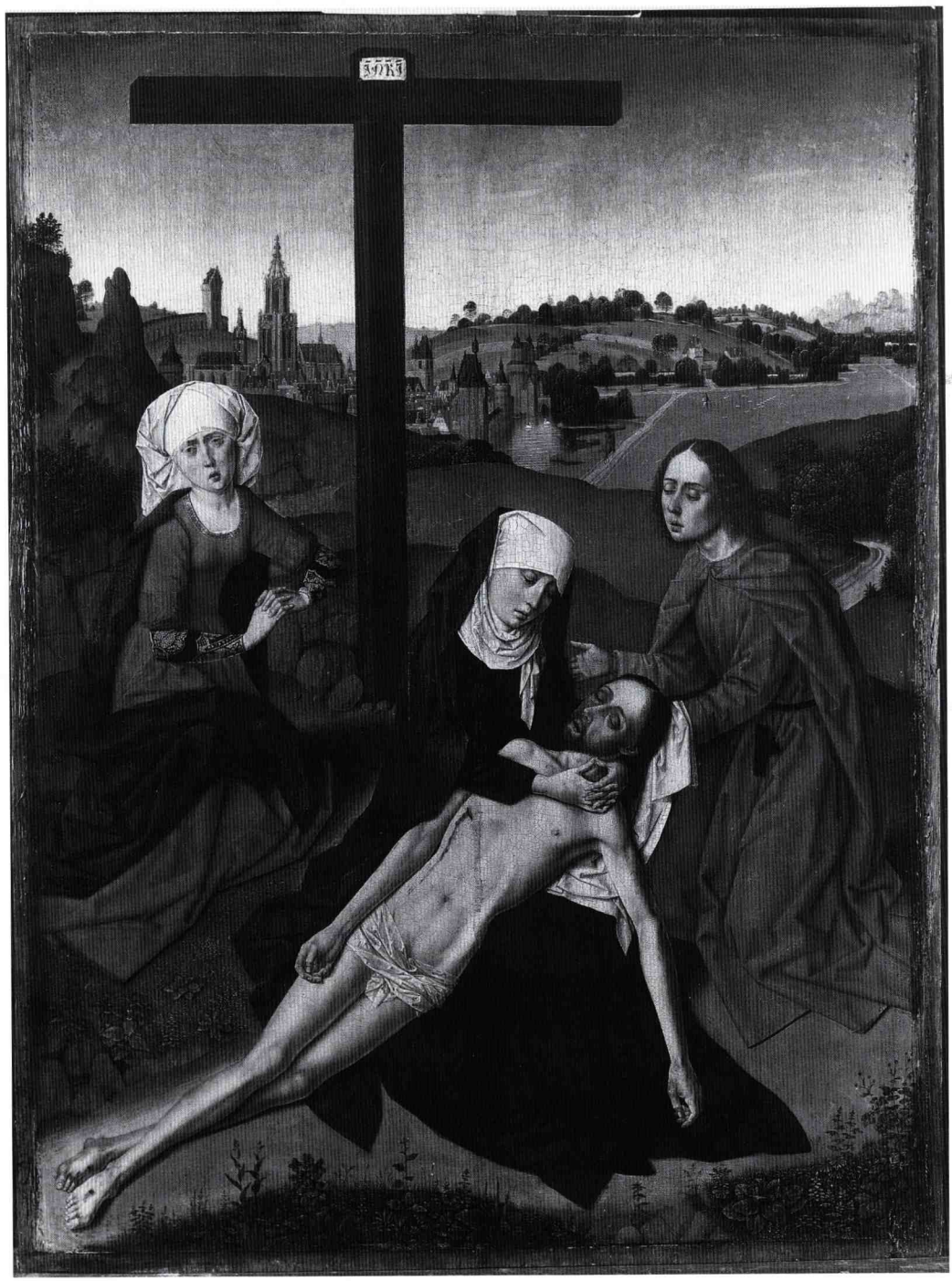


Abb. 21: Niederländischer Meister um 1475, Beweinung Christi (nach Dieric Bouts), Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 70,1 x 50,7 (± 0,1) x 1,0 cm
zwei vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Maße von links nach rechts):
Brett I: 70,1 x 25,5 (± 0,5) cm
Brett II: 70,1 x 25,2 (± 0,5) cm
die ursprüngliche Verleimung der beiden Bretter in jüngerer Zeit auseinandergegangen, erneut verleimt, auf der Tafelrückseite durch Aufklebung eines juteähnlichen Stoffstreifens gesichert, in der Malschicht entlang der Fuge retuschiert
von unterer Bildkante ein ca. 16 cm langer Riß entlang der Maserung (an der unteren Bildkante 2,9 cm, am Ende des Risses 1,4 cm vom rechten Tafelrand entfernt) in die Tafel einlaufend, in jüngerer Zeit durch aufgeleimten Holzsteg auf der Rückseite gesichert und in der Malschicht retuschiert
an rechter Tafelkante (35,5 cm von der oberen Tafelkante entfernt) Druckbeschädigung und leichter Ausbruch
Tafelrückseite im Originalzustand mit allseits abgeschrägten Kanten erhalten; die Mindeststärke der abgeschrägten Bildkanten beträgt 0,5 cm

Malfläche:

67,8 x 48,5 cm
Malkanten allseits erhalten

Zustand der Malerei:

Zustand der Malerei insgesamt zufriedenstellend bei grundsätzlicher Neigung der Malschicht zu Schollenbildung; unter dem leicht streifigen und stellenweise ungleich vergilbten jüngeren Firnis (keine Reste des Originalfirnis') Reinigungsschäden durchweg an den Kanten hochstehender Farbschollen, besonders nachhaltig und störend in den Gesichtern Maria Magdalenas und Christi, darüber hinaus auch am Leichnam Christi; die älteren Retuschen - besonders im Himmel - z. T. leicht verfärbt; auf dem Firnis Retuschen entlang der Fuge zwischen den beiden Brettern wie auch an dem von der unteren Tafelkante einlaufenden Riß

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 33)*:

Klebezettel: »G: 1268.«, »Eigenthum von Josephine und Anton Theodor Brentano. Kreuzabnahme (Christus, die Mutter, Johannes und Magdalena). Künstler: Rogier von der Weyde der aeltere, auch Rogier von Brügge benannt, 1390–1464.«, »Roger von der Weyden. 'Josephine und Anton Brentano Schenkung.' Anl. A. meines Testaments. Dem Städel'schen Kunstinstitute. ⟨gez.⟩ A. u. J. Brentano«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

In felsiger Landschaft, zu Füßen des Kreuzes, haben sich Maria, Maria Magdalena und Johannes zur Klage um den vom Kreuz abgenommenen Christus versammelt[1]. Die Gottesmutter sitzt auf dem bloßen Boden. Trauernd auf ihren Sohn niederblickend, hat sie mit beiden Händen Hals und Schultern des Toten umfaßt, dessen Oberkörper, mit dem Kopf nach rechts, auf ihren Knien ruht. Das fahle Inkarnat des bis auf ein Lendentuch nackten Toten kontrastiert stark mit dem dunkelblauen Rock und der blauen, umhangartigen Heuke der Gottesmutter, die diese über das weiße Kopf- und Brusttuch - die Rise - gelegt hat. Der hagere, schon in Leichenstarre verfallene Leichnam Christi ist vom Todeskampf am Kreuz gezeichnet. Von den Nagelspuren und der Seitenwunde ziehen Blutbahnen herab, die Stirn zeigt die Einstiche der Dornenkrone, Augen und Mund sind leicht geöffnet. Von rechts wendet sich der in die Knie gesunkene Johannes Maria und ihrem toten Sohn zu. Während er mit der vom Leichentuch verhüllten Linken das Haupt Christi stützt, hat er seine rechte Hand gegen Maria ausgestreckt und scheint sie zart an der Schulter zu berühren. In der üblichen Weise als jugendlicher, unbärtiger Mann gegeben, ist der Lieblingsjünger mit einem hellkarminroten, bodenlangen, gegürteten Rock und einem gleichfarbenen, vorn auf der Brust geknöpften umhangartigen Mantel bekleidet. Am Gürtel hängen ein Tintenfaß und ein Stoffetui, zweifellos für Schreibgerät bestimmt, das ihn zugleich als einen der Evangelisten kennzeichnet. Zur Rechten Mariens hockt unter dem Kreuz Maria Magdalena, die die gefalteten Hände ringt und den Betrachter klagend anschaut. Sie trägt über einem weißen Hemd einen roten, an den Ärmeln pelz-, am Halsausschnitt goldgesäumten

1 Die Darstellung der Beweinung Christi hat keine Grundlage im biblischen Passionsbericht. Sie kommt erstmals im 11. Jahrhundert in der byzantinischen Kunst auf, ist aber - vermittelt durch Italien - seit dem 13. Jahrhundert auch in Nordwesteuropa verbreitet (E. Lucchesi Palli, L. Hoffscholte, Art. »Beweinung Christi«; in: LCI, Bd. 1, Sp. 278–282).

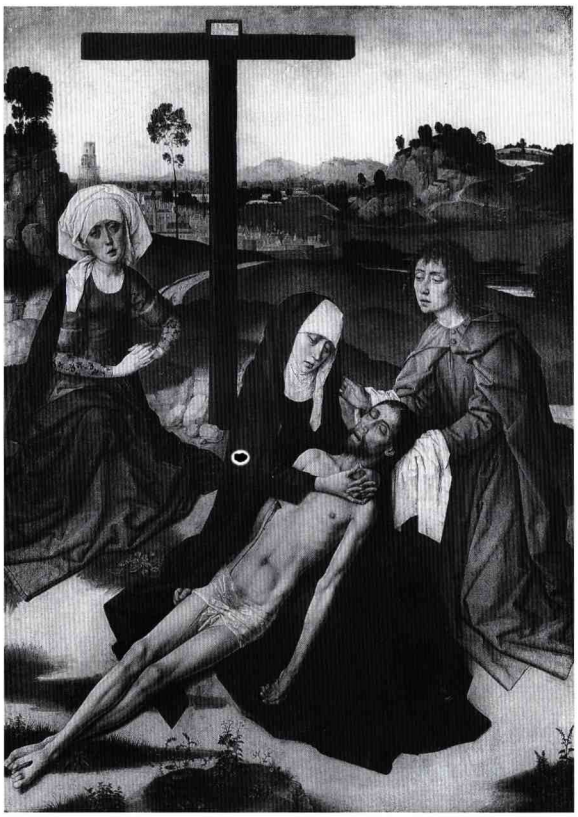


Abb. 22: Dieric Bouts, Beweinung Christi, Paris, Louvre

Rock mit angesetzten dunkelblauen Goldbrokatärmeln, dazu – wie die Gottesmutter – eine hellgraue Heuke mit grünem Innenfutter und eine stoffreiche weiße Haube mit doppelter Fache.

Hinter der Figurengruppe erhebt sich, leicht nach links verschoben, das Kreuz gegen den Himmel. Die Kreuzesinschrift »INRI« (Jesus von Nazareth, König der Juden), in gotischen Großbuchstaben auf einen mit grünem Siegellack befestigten Papierstreifen geschrieben, ist an einem dem Querbalken aufgepflockten Holzstück angebracht. Vorder- und Mittelgrund werden durch kulissenhaft hintereinandergeschobene, meist grasbewachsene, vorn felsig abfallende Bodenwellen gegliedert; unmittelbar an der unteren Bildkante sind einige botanisch bestimmbare Pflanzen wiedergegeben[2]. Im grünlich-türkisfarbenen Hintergrund liegt links eine befestigte Stadt an einem Flußlauf, der sich nach rechts hin vor einem Gebirgspanorama in der Bildtiefe verliert. Auf den Wiesen vor den Toren der Stadt weidet ein Schäfer seine Herde, während auf der Straße ein einzelner Reiter entlangzieht. Über der gesamten Szene spannt sich ein wolkenloser Himmel, dessen Bläue sich zum Zenit hin intensiviert.

PROVENIENZ

vor 1870 in der Sammlung Brentano-Birckenstock in Frankfurt a. M.[3]

bis 1895 in der Sammlung Josephine und Anton Brentano-Birckenstock in Frankfurt a. M.

1895 als Teil der Josephine und Anton Brentano-Birckenstock-Schenkung ins Städelsche Kunstinstitut gelangt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das 1895 ans Städel gelangte Tafelbild mit der Beweinung Christi wurde durch H. Weizsäcker als »alte Copie« nach Dieric Bouts in die Literatur eingeführt[4]. Weizsäcker verwies auf eine seiner Meinung nach qualitativ bessere Version der Komposition im Louvre, Paris *(Abb. 22)*[5], die er für das hinter dem Städel-Bild stehende Originalwerk Bouts' hielt. Eine erste ausführliche Untersuchung der beiden Bildfassungen in Paris und Frankfurt führte P. Heiland durch, der die Komposition zugleich erstmals in den

2 Als botanisch präzise bestimmbar erwiesen sich: Lamium album (Weiße Taubnessel), Plantago major (Großer Wegerich) und Taraxacum spec. (Löwenzahn) zu Füßen der Maria Magdalena, Cruciferae (Kreuzblütler) links unterhalb der Knie Christi, Lapsana communis (Rainkohl) und Plantago major (Großer Wegerich) im Winkel zwischen den Zipfeln des Umhangs der Gottesmutter in der Bildmitte sowie Geum spec. (Nelkenwurz) am rechten Bildrand links des Umhangzipfels Mariens.

3 Weizsäcker (1900), S. 48.
Zur Sammlung Brentano-Birckenstock vgl. Frits Lugt, Les marques de collections de dessins et d'estampes, Amsterdam 1921, S. 60f; ders., Les marques de collections de dessins et d'estampes, Supplément, San Francisco 1988, S. 53.

4 Weizsäcker (1900), S. 48. Bereits das Städel-Inventar, Inv. Nr. 1268, hatte das Bild der »Schule des Dieric Bouts« zugewiesen. Weizsäcker wies erstmals auf eine zweite, gegenüber der Städel-Tafel »... minder bedeutende alte Replik...« hin, die als Teil der Sammlung Dormagen damals im Wallraf-Richartz-Museum in Köln deponiert war und die sich zuletzt in der Sammlung W. J. Vroom in Amsterdam befand (ENP III, S. 59, Nr. 4 b, Tafel 9).

5 ENP III, S. 24, 59, Nr. 4, Tafel 8; Adhémar (1962), S. 33–40 (mit einem ausführlichen Abriß der Entwicklung der Forschungsmeinungen).
Bouts' Bilderfindung erwies sich als ausgesprochen erfolgreich; neben die getreuen Kopien treten zahlreiche Varianten und Paraphrasen bis hin zu Hans Memling (ENP VI A, S. 45f; Nr. 5, 6, Tafeln 18–23) und Gerard David (ENP VI B, S. 101; Nr. 163, Tafel 172f).



Abb. 23: Niederländischer Meister um 1475, Beweinung Christi (nach Dieric Bouts), Infrarot-Reflektographie: Johannes, Frankfurt, Städel

Kontext des Gesamtwerks des Dieric Bouts stellte[6]. Heiland sah in dem Bild des Louvre ein vor 1445 entstandenes, charakteristisches Frühwerk Bouts', dem er die Städel-Tafel anschloß als »... eine ziemlich genaue Kopie, welche nur die Lage des Leichnams und die Hintergrundslandschaft leicht verändert.«[7] Während Heiland die Komposition unmittelbar auf die Beweinungsdarstellung von Rogier van der Weydens Miraflores-Altar in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin *(Abb. 218)*[8], zurückführte, hob er zugleich die abweichenden, für den Löwener Maler typischen Gestaltungselemente hervor. So löste Bouts die Figuren zum einen aus ihrer reliefhaften Verklammerung zugunsten einer sich in der Landschaft räumlich entwickelnden Komposition; zum anderen nahm er das Pathos und die Dramatik der Schilderung Rogiers völlig zurück und stellte seine Figuren in kontemplativer Versunkenheit in ihrer Trauer um den toten Christus dar. Die frühe Datierung der Louvre-Beweinung vor 1445 schien für Heiland durch die unmittelbare Abhängigkeit von Rogiers schon 1445 in Spanien befindlichem Miraflores-Altar unabweisbar.

Wenn sich die nachfolgende Forschung auch allgemein in der Beurteilung der Frankfurter Beweinung als Replik nach einem Bild des Dieric Bouts der Meinung Weizsäckers und Heilands anschloß[9], so blieb doch die Frage nach der genauen Stellung des Louvre-Bildes innerhalb des erhaltenen Œuvre des Malers umstritten. Die Tafel wurde ebenso als eigenhändiges Frühwerk wie als Werkstattkopie oder als Wiederholung Dieric Bouts' d. J. nach einem verlorenen, früh entstandenen Original des älteren Bouts betrachtet[10]. In jedem Fall wurde die Vorlage des Frankfurter Bildes – gleichgültig, ob man die Louvre-Tafel oder eben ein verlorenes Bild dafür hielt – innerhalb des Schaffens Bouts' früh, d. h. in jedem Fall vor 1460, angesetzt[11]. Dieses Datum galt unausgesprochen zugleich als terminus post quem für die Entstehung des Städel-Bildes, das allgemein als Werkstattprodukt eingeschätzt wurde.

6 Heiland (1902), S. 134–141.

7 A. a. O., S. 136–139.

8 ENP II, S. 13, Nr. 1 a, Tafel 1.
Zu Provenienz, Authentizität und Datierung des Miraflores-Altars: Rainald Grosshans, Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores; in: JbBerlin 23 (1981), S. 49–112, sowie Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier van der Weyden; in: JbBerlin 23 (1981), S. 113–123.

9 Voll (1906), S. 303f; Reinach (1913), S. 270; Jähnig (1914), S. 65[1]; Conway (1921), S. 163; Friedländer (1925), S. 105; Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 17; De Van Eyck à Bruegel (1935), S. 7; Schöne (1938), S. 120; Kauffmann (1950), S. 131; Francotte (1951–52), S. 180; Michel (1953), S. 21; Friedländer (1968), S. 59, Nr. 4 a; Randall (1970–71), S. 29.

10 Schöne (1938), S. 121f, Nr. 16e, S. 123f, 182, Nr. 69; vgl. auch Adhémar (1962), S. 35f.
Wauters (1912), S. 67, wollte sowohl in der Städel-Tafel als auch im Bild im Louvre ein Werk des jüngeren Dieric Bouts sehen.

11 Heiland (1902), S. 141; Springer (1907), S. 91[2]; Max J. Friedländer, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 36; Conway (1921), S. 163; Willy Burger, Die Malerei in den Niederlanden, 1400–1550, München 1925, S. 60; Friedländer (1925), S. 38; Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 17; Schöne (1938), S. 123; Fran-

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bei der Infrarot-Reflektographie konnte die Unterzeichnung der Tafel zur Gänze nur in den rotfarbenen Partien der Gewandung der Maria Magdalena und des Johannes sichtbar gemacht werden *(Abb. 23)*. Hier zeigt sich eine wohl mit dem Pinsel ausgeführte vorbereitende Zeichnung, die zunächst mit vergleichsweise frei ausgeführten Linien Konturen und Binnenzeichnung festlegt, um dann mit außergewöhnlich feinen Parallelschraffuren das Oberflächenrelief und die Lichtführung herauszuarbeiten. Die Schraffuren folgen teilweise kurvig und in subtiler Feinheit dem Faltengeschiebe der Stoffe und verdichten sich in Zonen tiefster Verschattung zu einem dichten Liniengeflecht.

Während beim übrigen Bildpersonal wohl mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden kann, daß die jeweilige Unterzeichnung dem an den Figuren Magdalenas und Johannes' gewonnenen Befund entspricht, muß die Frage offenbleiben, ob der Landschaftshintergrund nicht möglicherweise ohne vorherige Fixierung in der Unterzeichnung erst im Verlauf der Bildausführung frei entwickelt worden ist. Eine vergleichbare Freiheit in der Detailgestaltung zeigen auch eine Reihe von kleinen, während des Malvorgangs ausgeführten Korrekturen vor allem am Körper Christi[12].

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 24)* zeigt insbesondere an der Gestaltung der Gesichter, in welchem Umfang der Maler Schwierigkeiten bei der Fixierung dieser bildwichtigen Details hatte: Die gleichförmige Absorption der Röntgenstrahlung signalisiert die sich mehrfach überlagernden und korrigierenden Farblagen. Als sicherlich vom Künstler selbst ausgeführter »Nachtrag« erweisen sich die Befestigungsanlagen und der Kirchturm der Stadt im Hintergrund.

Die dendrochronologische Untersuchung des verwendeten Holzes ermöglichte die Bestimmung eines frühesten Fälldatums von 1458, eines wahrscheinlichen Fälldatums von 1464[13].

DISKUSSION

Der gemäldetechnologische Befund bestätigt die auf stilkritischem Wege gewonnene Einschätzung der Beweinungsdarstellung des Städelschen Kunstinstituts als Kopie nach der Tafel des Dieric Bouts in Paris *(Abb. 22)*: Die Unterzeichnung *(Abb. 23)* - soweit faßbar - nimmt offenkundig unmittelbar auf eine Vorlage Bezug, während die geringfügigen Pentimenti für eine vergleichsweise selbständige, in der Adaption der Vorgaben frei schaltende Ausführung sprechen. Im Vorgang des Kopierens geht aber zugleich ein erheblicher Teil der die Vorlage auszeichnenden Charakteristika verloren. So ist dem Frankfurter Maler nicht nur das räumliche Zueinander, sondern auch die seelische Bezugnahme der Figuren untereinander unzugänglich: Die einzelnen Figuren wirken wie ausgeschnitten und flächen-, nicht aber raumbezogen zusammengefügt; man betrachte etwa das Motiv der das Haupt Christi stützenden Linken Johannes' in den beiden Darstellungen. Zugleich ist der lebendige Ausdruck der Trauernden in Paris einer gleichförmigen, maskenhaften Gesichtsbildung in Frankfurt gewichen[14].

Noch markanter als an den Figuren ist die eigenständige künstlerische Persönlichkeit (und zugleich auch ihr Unvermögen in der Wiedergabe der Bilderfindung Bouts') an der Raum- und Landschaftsgestaltung der Frankfurter Tafel ablesbar. Während der Vorder- und Mittelgrund der Pariser Tafel von einer zum Kreuz hin ansteigenden, locker bewachsenen Bodenfläche bestimmt wird, die den Figuren in klarer räumlicher Beziehung ihren jeweiligen Platz zuweist, gleicht die Raumgestaltung wie auch die Figurenanordnung der Frankfurter Beweinung primär einer bildparallel organisierten Schichtenabfolge; die Gestalt der Magdalena dient so weniger der Erschließung der Bildtiefe als vielmehr der Austarierung der kompositionellen Gewichte der Figurengruppe. Eine ähnliche Beobachtung läßt sich auch an der Gestaltung der Hintergrundslandschaft machen. Wo Bouts durch zwei Bodenwellen den Bildvordergrund über-

cotte (1951–52), S. 180; Valentin Denis, Dieric Bouts, Brüssel-Amsterdam 1958, S. 35; Jacqueline Marette, Connaissance des Primitifs par l'étude du bois, du XIIe au XVIe siècle, Paris 1961, S. 175, Nr. 71; Friedländer (1968), S. 24, 59, Nr. 4.

12 So finden sich Pentimenti am rechten Gesichtskontur Christi, an der Innenseite seines rechten Armes, an den Fingerspitzen seiner Rechten, an Ferse und Zehenballen seines linken Fußes, an der Innenseite seines rechten Unterschenkels und an den Fingerspitzen seiner Linken. Entsprechende Änderungen lassen sich auch am Zipfel des Umhangs Mariens seitlich der Knie Christi und an der Rechten des Johannes ausmachen.

13 Eine detaillierte Darstellung des Befundes im Katalogbeitrag von P. Klein.

14 Dem entsprechen die an der Röntgenaufnahme ablesbaren mehrfach notwendigen Anläufe zur endgültigen Festlegung der Gesichter.



Abb. 24: Niederländischer Meister um 1475, Beweinung Christi (nach Dieric Bouts), Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

zeugend vom Landschaftspanorama abtrennt und dann auch konsequent den Größenmaßstab der fernsichtig gegebenen Landschaft auf die darin dargestellten Figuren überträgt, versucht der Maler des Frankfurter Bildes seinen mehr oder minder gleichförmig geschichteten Bildhintergrund durch eine Reihe von Figuren zu beleben, die aber ihrerseits in kein einheitliches Verhältnis zu dem sie umgebenden Raum gebracht werden. Auf diese Weise wird der die Bildtiefe erschließende Landschaftsraum, der bei Bouts die Figuren aufnimmt, in der Frankfurter Version zu einer bildparallel aufgebauten, flächenbezogenen Hintergrundsfolie für die Bildgestalten[15].

Im Hinblick auf diese gestalterischen Besonderheiten stellt sich die Frage nach dem Autor des Städel-Bildes. Die für Bouts so kennzeichnende Vereinheit-

lichung der Landschaftsdarstellung in räumlicher wie koloristischer Hinsicht - von der ungleich tieferen psychologischen Durchdringung seiner Gestalten ganz abgesehen - bleibt bei der Frankfurter Beweinung unerreicht. Insofern scheint uns die Annahme einer Entstehung des Bildes in der Bouts-Werkstatt zwar nicht ausgeschlossen, aber doch nicht unbedingt notwendig zu sein: Während sich die enge stilistische Verwandtschaft der Figurengestaltung unmittelbar und zwangsläufig aus der Situation des Kopierens der Vorlage ergab, löste sich der Kopist bei Raum- und Landschaftsdarstellung in auffallender Weise von dieser Vorlage und setzte sie in seine eigene Bildsprache um. Die eigenständige künstlerische Persönlichkeit des Malers der Städel-Beweinung tritt dabei aber nicht deutlich genug hervor, um der gleichen Hand weitere Werke zuweisen zu können.

Angesichts dieser Überlegungen wie auch der Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung erscheint uns eine Datierung der Frankfurter Beweinung in die 1470er Jahre am überzeugendsten. Einen terminus ante quem für die Frankfurter Tafel liefert die getreue, wenn auch schwache und ihrerseits undatierte Wiederholung der Komposition, die sich zuletzt in der Sammlung W. J. Vroom in Amsterdam befand, sowie die freiere Umsetzung durch den »Meister der Lucia-Legende« in einem um 1480 entstandenen Triptychon in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid[16]. Nicht nur die jeweilige Gestaltung der Hintergrundslandschaft, auch die übereinstimmende Lagerung des linken Armes Christi kann keinen Zweifel daran lassen, daß beide Tafeln auf die Städel-Beweinung, nicht aber auf das Original des Dieric Bouts in Paris zurückgehen.

LITERATUR

VERZ. 1900, S. 48, Nr. 97a; 1907, S. 20, Nr. 97a; 1910, S. 24, Nr. 97a; 1914, S. 25, Nr. 97a; 1915, S. 13, Nr. 97a; 1919, S. 16, Inv. Nr. 1268; 1924, S. 37; 1987, S. 33.

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 48

1902 Paul HEILAND, Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule. Ein stilkritischer Versuch, Potsdam 1902, S. 134-141

1906 Karl VOLL, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 303

1907 Jaro SPRINGER, Ein Reisealtärchen der deutschen Kaiserin Eleonore. Niederländische Miniatur aus dem Jahre 1450; in: JbBerlin 28 (1907), S. 91[2]

1912 A.-J. WAUTERS, Thiéry Bouts le Jeune. 1448 † 1490/91. Essais de biographie et de catalogue; in: Bulletin des Musées Royaux du Cinquantenaire II (1912), S. 67, Nr. 3

1913 Salomon REINACH, Correspondance; in: ChroniqueAC (1913), S. 270

1914 Karl Wilhelm JÄHNIG, Die Darstellungen der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung Christi in der altniederländischen Malerei von Rogier van der Weyden bis zu Quentin Metsys, Dissertation Leipzig 1914, Hohenstein-Ernstthal 1914, S. 65[1]

1921 Martin CONWAY, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 163

1925 FRIEDLÄNDER, ANM III, S. 105, Nr. 4 a

1929 Hippolyte FIERENS-GEVAERT, Paul FIERENS, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 3, Paris-Brüssel 1929, S. 17

1935 DE VAN EYCK À BRUEGEL, Paris 1935, o. O. (Angers), o. J. (1935), S. 7, Kat. Nr. 6

1938 Wolfgang SCHÖNE, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin-Leipzig 1938, S. 120-124

1950 Hans KAUFFMANN, Rezension von W. Schöne, Dieric Bouts und seine Schule; in: ZfK 13 (1950), S. 131

1951-52 J. FRANCOTTE, Dieric Bouts. Zijn kunst - zijn Laatste Avondmaal, Löwen 1951-52, S. 180

1953 Edouard MICHEL, Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et XVIe siècle, Paris 1953, S. 21

1962 Hélène ADHÉMAR, Le Musée National du Louvre, Paris, Bd. 1, Brüssel 1962 (Corpus, 5), S. 36

1968 FRIEDLÄNDER, ENP III, S. 59, Nr. 4 a, Tafel 9

1970-71 Richard H. RANDALL, A Flemish altar made for France; in: Journal of the Walters Art Gallery 33-34 (1970-71), S. 29

15 Zur Vereinheitlichung des Bildraumes der Beweinung in Paris trägt nicht zuletzt das überaus differenzierte Kolorit bei, das gerade für die Hintergrundslandschaft atmosphärische Wirkung erzielt. Vergleichbares wird die besonders im Landschaftsbereich farblich eintönige Städel-Tafel nie geboten haben, selbst wenn man ausgedehnte Reinigungsschäden in Rechnung stellen wollte.

16 ENP III, S. 59, Nr. 4 b, Tafel 9 (Amsterdam); S. 59, Nr. 4 c (Madrid); Colin EISLER, Early Netherlandish Painting. The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1989, S. 116-123, Nr. 11.
Gleiches gilt für Albert Bouts' Variante der Beweinung im Historischen Museum, Frankfurt (ENP III, S. 40, 66, Nr. 54, Tafel 67), und die noch freiere Paraphrase des Städel-Bildes durch einen Maler der Bouts-Nachfolge, die am 31.3.1960 bei Charpentier in Paris als Nr. 11 zur Versteigerung kam.

Meister der Tiburtinischen Sibylle

TÄTIG IN HAARLEM UND LÖWEN
zwischen 1470 und 1490

Der anonyme Maler erhielt seinen Notnamen von Max J. Friedländer unter Hinweis auf das Tafelbild mit der Weissagung der Tiburtinischen Sibylle im Städelschen Kunstinstitut. Mit der Lazaruserweckung im Museo di San Carlos in Mexico City, der Marienvermählung in der John G. Johnson Collection in Philadelphia und der Kreuzigung Christi im Detroit Institute of Arts wies Friedländer ihm zugleich ein eigenständiges Œuvre zu, das eine genauere Charakterisierung seiner Kunst erlaubt.
Der »Meister der Tiburtinischen Sibylle« scheint aus den nördlichen Niederlanden zu stammen und dort zu Beginn der 1470er Jahre seine Ausbildung im Umkreis des Geertgen tot Sint Jans in Haarlem genossen zu haben. Bald nach 1475 treffen wir ihn in Löwen an, wo er die in der Bouts-Werkstatt begonnene, nach dem Tod des Werkstattleiters 1475 aber unvollendet liegengebliebene Städel-Tafel vollendete (hierzu ausführlich die nachfolgende Katalogeintragung). In den 1480er Jahren – vermutlich nach seiner Rückkehr nach Haarlem – dürften die Tafeln in Mexico City, Philadelphia und Detroit entstanden sein. Ihr Stil zeigt unverfälscht die eigenständige Stilsprache des Anonymus in engem Zusammenhang mit der Haarlemer Malerei.

LITERATUR

Max J. Friedländer, Nicole Veronée-Verhaegen, Early Netherlandish Painting, Bd. III: Dieric Bouts and Joos van Gent, Leiden-Brüssel 1968, S. 41; Diane G. Scillia, Three new panels by the Master of the Tiburtine Sibyl. The Presentation of the Virgin, the Nativity and the Circumcision; in: Oud Holland 94 (1980), S. 1–10

Meister der Tiburtinischen Sibylle und Werkstatt des Dieric Bouts

DIE WEISSAGUNG DER SIBYLLE VON TIBUR

Inv. Nr. 1068

Tafel 4 und Abb. 25



Abb. 25: »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 68,9 x 85,7 x 0,8 cm
drei horizontal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Maße von oben nach unten):
Brett I: 24,8 x 85,7 cm
Brett II: 20,7 x 85,7 cm
Brett III: 23,3 (± 0,1) x 85,6 cm
originale Verbindung der drei Bretter durch je zwei stiftförmige Holzdübel (zwischen 7,2 und 7,8 cm lang, 0,6 bis 0,7 cm dick; durch die nachträgliche Dünnung der Tafel auf der Rückseite teilweise freigelegt); oben links 22,2 cm von der linken, oben rechts 22,2 cm von der rechten Tafelkante, unten links 23,5 cm von der linken, unten rechts 22,6 cm von der rechten Tafelkante befindlich
auf 0,8 cm gedünnt und parkettiert; rückseitig zu den Kanten hin abgeschrägt

Malfläche:

66,5 cm x 83,5 (± 0,1) cm
Malkanten allseits erhalten, z. T. mit Spuren von grober (sekundärer?) Vergoldung des verlorenen Originalrahmens

Zustand der Malerei:

unter dem jüngeren Firnis (keine Reste des Originalfirnis') finden sich Reinigungsschäden vor allem in Gesicht und Haartracht des Augustus; leichte Verputzungen betreffen die Craquelé-Kanten; sehr zahlreiche punktuelle Retuschen befinden sich vor allem im Hintergrund und in der Bodenfläche; auf der gesamten Firnisschicht sind punktuelle wie auch größere Retuschen auf dem verfärbten blaufarbenen Gewand der dritten Figur von links zu beobachten

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 33)*:

Klebezettel: »No. 1068«, »65.«
auf den Parkettstreben in Kreide zweimal »A«, in Bleistift »97«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die Vision des Kaisers Augustus und ihre Ausdeutung durch die Sibylle von Tibur gehört zu den apokryphen spätmittelalterlichen Legenden um die Menschwerdung Christi[1]. Durch die Aufnahme in die Legenda aurea des Jacobus de Voragine wurde die Weissagung der Tiburtinischen Sibylle weitverbreitetes Volksgut[2]. Ihrem Bericht zufolge wurde Augustus durch den römischen Senat göttliche Verehrung angeboten. Auf die Frage des Kaisers an die herbeigerufene Sibylle, ob nach ihm ein noch größerer Mensch geboren werden sollte, zeigte sie ihm die himmlische Erscheinung einer Jungfrau mit einem Kind, die über einem Altar stand und von der Sonne umgeben war, und erklärte ihm, daß dieses Kind größer sein werde als er und göttliche Verehrung verdiene. Der Kaiser befolgte diesen Rat, wies alle göttlichen Ehren für sich selbst zurück und ließ an der Stelle der Vision dem unbekannten Gott einen Altar errichten.

Auf der Tafel des Städelschen Kunstinstituts ist die Vision des Augustus in einen spätmittelalterlichen Burghof verlegt, der rechts durch die im Winkel aufeinanderstoßenden Flügel des palastartigen Wohngebäudes abgeschlossen wird, während er links durch eine zinnenbekrönte Mauer begrenzt ist. Ein befestigtes Tor gewährt aus der Hügellandschaft den Zugang zum Burgbereich.

Im Bildvordergrund ist im Kreise seiner Höflinge der im Profil nach links gewandte Kaiser dargestellt, dem die Sibylle von Tibur die Erscheinung Mariens mit dem Kind am Himmel zeigt. Er ist in die Knie gesunken, hat die Hände betend vor der Brust zusammengelegt und blickt andächtig zur Marienfigur auf. Als bärtiger Mann mittleren Alters dargestellt, ist Augustus in einen bodenlangen Tappert mit Leerärmeln aus rotgrundigem Goldbrokat und mit Pelzbesatz gekleidet; seinen ebenfalls roten, mit einem Kronreif geschmückten Hut hat er neben sich abgelegt. Hinter ihm steht die Tiburtinische Sibylle. Sie trägt über einem Rock aus grünem Brokatstoff eine blaue, mit weißem Pelz verbrämte Robe mit Dekolleté und Brustlatz, dazu einen roten Tasselmantel um die Schultern und eine aufwendige, mit Edelsteinen verzierte Hörnerhaube auf dem Kopf. Während sie mit der linken Hand den Rücken des Kaisers be-

1 Johannes Bolten, Art. »Augustus«; in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1269f; Red., Art. »Augustus«; in: LCI, Bd. 1, Sp. 225–227.
Die Anfänge der Legende um die Augustus-Vision reichen bis in die byzantinische Geschichtsschreibung des 6. Jahrhunderts zurück, aber erst im 13. Jahrhundert wurde die dort genannte weissagende Frau mit der Tiburtinischen Sibylle gleichgesetzt.

2 Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg ^{9}1979, S. 52.

rührt, lenkt sie mit der ausgestreckten Rechten seinen Blick auf die links oben am Himmel sichtbare, von einer Strahlenglorie umgebene Erscheinung der auf der Mondsichel stehenden Madonna mit dem Kind.

Im Gefolge der Sibylle befinden sich zwei Frauen. Die vordere ist reich gekleidet und trägt kostbaren Schmuck. Über einem dunkelblauen Rock liegt eine stoffreiche grüne, mit Hermelin gefütterte und gesäumte Robe, deren weiten Ausschnitt ein Brustlatz ziert. Ihre schwarze, juwelenbesetzte Kappe bündelt ihre langen, lockigen Haare zu einem Pferdeschwanz. Ihre Begleiterin in dunkelbraunem Rock und mit der weißen Stoffhaube einer verheirateten Frau – der Rise – trägt eine Gebetsschnur mit roten Perlen in den Händen.

Den Bildvordergrund zu seiten des Kaisers und der Sibylle nehmen links sechs, rechts vier Männer verschiedenen Alters ein, die das Geschehen untereinander zu diskutieren scheinen. Bis auf den bärtigen Alten am linken Bildrand, der über einem roten Rock eine braune, grüngefütterte, umhangartige Heuke und dazu einen roten Stoffhut mit breitem Pelzaufschlag trägt, sind die übrigen Gestalten der linken Gruppe in bodenlange, hochgeschlossene und augenscheinlich pelzgefütterte, dunkelfarbige Schauben gekleidet und mit hohen, gleichfalls dunklen Biretten ausgestattet – allein der dritte Mann von links trägt, davon abweichend, eine schwarze, stoffreiche Gugel mit Sendelbinde. Ihre akademische Tracht erlaubt es, in dieser Gruppe die von Augustus zur Deutung der Himmelserscheinung herbeigerufenen Gelehrten zu sehen.

Die vier Männer am rechten Bildrand sind demgegenüber durch ihre aufwendigere Kleidung, die am Gürtel befestigten Dolche und ihren Schmuck als Höflinge gekennzeichnet: Der links stehende, sich zu seinen Begleitern umwendende Mann trägt über einem roten Samtwams einen schwarzen, mit braunem Pelz gefütterten Tappert mit Leerärmeln, dazu einen schwarzen Stoffhut. Um den Hals hat er eine dünne Goldkette geschlungen, an der ein goldenes Medaillon mit der Büste eines gekrönten (?) Mannes hängt. Sein jugendlicher Nachbar, der sich auf einen dünnen Holzstock stützt, trägt über braunviolettfarbenen Beinlingen und einer flaschengrünen Jaque ein karminrotes, pelzgefüttertes Brokatwams mit geschlitzten Ärmeln, dazu eine braunviolette Kappe, an der ein kostbares Juwel befestigt ist. An einer großgliedrigen goldenen Halskette hängt ein edelstein- und perlenbesetzter Anhänger. Hinter diesen beiden Höflingen steht ein weiterer bärtiger Mann in einer türkisfarbenen, pelzgefütterten Schaube und mit einem hohen purpurfarbenen Stoffhut mit breiter grüner Krempe. Am rechten Bildrand schließlich ist ein junger Mann dargestellt, der durch seine Ordenskette als Mitglied des burgundischen Ordens vom Goldenen Vlies gekennzeichnet ist *(Abb. 26)*. Er trägt zu einem schwarzen Wams eine knielange, pelzverbrämte schwarze Schaube, braune Lederstiefel und einen schwarzen Hut.



Abb. 26: »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur: Engelbert II. von Nassau, Frankfurt, Städel

Weitere, in wesentlich kleinerem Maßstab gegebene Figuren beleben die Bildtiefe. Auf der Brücke vor dem Tor stehen zwei Männer zusammen, ein Reiter hat den Burghof verlassen und zieht davon; auf einem Hügel weidet ein Schäfer seine Herde. Auf der Freitreppe zum Wohngebäude rechts hat sich eine Gruppe von Höflingen versammelt, während in der offenen Bogenstellung des Gebäudes ein reich gekleidetes Paar Platz genommen hat *(Abb. 27)*; die Dame, die ihrem Begleiter mit der Linken einen in ihrer Hand verborgenen Gegenstand zu präsentieren scheint, trägt eine weitausgeschnittene, pelzverbrämte Robe mit Dekolleté und Brustlatz ähnlich der jüngeren Begleiterin der Sibylle, dazu eine schleier-

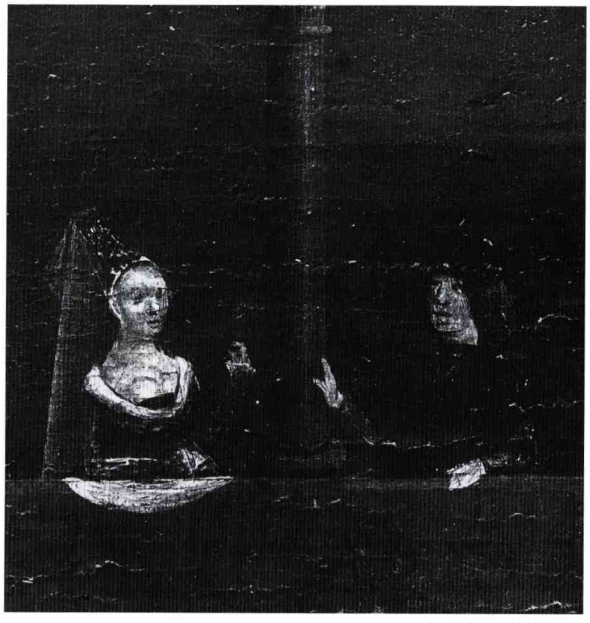


Abb. 27: »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur: Paar in der Loggia, Frankfurt, Städel

bedeckte, spitze burgundische Haube. Der sich ihr zuwendende bartlose Mann ist dunkelfarben gekleidet. Um den Hals trägt er eine dünne Goldkette mit einem Anhänger.

In Burghof und Landschaft kommt schließlich eine Reihe von Tieren zur Darstellung: Ein Hund begleitet die Höflinge des Augustus, im Fenster des Palastgebäudes rechts sitzt ein angeketteter Affe und vor der Freitreppe liegt ein gleichfalls angeketteter Bär. Sodann beleben verschiedene Vögel das Bild: Ein Pfauenpaar sucht auf der weiten Fläche des Burghofes sein Futter, zwei grüne Papageien sitzen auf der Ummauerung des Hofes, auf den Dächern der Burganlage nisten Störche, im Wasser des Burggrabens schwimmen zwei Schwäne und am jenseitigen Ufer des Grabens stehen zwei Kraniche, von denen einer eine Schlange frißt. In ihrer unmittelbaren Nähe huschen zwei auffällig groß dargestellte grüne Eidechsen über den sich den Hang hinaufwindenden Weg.

PROVENIENZ

vor 1820 in Paris nachweisbar[3]

vor 1820 in Paris von Franz Brentano erworben[4], seither in der Sammlung Brentano-Birckenstock in Frankfurt

1870 mit der Sammlung Brentano-Birckenstock in Frankfurt versteigert[5] und durch das Städelsche Kunstinstitut erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das namengebende Hauptwerk des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« wurde von J. D. Passavant in die kunsthistorische Literatur eingeführt[6]. Er hielt das Bild, das sich damals in der Sammlung des Schöffen Franz Brentano in Frankfurt a. M. befand und das dieser in Paris gekauft hatte, für ein Werk des »Dierick Stuerbout« (d. h. des Dieric Bouts)[7]. Diese Zuschreibung der Tafel, die 1870 auf der Versteigerung der Sammlung Brentano-Birckenstock in Frankfurt für das Städel erworben wurde, sollte für das gesamte 19. Jahrhundert ihre Gültigkeit behalten[8].

Der Maler des Frankfurter Bildes wurde erstmals beiläufig von C. Benoît und - ausführlich - von P. Heiland als eigenständige künstlerische Persön-

3 Passavant (1841), S. 41.

4 Von Gerning (1821), S. 243. Im August 1820 sah Sulpiz Boisserée das Bild bei Brentano in Frankfurt (Firmenich-Richartz [1916], S. 511).
Zur Sammlung Brentano-Birckenstock vgl. Frits Lugt, Les marques de collections de dessins et d'estampes, Amsterdam 1921, S. 60f; ders., Les marques de collections de dessins et d'estampes, Supplément, San Francisco 1988, S. 53.

5 Catalogue des tableaux (1870), S. 30f.

6 Passavant (1841), S. 41.
Das Bild wurde bereits bei von Gerning (1821), S. 243, als Teil der Sammlung Brentano erwähnt und als Arbeit »... wohl von H. van der Goes, Schüler des van Eyck...« bezeichnet.

7 Das Bildthema scheint erst von Passavant (1841), S. 41, richtig erkannt worden zu sein. So wurde die Tafel Sulpiz Boisserée anläßlich eines Besuchs bei Brentano 1820 als »Geschichte König Ethelreds« vorgestellt. Entgegen der Zuschreibung an »Hemmling« erwog Boisserée die Autorschaft des »Roger v. Bruges« (Firmenich-Richartz [1916], S. 511).
Ein Reflex auf die alte Bilddeutung und Zuschreibung scheint noch bei Gwinner (1862), S. 543, aufzuscheinen, der in der Sammlung der Erben des Franz Brentano »... eine Verkündigung des Christenthums oder, wie Andere wollen, die Bekehrung des Königs Egberth, von Memeling...« nannte.

8 Rathgeber (1842), Sp. 117; Michiels (1845), S. 233, 285, Nr. 2; Kugler, Burckhardt (1847), S. 139; Crowe, Cavalcaselle (1857), S. 300; van Even (1861), S. 736; Crowe, Cavalcaselle (1863), S. 79; Crowe, Cavalcaselle (1875), S. 380; Schnaase, Eisenmann (1879), S. 229; Wauters (1883), S. 79[1]; Baes (1886), S. 46; ders. (1899), S. 382.
Diese Forschungsmeinung fand ihren getreuen Ausdruck im Städel-Inventar (Inv. Nr. 1068: »Dierick Bouts«) wie in den Sammlungskatalogen, die nach der Erwerbung des Bildes in den Jahren 1870 bis 1900 erschienen.



Abb. 28: Dieric Bouts,
Gerechtigkeitstafel aus dem Löwener Rathaus,
Gottesurteil durch die Feuerprobe,
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

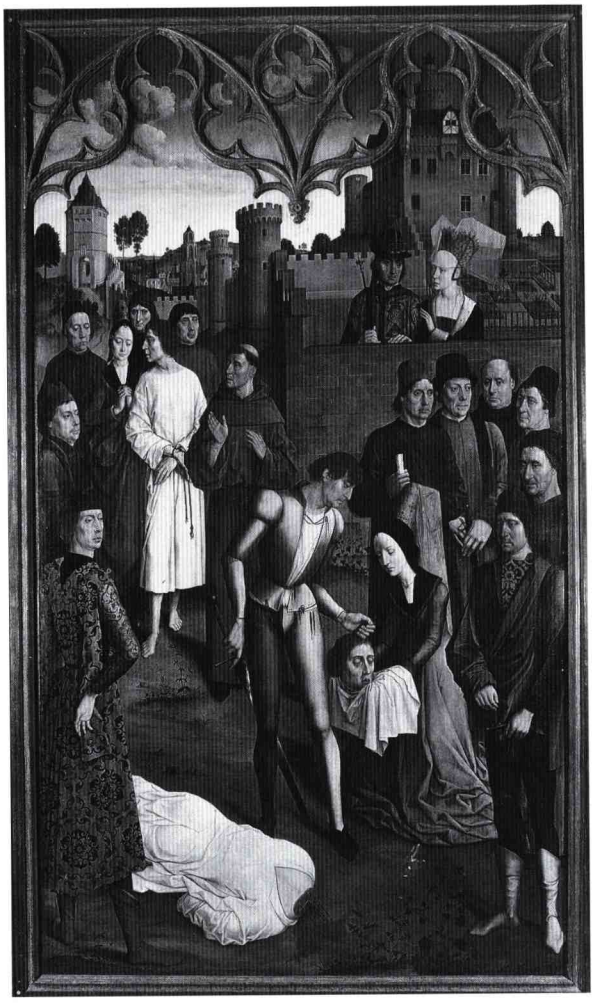


Abb. 29: Dieric Bouts und Bouts-Nachfolger,
Gerechtigkeitstafel aus dem Löwener Rathaus,
Hinrichtung des Grafen,
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

lichkeit charakterisiert[9]. Heiland betrachtete ihn als »holländischen Nachfolger« und Schüler des Dieric Bouts. Die Voraussetzungen für seine besondere Stilsprache fand er mit den Löwener »Gerechtigkeitsbildern«, heute in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel *(Abb. 28-29)*[10], im Spätwerk von Bouts. Heilands stilistisch begründete Abtrennung der Frankfurter Tafel vom Œuvre des Dieric Bouts fand allgemeine Zustimmung und löste eine intensive Suche nach weiteren Werken dieses Malers aus[11]. M. J.

9 Benoît (1899), S. 143; Heiland (1902), S. 166.

10 ENP III, S. 18f, 63, Nr. 33, Tafel 48f.

11 Im Hinblick auf die Zusammenstellung des Œuvre des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« sind zu nennen: Valentiner (1914), S. 47-51; Friedländer (1925), S. 70-72, 122; Glück (1931), S. 193-196; Friedländer (1937), S. 91; Hoogewerff (1937), S. 76-80; Schöne (1937), S. 175-178; Valentiner (1943), S. 77-87; Friedländer (1968), S. 41f; Scillia (1980), S. 1-10.
Von Wurzbach (1906), S. 164, hatte das Frankfurter Bild zwar noch unter Dieric Bouts' Werken aufgeführt, aber doch mit dem Zusatz versehen: »Durchaus fremdartig und wohl ein anderer Meister«. Allein Dülberg (1903), S. 55; Goffin (1907), S. 110; de Stuers (1907), S. 27-29; Durand-Gréville (1908), S. 389, und Küster (1919), S. 150, hielten an der Zuschreibung an Dieric Bouts fest. Da De Stuers glaubte, in der Architektur des Frankfurter Bildes den Haager Binnenhof wiedererkennen zu können, nahm er eine Bildentstehung noch vor dem Wegzug Bouts' nach Löwen vor 1450 an. Der Identifikation des Schauplatzes als Binnenhof in Den Haag schloß sich unter Vorbehalt auch de Jong (1934), S. 83-85, an.

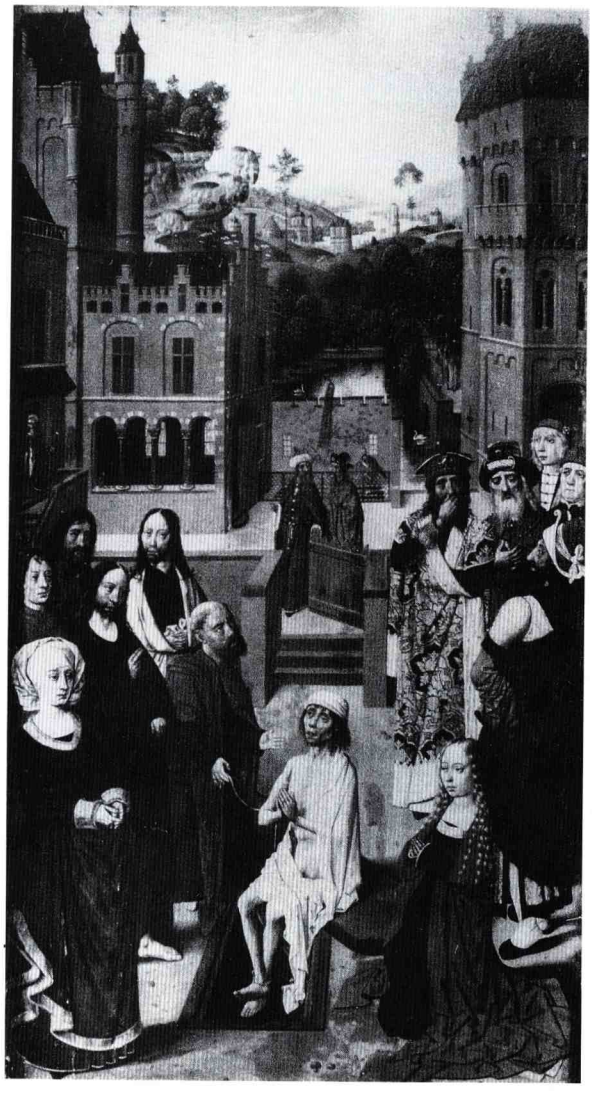


Abb. 30: »Meister der Tiburtinischen Sibylle«, Erweckung des Lazarus, Mexico City, Museo di San Carlos

Friedländer erstellte einen ersten Katalog der Werke des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle«, wie er den Maler nach dem Frankfurter Bild nun nannte[12].

Durch die Zusammenstellung eines Œuvre bot sich erstmals die Möglichkeit zur Erfassung der künstlerischen Entwicklung des Malers. Hatte man den Meister aufgrund des Stilbefundes der Frankfurter Tafel als - möglicherweise holländischen[13] - Künstler des unmittelbaren Bouts-Kreises in Löwen angesiedelt[14], so wiesen die stilistischen Eigenheiten der Neuzuschreibungen, einer Lazaruserweckung im Museo di San Carlos, Mexico City *(Abb. 30)*, einer Marienvermählung in der John G. Johnson Collection, Philadelphia *(Abb. 31)*, und einer Kreuzigung im Institute of Arts, Detroit *(Abb. 32)*[15], auf den nachhaltigen Einfluß der Haarlemer Maler Albert van Ouwater und Geertgen tot Sint Jans[16]. Für die hypothetische Rekonstruktion der Lebensgeschichte des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« führte dies zu der allgemein akzeptierten Annahme, daß der Maler nach Ausbildung und anfänglicher Tätigkeit in der Bouts-Werkstatt in Löwen vermutlich nach Bouts' Tod 1475 nach Haarlem zog und sich dort stilistisch relativ rasch dem Vorbild Geertgen tot Sint Jans' anpaßte[17]. Für den Aufenthalt und die Tätigkeit des Meisters in Haarlem zumindest in der ersten Hälfte der 1480er Jahre sprechen auch die Holzschnittillustrationen der von dem Haarlemer Buchdrucker Jacob Bellaert hergestellten Bücher, auf deren engen stilistischen Zusammenhang mit den Tafelbildern des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« erstmals W. Schöne hinwies[18].

Innerhalb der künstlerischen Entwicklung des Meisters wurde die Frankfurter Tafel allgemein als

12 Friedländer (1925), S. 70-72, 122, Tafel LXIV-LXVII.
Zur Identifikation des Meisters wurden unterschiedliche Vorschläge gemacht, die allerdings allesamt nicht überzeugen konnten: Wohl in Anknüpfung an Friedländer (1925), S. 70, der den »Meister der Tiburtinischen Sibylle« als »... Maler, der zu Dieric Bouts im Verhältnis eines nahen Verwandten und Nachfolgers steht...«, gekennzeichnet hatte, schlug Glück (1931), S. 196, die Identifizierung mit Dieric Bouts d. J., dem älteren der beiden Bouts-Söhne, vor. Demgegenüber wollte Valentiner (1943), S. 74-91, die um die Frankfurter Tafel gruppierte Werkgruppe dem Haarlemer Maler Albert van Ouwater zuschreiben, darin eine Anregung von Conway (1921), S. 201-205, aufgreifend. Grundlage für den von Châtelet (1980), S. 141, ausgesprochenen Identifizierungsvorschlag mit dem aus Haarlem stammenden, 1487 in Löwen ermordeten Maler Joes Wilen Valcx ist die Umkehrung der traditionellen Chronologie des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« mit einer Datierung der Frankfurter Tafel in die 1480er Jahre, für die es keine Veranlassung gibt, s. u. S. 75, Anm. 26.

13 Heiland (1902), S. 166; Hulin de Loo (1902), S. 12; Verz. (1924), S. 37; Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 12.

14 Benoît (1899), S. 143; Voll (1906), S. 118f; Heidrich (1910), S. 269; Friedländer (1925), S. 70-72. Dieser Meinung hing auch weiterhin Glück (1931), S. 193-195, an.

15 ENP III, S. 41, 70, Nr. 76, Tafel 86 (Mexico City), S. 41, 70, Nr. 75, Tafel 85 (Philadelphia); S. 41, 70, Nr. 77, Tafel 87 (Detroit).

16 Valentiner (1914), S. 47-51; Winkler (1924), S. 378; Hans von der Gabelentz, Die Akademie San Carlos in Mexiko; in: RepKW 47 (1926), S. 144-146; Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 12; Hoogewerff (1937), S. 76-80; Schöne (1937), S. 175-178; ders. (1942), S. 38; Boon (1947), S. 35; »Meister der tiburtinischen Sibylle« (1950), S. 324; Snyder (1960), S. 48-54; Schabacker (1975), S. 238-240; Scillia (1975), S. 120-124; Châtelet (1980), S. 138-141; Scillia (1980), S. 1-10.

17 Hiervon abweichende Meinungen zur Frage der Ausbildung vertraten Schabacker (1975), S. 238-240, und Châtelet (1980), S. 138-141.
Die Argumente für die traditionelle Sicht der Entwicklung (Ausbildung in der Bouts-Werkstatt, nach 1475 Tätigkeit in Haarlem) zuletzt zusammenfassend bei Scillia (1980), S. 1-10.

18 Schöne (1937), S. 178; Valentiner (1943), S. 80-87; Boon (1947), S. 35; Snyder (1960), S. 53f; Châtelet (1980), S. 138f; Scillia (1980), S. 5f; James Snyder, Northern Renaissance art.



Abb. 31: »Meister der Tiburtinischen Sibylle«, Vermählung Mariens, Philadelphia, J. G. Johnson Collection

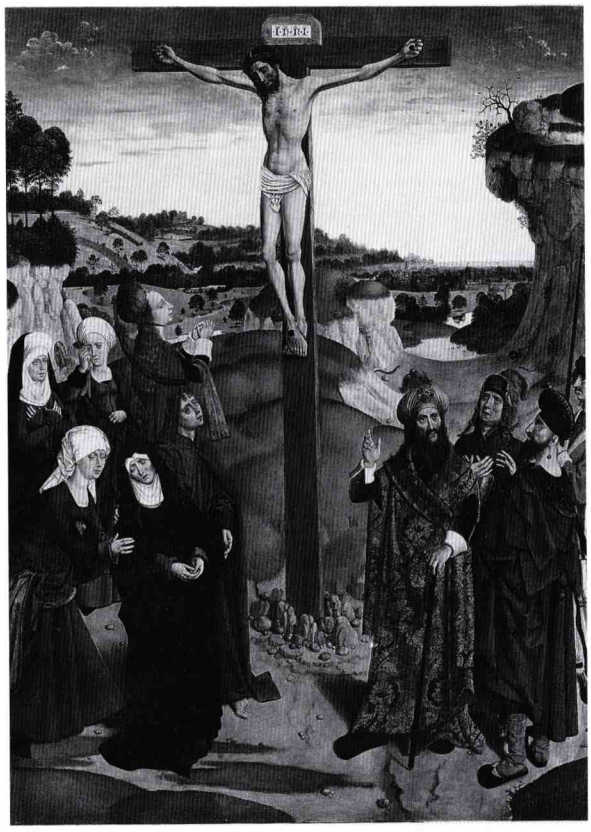


Abb. 32: »Meister der Tiburtinischen Sibylle«, Kreuzigung Christi, Detroit, Institute of Arts

das bedeutendste und einzig sichere frühe Werk betrachtet, das sich erhalten hat. Für die präzise zeitliche Ansetzung wurden allerdings unterschiedliche Vorschläge gemacht, die von der Mitte der 1460er über die 1470er Jahre bis zum letzten Viertel des Jahrhunderts reichten[19]. Einen wesentlichen Beitrag zur genaueren zeitlichen Eingrenzung wie zur Inhaltsdeutung des Frankfurter Bildes lieferte J. E. Snyder[20]. Er konnte nicht nur den mutmaßlichen Auftraggeber mit einiger Wahrscheinlichkeit im Kreis der Professorenschaft der Löwener Universität lokalisieren, sondern auch ein frühestmögliches Entstehungsdatum von 1473 ermitteln und den möglichen Hintergrund der Auftragserteilung erhellen.

Painting, sculpture and the graphic arts from 1350 to 1575, New York 1985, S. 272.

Nach dem Ende der Haarlemer Verlegertätigkeit des Jacob Bellaert 1486 scheint der sogenannte »Meister des Bellaert« für den seit dem gleichen Jahr in Antwerpen ansässigen Drucker Gerard Leeuw gearbeitet zu haben. Leeuw, der zuvor in Gouda Bücher verlegte, hatte bereits zu diesem Zeitpunkt enge geschäftliche Kontakte zu Bellaert, von dem er 1486 zumindest einen Teil der Druckstöcke zur weiteren Verwendung übernahm. Die Tätigkeit des »Bellaert-Meisters« für Leeuw läßt sich mindestens bis 1487 nachweisen (M. J. Schretlen, The Dutch and Flemish woodcuts of the 15th century, London 1925, S. 22–29, 33–35; »Meister des Bellaert«; in: Thieme-Becker, Bd. 37, S. 39), wobei offenbleiben muß, ob der Meister nach 1486 gleichfalls von Haarlem nach Antwerpen zog.

Bereits 1930 hatte M. J. Schretlen, Een Haarlemsch stadsgezicht uit de 15de eeuw. »De Meester van Bellaert«; in: OudH 47 (1930), S. 122–129, Abbildung auf S. 122, von den Holzschnitten ausgehend, den Versuch unternommen, dem »Bellaert-Meister« ein Tafelbild zuzuschreiben. Es handelte sich dabei um die Darstellung Christi vor Pilatus, die sich um 1930 im Amsterdamer Kunsthandel mit einer Beurteilung Friedländers als »Nordniederländisch, um 1480« befand (heute als Leihgabe der Sammlung J. W. Frederiks im Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam). Wenngleich bei diesem Bilde der Einfluß des Geertgen tot Sint Jans und seines Kreises unverkennbar ist, so scheint die Zuschreibung Schretlens – gerade im Vergleich der Werke des »Bellaert-Meisters« mit denen des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« – wenig überzeugend.

19 Mitte der 1460er Jahre: Valentiner (1914), S. 50; Hoogewerff (1937), S. 80; Valentiner (1943), S. 74–91; 1470er Jahre: Heiland (1902), S. 166; Schöne (1937), S. 175; ders. (1942), S. 38; Strieder (1953), S. 182; letztes Viertel des 15. Jahrhunderts: Voll (1906), S. 118; Friedländer (1925), S. 71; »Meister der tiburtinischen Sibylle« (1950), S. 324; Grimme (1968), S. 6, Kat. Nr. 1.

20 Snyder (1960), S. 51f.



Abb. 33: Aertgen van Leyden, Triptychon mit der Heiligen Familie, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten

Bereits die ältere Literatur hatte wiederholt auf den ausgeprägten Portraitcharakter eines Teils der im kaiserlichen Gefolge dargestellten Personen verwiesen[21], aber erst Snyder bestimmte ihre zeitgenössische Tracht als die von Magistern und Klerikern. Im Hinblick auf die mutmaßliche Entstehung der Frankfurter Tafel im Bouts-Kreis in Löwen lag es nahe, bei den Dargestellten an Mitglieder der Professorenschaft der Universität Löwen zu denken. In diesem Zusammenhang gelang Snyder auch die Identifizierung des Mannes am rechten Bildrand *(Abb. 26)* als Engelbert II., Graf von Nassau (1451–1504)[22]. Als »Lieutenant-General« von Brabant seit 1473 und ebenso aufgrund familiärer Traditionen förderte er die Universität und ließ ihr während der Bauern-Unruhen von 1476 seinen besonderen Schutz angedeihen. Seine Darstellung mit der Ordenskette des Goldenen Vlieses lieferte schließlich einen eindeutigen terminus post quem, denn erst 1473 war Engelbert von Karl dem Kühnen in den Orden aufgenommen worden. Den Anlaß für die Darstellung Engelberts sowie eines Teils der Löwener Professorenschaft im Bildkontext der Weissagung der Tiburtinischen Sibylle sah Snyder in der bedeutenden Rolle, die die Universität Löwen in den seit 1473 bestehenden Auseinandersetzungen um das theologische Konzept der Unbefleckten Empfängnis Mariens, d. h. ihrer Befreiung vom Makel der Erbsünde, spielte: Die Vision des Augustus lieferte den Befürwortern dieser theologischen Vorstellung ein zusätzliches Argument aus der klassischen Antike. Die Grafen von Nassau scheinen aber darüber hinaus einen besonderen Bezug zur Tiburtinischen Sibylle und ihrer Weissagung gehabt zu haben. Wie J. Bruyn zeigen konnte, ließ sich auch der Neffe Engelberts II., Graf Hendrik III. von Nassau (1483–1538), mit der Tiburtinischen Sibylle darstellen – nun aber selbst in der Rolle des Kaisers Augustus[23]. Das um 1535 von Aertgen van Leyden ausgeführte Triptychon im Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen *(Abb. 33)*[24], zeigt Hendrik III. und die ihn begleitende Sibylle auf der Innenseite des linken, den Evangelisten Johannes auf der Innenseite des rechten Flügels, wobei beide Bilder ihren inhaltlichen Bezugspunkt in der Darstellung der Heiligen Familie auf der Mitteltafel finden.

Der auf die Identifikation Engelberts II. von Nas-

21 So bereits Passavant (1841), S. 41.

22 Die Identifikation beruht im wesentlichen auf dem Vergleich mit dem bezeichneten Portrait Engelberts II. vom »Meister der Fürstenportraits« im Rijksmuseum in Amsterdam (Inv. Nr. A 3140).

23 Bruyn (1961), S. 113–129.

24 Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 977–979; Walter Vanbeselaere, Musée Royal des Beaux-Arts Anvers. Catalogue descriptif. Maîtres anciens, o. O. (Antwerpen) ²1958, S. 124f (als alte Kopie nach Lucas van Leyden).



Abb. 34: »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

sau gestützte Datierungsvorschlag Snyders in die 1470er Jahre[25] sollte in der Nachfolge allgemeine Zustimmung finden[26].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Lassen sich bereits mit bloßem Auge zahlreiche Pentimenti vor allem an den Figuren und an der Palastarchitektur ausmachen, so liefert die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 34-37)* infolge eines vergleichsweise deckenden Farbauftrags mit geringer Durchlässigkeit im Infrarot-Bereich einen ausgesprochen disparaten Befund für die Unterzeichnung. Dennoch lassen sich einige definitive Beobachtungen machen. So ist die Unterzeichnung wohl mit einem Pinsel ausgeführt und im Bereich der Vordergrundsfiguren besonders detailliert. Hier sind bei nahezu allen Figuren Umriß- und Binnenzeichnung sowie - vorzugsweise in Parallelschraffur ausgeführte - modellierende Schattenangaben zu finden[27]. Sie dienten bei der Farbausführung meist nur als allgemeine Orientierungs-

25 Snyder (1960), S. 52[62]. Für den Fall, daß die Frankfurter Tafel erst nach 1477 entstanden sein sollte, hielt Snyder - über den Bezug zur umstrittenen Vorstellung der Unbefleckten Empfängnis Mariens hinausgehend - in der Darstellung des Paares im Bildhintergrund eine bildliche Anspielung auf die Zustimmung der Universität Löwen zur Heirat der Maria von Burgund mit Erzherzog Maximilian von Österreich für möglich.

26 Cuttler (1968), S. 146; Schabacker (1975), S. 238-240; Scillia (1975), S. 120; dies. (1980), S. 3.
Nur Châtelet (1980), S. 138-141, 230, schlug - unter Umkehrung der traditionellen Chronologie der Werke des Meisters - für die Frankfurter Tafel eine Spätdatierung in die zweite Hälfte der 1480er Jahre vor. Da die Weissagung der Tiburtinischen Sibylle seiner Meinung nach die übrigen Werke an Qualität übertrifft, sah er in ihr den Schlußpunkt der künstlerischen Laufbahn des Meisters, die er in Haarlem beginnen und in Löwen enden ließ. Dieser Datierungsvorschlag kann aber weder den unübersehbaren Stilzusammenhang gerade der Frankfurter Tafel mit dem 1475 verstorbenen Dieric Bouts erklären, noch mit der kostümgeschichtlichen Entwicklung in Einklang gebracht werden. Schließlich erscheint es auch wenig wahrscheinlich, daß der »Meister des Bellaert«, mit dem auch Châtelet den »Meister der Tiburtinischen Sibylle« gleichsetzt, ausgerechnet in der Zeit seiner engsten Zusammenarbeit mit Jacob Bellaert in den 1480er Jahren Haarlem verlassen und sich in Löwen niedergelassen haben sollte.

27 Besonders deutlich auszumachen ist dieser Befund an den rotfarbenen Gewändern sowohl des halb von hinten gesehenen, unmittelbar vor dem Kaiser stehenden Mannes als auch an denen des am rechten Bildrand Stehenden: Von links unten nach rechts oben geführte Parallelschraffuren markieren die Faltentäler als Zonen stärkster Verschattung.



Abb. 35: »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur, Infrarot-Reflektographie: Die Gelehrten vor Augustus, Frankfurt, Städel

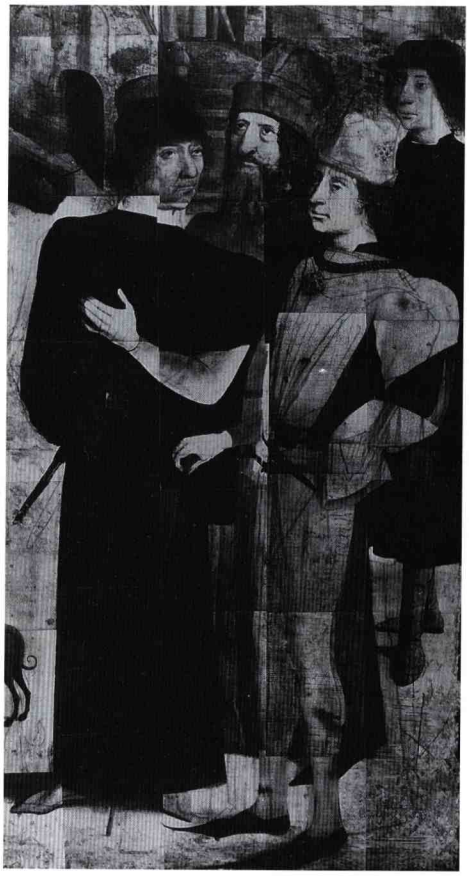


Abb. 36: »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur, Infrarot-Reflektographie: Die Höflinge des Augustus, Frankfurt, Städel

hilfe[28]. Deutlich lockerer sind die unterzeichneten Angaben im Bereich der Architektur, deren farbliche Ausgestaltung sich z. T. weitgehend von diesen Vorgaben löst[29]. Die Landschaft schließlich scheint überwiegend erst im Zuge der Malerei konzipiert worden zu sein[30]. Die Marienerscheinung ist in der Unterzeichnung als Halbfigur vorgesehen. Sie erscheint daher im Infrarot-Bild deutlich größer und gegenüber der Farbfassung geringfügig nach links und zum oberen Tafelrand verschoben *(Abb. 37)*.

Während also bei den Vordergrundsfiguren und der Architektur ein sehr freies, schöpferisches Verhältnis des Farbauftrags zur Unterzeichnung festgestellt werden kann[31], läßt sich auch eine ganze Reihe von eigentlichen Pentimenti ausmachen. Hier folgte die Farbanlage zwar zunächst der Unterzeichnung, im Laufe des Malprozesses wurden deren Angaben aber verworfen. Auf diese Weise kam es schließlich zur Entwicklung einer in Teilen merklich veränderten Bildkonzeption. Dies gilt beispielsweise

28 Auch dieser Befund ist an der Gestalt des am vorderen rechten Bildrand stehenden jungen Höflings gut abzulesen; in der Farbfassung ist die Konzeption der Unterzeichnung insgesamt zwar beibehalten, in der Detailausführung aber beinahe durchweg modifiziert worden.

29 Dies ist etwa an dem in der Unterzeichnung steiler und höher angelegten Treppengiebel des Torhauses zu beobachten.

30 So lassen sich z. B. bei der Hügelkette am Horizont nur allgemeine Umrißlinien ausmachen.

31 Als wichtigste Abweichungen der Farbausführung von den Vorgaben der Unterzeichnung sind neben den bereits erwähnten Veränderungen zu nennen: Die Haltung des linken Arms der Sibylle (wegen der geringen Durchlässigkeit des dunklen Gewandes ist die ursprüngliche Konzeption der Unterzeichnung nicht sicher zu rekonstruieren), der Kronhut des Augustus (in der Unterzeichnung tiefer und weiter links angegeben), der Hund hinter der Sibylle (der Kopf größer unterzeichnet), die Dolche der beiden Höflinge am vorderen rechten Bildrand (bei der linken Figur etwas größer und niedriger angesetzt unterzeichnet, bei der rechten nicht vor dem Leib, sondern an der linken Seite angegeben), der Hut des Mannes vorn rechts (wesentlich höher und steiler unterzeichnet), schließlich Korrekturen vor allem im Bereich der Treppengiebel der Dachlandschaft.

für den bartlosen Mann mit hoher Stoffkappe in der linken Figurengruppe unmittelbar unter dem Bogen des Torhauses. Sein Kopf ist in der Unterzeichnung wie in der ersten Farbanlage wesentlich tiefer angesetzt, dadurch zugleich stärker von den vor ihm stehenden Figuren überschnitten und verdeckt. Die Korrektur zur heutigen Fassung erfolgte erst im Verlauf der Farbausführung. Diesem Befund entsprechende Beobachtungen lassen sich auch bei der aus dem Bilde herausblickenden Begleiterin der Sibylle oder an der Architektur des Palastgebäudes am rechten Bildrand machen[32].

Erst im Zuge der Farbausführung, ohne vorherige Notierung in der Unterzeichnung, wurden schließlich alle Figuren im Mittel- und Hintergrund des Bildes eingefügt[33]. Dies gilt allerdings auch für den mit dem Orden des Goldenen Vlieses ausgezeichneten Höfling am äußersten rechten Bildrand, der erst nach der farblichen Anlage der Palastarchitektur dem Bildpersonal hinzugefügt wurde *(Abb. 36)*. So überlagert sein Gesichtskontur auch den in der Unterzeichnung noch vorgesehenen hohen, in der Farbfassung dann wesentlich flacher gegebenen Stoffhut des Höflings am vorderen rechten Bildrand.

Wie die übrigen Hintergrundsfiguren ist auch das Paar in der Loggia erst nachträglich eingefügt worden *(Abb. 34)*; im Zuge dieser Ergänzung wurde aber das Erdgeschoß des gesamten Gebäudeflügels einer umfassenden Neukonzeption unterzogen. In der ersten Fassung war die bildparallele Gebäudefront schmaler, die Flanke hingegen breiter, da sie weniger stark verkürzt dargestellt worden war. Aus diesem Grunde war auch die Bogenstellung der ursprünglichen Loggia weniger betont und schmaler, als dies in der schließlich ausgeführten Version der Fall ist. Offensichtlich war der Wunsch nach Einfügung des Paares ausschlaggebend für die Aufgabe der Erstkonzeption. Mit diesen Eingriffen kommt die künstlerische Genese des Bildes zum Abschluß.

Während die bisherigen Ergebnisse zum Teil die bereits mit bloßem Auge zu gewinnenden Einsichten in die Bildentstehung nur bestätigen und konkretisieren konnten, wurde an der Röntgenaufnahme *(Abb. 38-39)* eine überraschende Beobachtung gemacht, die vom Oberflächenbefund her nicht zu erwarten war. Im Anschluß an die detaillierte Unterzeichnung der Vordergrundsfiguren markierte der Maler vorbereitend die Tiefenfluchten der Gebäude durch Ritzungen in der Grundierung, bevor er diese selbst unterzeichnete[34]. Die Ritzungen finden sich, frei von Hand ausgeführt, an der Brückenbefestigung und an der zinnenbekrönten Mauer am linken Bildrand. Sie finden sich aber auch, und diesmal mit einem Lineal gezogen, am Palastgebäude am rechten Bildrand und, in direkter Verlängerung, an der linken Seitenkante des bildparallelen Gebäudeflügels

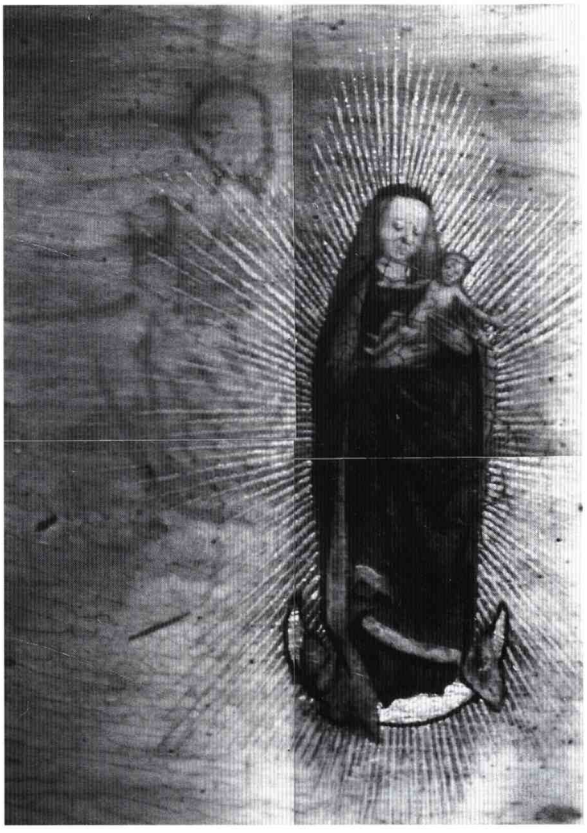


Abb. 37: »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur, Infrarot-Reflektographie: Mondsichelmadonna, Frankfurt, Städel

32 Die weiße Haube, die die Begleiterin der Sibylle als verheiratete Frau kennzeichnet, überlagert eine enganliegende, rotfarbene Stoffkappe, die bereits von der Unterzeichnung vorgegeben ist, und wie sie ähnlich auch ihre Gefährtin trägt. Während der Palasteingang zunächst durch einen massiven Torvorbau, wohl auch mit einer wesentlich einfacher gestalteten Treppenanlage, markiert war, wurde dies erst nachträglich zugunsten der heutigen, offenen Loggia mit zweiläufiger Freitreppe verändert.

33 Dies gilt für die Figuren auf der Freitreppe des Palastes ebenso wie für das Paar in der Loggia und die Höflinge, den Reiter und den Hirten vor dem Tor. Die nachträgliche Einfügung der Figuren auf der Treppe ist schon mit bloßem Auge vor allem an dem hohen Bleiweißanteil abzulesen, dessen Verwendung notwendig war, um die Figuren aus dem dunklen Farbgrund herausarbeiten zu können.

34 Kennzeichnenderweise findet sich nur unter der erst nach Beginn des Malprozesses ins Bild gesetzten Gestalt Engelberts II. eine geritzte Linie für die perspektivische Konstruktion der ersten Fassung des Palastgebäudes am rechten Bildrand.

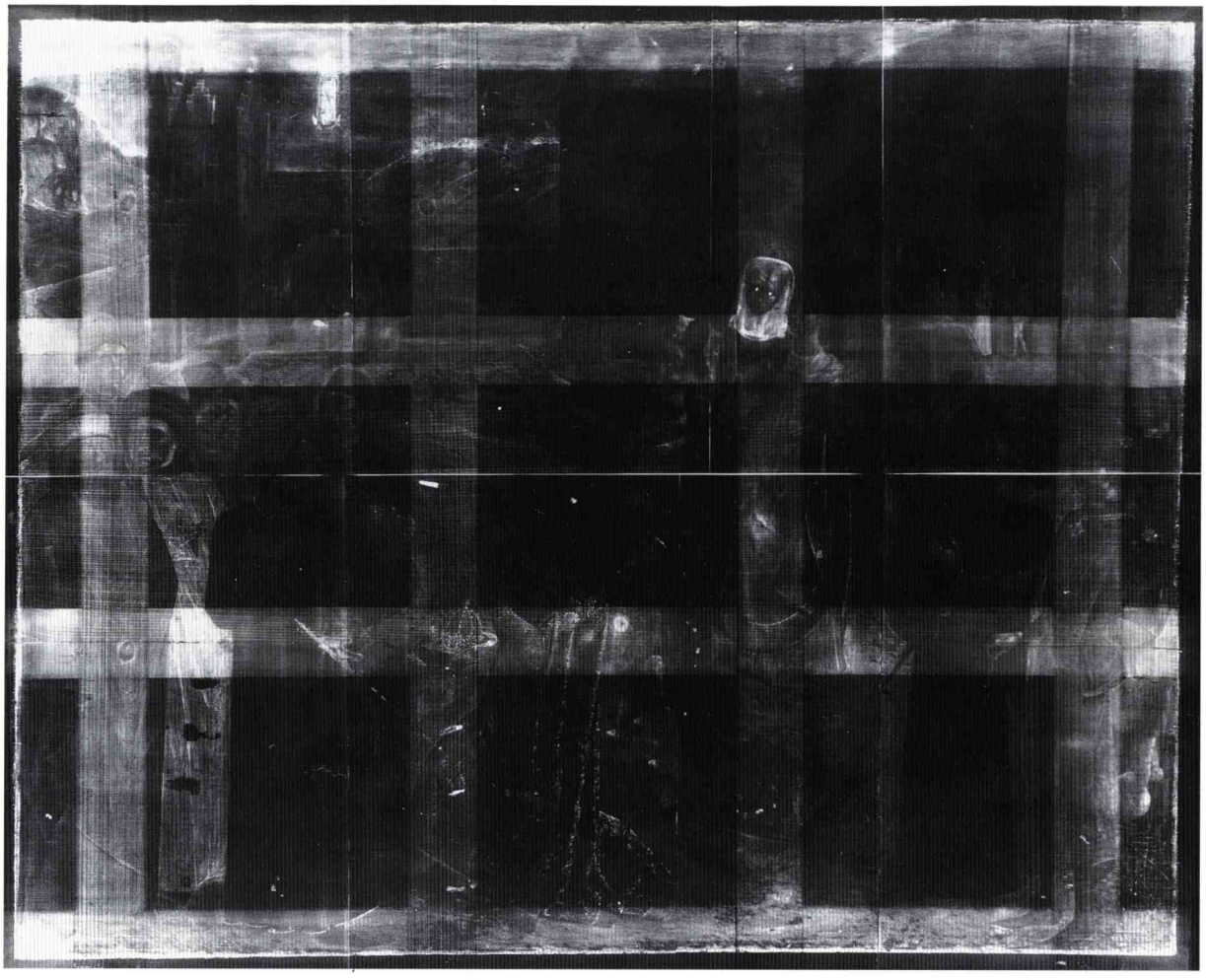


Abb. 38: »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

mit der Loggia. Die Konstruktion dieser geritzten Hilfslinien erfolgte in genauer Kenntnis geometrischer Perspektivkonstruktion, wie die Umzeichnung der auf einen einheitlichen Fluchtpunkt zulaufenden Ritzlinien dokumentiert[35]. Der Einbezug auch der Pentimenti am rechten Palastgebäude in die Analyse macht darüber hinaus deutlich, daß die erste Farbanlage noch unmittelbar auf die Ritzungen Bezug nahm. Erst die im Laufe der Farbausführung vorgenommenen Veränderungen an der Architektur lösten sich von der anfangs befolgten, zentralperspektivisch korrekten Darstellung.

Für die drei Eichenbretter der Frankfurter Tafel konnte als frühestes Fälldatum das Jahr 1445, als wahrscheinliches Fälldatum das Jahr 1451 ermittelt werden[36].

DISKUSSION

Die Resultate der gemäldetechnologischen Untersuchungen lassen eine Reihe von Rückschlüssen auf die zeitliche Einordnung wie auf die Entstehungsbedingungen des namengebenden Werkes des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« zu. Der unmittelbare Bezug des Bildes und seiner Auftraggeber, die wohl zumindest z. T. in der Gruppe der Gelehrten vor

35 Die mit Hilfe eines Lineals ausgeführten Ritzlinien an der Palastarchitektur am rechten Bildrand und an der Flanke des Torhauses fluchten präzise in einem Punkt. Demgegenüber weisen bei einer Nachzeichnung die Verlängerungen der Ritzungen an der Brückenbefestigung und an der linken Umfassungsmauer nur in die unmittelbare Umgebung dieses Fluchtpunktes. Angesichts der freihändigen Ausführung kann dies aber kaum überraschen; die Orientierung des Malers bei der Anlage auch dieser Ritzungen an einem einheitlichen Fluchtpunkt steht zugleich außer Frage.

36 Der Befund wird detailliert im Katalogbeitrag von P. Klein erläutert.

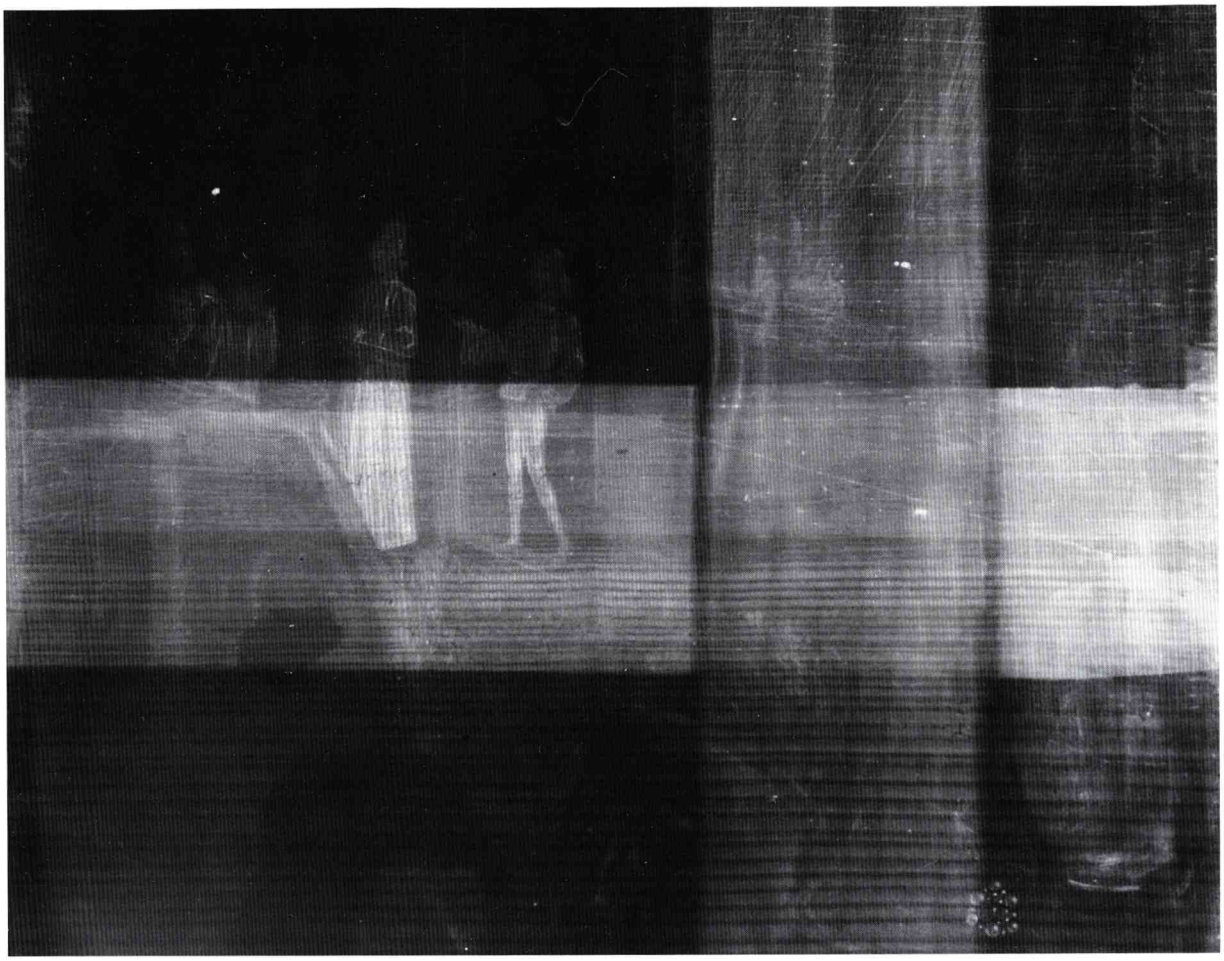


Abb. 39: »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur, Röntgenaufnahme: Perspektivische Ritzungen für die Architekturdarstellung, Frankfurt, Städel

dem Kaiser portraitiert wurden, zur Universität Löwen ist schon von Snyder herausgearbeitet worden[37]. Da die Universität in den Jahren 1473 bis 1479 in besonderer Weise im theologischen Disput um die Frage der Unbefleckten Empfängnis Mariens engagiert war, stellte der Auftrag eines Bildes der Weissagung der Sibylle von Tibur eine deutliche Parteinahme zugunsten der Anhänger dieser mariologischen Vorstellung dar. Nicht umsonst entsprach die Erscheinung der Mutter Gottes in der spezifischen Form der Mondsichelmadonna in programmatischer Weise einem Bildtypus, der bereits seit längerem das theologische Konzept der Unbefleckten Empfängnis Mariens zum Ausdruck gebracht hatte[38].

Es war ebenfalls Snyder, der auf den möglichen Bezug der Darstellung des Paares in der Palastloggia *(Abb. 27)* auf die Eheschließung der Maria von Burgund mit Erzherzog Maximilian von Österreich im

37 Snyder (1960), S. 51f.

38 Mirella Levi d'Ancona, The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and the early Renaissance, New York 1957, S. 20–28; J. Fournée, Art. »Immaculata Conceptio«; in: LCI, Bd. 2, Sp. 338–344.
Wohl in den Jahren 1476–77 erhob Papst Sixtus IV. (1471–1484) das Bild der Mondsichelmadonna in den Rang eines Ablaßbildes. Er versprach jedem, der das vorgeschriebene, die Unbefleckte Empfängnis Mariens feiernde Gebet »... coram imagine Virginis Marie in Sole...« verrichtete, einen – selbst für spätmittelalterliche Verhältnisse – außergewöhnlich substantiellen Ablaß (Sixten Ringbom, Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Doornspijk ²1984, S. 26–28).
Mit Hugo van der Goes reagierte einer der führenden altniederländischen Maler unmittelbar auf den beachtlichen Bedarf an Mondsichelmadonnen, der durch das Ablaßversprechen entstanden sein dürfte. Mit den Mondsichelmadonnen in Pavia, Museo Civico (ENP IV, S. 87, Add. 137, Tafel 113), und Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (ENP IV, S. 69, Nr. 6, Tafel 8), ist jeweils ein eigenhändiges Werk Van der Goes' und eine Arbeit wohl seiner Werkstatt erhalten geblieben, deren ursprünglicher Zustand allerdings nur dank gemäldetechnologischer Untersuchungen zu ermitteln war (Jochen Sander, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, S. 172–196).

Jahre 1477 hinwies[39]. Da die Universität Löwen dieser umstrittenen Heirat zustimmte, erscheint eine solche Anspielung im Bild durchaus nicht ausgeschlossen[40]. Diese von Snyder nur beiläufig geäußerte Mutmaßung erhält durch die Beobachtungen zur Bildgenese ein deutlich größeres Gewicht. Offenbar in der Absicht, das Paar nachträglich ins Bild zu setzen, wurde die bereits im Detail farblich angelegte Architekturkonzeption wesentlichen Veränderungen unterzogen. Sofern die hypothetische Identifikation des Figurenpaares zutrifft, wäre für die Datierung der endgültigen Fassung des Frankfurter Bildes so ein terminus post quem von 1477 gewonnen. Die gleichfalls nachträgliche Einfügung des Portraits des Grafen Engelbert II. von Nassau am rechten Bildrand *(Abb. 26)* könnte den Löwener Auftraggebern aus verschiedenen Gründen wünschenswert erschienen sein[41]. Engelbert hatte nicht nur von Beginn an den Plan einer Heirat der burgundischen Erbtochter mit Maximilian unterstützt, er hatte wie oben geschildert auch zur Löwener Universität enge Beziehungen. Die Fertigstellung der Frankfurter Tafel des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« um oder bald nach 1477 erscheint angesichts dieser Überlegungen wahrscheinlich. Die Auftragserteilung durch Angehörige der Universität Löwen wird wohl nach 1473 erfolgt sein, als der Weissagung der Sibylle von Tibur im Zusammenhang mit der erwähnten theologischen Kontroverse programmatische Bedeutung zukam.

Die enge stilistische Verwandtschaft des Frankfurter Bildes mit den Werken des Dieric Bouts ist immer betont worden. Bis zum Beginn unseres Jahrhunderts war die Tafel dem Löwener Meister selbst zugeschrieben worden, und auch nach der Bestimmung des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« als eigenständige künstlerische Persönlichkeit wurde er - zumindest in der Zeit der Entstehung des Städel-Bildes - im unmittelbaren Umkreis der Bouts-Werkstatt in Löwen in der ersten Hälfte der 1470er Jahre vermutet[42]. Schöne wies darauf hin, daß sich die Frankfurter Tafel nicht nur stilistisch, sondern auch motivisch aufs engste an das 1473 von Bouts vollendete Gottesurteil *(Abb. 28)* anschließt[43]. In der Tat finden sich auf beiden Tafeln unmittelbar aufeinander bezogene Figurengestaltungen - man betrachte etwa das sich jeweils entsprechende Figurenpaar am rechten Bildrand, die nahezu identische Bekleidung und das modische Accessoire des Stockes bei dem vorne rechts stehenden Höfling oder aber die weitgehend übereinstimmende Gestaltung der Goldbrokatmäntel und Kronen bei den Herrschergestalten.

Die Annahme der engen Vertrautheit mit Werken Bouts' vom Anfang der 1470er Jahre ist angesichts dieser Beobachtungen gut begründet. Eine präzisere Bestimmung des Verhältnisses des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« zu Dieric Bouts ist auf dieser Grundlage allerdings nicht möglich; die Vermutung, der anonyme Meister könnte als Bouts' Gehilfe unmittelbarer Zeuge der Entstehung des Löwener Gottesurteils gewesen sein, ist ebensowenig auszuschließen wie die Vorstellung, unser Maler habe sich erst anläßlich des Auftrages für das Frankfurter Bild das Gottesurteil zum Vorbild genommen, ohne je in unmittelbarem Kontakt mit Bouts gestanden zu haben. Die gemäldetechnologischen Untersuchungen lassen nun eine weiter gehende Annäherung an diese Fragestellung zu.

Die Kenntnis der Zentralperspektive, die sich in den die Architektur vorbereitenden Ritzungen der Städel-Tafel eindeutig zu erkennen gibt *(Abb. 38-39)*, scheint auf den ersten Blick die Entstehung in der Bouts-Werkstatt, damit die Ausbildung des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« durch den Löwener Meister, zu belegen. Wie J. M. Collier zeigen konnte, war Kenntnis und korrekte Anwendung zentralperspektivischer Konstruktion auf wenige altniederländische Künstler beschränkt[44]. Erstmals in den 1450er Jahren für Petrus Christus belegt[45], wurde die per-

39 Snyder (1960), S. 52[62].

40 Zwei Bilddetails könnten, der geringen Größe und der Flüchtigkeit des Farbauftrags ungeachtet, als weitere Indizien für eine Gleichsetzung des Paares mit Maria und Maximilian sprechen: Die Dame scheint ihrem Begleiter in ihrer erhobenen Linken einen Gegenstand (einen Ring?) zu präsentieren, was als Anspielung auf die Heirat verstanden werden könnte. Den Mann zeichnet demgegenüber eine Ordenskette aus, die möglicherweise auf das Goldene Vlies hinweisen soll. Sofern diese Vermutung ebenso zutreffen sollte wie die hypothetische Identifikation des Mannes mit Maximilian, so wäre mit dem 30.4.1478 ein terminus post quem gewonnen, denn an diesem Tag wurde Maximilian in den Orden aufgenommen (Het Gulden Vlies. Vijf Eeuwen Kunst en Geschiedenis, Brügge 1962, Brügge 1962, S. 37). Eine getreue Kopie einer zeitgenössischen Darstellung von Maria und Maximilian als verlobtes Paar befindet sich in der Albertina in Wien (Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien, Schloß Ambras 1992, Mailand 1992, S. 275f, Kat. Nr. 92).

41 Snyder (1960), S. 51[59], 52[62].

42 Benoît (1899), S. 143; Heiland (1902), S. 166.

43 Schöne (1942), S. 38.

44 James Mitchell Collier, Linear perspective in Flemish painting and the art of Petrus Christus and Dirk Bouts, Ph. D., University of Michigan 1975, Ann Arbor, Mich., 1983, S. 163f.

45 Während das auf 1452 datierte und signierte Berliner Diptychon des Petrus Christus (ENP I, S. 83f, Tafel 77) in der Darstellung des Verkündigungsraumes noch keine vollkommen

spektivisch »richtige« Raumgestaltung von Dieric Bouts zum ersten Mal nachweislich bei dem zwischen 1464 und 1468 entstandenen Sakraments-Altar in St. Peter in Löwen angewandt[46]. Für die Folgezeit ist der Nachweis der Vertrautheit mit den Gesetzen der Zentralperspektive bisher auf zwei Maler beschränkt: Während Albrecht Bouts sein Handwerk nachweislich in der väterlichen Werkstatt erlernte[47], ist dies bei Hugo van der Goes nicht nachzuweisen; eine zeitweilige Zusammenarbeit mit dem älteren Löwener Meister, zumindest aber ein enger künstlerischer Austausch, scheint aber durchaus denkbar[48]. Ist angesichts dieser Beobachtungen der »Meister der Tiburtinischen Sibylle« tatsächlich als Schüler und Werkstattgenosse des Dieric Bouts zu betrachten? Nicht nur die dem anonymen Meister zugeschriebene Werkgruppe, schon das namengebende Bild in Frankfurt selbst geben Anlaß zu Zweifeln.

Die präzise auf einen Fluchtpunkt hin orientierten Ritzungen der Städel-Tafel stehen bereits in deutlichem Gegensatz zu der sehr frei ausgeführten Darstellung der Gebäude in der endgültigen Bildfassung. Betrachtet man aber das souveräne Desinteresse an jeglicher vereinheitlichenden Perspektivkonstruktion, das in den Werken des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« in Philadelphia *(Abb. 31)* und Mexico City *(Abb. 30)* zum Ausdruck kommt[49], so nimmt die Irritation erheblich zu[50]. Doch die Städel-Tafel selbst stellt den Betrachter über die Unstimmigkeiten in der Anlage der Architekturen hinaus vor weitere Probleme. Es finden sich nicht nur zahlreiche Veränderungen an den Kopfbedeckungen der Figuren, es begegnen auch ausgesprochen uneindeutige Bilddetails wie die räumliche Situation am Graben vor dem Burgtor[51]. Schließlich aber überrascht ein handschriftliches Detail: Während die Schraffuren der Unterzeichnung durchwegs von links unten nach rechts oben verlaufen – mit einiger Wahrscheinlichkeit also von einem Rechtshänder herrühren *(Abb. 35)* –, verhält es sich bei den Parallelschraffen des Goldbrokatmantels des Augustus genau umgekehrt[52]. Dieser Befund könnte somit auf einen Linkshänder hindeuten *(Tafel 4 und Abb. 25)*[53]. Ebendiese gestalterische Besonderheit zeigen in gleicher Weise auch die Tafeln in Detroit und Philadelphia *(Abb. 31-32)*[54]; die erstmals von Friedländer vorgenommene Zuweisung dieser beiden Tafeln an ein und denselben Künstler steht außer Frage[55].

Wie aber läßt sich dieser in sich widersprüchliche Befund, der die Frankfurter Tafel zur gleichen Zeit

vereinheitlichte Zentralperspektive aufweist, ist dies bei der 1457 datierten Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus des Städelschen Kunstinstituts, Inv. Nr. 920, der Fall. Für eine ausführliche Diskussion – insbesondere im Zusammenhang mit den erst kürzlich aufgetauchten, gleichfalls 1452 datierten und signierten Flügeln im Groeningemuseum, Brügge (Dirk DE VOS, Aanwinsten Groeningemuseum; in: Jaarboek 1983–84, Brugge, Stedelijke Musea, 1985, S. 29) – s. u. S. 170f.

46 ENP III, S. 61, Nr. 18, Tafel 26.

47 COLLIER (wie Anm. 44), S. 143, hielt die von SCHÖNE (1938), S. 43–49, 179–189, auf stilkritischer Basis vorgenommene Gruppierung einer Dieric Bouts d. J. (»Meister der Perle von Brabant«) zuzuschreibenden Werkgruppe für unzutreffend und blieb daher bei der traditionellen Zuschreibung auch dieser Arbeiten an Dieric Bouts d. Ä.

48 COLLIER (wie Anm. 44), S. 163; SANDER (wie Anm. 38), S. 234[4].

49 Die Kreuzigung in Detroit kann – in Ermangelung jeglicher Architekturdarstellung – in dieser Frage nicht herangezogen werden.

50 Interessanterweise zeigt die Marienvermählung in Philadelphia, die mit ihren zahlreichen Architekturdarstellungen vielfache Gelegenheit zu perspektivischer Konstruktion in der Art der Tafel des Städelschen Kunstinstituts geboten hätte, im Röntgenbild keinerlei Spuren von Ritzungen. Für die Möglichkeit der Untersuchung der Marienvermählung und die Anfertigung einer Röntgenaufnahme im Bereich der Geburtsdarstellung und der Vertreibung des Joachim aus dem Tempel ist Larry Nichols, John G. Johnson Collection, Philadelphia, zu danken.

51 Man betrachte hierbei vor allem die helle Farbzone rechts der beiden Schwäne, die – je nach Wahl des Kontextes, in dem man sie »lesen« will – entweder als in leichter Aufsicht gegebener, niedriger Mauerzug oder aber als Lichtspiegelung auf der Wasseroberfläche erscheint.

52 Die besondere koloristische Gestaltung, nicht aber das Muster der Goldbrokate stimmt auf den Tafeln in Frankfurt, Detroit und Philadelphia im Detail überein.

53 Die Frage einer hypothetischen Rechts- oder Linkshändigkeit soll hier nicht für Identifikationsversuche des Künstlers herangezogen werden, der die Städel-Tafel in der Bouts-Werkstatt anlegte. Die Unterzeichnung der Gerechtigkeitstafeln selbst könnte auf einen Linkshänder hindeuten (F. VAN MOLLE, u. a., La Justice d'Othon de Thierry Bouts; in: BulletinIRPA 1 [1958], Abb. 6–9; UN CHEF-D'ŒUVRE À LA LOUPE. LA JUSTICE D'OTHON DE DIERIC BOUTS, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1988; zur Frage der Rechts- oder Linkshändigkeit vgl. auch Micheline SONKES, Le dessin sous-jacent chez les primitifs flamands; in: BulletinIRPA 12 [1970], S. 207–211). Entscheidend ist die Beobachtung, daß die handschriftlichen Besonderheiten von Unterzeichnung und letzter Farbausführung des Frankfurter Bildes weitere Indizien für zwei unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten liefern.

54 Bei der Kreuzigung in Detroit ist dieser Befund besonders deutlich am Goldbrokat des Mantels des gerechten Hauptmanns und der Kappen seiner beiden Begleiter zu studieren, ebenso aber an der Strichelung der dunkelgrünen bzw. dunkelroten Lasuren auf den Gewändern der Trauernden unmittelbar hinter Maria, des Johannes und der Rückenfigur am rechten Bildrand bzw. der Helferin Mariens und des Johannes. Entsprechende Beobachtungen läßt die Marienvermählung in Philadelphia zu: Neben den Goldbrokaten des Hohenpriesters und des Paares zu beiden Seiten im Vordergrund finden sich die beschriebenen roten Farblasuren am Gewand Josephs und der jungen Frau vorne rechts.

55 FRIEDLÄNDER (1925), S. 70–72, 122.

aufs engste mit der Bouts-Werkstatt wie mit den übrigen Werken des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« verbindet, erklären? Angesichts der vorliegenden Beobachtungen scheint der Auftrag für das Bild zunächst an die Bouts-Werkstatt gegangen zu sein. Ein Mitglied dieser Werkstatt – seine Identität wird sich kaum präzise bestimmen lassen – entwickelte die Komposition, unterzeichnete die Hauptfiguren im Vordergrund, nahm anschließend die Ritzungen für die Architekturdarstellungen vor, führte an ihnen orientiert die Unterzeichnung der Gebäude aus und begann anschließend mit der Farbausführung des Bildes[56]. Die Tafel blieb – mutmaßlich beim Tode des Dieric Bouts 1475 – in halbfertigem Zustand liegen und wurde erst einige Zeit später von den Auftraggebern dem »Meister der Tiburtinischen Sibylle«, von dem man annehmen möchte, daß er sich zu dieser Zeit in Löwen aufhielt, zur Vollendung anvertraut. Dieser Umstand – die Übernahme eines in der Bouts-Werkstatt begonnenen, dann aber halbfertig liegengebliebenen Bildes – könnte zwanglos den auffälligen stilistischen Zwiespalt der Städel-Tafel erklären: Da das Bild schon in der Bouts-Werkstatt seine farbliche Anlage erhalten hatte, war der »Meister der Tiburtinischen Sibylle« in seiner Gestaltungsfreiheit bereits weitgehend eingeschränkt. Seine von der Haarlemer Malerei geprägte[57], vom Stil des Bouts-Kreises deutlich abgesetzte künstlerische Ausdrucksweise konnte sich so nur ansatzweise entfalten: Bei den weitgehend vollendeten Vordergrundsfiguren blieb ihm vor allem die Ausgestaltung von Schmuckdetails wie beim Goldbrokat des Kaisermantels[58]. Unmittelbarer konnte sich der Maler nur in den offensichtlich weniger weit gediehenen Abschnitten wie der Landschaft und in jenen Bildpartien ausdrücken, wo eine unmittelbare Revision der Komposition gefordert war: So steht der erst nachträglich ins Bild gesetzte Engelbert von Nassau *(Abb. 26)* in Proportionierung, Ausdruck und malerischer Ausführung den Figuren in den übrigen Bildern des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« näher als den »boutsischen« Gestalten der Städel-Tafel selbst. Ähnliches gilt für die gleichfalls erst zu diesem Zeitpunkt ausgeführten Gestalten des Mittel- und Hintergrundes.

Dieser Vorschlag zur Bildgenese – Fertigstellung eines in der Bouts-Werkstatt nach 1473 begonnenen Bildes durch den »Meister der Tiburtinischen Sibylle« um 1477 – scheint uns nicht nur die komplexe materielle Entstehungsgeschichte des Bildes befriedigend erklären zu können. Die Annahme, daß der Maler bei der Städel-Tafel durch Übernahme eines halbfertigen Bildes kompositionell und stilistisch bereits weitgehend festgelegt war, kann zugleich ein bisher bestehendes, grundsätzliches Problem der Stilentwicklung des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« auflösen. Die Forschung schien es bislang mit einem außergewöhnlich anpassungsfähigen Maler zu tun zu haben, der sich in geradezu chamäleonartiger Weise der jeweiligen Stilsprache seines Vorbildes anzupassen verstand: So sollte er nach Ausweis der Städel-Tafel im Umkreis des Dieric Bouts im Bouts-Stil gearbeitet haben, um sich nach seiner Niederlassung in Haarlem in entsprechend rückhaltloser Weise der stilistischen Ausdrucksweise Geertgen tot Sint Jans' zu unterwerfen. Statt dessen gibt sich der »Meister der Tiburtinischen Sibylle« nun als wohl in Haarlem im Kreis Geertgens ausgebildeter Maler zu erkennen, der – wie Jahrzehnte zuvor schon Dieric Bouts selbst – aus Haarlem kommend in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre in Löwen arbeitete[59]. Spätestens zu Anfang der 1480er

56 Ritzungen für die Mauern, Fenster und den Thron ließen sich auch bei Bouts' Gottesurteil nachweisen. Anders als bei der Frankfurter Tafel wurden aber die perspektivisch korrekt verkürzten Fliesen des Bodenbelags nicht in die Grundierung geritzt, sondern wie die Figuren unterzeichnet (VAN MOLLE [wie Anm. 53], S. 43).
Bei Petrus Christus' Frankfurter Madonna von 1457 (Inv. Nr. 920) ließ sich demgegenüber exakt dasselbe Vorgehen wie bei der Städel-Tafel der Weissagung der Tiburtina beobachten: Die Hilfslinien für die perspektivisch korrekte Wiedergabe der Architektur wurden erst nach Abschluß der Unterzeichnung der Hauptfiguren in die Grundierung geritzt.

57 Die Zugehörigkeit des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« zu der von Ouwater und Geertgen stilistisch geprägten Haarlemer Schule kann angesichts der Bilder in Detroit, Philadelphia und Mexico City nicht bezweifelt werden. Ob die von SCILLIA (1980), S. 1–10, als vor der Städel-Tafel entstandene Werke des Meisters publizierten Bilder tatsächlich vom »Meister der Tiburtinischen Sibylle« aus dem Anfang der 1470er Jahre herrühren, sei dahingestellt.

58 Die Veränderungen zahlreicher Kopfbedeckungen bei den portraithaft gegebenen Figuren des kaiserlichen Gefolges mögen den Wunsch nach modischer Aktualisierung widerspiegeln.

59 In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob unsere Überlegungen zur Frankfurter Tafel nicht möglicherweise auch ein neues Licht auf die umstrittene Frage werfen können, wem die Vollendung des bei Bouts' Tod 1475 nachweislich unfertigen Brüsseler »Gerechtigkeitsbildes« mit der Hinrichtung des Grafen zuzuschreiben sein könnte (VAN MOLLE [wie Anm. 53], S. 7–69; UN CHEF-D'ŒUVRE À LA LOUPE. LA JUSTICE D'OTHON DE DIERIC BOUTS [wie Anm. 53]).
Bei der Hinrichtungsdarstellung wie bei der Augustusvision begegnen verwandte Inkonsistenzen in der räumlichen Darstellung; man vergleiche etwa die offenkundig im Bedeutungsmaßstab gegebenen Figuren des Kaiserpaares bei der Ent-

Jahre scheint der Maler dann nach Haarlem zurückgekehrt zu sein, wo er als Entwerfer von Buchillustrationen für den Verleger Jacob Bellaert nachweisbar ist. In diese Zeit dürfte schließlich auch die Entstehung der Tafeln in Mexico City, Detroit und Philadelphia fallen *(Abb. 30-32)*[60]. Auf eine Haarlemer Tätigkeit des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« weist auch das Werk Jan Mostaerts, der wiederholt in seinen Bildnissen im Hintergrund die Weissagung der Tiburtina in enger kompositioneller und stilistischer Anlehnung an die Städel-Tafel in Szene setzte[61].

Die Weissagung der Sibylle von Tibur wurde typologisch auf die Geburt Christi bezogen[62]. In diesem Zusammenhang erscheint die Darstellung wiederholt in der Miniaturmalerei speziell des Kreises um Jean, Duc de Berry[63], und - zahlenmäßig überwiegend - in den Manuskripten bzw. frühen Drucken des Speculum Humanae Salvationis. Die Ikonographie der Szene kennt dabei verschiedene Varianten[64]. In der früheren niederländischen Tafelmalerei findet sich das Thema dagegen nur selten[65]. Lediglich Rogier van der Weydens Darstellung der Weissagung der Sibylle von Tibur auf dem linken Flügel des Bladelin-Altars in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin *(Abb. 40)*[66], sollte durch mehrere gemalte wie auch graphische Kopien weite Verbreitung finden. Vor

hauptung mit den ins Riesenhafte gesteigerten Eidechsen des Städel-Bildes. Beiden Tafeln gemeinsam ist auch die Unbeholfenheit der Haltungsmotive der Figuren, wie ein Blick etwa auf den der Enthauptung beiwohnenden Mann vorne links oder auf den Gelehrten unmittelbar vor Augustus deutlich macht. In beiden Bildern finden wir dieselbe Unsicherheit des Malers bei der Anordnung der Hände. Ihr wird auf der Frankfurter Tafel dadurch wiederholt ausgewichen, daß die Hände unmotiviert unter den stoffreichen Gewändern verborgen werden. Zwischen beiden Darstellungen stimmt die blockhafte Gruppierung gerade der Figuren überein, die offenbar Portraitqualität besitzen. Schließlich entsprechen sich auf beiden Bildern eine Reihe von Köpfen mit Bildnisqualität. Dies betrifft zum einen ihre Machart - ein Vergleich mit den von Dieric Bouts noch selbst vollendeten Figuren der Feuerprobe ist hier instruktiv, um die Gemeinsamkeiten zwischen der Hinrichtung und der Augustusvision deutlich hervortreten zu sehen. Doch weiterhin begegnen uns auf den beiden Tafeln dieselben portraithaft aufgefaßten Gestalten. So ist der Mann direkt unterhalb der Kaiserin des Gerechtigkeitsbildes offenbar identisch mit dem Gelehrten mit hohem Stoffhut unter dem Bogen des Torhauses in Frankfurt, der links neben der Gräfin Schreitende mit dem die Argumente »Abzählenden« vor Augustus, der zur Hinrichtung geführte Graf mit dem Mann unmittelbar vor Augustus.
Angesichts dieser vielfältigen und weitgehenden Analogien zwischen beiden Bildern scheinen uns - der beachtlichen Größenunterschiede ungeachtet - gute Gründe dafür zu sprechen, die nach 1475 erfolgte Fertigstellung der Hinrichtung des Grafen durch den »Meister der Tiburtinischen Sibylle« zu erwägen.

60 Für ihre Datierung in die 1480er Jahre spricht nicht zuletzt die Kostümierung der Figuren. Eine Entstehung der Lazaruserweckung in Mexico City vor den wohl gleichzeitig entstandenen Tafeln in Detroit und Philadelphia erscheint uns wahrscheinlich.
Für die Tafel in Philadelphia konnte darüber hinaus eine Verwendung des Eichenholzes durch den Maler um 1488 wahrscheinlich gemacht werden (freundliche Mitteilung von Dr. P. Klein, Hamburg).

61 Die Weissagung der Tiburtina findet sich in Mostaerts Werk auf dem linken Flügel eines Triptychons und dem Portrait eines Unbekannten, beide in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel (ENP X, S. 69, Nr. 5, Tafel 7, bzw. S. 72, Nr. 35, Tafel 22), auf dem Bildnis eines unbekannten Mannes im Nationalmuseum in Kopenhagen (ENP X, S. 19, 72, Nr. 37, Tafel 23) und auf dem Portrait einer Unbekannten in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (ENP X, S. 73, Nr. 43, Tafel 25). Von einem Haarlemer Nachfolger des »Meisters der Tiburtinischen Sibylle« stammt schließlich die um 1515 entstandene Augustus-Vision im Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen.

62 Bolten (wie Anm. 1), Sp. 1269-1275; F. Muller, K. Gross, Art. »Augustus«; in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 1, Stuttgart 1950, Sp. 993-1004; G. Seib, Art. »Sibyllen«; in: LCI, Bd. 4, Sp. 150-153; Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4, 2, Gütersloh 1980, S. 215f.

63 Philippe Verdier, A medallion of the »Ara Coeli« and the Netherlandish enamels of the fifteenth century; in: Journal of the Walters Art Gallery 24 (1961), S. 9-37.

64 J. Lutz, P. Perdrizet, Speculum humanae salvationis, Kritische Ausgabe. Übersetzung von Jean Mielot (1448). Die Quellen des Speculums und seine Bedeutung in der Ikonographie besonders in der elsässischen Kunst des XIV. Jahrhunderts, Bd. 1, Leipzig 1907, S. 193-195; Edgar Breitenbach, Speculum humanae salvationis, Straßburg 1930, S. 127.

65 Die Weissagung der Tiburtinischen Sibylle ist auf den Außenseiten der Flügel von Jan van Eycks Maelbeke-Triptychon, ehemals auf Warwick Castle, am 11.7.1980 bei Christie's in London als Nr. 106 versteigert (ENP I, S. 64f, Tafel 59), dargestellt. Das von Jan unvollendete Werk wurde im 16. Jahrhundert fertiggestellt. Die Malerei der Flügelaußenseiten gehört in diese Zeit. Ungewiß bleibt, ob die Komposition an sich auf einen Entwurf Jan van Eycks zurückgeht.
Von einem Nachfolger des Hugo van der Goes stammt die halbfigurige Tafel mit Augustus und Sibylle in der Bearsted Collection in Upton House (ENP IV, S. 42f, 74, Nr. 31, Tafel 41). Ob die hypothetische Vorlage Van der Goes' möglicherweise mit der Darstellung einer Mondsichelmadonna zu einem Diptychon verbunden war, muß offenbleiben (Sander [wie Anm. 38], S. 178[22]).

66 ENP II, S. 67, Nr. 38, Tafel 59.
Der Bladelin-Altar wird allgemein um 1450 datiert. Leicht veränderte, spätere Kopien des linken Flügels des Bladelin-Altars im Bodemuseum der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (ENP II, S. 62, Nr. 9 a, Tafel 133), und 1907 im Pariser Kunsthandel (ENP II, S. 62, Nr. 9 b), des gesamten Altars in den Cloisters des Metropolitan Museum of Art, New York (ENP IV, S. 81, Nr. 81, Tafel 75).
Durch graphische Wiedergaben erfuhr die Darstellung weite Verbreitung; so ist der kleinere der beiden Kupferstiche dieses Themas des »Meisters E. S.« (L. 191) kaum ohne direkte

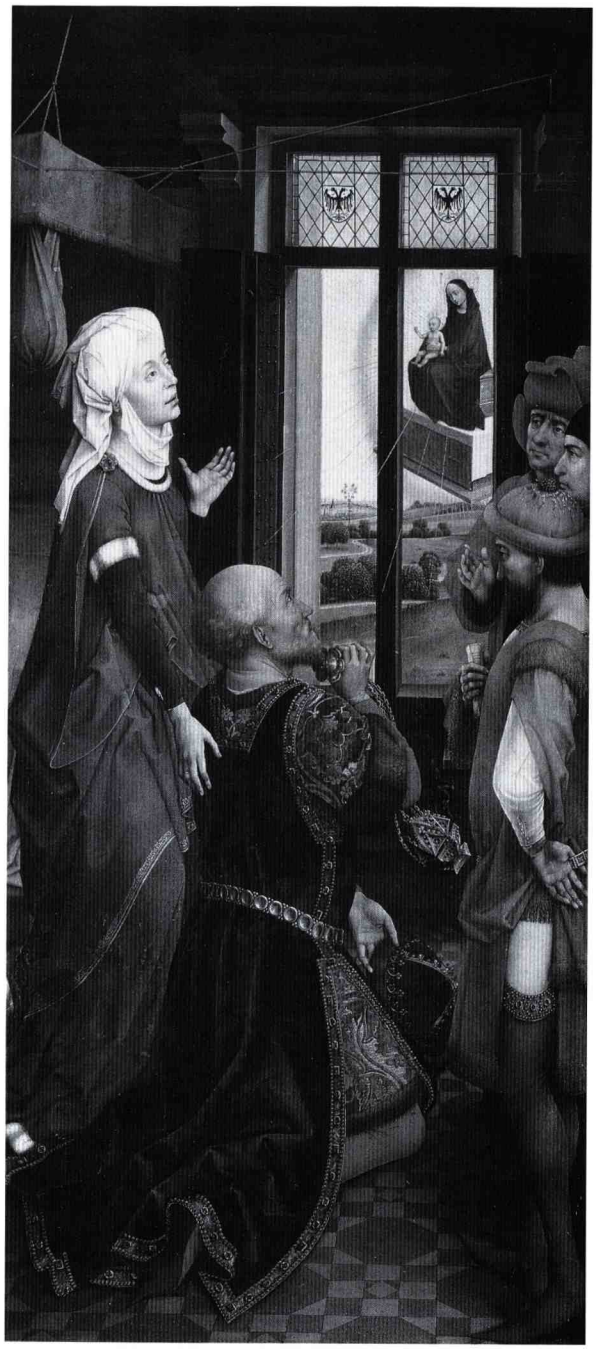


Abb. 40: Rogier van der Weyden, Bladelin-Altar, Innenseite des linken Flügels: Weissagung der Tiburtina, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

diesem Hintergrund stellt sich die Frage, weshalb die Frankfurter Tafel (deren Schöpfer die Bilderfindung Rogiers mit einiger Wahrscheinlichkeit gekannt haben wird) in ihrer Bildgestaltung deutlich eigene Wege geht.

Wie E. Knauer zeigen konnte, bezog sich Rogiers Darstellung der Szene im Schlafgemach des Kaisers und mit der auf einem Altar thronenden Madonna ausdrücklich auf die mit der Weissagung der Tiburtina eng verknüpfte Gründungslegende der römischen Kirche S. Maria in Aracoeli[67]. Angesichts der rekonstruierten Entstehungsgeschichte der Frankfurter Tafel überrascht es nun nicht, daß durch die betonte Darstellung der Mondsichelmadonna ein besonderer Akzent auf das programmatische Bild der Unbefleckten Empfängnis Mariens gesetzt wurde. Durch den Wegfall des unmittelbaren Bezugs auf den römischen Schauplatz S. Maria in Aracoeli war aber zugleich die Möglichkeit geboten, das Geschehen unter freien Himmel in den Burghof zu verlegen. Angesichts der großen Zahl der offenbar von den Auftraggebern gewünschten Portraitfiguren mag diese Lösung dem Maler durchaus entgegengekommen sein. Die Komposition der Städel-Tafel läßt jedenfalls noch deutlich die formale Bildentstehung nachvollziehen: An die zur Marienerscheinung aufblickenden Figuren des Kaisers und der Sibylle sind die Gruppen der Gelehrten und Höflinge seitlich herangeschoben worden, ohne daß es zu einer gänzlich vereinheitlichten Bildgestaltung kommt.

Bereits Snyder hatte auf die mögliche Symbolbedeutung der dargestellten Tiere hingewiesen[68]. Wenngleich auch der Bär ebenso wie Affe und Pfauenpaar primär als Teil der fürstlichen Hofhaltung des Augustus betrachtet werden können[69], wenn auch in den Schwänen auf dem Burggraben und den Störchen auf den Dächern des Burgkomplexes die unmittelbare Wiedergabe der Alltagsrealität gesehen werden könnte[70], so ist zumindest bei den beiden Papageien am Tor, den überproportional großen Eidechsen und den beiden Kranichen am Burggraben eine konkrete, auf Maria bzw. Christus bezogene Symbolbedeutung naheliegend[71].

Kenntnis des Altars Van der Weydens zu denken (Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, München-Berlin 1986–87, München 1987, S. 77–80, Kat. Nr. 92).

67 Elfriede Knauer, »A Cubiculo Augustorum«. Bemerkungen zu Rogier van der Weydens Bladelin-Altar; in: ZfK 33 (1970), S. 332–339.

68 Snyder (1960), S. 50f. Im Falle der Detroiter Kreuzigung mit ihrer Gegenüberstellung einer blühenden Landschaft zur Rechten Christi mit einer absterbenden Vegetation, die zusätzlich noch von Schlangen bevölkert wird, zur Linken sprach Snyder zutreffend von »moralizing landscape«.

69 Zugleich ist natürlich nicht auszuschließen, daß Auftraggeber, Maler oder zeitgenössische Betrachter diese Tierdarstellungen, gewissermaßen vor einem zweiten Bedeutungshorizont, in ihrer traditionellen Symbolbedeutung interpretierten. So konnte der Pfau zugleich als Sinnbild der Unsterblichkeit wie der Eitelkeit gesehen werden (J. Kramer, Art. »Pfau«; in: LCI, Bd. 3, Sp. 409–411), konnten Bär und Affe den Teufel oder die Laster des Zorns (ira), der Gewalt (violentia) oder der Eitel-

LITERATUR

VERZ. 1873, S. 87, Nr. 58a; 1879, S. 99, Nr. 97; 1883, S. 101, Nr. 97; 1888, S. 109, Nr. 97; 1892, S. 30, Nr. 97; 1900, S. 46, Nr. 97; 1907, S. 20, Nr. 97; 1910, S. 24, Nr. 97; 1914, S. 25, Nr. 97; 1915, S. 13, Nr. 97; 1919, S. 15f, Inv. Nr. 1068; 1922, S. 38f; 1924, S. 37; 1966, S. 81; 1971, S. 41; 1987, S. 74.

1821 J. J. VON GERNING, Die Lahn- und Main-Gegenden, von Embs bis Frankfurt, antiquarisch und historisch, Wiesbaden 1821, S. 243

1841 J. D. PASSAVANT, Beiträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1841), S. 41

1842 Georg RATHGEBER, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1842, S. 117

1845 Alfred MICHIELS, Histoire de la peinture flamande et hollandaise, Bd. 2, Brüssel 1845, S. 233, 285, Nr. 2

1847 Franz KUGLER, Jacob BURCKHARDT, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, Bd. 2, Berlin ^{2}1847, S. 139

1857 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, The early Flemish Painters. Notices of their lives and works, London 1857, S. 300

1861 Edward VAN EVEN, Thierry Bouts, dit Stuerbout, peintre du quinzième siècle; in: Revue belge et étrangère 11 (1861), S. 736

1862 Ph. Friedrich GWINNER, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt am Main 1862, S. 543

1863 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Alexandre PINCHART, Ch. RUELENS, Les anciens peintres flamands. Leur vie et leurs œuvres, Bd. 2, Brüssel-Paris 1863, S. 79

1870 CATALOGUE DES TABLEAUX anciens et objets d'art composant la galerie de feu Madame Antoine Brentano, née de Birckenstock, dont la vente aux enchères aura lieu en son hotel Neue Mainzerstrasse 20, à Francfort s. M., les lundi 4, mardi 5 et mercredi 6 avril 1870, S. 30f

1875 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Anton SPRINGER, Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875, S. 380

1879 Carl SCHNAASE, Otto EISENMANN, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879, S. 229

1883 A. J. WAUTERS, La peinture flamande, Paris 1883, S. 79

1886 Edgar BAES, Les successeurs immédiats des van Eyck. Observations sur quelques tableaux du XVe siècle; in: Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie 25 (1886), S. 46

1899 Edgar BAES, Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande, du XVe au XVIe siècle; in: Annales de la société d'archéologie de Bruxelles 13 (1899), S. 382

1899 Camille BENOÎT, Le panneau de la »Chute des Réprouvés« et le »Jugement Dernier« de Dirk Bouts; in: ChroniqueAC (1899), S. 143

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 46, Nr. 97

1902 Paul HEILAND, Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule. Ein stilkritischer Versuch, Dissertation, Straßburg 1902, S. 166

1902 Georges HULIN DE LOO, Catalogue critique. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles, Brügge 1902, Gent 1902, S. 12

1903 Franz DÜLBERG, Die Ausstellung altniederländischer Meister in Brügge; in: ZfbK N. F. 14 (1903), S. 55

1906 Karl VOLL, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 118f

1906 Alfred VON WURZBACH, Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd. 1, Wien 1906, S. 164

1907 Arnold GOFFIN, Thiéry Bouts, Brüssel 1907, S. 110

1907 Victor DE STUERS, Keizer Augustus in Den Haag; in: OudH 25 (1907), S. 27–29

1908 E. DURAND-GRÉVILLE, Les Marmion et le retable de Saint Bertin; in: ChroniqueAC (1908), S. 389

1910 Ernst HEIDRICH, Altniederländische Malerei, Jena 1910, S. 269

1914 Wilhelm R. VALENTINER, Aus der niederländischen Kunst, Berlin 1914, S. 47–51

1916 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Die Brüder Boisserée. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 511

1919 Ernst KÜSTER, Belgische Gärten des fünfzehnten Jahrhunderts; in: RepKW 41 (1919), S. 150

1921 Martin CONWAY, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 201–205

keit (luxuria) symbolisieren (L. WEHRHAHN-STAUCH, Art. »Bär«; in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1442–1449; DIES., Art. »Affe«; in: a. a. O., Sp. 202–206; DIES., Art. »Bär«; in: LCI, Bd. 1, Sp. 242–244; DIES., Art. »Affe«; in: a. a. O., Sp. 77–79).

70 Nicht gänzlich auszuschließen, u. E. aber wenig wahrscheinlich, ist die symbolische Ausdeutung des Schwans als Sinnbild der Reinheit, des Storches als Symbol der Überwindung des Bösen (RED., Art. »Schwan«; in: LCI, Bd. 4, Sp. 133f; W. KEMP, Art. »Storch«; in: a. a. O., Sp. 217f).

71 Der Papagei diente als symbolischer Hinweis auf die Unbefleckte Empfängnis Mariens, während die Eidechse (im Gegensatz zum bedeutungsmäßig negativ besetzten Salamander) auf die heilende und erhellende Wirkung Christi verweisen konnte (Lottlisa BEHLING, Zur Ikonologie des Stiches »Die Flucht der heiligen Familie nach Ägypten« von Martin Schongauer; in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 19f; Liselotte STAUCH-WEHRHAHN, Art. »Eidechse«; in: LCI, Bd. 1, Sp. 589f; Liselotte STAUCH, Art. »Eidechse«; in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 931–939).
Der Kranich schließlich galt, als Schlangenfresser, als Sinnbild der Überwindung des Bösen (E. DINKLER-VON SCHUBERT, Art. »Kranich«; in: LCI, Bd. 2, Sp. 557f).

1924 Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 378

1925 Friedländer, ANM III, S. 70f, 122, Nr. 74, Tafel LXIV

1929 Hippolyte Fierens-Gevaert, Paul Fierens, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 3, Paris-Brüssel 1929, S. 12

1931 Gustav Glück, Ein Gemälde des Meisters der Tiburtinischen Sibylle; in: Mélanges Hulin de Loo, Brüssel-Paris 1931, S. 193–196

1934 Johannes Assuerus Bernardus Maria de Jong, Architektuur bij de nederlandsche schilders voor de Hervorming, Academisch Proefschrift, Universiteit Nijmegen 1934, Amsterdam o. J. [1934], S. 83–85

1937 Friedländer, ANM XIV, S. 91

1937 G. J. Hoogewerff, De noord-nederlandsche schilderkunst, Bd. 2, Den Haag 1937, S. 76–80

1937 Wolfgang Schöne, Über einige altniederländische Bilder, vor allem in Spanien; in: JbBerlin 58 (1937), S. 175–178

1938 Wolfgang Schöne, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin-Leipzig 1938, S. 3[1]

1942 Wolfgang Schöne, Albert van Ouwater. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei des XV. Jahrhunderts; in: JbBerlin 63 (1942), S. 38

1943 W. R. Valentiner, Aelbert van Ouwater; in: Art Quarterly 6 (1943), S. 74–91

1947 K. G. Boon, De erfenis van Aelbert van Ouwater; in: NKJb (1947), S. 35

1950 »Meister der tiburtinischen Sibylle«; in: Thieme-Becker, Bd. 37, S. 324

1953 Peter Strieder, Rezension von A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik. Köln in der Zeit von 1450 bis 1515; in: Kunstchronik 6 (1953), S. 182

1960 James E. Snyder, The early Haarlem school of painting, I: Albert van Ouwater and the Master of the Tiburtine Sibyl; in: AB 42 (1960), S. 49–54

1961 J. Bruyn, Een drieluik van Aertgen van Leyden; in: JbAntwerpen (1961), S. 122, 126

1968 Charles D. Cuttler, Northern painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth centuries, New York 1968, S. 146

1968 Friedländer, ENP III, S. 41, 69, Nr. 74, Tafel 84

1968 Ernst Günther Grimme, Unsere Liebe Frau. Das Bild Mariens in der Malerei des Mittelalters und der Frührenaissance, Köln 1968, S. 6, Kat. Nr. 1

1975 Peter H. Schabacker, The Holy Kinship in a church; Geertgen and the Westphalian Master of 1473; in: OudH 89 (1975), S. 238–240

1975 Diane G. Scillia, Gerard David and manuscript illumination in the Low Countries, 1480–1509, Ph. D., Case Western Reserve University 1975, Ann Arbor, Mich., 1975, S. 120–124

1980 Albert Châtelet, Les primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du nord au XVe siècle, Fribourg 1980, S. 138–141, 229f

1980 Diane G. Scillia, Three new panels by the Master of the Tiburtine Sibyl. The Presentation of the Virgin, the Nativity and the Circumcision; in: OudH 94 (1980), S. 1–10

Robert Campin

DER »MEISTER VON FLÉMALLE«
TOURNAI (?) um 1375 - 1444 TOURNAI

Robert Campin wird erstmals 1405/06 als Maler in Tournai erwähnt, wo er 1410 das Bürgerrecht erwarb. Seine Herkunft ist unbekannt, sein Geburtsjahr kann auf etwa 1375 bestimmt werden. Vor 1422 heiratete Campin Ysabiel de Stoquain. Als Bürger und wohlhabender Künstler saß Campin 1425 und 1427 als einer von dreißig »eswardeurs« im städtischen Rat. Am 21. März 1429 (n. s.) wurde er wegen Zeugnisverweigerung gegen eines der führenden Mitglieder der bisherigen Stadtregierung zu einer Geldbuße und einer Pilgerreise nach St. Gilles-en-Provence verurteilt. Am 30. Juli 1432 wurde über ihn erneut, diesmal wegen Ehebruchs, eine einjährige Verbannung aus Tournai verhängt. Erst die Intervention der Gräfin von Hennegau führte zu einer Umwandlung dieser Strafe in eine Geldbuße. Robert Campin starb 1444 in Tournai.

Von den urkundlich dokumentierten Werken Campins ist nichts erhalten. Seine Identität mit dem von der älteren Forschung »Meister von Flémalle« genannten Maler ist wahrscheinlich, aber in der Forschung durchaus nicht unumstritten. Die namengebenden »Flémaller Tafeln« und das Schächer-Fragment des Städelschen Kunstinstituts gelten als unbestrittene Hauptwerke. Angesichts des regen Werkstattbetriebs, den der »Meister von Flémalle«/Campin über lange Jahre führte, ist die Frage der Eigenhändigkeit angesichts des heutigen Kenntnisstandes bei zahlreichen anderen Werken aber nicht sicher zu entscheiden.

Zusammen mit Jan van Eyck steht Robert Campin am Anfang der für uns faßbaren Entwicklung der altniederländischen Tafelmalerei. Mit Jan van Eyck teilt er das Interesse an den Erscheinungsformen der sichtbaren Welt. Anders als Jan van Eyck dient ihm die Wiedergabe von Licht- und Schatteneffekten aber weniger zur Einbettung seiner Figuren in einen atmosphärisch gegebenen Bildraum, als vielmehr zur markanten plastischen Herausarbeitung der Einzelform, die paradoxerweise gleichzeitig wieder an die Bildebene zurückgebunden wird. Als Lehrer Rogier van der Weydens und als Schöpfer eindringlicher Bildformulierungen beeinflußte Campin die Entwicklung der nachfolgenden Künstlergenerationen aufs nachhaltigste.

LITERATUR

Max J. Friedländer, Nicole Veronée-Verhaegen, Early Netherlandish Painting, Bd. II: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle, Leiden-Brüssel 1967; Martin Davies, Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972; Peter H. Schabacker, Notes on the Biography of Robert Campin; in: Mededelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten, 41, Nr. 2 (1980), S. 1–14

ROBERT CAMPIN

»FLÉMALLER TAFELN«

STILLENDE GOTTESMUTTER/SCHMERZENSMUTTER
HL. VERONIKA
GNADENSTUHL

Inv. Nr. 939, 939 A, 939 B
Tafel 5-7 und Abb. 41-47

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Madonna lactans und Schmerzensmutter (Inv. Nr. 939): Eichenholz, 160,2 (± 0,1) x 68,2 x 1,3 (± 0,2) cm
drei vertikal angeordnete Einzelbretter mit vertikal verlaufender Maserung (Maße von links nach rechts, bei Betrachtung der Madonna lactans):
Brett I: 160,3 x 22,0 (± 0,3) cm
Brett II: 160,1 x 22,6 (± 0,5) cm
Brett III: 160,1 x 23,3 cm
Verbindung der Bretter durch je drei in die Tiefe der Tafel versenkte Holzdübel (13,5 cm von der oberen bzw. 86,0 und 17,0 cm von der unteren Tafelkante entfernt)
der oberste der drei Dübel zwischen Brett II und III ist auf der Tafelrückseite partiell freigelegt
in ca. 79,7 cm Entfernung von der unteren Tafelkante sind in regelmäßigem Abstand 6 Holzdübel von je 1,0 bis 1,2 cm Stärke senkrecht zur Oberfläche in der Tafel versenkt; die Dübelenden schließen mit der jeweiligen Tafeloberfläche bündig ab
im allseits unbemalten Tafelrand in regelmäßigen Abständen von etwa 15 cm seitlich je 13, oben und unten je 5 Durchbohrungen mit ca. 1,0-1,2 cm Durchmesser; daneben weitere Bohrungen und Durchbohrungen unterschiedlichen Durchmessers in unregelmäßiger Folge
Tafelkanten allseits mit Zeitungspapier abgeklebt[1]
Veronika (Inv. Nr. 939 A): Eichenholz, 151,8 (± 0,2) x 61,0 (± 0,5) x 0,4 cm
zwei vertikal angeordnete Einzelbretter mit vertikal verlaufender Maserung (Maße von links nach rechts):
Brett I: 151,8 (± 0,2) x 31,6 (± 0,5) cm
Brett II: 151,8 (± 0,2) x 28,9 (± 0,6) cm
Verbindung der Bretter ursprünglich durch vier 8,5 cm lange und 0,7 cm dicke Holzdübel (16, 53 und 92 cm von der oberen Tafelkante entfernt; der vierte unter einer Parkettleiste verborgen)
oben und unten finden sich Ansätze von Durchbohrungen, die durch eine nachträgliche Reduzierung der unbemalten Ränder des Bildträgers weitgehend verlorengegangen sind
Kanten allseits bestoßen
Tafel auf 0,4 cm gedünnt und parkettiert, dadurch Freilegung der Originaldübel
Gnadenstuhl (Inv. Nr. 939 B): Eichenholz, 148,7 x 61,0 (± 0,2) x 1,1 (± 0,1) cm
drei vertikal angeordnete Einzelbretter mit vertikal verlaufender Maserung (Maße von links nach rechts):
Brett I: 148,7 x 15,3 (± 0,1) cm
Brett II: 148,7 x 30,7 (± 0,6) cm
Brett III: 148,7 x 15,8 (± 0,4) cm
Brett II entlang der Maserung in zwei etwa gleich große Teile zerbrochen; die Bruchkante verläuft ca. 29,5 cm von der linken Tafelkante entfernt
gesamte Malfläche mit dünner Leinwand unterklebt
Tafel auf 1,0-1,2 cm gedünnt und parkettiert

Malfläche:

Madonna lactans (Inv. Nr. 939): 149,1 x 58,3 (± 0,1) cm
Malkanten allseits erhalten

1 Es handelt sich durchwegs um Seiten des zweiten Jahrgangs der Zeitung RHEINISCHE VOLKS-HALLE. Sie erschien in Köln zwischen Oktober 1848 und Juli 1855 (freundliche Auskunft von Dr. H. Lepper, Direktor des Stadtarchivs Aachen).



Abb. 41: Robert Campin, Stillende Gottesmutter, Frankfurt, Städel

Schmerzensmutter (Inv. Nr. 939): 148,6 (± 0,1) x 56,9 (± 0,2) cm
Malkanten allseits erhalten
Veronika (Inv. Nr. 939 A): 148,2 (± 0,2) x 57,7 (± 0,5) cm
Malkanten allseits erhalten
Gnadenstuhl (Inv. Nr. 939 B): 147,5 (± 0,2) x 57,6 (± 0,2)
die Maße der ursprünglichen Malerei entsprechen der gleichfalls originalen Leinwand-Unterklebung
die modernen Retuschen ziehen allseits bis zur Tafelkante

Zustand der Malerei:

Madonna lactans (Inv. Nr. 939): bei insgesamt gutem Erhaltungszustand der Malerei diverse Retuschen an den Brettfugen, auf den und um die Dübelköpfe sowie im Bereich der gesamten Schattenzone an der rechten Seite Mariens; ungleichmäßige Firnisreduzierung; vergilbte Firnisreste fallen vor allem in den hellen Bildpartien auf
Schmerzensmutter (Inv. Nr. 939): die Malfläche ist, besonders stark auf Brett I, von ausgedehnten Farbverlusten infolge starker Blätterungen betroffen; die Malerei - soweit erhalten - ohne Verputzungen
Veronika (Inv. Nr. 939 A): Malerei vor allem in den dunklen Partien partiell verputzt; vergilbte Firnisreste fallen vor allem in den hellen Bildabschnitten auf; Craquelé in weiten Teilen der Tafel retuschiert, dabei auch auf die originale Malerei ausgreifend; durch die altersbedingte Verfärbung sind die Retuschen besonders in den Inkarnatpartien optisch nachteilig wirksam; zahlreiche, über die gesamte Bildfläche verteilte, besonders aber das Ehrentuch betreffende, z. T. flächige Farbverluste und Retuschen unterschiedlichen Alters; Brettfuge in gesamter Länge retuschiert
Gnadenstuhl (Inv. Nr. 939 B): großflächig retuschierte, ausgedehnte Farbverluste vor allem im linken unteren Tafelviertel (Leib, Beine und rechter Arm Christi, Gewand über dem rechten Fuß Gottvaters), ebenso in der Wandzone über dem Haupt Christi, im rechten Zwickel der Nische und im Gewand über dem linken Bein Gottvaters; die Retuschen der 1976 von H. Tomaschek durchgeführten Restaurierung wurden 1991 von U. von der Osten farblich integriert; in vergleichsweise gutem Erhaltungszustand präsentieren sich der Kopf Gottvaters und das Gewand über seiner linken Schulter, eingeschränkt auch der Kopf Christi; diese Partien vermitteln einen Eindruck von der ursprünglichen Qualität der Malerei

Rückseite der Bildträger *(Tafel 34)*:
Veronika (Inv. Nr. 939 A): Klebezettel: »G. 939. 2.«
Gnadenstuhl (Inv. Nr. 939 B): handschriftlich auf Parkettstrebe: »STÄDEL 939 B«; auf Tafelrückseite wie auf Parkettstreben mehrfach Stempelabdruck »Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main«

Rahmen: bei allen drei Tafeln modern

BESCHREIBUNG

Die Madonnentafel *(Tafel 5 und Abb. 41-42)* zeigt die ganzfigurige, ihr Kind stillende, jugendliche Mutter Gottes auf einem schmalen, üppig blühenden Wiesenstreifen stehend, von einem kostbaren Ehrentuch aus rotgrundigem Goldbrokat hinterfangen. Leicht nach links gewandt, hat Maria Hemd und Rock ein Stück weit geöffnet, um das Kind zu stillen. Sie hält den Christusknaben nahezu aufrecht sitzend im rechten Arm. Den Kopf leicht geneigt, blickt Maria fürsorglich auf das Kind nieder, das - wie plötzlich vom Stillvorgang abgelenkt - nach rechts aus dem Bilde herausblickt. Es hat sein rechtes Händchen auf die Brust der Mutter gelegt, während es mit der Linken einen Zipfel des Kopftuchs Mariens ergriffen hat. In wirkungsvollem Kontrast sind die großen, bis ins anatomische Detail durchgearbeiteten Hände Mariens mit den kleinen, unbewußt bewegten Füßen des Kindes in unmittelbaren bildlichen Zusammenhang gebracht.

Die Mutter Gottes trägt einen pelzgefütterten, weißlichen, stahlblau verschatteten Rock mit eingewirktem Goldmuster, darüber einen gleichfarbenen Mantel, der sich wie ihr Rock in großen, schweren Falten auf dem Boden staut. Die hellbraunen, lockigen Haare sind fast vollständig unter einem weißen, mehrlagigen Kopftuch verborgen, das an den Rändern üppigen Rüschenbesatz aufweist und das volle Gesicht Mariens rahmt. Am Ringfinger der Rechten steckt ein goldener Ring mit einem einfachen roten Stein. Das blonde Kind ist mit einem langen weißen Hemd bekleidet und trägt darüber einen dunkelblauen, am Kragen pelzgesäumten Rock, der von einem roten Gürtel zusammengehalten wird. Die Köpfe von Mutter und Kind sind von goldenen Scheibennimben hinterfangen, die durch ihren reichen Perl- und Edelsteinbesatz, vor allem aber durch dessen markanten Schattenwurf, wie plastische Goldschmiedearbeiten wirken.

Die dramatisch eingesetzte Lichtführung mit der



Abb. 42: Robert Campin, Stillende Gottesmutter, Ausschnitt, Frankfurt, Städel



Abb. 43: Rückseite der Madonnentafel des Robert Campin, Schmerzensmutter, Frankfurt, Städel

tiefen Verschattung der rechten Seite der Madonna hebt die Figur plastisch von ihrem planen Hintergrund ab. Mutter und Kind hinterfängt in gesamter Bildhöhe eine - wie am unteren Rand zu erkennen ist - verputzte Mauer. Sie ist von einem Ehrentuch verhängt, das in seinen Ausmaßen gleichfalls den Bildausschnitt überschreitet. Es handelt sich um einen rotgrundigen, teilweise grün und blau gemusterten Goldbrokatstoff. In gleichförmigem Rapport ist zwischen grünen und blauen Doppelranken, die sich im rechten Winkel kreuzen, in Goldwirkerei ein wohl von fernöstlichen Vorbildern angeregtes Fabelwesen dargestellt. Auf das teilweise von einer Schriftrolle mit buchstabenartigen Zeichen verdeckte Tier fallen Strahlen nieder, die von Sternornamenten ausgehen, die ihrerseits auf den Schnittpunkten der Doppelranken plaziert sind. Die schmale Raumzone vor der Mauer schließlich, in der die Mutter Gottes steht, ist dicht an dicht von einer Vielzahl verschiedener, botanisch präzise bestimmbarer Pflanzen und Blumen bedeckt[2].

Die Rückseite der Madonnentafel *(Abb. 43)* zeigt die deutlich später ausgeführte, in Qualität und Erhaltung wesentlich schwächere Grisaille-Darstellung der Mater dolorosa mit dem ihr Herz durchbohrenden Schwert in einer gemauerten Nischenarchitektur stehend.

Die - rückseitig parkettierte - Tafel der das Schweißtuch Christi präsentierenden hl. Veronika *(Tafel 6 und Abb. 44-45)*[3] stimmt in ihrer Gestaltung weitestgehend mit der Madonnentafel überein. Hier wie dort begegnen wir einer fast die gesamte Bildhöhe und -breite beanspruchenden, sich uns frontal zuwendenden Frauengestalt; in beiden Fällen ist der ihr zugewiesene Bildraum durch eine tuchverhangene, rückwärtige Mauer begrenzt, während die schmale Bodenzone von einem üppig grünenden und blühenden Pflanzenteppich bedeckt ist[4]. Im Gegensatz zur jugendlichen Maria mit vollem, glattem Gesicht ist aber Veronika als ältere Frau wiedergegeben,

2 Behling (1967), S. 59-62, Tafel 44f. Vgl. auch die unpublizierte MA thesis von Celia Fisher, Flowers and gardens in fifteenth century Netherlandish paintings (London, Courtauld Institute); ich bin L. Campbell für den Hinweis auf diese unter seiner Anleitung entstandene Arbeit ebenso dankbar wie C. Fisher für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in das Manuskript. Fisher konnte zeigen, daß Campin für einzelne Pflanzen offenbar Studien besaß, die er bzw. seine Werkstatt in unterschiedlichen Bildkontexten wiederverwandte. So erscheint ein Eisenhut in identischer Darstellung auf der »Flémaller« Madonnentafel, der Madonna im Kreis von Heiligen in der National Gallery of Art, Washington, und der Vermählung Mariens im Prado in Madrid (ENP II, S. 92, Add. 152, Tafel 142 [Washington]; S. 70, Nr. 51, Tafel 74 [Madrid]).

3 J. H. Emminghaus, Art. »Veronika«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 543f; für den Vorbildkreis der Christusdarstellung auf dem Schweißtuch vgl. Aquilin Janssens de Bisthoven, M. Baes-Dondeyne, D. de Vos, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groeningemuseum), Brugge, Bd. 1, Brüssel 1981 (Corpus, 1), S. 163-174.

4 Behling (1967), S. 36, 40, 59-61, Tafel 42f (interessanterweise handelt es sich bei den dargestellten Pflanzen durchweg um solche, die blutstillende Wirkung haben).



Abb. 44: Robert Campin, Veronika mit dem Schweißtuch, Frankfurt, Städel



Abb. 45: Robert Campin, Veronika mit dem Schweißtuch, Ausschnitt, Frankfurt, Städel

deren eindrucksvolles Antlitz mit Runzeln und Falten deutlich die Spuren des Alters trägt[5].

Nur unmerklich nach rechts gewandt, steht Veronika in deutlichem Kontrapost dem Betrachter gegenüber und weist ihm - in seine Richtung aus dem Bilde blickend - mit preziöser Handhaltung das dünne Gewebe des Schweißtuchs mit dem Gesichtsabdruck Christi vor. Die Heilige trägt einen dunkelblauen Goldbrokatrock mit engen, am Handgelenk geknöpften Ärmeln und weiten, flaschengrünen Überärmeln, darüber einen roten Tappert mit spitz zulaufendem Ausschnitt und breiten, am unteren Gewandsaum zusätzlich perlen- und edelsteinbesetzten Goldborten, den sie gerafft und unter dem rechten Arm zusammengesteckt hat. Auf den Schultern ist diesem Oberkleid ein gleichfalls roter Umhang angeheftet, der sich seitlich auf dem Boden staut. Eine weiße, mehrlagige, an den Säumen gekräuselte Stoffhaube verhüllt zur Gänze die Haare der Veronika. Sie ist von einem transparenten weißen Tuch, in dessen Säume rote Zierstreifen eingewirkt sind, umwunden und vor der Brust verknotet. An den Füßen trägt die Heilige braune Trippen.

Der dünne, transparente Stoff des Schweißtuchs weist beidseits schmale Ziersäume auf und erscheint mit den deutlich sich abzeichnenden Falten wie frisch gebügelt. Das feierliche, in dunklen Grau- und Brauntönen gegebene Antlitz Christi, dessen Blick aus dem Bild in Richtung des Betrachters gerichtet ist, scheint - von der so deutlich herausgestellten materiellen Substanz des Tuches unberührt - auf übernatürliche Weise davor zu schweben.

Das die hl. Veronika hinterfangende Tuch besteht aus einem silbrig-hellgrauen, teilweise weiß, grün und blau gemusterten Goldbrokatstoff, der in gleichförmigem Rapport zwischen Blüten auf Blattranken sitzende Vögel zeigt.

Wie die Tafel mit der Veronika ist auch die mit der Darstellung des Gnadenstuhls *(Tafel 7 und Abb. 46-47)*[6] rückseitig parkettiert. Sie zeigt in Grisaillemalerei Gottvater mit dem toten Christus und der Taube des Heiligen Geistes in der spezifischen Formulierung der seit dem späten 14. Jahrhundert beliebten »Not Gottes« oder »Pitié-de-Nostre-Seigneur«[7]. Die Figuren sind als ungefaßte, weiße, grauverschattete Steinskulpturen dargestellt, die auf einer vorspringenden, sechseckigen Sockelplatte in einer spitzbogig geschlossenen, bläulich-grauen Wandnische stehen. Auf den drei dem Betrachter zugewandten Seiten des Figurensockels ist - teilweise vom rechten Fuß Christi und dem Umhang Gottvaters verdeckt - in Capitalis die erläuternde Inschrift »SANCTA TRI⟨N⟩ITAS V⟨N⟩VS DEVS« (Heilige Dreifaltigkeit, ein Gott) eingegraben[8].

Während der Betrachterstandpunkt für die Wandnische aus der Mittelachse der Tafel etwas nach rechts verschoben ist, ist die Gestalt Gottvaters leicht nach links gewandt. Gottvater ist als würdevoller Greis mit langem, wallendem Vollbart dargestellt, auf dem Haupt eine tiaraähnliche Krone mit allerdings nur einem Reif und einem Kreuz auf der Spitze. Er ist mit einem bodenlangen Rock und einem weiten umhangartigen Mantel bekleidet, den er über die linke Schulter gerafft emporgeschlagen hat; an den Füßen trägt er anscheinend weiche Lederschuhe. In ausgreifender Schrittstellung hält er mit beiden Händen den kraftlos in sich zusammengesunkenen, bis auf das Lendentuch nackten Leichnam des Sohnes vor sich: Die Linke ist unter die Achsel Christi geschoben, während er mit der rechten Hand die rechte Schulter seines Sohnes umfaßt. Mit erhobenem Haupt blickt Gottvater feierlich aus dem Bilde heraus den Betrachter an.

Die Darstellung Christi ist demgegenüber ambivalent: Während der in sich zusammengesunkene Körper mit dem zur Seite gefallenen, dornengekrönten Haupt, den halbgeschlossenen Augen, der schlaff herabhängenden Rechten und den haltlos einknickenden Beinen überzeugend den Eindruck eines Toten vermittelt, scheint die Linke Christi mit ihrem weisenden Griff zur Seitenwunde auf geheimnisvolle Weise noch von Leben erfüllt zu sein. Die Taube des Heiligen Geistes sitzt auf der linken Schulter Christi, dessen Halsmuskeln durch den nach links herabgesunkenen Kopf straff gespannt sind.

Wie schon bei der Madonna und der Veronika begegnet uns auch beim Gnadenstuhl die seitlich einfallende, scharfe Beleuchtung, die den grau in grau

5 Zum Einfluß des materiellen Erhaltungszustands auf das Erscheinungsbild der Inkarnatpartien s. u. S. 122, Anm. 144.

6 W. Braunfels, Art. »Dreifaltigkeit«; in: LCI, Bd. 1, Sp. 525-537.

7 Troescher (1936), S. 148-167; Grams-Thieme (1988), S. 194-198. Zum Bildtypus vgl. auch Gyöngyi Török, Beiträge zur Verbreitung einer niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jahrhundert. Eine Elfenbeintafel aus dem Besitze Philipps des Guten von Burgund; in: JbWien 81 (1985), S. 7-31; Isabelle Mosneron Dupin, La Trinité debout en ivoire de Houston et les Trinités bourguignonnes. De Jean de Marville à Jean de la Huerta; in: Wiener Jahrbuch der Kunstgeschichte 43 (1990), S. 35-65.

8 Die heutige Lesart »SANCTI« statt des ursprünglichen »SANCTA« ist das Ergebnis einer irrtümlichen Retusche, wie bereits eine oberflächliche Betrachtung der Malerei zeigt.



Abb. 46: Robert Campin, Gnadenstuhl, Frankfurt, Städel



Abb. 47: Robert Campin, Gnadenstuhl, Ausschnitt, Frankfurt, Städel

gemalten Figuren ausgeprägte Plastizität verleiht. Das offenkundige Interesse des Malers an der unterschiedlichen Wirkung von Licht und Schatten wird im Vergleich zu den beiden anderen Tafeln durch die hier zusätzlich beachtete Differenzierung von Kern- und Schlagschatten noch weiter getrieben.

PROVENIENZ

gegen Ende des 18. Jahrhunderts angeblich in der Abtei Flémalle bei Lüttich[9] oder in der Abtei Falin bei Sedan[10] oder in der Zisterzienser-Abtei Elant bei Sedan[11]

vor 1842 im Besitz eines Geistlichen in Lüttich[12]

seit 1842 im Besitz des Ignaz van Houtem in Aachen[13]

1849 von Van Houtem an das Städelsche Kunstinstitut verkauft

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die drei Tafelbilder mit der das Kind stillenden Mutter Gottes, der hl. Veronika und dem Gnadenstuhl wurden von J. D. Passavant in die kunsthistorische Forschung eingeführt[14]. Sie befanden sich zu diesem Zeitpunkt noch im Besitz des Aachener Tuchfabrikanten und Kunstsammlers Ignaz van Houtem, konnten aber im Jahre 1849 von Passavant für das Städel erworben werden[15].

Über die Provenienz der drei Tafeln läßt sich nur Widersprüchliches festhalten. Während Passavant mitteilte, »... diese schönen Werke... stammen aus der Abtei Flemalle in Belgien...«[16] (und diese Herkunftsangabe sollte ihnen auch bis zur Gegenwart als Bezeichnung weiter anhängen), notierte Sulpiz Boisserée anläßlich einer Besichtigung der Bilder bei Ignaz van Houtem in Aachen am 9. September 1848 in seinem Tagebuch:

> Schöne altniederländische Bilder in seinem Wohn-Zimmer - ganz besonders... Flügelbilder mit fast lebensgroßen Figuren offenbar von Roger von Brügge... Beide oder vielmehr die drei Bilder sind aus der Abtei Falin bei Sedan. Passavant Kunstblatt 43, S. 262 sagt Flemalle, er schreibt die Bilder dem Roger van der Weyde zu. H. v. Houten sagte, daß er die Bilder von einem Geistlichen in Lüttich gekauft, der ihm erzählt, das Mittelbild sey bei der Schlacht von Neerwinden verbrannt! Nun liegt aber Neerwinden bei Tirlemont; die Schlacht war 18. März 1793. Das reimt sich garnicht mit der Angabe des Klosters bei Sedan - ebensowenig auch mit der Lage der Benedictiner-Abtei Florennes bei Philippeville u. Givet - wenn diese zum Bistum Lüttich gehörig gemeint seyn sollte..., was freilich wegen des Aufenthalts des Geistlichen in Lüttich Wahrscheinlichkeit hätte.[17]

Da diese Notiz erst 1913 von E. Firmenich-Richartz veröffentlicht wurde[18], galt die Herkunft der Tafeln aus Flémalle der gesamten Forschung bis zu diesem Zeitpunkt als gesichert[19]. S. Reinach schließlich brachte die Kirche des Zisterzienser-Klosters Elant bei Sedan als ursprünglichen Aufstellungsort der »Flémaller Tafeln« ins Gespräch[20].

Passavant sah in den drei Tafeln (ebenso wie in dem schon 1840 vom Städel erworbenen Fragment mit dem gekreuzigten Schächer *[Tafel 8-9]*) Werke des erstmals bei Karel van Mander genannten, ver-

9 Lettre de M. Passavant (1842), S. 229; Passavant (1843), S. 262.

10 Firmenich-Richartz (1913), S. 377; ders. (1916), S. 523 (mündliche Auskunft Van Houtems gegenüber Sulpiz Boisserée bei dessen Besuch in Aachen am 9. 9. 1848).

11 Reinach (1930), S. 223-234.

12 Firmenich-Richartz (1913), S. 377; ders. (1916), S. 523.

13 Lettre de M. Passavant (1842), S. 229; Passavant (1843), S. 262.

14 A.a.O.

15 Städel-Inventar, Nr. 939: »Roger van der Weyde«.

16 Passavant (1843), S. 262.

17 Firmenich-Richartz (1913), S. 377.

18 Firmenich-Richartz (1913), S. 377; ders. (1916), S. 523.
Die Angabe dess. (1913), S. 377, der von Van Houtem genannte Lütticher Priester werde auch in Lettre de M. Passavant (1842), S. 30 (tatsächlich S. 230), erwähnt, beruht offenbar auf einem Versehen.
Ders. (1916), S. 523, bemerkte zur Frage der Provenienz der »Flémaller Tafeln« zusammenfassend: »Die bisherigen Angaben der Provenienz gehen ausschließlich auf Joh. David Passavant zurück... und stehen im Widerspruch mit der bestimmt gefaßten Aussage des Eigentümers I. van Houtem, die Gemälde seien Bestandteile eines Altares aus dem Kloster Falin bei Sedan. Der Zusatz, das Mittelbild sei bei der Schlacht von Neerwinden verbrannt, schließt ebenfalls die Herkunft der Gemälde aus der Abtei Flémalle aus, da die Oesterreicher das Bistum Lüttich schon vorher besetzten.«

19 Die Flémaller Provenienz wurde verschiedentlich sogar noch phantasiereich präzisiert, so z. B. Fierens-Gevaert (1902), S. 115f (»l'ancienne maison de Chevaliers de Jérusalem«); Hulin de Loo (1902), S. XXXV (»l'ancienne abbaye«); Weale (1903), S. 205 (»Church of the priory of Saint John of Jerusalem«); de Tolnay (1939), S. 57, Nr. 10 (»Château de Flémalle«).
Von Wurzbach (1906), S. 381, meldete erstmals Zweifel an der Provenienz aus Flémalle an. Dennoch hielt noch Philippe (1960), S. 180, an der Herkunft aus der »commanderie hospitalière de Flémalle-Grande« fest.
Zum Provenienz-Problem der Tafeln vgl. Dhanens (1984), S. 7-9.

20 Reinach (1930), S. 223-234.

meintlich 1529 gestorbenen jüngeren »Roger van der Weyde«[21]. Passavant zufolge verwirklichte dieser »jüngere Roger« zusammen mit Quentin Massys in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts neue, zukunftsweisende künstlerische Bestrebungen, die sich vor allem in Naturstudium und dramatischer Darstellungsweise zeigten. So betrachtete Passavant als entscheidende Charakteristika der Kunst des Malers die »Wahrheit und Energie« sowie die »Schärfe der Zeichnung« seiner Figurendarstellung[22].

Die Zuschreibung an »Roger van der Weyde d. J.« sollte zwar zunächst Zustimmung finden[23], doch infolge von Archivfunden vor allem A. Wauters' wurde dann aber nicht nur die Autorschaft eines jüngeren Rogier van der Weyden an der ihm bislang zugeschriebenen Werkgruppe bezweifelt[24], sondern von so einflußreichen Autoren wie J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle auch deren Qualität grundsätzlich in Abrede gestellt[25]. Die nachfolgende Forschung blieb in der Frage der Identifikation des Malers der »Flémaller Tafeln« uneins: So behielt nicht nur der fiktive jüngere Rogier seine Anhänger[26], sondern es wurde auch die Autorschaft des älteren, 1464 gestorbenen Brüsseler Stadtmalers gleichen Namens[27], die eines anonymen Nachfolgers dieses Malers[28], oder gar die Autorschaft eines deutschen Kopisten nach niederländischem Vorbild vertreten[29].

H. von Tschudi belebte die Diskussion um die »Flémaller Tafeln« und ihren Schöpfer auf nachhaltige Weise[30]. Auf der Grundlage von Forschungen W. Bodes, der - einer Anregung H. Hymans' folgend - erstmals eine Reihe von stilistisch eng verwandten Werken dem »Meister des Mérode-Altars« *(Abb. 48)*[31] zugeschrieben hatte[32], wies von Tschudi diesem Maler als Hauptwerke nun auch die Frankfurter Tafeln - einschließlich des Schächer-Frag-

21 In offenkundiger Fehlinterpretation von Vasaris Viten hatte Carel VAN MANDER, Het Schilder-Boeck waerin voor eerst de leer-lustighe Iueght den grondt der Edelvry Schilderconst in verscheyden deelen Wort voorghedraghen. Daer nae in dry deelen 't leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds..., Haarlem 1604, erstmals von zwei Malern namens Rogier berichtet (fol. 203: »Het leven van Rogier van Brugghe« [mutmaßlicher Schüler Jan van Eycks]; fol. 206^{v}-207^{r}: »Het leven van Rogier van der Weyde, Schilder van Brussel« [angeblich 1529 gestorben]).
Dies führte zu Anfang des 19. Jahrhunderts auch die sich als selbständige Disziplin ausbildende Kunstgeschichte zur Annahme von zwei gleichnamigen Malern Rogier, von denen der ältere (Rogier von Brügge) in Brügge, der jüngere, 1529 verstorbene (Rogier van der Weyden) aber in Brüssel tätig gewesen sein sollte (diese Meinung findet sich etwa bei J. D. FIORILLO, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, Bd. 2, Hannover 1817, S. 293-295, 454f).

22 PASSAVANT (1843), S. 262 (am Beispiel des Frankfurter Schächer-Fragmentes).

23 So etwa bei RATHGEBER (1844), Sp. 439; KUGLER, BURCKHARDT (1847), S. 138.

24 Entgegen der Annahme der Existenz zweier Maler namens Rogier konnte WAUTERS (1846), S. 127-150; DERS., Roger Vanderweyden, ses œuvres, ses élèves, et ses descendants. Etude sur l'histoire de la peinture flamande au XVe siècle; in: RevUnivArts 1 (1855), S. 421-433; 2 (1856), S. 5-36, 85-99, 164-176, 245-265, 325-338, auf der Grundlage von Archivforschungen nachweisen, daß Van Mander die ihm bekannt gewordenen Angaben zur Vita des historisch verbürgten, 1464 gestorbenen Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden irrtümlicherweise auf zwei Maler - einer davon vollkommen fiktiv - verteilt hatte.
Ein knapper Überblick über die Umstände der Klärung dieser kunsthistorischen Streitfrage bei Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Alexandre PINCHART, Ch. RUELENS, Les anciens peintres flamands. Leur vie et leurs œuvres, Bd. 1, Brüssel-Paris 1863, S. CXXVII-CXXXVIII; CROWE, CAVALCASELLE, SPRINGER (1875), S. 222[1]; und SCHNAASE, EISENMANN (1879), S. 166-169.

25 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, The early Flemish painters. Notices of their lives and works, London 1857, S. 194.

26 WAAGEN (1847), S. 169-172, 177f, hielt zwar die »Flémaller Tafeln« für die Werke des älteren Rogier van der Weyden, verteidigte aber dennoch die Existenz eines jüngeren Rogier als eines mutmaßlichen, sonst nicht belegten Sohnes des Brüsseler Stadtmalers, der seinerseits - wie von Van Mander berichtet - 1529 starb (im Gegensatz zu den »Flémaller Tafeln« wollte Waagen im Frankfurter Schächer-Fragment ein Werk dieses jüngeren Malers sehen). Auch PASSAVANT (1858), S. 1-5, 120-130, wollte angesichts der Angaben Van Manders, vor allem aber wegen der stilistischen Unterschiedlichkeit der dem »jüngeren« Rogier zugeschriebenen Werke gegenüber jenen des 1464 verstorbenen Rogier van der Weyden d. Ä. an einer Existenz des jüngeren Malers festhalten.
Noch HASSE (1904), S. 13, 35-40, Nr. 1, 4, 5; DERS. (1905), S. 33, und Alfred VON WURZBACH, Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd. 2, Wien-Leipzig 1910, S. 857-877, behaupteten die Existenz von zwei Malern gleichen Namens. Sie sahen in »Roger van Brügge« nun allerdings einen in den 1470er Jahren gestorbenen Altersgenossen Rogier van der Weydens. Während Hasse ihn weiterhin mit dem »Meister von Flémalle« gleichsetzte, identifizierte von Wurzbach letzteren mit Jacques Daret und teilte statt dessen die Werke des Brüsseler Stadtmalers auf seine beiden Rogier auf.

27 WAAGEN (1847), S. 177; FÖRSTER (1853), S. 100; WAAGEN (1862), S. 110; BAES (1886), S. 27 (Veronika-Tafel).

28 CROWE, CAVALCASELLE (wie Anm. 25), S. 194; CROWE, CAVALCASELLE, SPRINGER (1875), S. 267; SCHNAASE, EISENMANN (1879), S. 190[2]; EXHIBITION OF PICTURES (1892), S. 15.

29 So BAES (1886), S. 27, der nur die Tafel mit der hl. Veronika Rogier van der Weyden zuschreiben, in den übrigen »Flémaller Tafeln« aber die Werke »... d'un bon copiste allemand...« sehen wollte.

30 VON TSCHUDI (1893), S. 102f; DERS. (1894), S. 290; DERS. (1898), S. 9, 13-20.

31 Nach dem Vorbesitzer, dem belgischen Comte de Mérode, benannt, befindet sich der Altar heute in den Cloisters des Metropolitan Museum of Art in New York (ENP II, S. 36-38, 70, Nr. 54, Tafel 77).



Abb. 48: Robert Campin, Mérode-Triptychon, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters

ments *(Tafel 8-9)* - zu, benannte ihn konsequenterweise »Meister von Flémalle« und rekonstruierte zugleich sein Œuvre. Die reiche Verwendung von gemusterten Goldgründen und die scheibenförmigen Nimben ließen ihn an eine hispano-flämische Herkunft des »Meisters von Flémalle« denken, die von Tschudi allerdings durch die vermutete Provenienz der drei Frankfurter Tafeln aus Flémalle wieder in Frage gestellt sah. Seiner nachdrücklich herausgestellten Originalität ungeachtet, wollte er den »Meister von Flémalle« angesichts einer vermeintlichen künstlerischen Abhängigkeit von Jan van Eyck, vor allem aber von Rogier van der Weyden, nicht in eine Reihe mit diesen Hauptmeistern der altniederländischen Malerei stellen. Die Chronologie seiner Werke knüpfte er an die auf 1438 datierten Flügel eines Triptychons für den Kölner Franziskaner-Provinzial Heinrich von Werl im Prado in Madrid *(Abb. 49)*[33]. Ihre inschriftliche Datierung erschien von Tschudi überraschend, denn »... man wäre leicht geneigt, die Werke unseres Meisters mit ihrer frischen Beweglichkeit später anzusetzen.«[34] So wollte er auch die »Flémaller Tafeln« eher gegen die Jahrhundertmitte oder bald danach datieren. Die von Tschudi zu verdankende »... kunsthistorische Auferstehung des Meisters von Flémalle aus dem Massengrab der Anonymen...«[35] fand in der Folge allgemeine Zustimmung[36].

Hatte von Tschudi von dem Versuch einer Identifikation des Anonymus abgesehen, so sollte dieses Problem die nachfolgende Forschung ausdauernd und kontrovers beschäftigen[37]. Bei aller Vielfalt der

32 Wilhelm Bode, La Renaissance au Musée de Berlin; in: GBA 2. pér. 35 (1887), S. 218f. Henri Hymans, Les Musées de Madrid. Le Musée du Prado, IV; in: GBA 3. pér. 9 (1893), S. 383-387, erweiterte seinerseits Bodes Zuweisungen an ein und dieselbe Hand um eine Reihe weiterer Werke, die heute nur noch teilweise mit dem »Meister von Flémalle« und seinem künstlerischen Umkreis in Verbindung gebracht werden.

33 ENP II, S. 38f, 72f, Nr. 67, Tafel 96f.

34 Von Tschudi (1898), S. 116.

35 Ders. (1898), S. 8.

36 Mit den Artikeln von Bode (wie Anm. 32), S. 218f; Hymans (wie Anm. 32), S. 383-387; von Tschudi (1893), S. 102f, und dems. (1898), S. 8-34, 89-116, war der Kernbestand der auch heute noch dem »Meister von Flémalle« zugeschriebenen Werke im wesentlichen zusammengestellt. Es sollte allerdings bis in jüngste Zeit hinein immer wieder spektakuläre Erweiterungen des Gemäldebestandes der »Gruppe Flémalle« geben, so erst jüngst durch das Täfelchen mit der Madonna am Kamin in der National Gallery, London (Alistair Smith, Martin Wyld, Robert Campin's »Virgin and Child in an interior«; in: BurlM 130 [1988], S. 570-572, Farbtafel auf S. 572).

37 Folgende, von der späteren Forschung unbeachtet übergangene Vorschläge zur Identifikation des »Meisters von Flémalle« wurden in diesem Zusammenhang unterbreitet: Benoît (1899), S. 160f, wollte angesichts der stilistischen Verwandtschaft der Werke des anonymen Meisters mit zwei signierten Bildern des Colin de Coter - der Lukasmadonna in der Kirche in Vieure (dieses Bild wurde verschiedentlich auf ein verlorenes Werk des »Meisters von Flémalle« zurückgeführt) und dem Gnadenstuhl im Louvre in Paris (C. Pé-



Abb. 49: Campin-Nachfolger, Flügel des Werl-Triptychons, Madrid, Prado

vorgetragenen Lösungsvorschläge lassen sich doch durchgängig zwei einander ausschließende Interpretationsmuster erkennen: Sah der eine Teil der Forschung in den Werken des »Meisters von Flémalle« das mehr oder minder in sich abgeschlossene Werk einer eigenständigen Künstlerpersönlichkeit, so be-

RIER-D'IETEREN, Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands au XVe siècle, Brüssel 1985, S. 55–57 bzw. S. 60–65) – im »Meister von Flémalle« Colin de Coter selbst oder zumindest dessen Vater und Lehrer sehen. Noch VOLL (1906), S. 87, glaubte in Colin de Coter einen Schüler des »Meisters von Flémalle« erkennen zu können.

HASSE (1905), S. 34, 54, 56, hielt an Van Manders Vorstellung zweier Maler namens Roger fest. Seiner Meinung nach waren die Werke des »Meisters von Flémalle« dem »Roger von Brügge« zuzuschreiben, in dem er einen um 1470 gestorbenen Altersgenossen des Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden erblicken wollte. Hasse präsentierte gleich zwei konkurrierende Datierungsvorschläge für die »Flémaller Tafeln«: S. 54: um 1440–1445, S. 56: 1436–1438. Hasses »Rogier van Brügge« erlebte bei REINACH (1930), S. 223–234; FRIEDLÄNDER (1931), S. 354, und JIRMOUNSKY (1931), S. 380f, nochmals eine unverhoffte Auferstehung, um dann allerdings endgültig in der Versenkung zu verschwinden.

trachtete die Gegenfraktion sein Œuvre lediglich als den zu Unrecht abgetrennten Ausschnitt aus dem größeren Lebenswerk eines anderen Künstlers.

In der Tradition des 19. Jahrhunderts hatte auch von Tschudi im »Meister von Flémalle« nur einen künstlerischen Nachfolger von Jan van Eyck, vor allem aber von Rogier van der Weyden, sehen wollen[38]. In scharfem Gegensatz hierzu betonte Firmenich-Richartz erstmals die künstlerische Überlegenheit des »anonymen Realisten«, wie er den »Meister von Flémalle« nun positiv definierte, über den »berühmten Manieristen«, als den er Rogier van der Weyden abwertend klassifizierte[39]. Zugleich sah er in beiden Werkgruppen ein und dieselbe Hand tätig: Das traditionelle Bild Rogiers wurde seiner Meinung nach von den teilweise unter erheblicher Werkstattbeteiligung entstandenen Werken der mittleren und späten Schaffensperiode bestimmt, während die den überragenden Rang des Malers ausmachenden Jugendwerke bis dahin unerkannt geblieben sein sollten. Firmenich-Richartz machte hierfür die Dominanz der Stilkritik in der Diskussion dieser kunsthistorischen Fragestellung verantwortlich[40]. In unmittelbarer Reaktion auf von Tschudis bahnbrechenden Aufsatz, der erstmals das eigenständige künstlerische Profil des »Meisters von Flémalle« nachgezeichnet hatte, stellte Firmenich-Richartz auf diese Weise seine Existenz an sich in Abrede und wies seine Werke mit ihrem »... schroffen Naturalismus, der rücksichtslosen profanierenden Auffassungsweise...« einer bis dahin verkannten »Sturm- und Drangperiode« des jungen Rogier van der Weyden zu[41].

Von Tschudis Vorstellung einer selbständigen Künstlerpersönlichkeit folgend und seine Andeutungen zu Zeitraum und Ort seines Schaffens mit den urkundlich überlieferten Malernamen vergleichend, schlug G. Hulin de Loo die Gleichsetzung des anonymen Malers mit Jacques Daret vor[42]. Nach Aussage zeitgenössischer Dokumente hatte Daret zusammen mit Rogier van der Weyden in den Jahren 1427 bis 1432 in der Tournaiser Werkstatt des Robert Campin gelernt[43]; seine anschließende Tätigkeit in Arras fand mit seinem Tod nach 1468 ihr Ende. Wenn diese Hypothese zunächst auch ihre Anhänger fand[44], so war es doch Hulin de Loo selbst, der die Gleichsetzung des »Meisters von Flémalle« mit Daret verwarf[45]. Durch glückliche Archivfunde war Hulin in der Lage, vier Tafeln, die auch er bis dahin einem Nachfolger des »Meisters von Flémalle« zugeschrieben und um 1460 datiert hatte, mit Sicherheit als Werke Jacques Darets selbst identifizieren zu können[46]. Es handelte sich dabei um die Flügel eines Altarschreins, die der Künstler im Auftrag des Abtes

38 Von Tschudi (1898), S. 114.
Der von dems. (1898), S. 21f, als frühes Werk des »Meisters von Flémalle« betrachtete Werl-Altar von 1438 war der Kronzeuge für seine Vorstellung der Abhängigkeit des Anonymus von Jan van Eyck wie von Rogier van der Weyden: Zitierte der Spiegel unmittelbar Jans 1434 entstandenes Londoner Arnolfini-Doppelbildnis (ENP I, S. 40f, Tafel 20), so bezog sich die Täufer-Gestalt direkt (und den ursprünglichen Sinn der Geste der Rechten verfälschend) auf den Auferstandenen in der Erscheinung Christi auf Rogiers Miraflores-Altar in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (ENP II, S. 60, Nr. 1a, Tafel 1; zu der vermeintlichen Abhängigkeit des Werl-Flügels vom Berliner Altar vgl. die Erörterungen zum Frankfurter Johannes-Altar, Inv. Nr. 878; s. u. S. 350, Anm. 51).

39 Firmenich-Richartz (1899), S. 1–12, 129–144. Für die Zitate: ders. (1899), S. 136. In scharfer Auseinandersetzung mit von Tschudis (1898), S. 114, Stilvergleichen zwischen den Werken des »Flémallers« und Rogiers folgerte Firmenich-Richartz (1899), S. 136: »Der sogenannte Meister von Flémalle wäre demnach eigentlich niemand anderes als unser Roger, nur in höherer künstlerischer Potenz.«

40 Aus gleichem Grunde versuchte Firmenich-Richartz (1899), S. 2–12, 129–134, die Identität des Anonymus mit Rogier van der Weyden vor allem durch externe Anhaltspunkte, wie die gänzlich hypothetische Annahme einer Entstehung des Werl-Altars in Ferrara, und weniger auf stilkritischer Basis nachzuweisen.

41 A.a.O.

42 Georges Hulin de Loo, Le tableau de »Tomyris et Cyrus« dans l'ancien palais épiscopal de Gand; in: Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand 9 (1901), S. 228; ders. (1902), S. XXXV–XLVII.

43 Peter H. Schabacker, Notes on the biography of Robert Campin; in: Academiae Analecta. Mededelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten 41, Nr. 2 (1980), S. 1–14; ders., Observations on the Tournai painter's guild, with special reference to Rogier van der Weyden and Jacques Daret; in: Academiae Analecta. Mededelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten 43 (1982), S. 7–28.

44 Maeterlinck (1901), S. 244–246; Weale (1903), S. 205; von Wurzbach (1906), S. 379–382.
Demgegenüber hielten bei ihrer Besprechung der »Flémaller Tafeln« am Notnamen »Meister von Flémalle« fest: Fierens-Gevaert (1902), S. 115f; Hymans (1902), S. 198; Friedländer (1903), S. 7; Siebert (1906), S. 17f.

45 Georges Hulin de Loo, An authentic work by Jacques Daret, painted in 1434; in: BurlM 15 (1909), S. 202–208; ders., Jacques Daret's Nativity of Our Lord; in: BurlM 19 (1911), S. 218–225.

46 Hulin de Loo (1902), S. XLV–XLVII.
Schon von Tschudi (1898), S. 110f, hatte diese »Schulbilder« Darets in ihrer Abhängigkeit vom »Meister von Flémalle« durch den Vergleich der Werke des Petrus Christus mit denen Jan van Eycks charakterisiert.

der Abtei von St. Vaast in Arras, Jean du Clercq, im Jahre 1434, mithin nur zwei Jahre nach seinem Ausscheiden aus der Tournaiser Werkstatt Robert Campins und der Erwerbung der Freimeisterschaft, gemalt hatte *(Abb. 50)*[47]. Für Hulin de Loo bildete aber der Dokumentenfund von Arras über die sichere Feststellung eines Hauptwerks Darets hinaus die Grundlage zu weitergehenden Schlußfolgerungen:

As the panels... show such close resemblance with the style of the Maitre de Flémalle, manifestly emanating from an excellent pupil of the Maitre, and as we know that Jaques Daret had spent all his youth with his master Robert Campin, and only parted from him two years previous to the date of the identified work, there is no longer any doubt... that the Master of Flémalle is no other than Robert Campin - thereby the Tournay school gains a firm consistency. The relation between the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden appears in an altogether different light from that under which Herr von Tschudi had placed it, and we gain a deeper insight into the personality of an artist, quite contemporary with the brothers van Eyck, trained among old local traditions, but rapidly transformed under the influence of the inventors of modern painting - a precious piece of knowledge, important for the elucidation of the »Eyck miracle«.[48]

Bei aller Gegensätzlichkeit der Schlußfolgerungen hinsichtlich der Identifikation des »Meisters von Flémalle« waren sich also Firmenich-Richartz wie Hulin de Loo über die herausragende Bedeutung des Malers und über sein eigenständiges künstlerisches Profil einig[49].

Die Entscheidung zwischen dem jungen Rogier und Robert Campin[50] entzweit allerdings bis heute

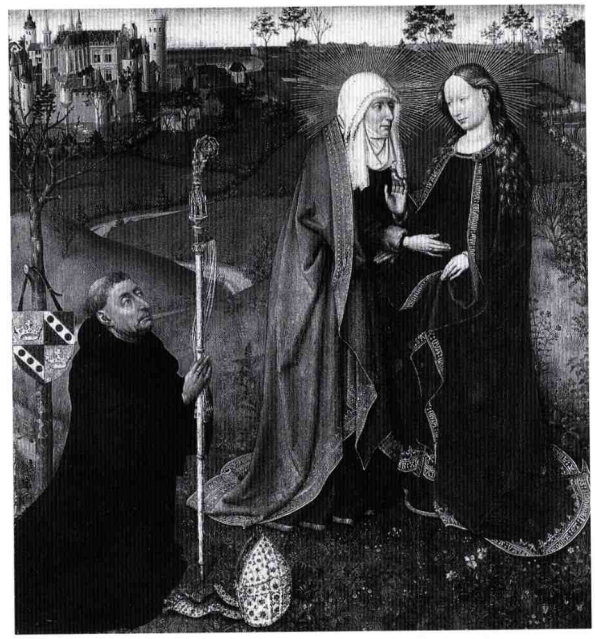


Abb. 50: Jacques Daret, Heimsuchung, Tafel aus dem Altar von St. Vaast in Arras, 1434, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

die kunsthistorische Forschung[51], wenn auch die Zahl der Anhänger der Campin-Identifikation deutlich überwiegt[52]. Die Bandbreite der Argumente, die von beiden Seiten herangezogen worden sind, kann kaum größer vorgestellt werden; die Aussagen der Quellen und der Stilkritik wurden ebenso in ihrem Für und Wider gegeneinander ausgespielt wie maltechnische oder ikonographische Beobachtungen.

47 Die Flügel des Daret-Altars, die heute über drei Sammlungen verteilt sind, zeigen folgende Darstellungen: Heimsuchung und Königsanbetung, beide in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Geburt Christi in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid, und Darstellung im Tempel im Petit Palais, Paris (ENP II, S. 34f, 76, Nr. 78-81, Tafel 104f).
Fabienne Joubert, Jacques Daret et Nicolas Froment cartonniers de tapisseries; in: RevArt 88 (1990), S. 39-42, wies jüngst Daret die Entwurfszeichnungen für eine Tapisserie mit Szenen aus dem Leben Petri zu, die Guillaume de Hellande während seines Episkopats (1444-1462) für seine Kathedralkirche in Beauvais gestiftet hatte, und die gleichfalls stilistische Bezüge zum Werk »Meisters von Flémalle« aufweisen.

48 Hulin de Loo (1909; wie Anm. 45), S. 208.

49 Voll (1906), S. 85-87, 92f, blieb in seiner Beurteilung des »Meisters von Flémalle« zwiespältig. Hatte er bereits 1902 angesichts der Stilsprache des Meisters an »... einen Süddeutschen aus dem Alpengebiet...« denken wollen, der in den Niederlanden tätig war und dort auch seine Ausbildung erhalten hatte (Karl Voll, Die Ausstellung altniederländischer Kunst in Brügge; in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung [München 1902, Nr. 222, 223], S. 612), so bezeichnete Voll die »Flémaller Tafeln« nun als eigentliches Hauptwerk des Malers. Er sah in ihnen gar unmittelbare Zeitgenossen des Genter Altars, die aus eigenem künstlerischen Recht, nicht aber als Arbeiten in der Van Eyck-Nachfolge zu betrachten seien. In markantem Widerspruch hierzu beurteilte Voll den »Meister von Flémalle« zusammenfassend aber als »... wenig fortschrittlich...« und »... fast etwas zurückgeblieben...«, weshalb er ihn in seiner entwicklungsgeschichtlichen Darstellung erst im Anschluß an Van Eyck und Van der Weyden erörterte.

50 Zu den Dokumenten über Robert Campin vgl. zuletzt Campbell (1974), S. 634-638; Schabacker (1980; wie Anm. 43), S. 1-14; ders. (1982; wie Anm. 43), S. 7-28.

51 Die Zahl der mit diesem Problem befaßten Arbeiten ist Legion; einen guten Überblick vermitteln die annotierten bibliographischen Angaben bei Barbara G. Lane, Flemish painting outside Bruges, 1400-1500. An annotated bibliography, Boston, Mass., 1986, S. 51-70, 93-112.

52 Auch die jüngsten systematischen gemäldetechnologischen Untersuchungen der Bilder der »Gruppe Flémalle« kommen zu dem Ergebnis, daß sich der »Flémaller« und Rogier van der Weyden als zwei deutlich voneinander unterscheidbare Künstlerpersönlichkeiten zu erkennen geben; vgl. van Asperen de Boer, Dijkstra, van Schoute (1992), S. 10-12, 16, 40f, 44, 46, 64-67.

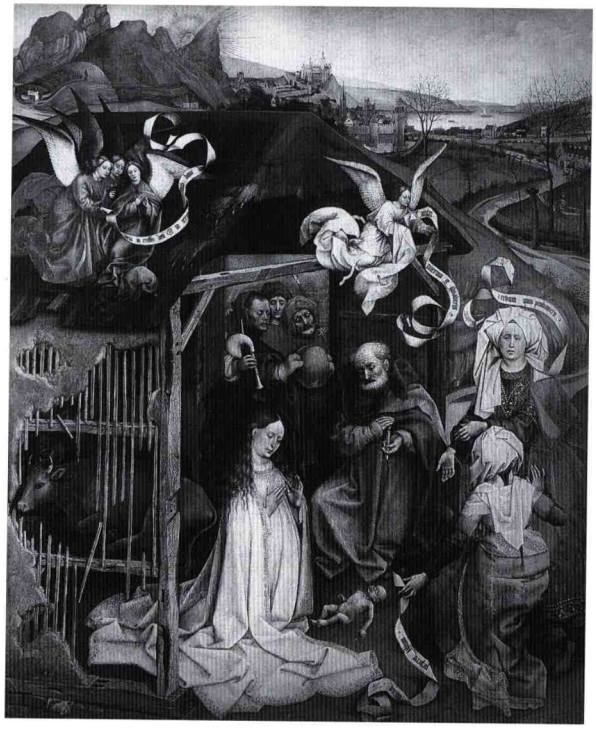


Abb. 51: Robert Campin, Geburt Christi, Dijon, Musée des Beaux-Arts

Angesichts dieses Zwiespalts der Forschung kann es nicht überraschen, daß zahlreiche Autoren bis heute an der neutralen Bezeichnung »Meister von Flémalle« festhalten[53], auch wenn spätestens seit Firmenich-Richartz die Fragwürdigkeit dieses Notnamens allgemein bewußt gewesen ist[54].

Doch die Forschung zum »Meister von Flémalle« beließ es nicht bei den bisher genannten Identifikations-Vorschlägen des Anonymus. So lehnte L. Maeterlinck die mit der Campin-These verbundene frühe Datierung der Werke des »Flémaller Meisters« ebenso ab wie seine Einbindung in die Kunst Tournais[55]. Statt dessen sah er in ihm einen Genter Künstler in der Nachfolge vor allem Hubert van Eycks und setzte ihn mit dem 1454 gestorbenen Nabur Martins gleich. E. Dhanens schloß sich teilweise Maeterlincks Vorstellungen an[56]. Auch sie betrachtete den Anonymus als Hauptvertreter der Genter Malerei »... tussen de Van Eycks en Hugo van der Goes ...«[57], verzichtete aber auf die Identifikation mit einem namentlich bekannten Künstler. Zugleich versuchte sie, dessen »schweren Stil« in den Kontext eines europäischen Zeitstils im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts einzuordnen.

Ausgehend von der Annahme der Identität des Anonymus mit Robert Campin, verband erstmals L. van Puyvelde die urkundlich überlieferte Verurteilung Campins 1428[58] zu einer Pilgerfahrt nach St. Gilles-en-Provence mit dem Einfluß des »Meisters von Flémalle« auf die oberrheinische wie savoyardische und provenzalische Kunst der Zeit[59]. G. Troescher und Ch. Sterling schlossen sich dieser Meinung an und vermuteten, daß während Campins Abwesenheit Rogier van der Weyden die Tournaiser Werkstatt leitete[60]. Troescher mutmaßte, daß zwei der erhaltenen Bilder Campins auf der Pilgerreise ausgeführt wurden: Die Geburt Christi im Musée des Beaux-Arts in Dijon *(Abb. 51)*[61] auf einem Zwischenstop in Burgund und die Madonna mit den Heiligen Petrus und Augustinus und einem geistlichen Stifter im Musée Granet in Aix-en-Provence[62] während seines Aufenthalts in St. Gilles. Sterling widersprach dieser Annahme zwar mit Hinweis auf die stilisti-

53 Ein wesentlicher Grund hierfür dürfte wohl die schwankende Einschätzung dieses Problems durch Friedländer gewesen sein. Nachdem Friedländer (1924), S. 56; ders. (1967), S. 34, die Stimmigkeit der Campin-These zwar anerkannt, ihr aber dennoch keinen höheren Rang als den einer Hypothese zugebilligt hatte, trat ders. (1937), S. 81–89; ders. (1967), S. 53–56, im Anschluß an Renders (1931) für die Identität des »Meisters von Flémalle« mit dem jungen Rogier ein.
H. Fierens-Gevaert, La peinture à Bruges. Guide historique et critique, Brüssel-Paris 1922, hielt sogar noch am Notnamen »Maître de Mérode« fest.

54 Firmenich-Richartz (1913), S. 377; ders. (1916), S. 523f.

55 L. Maeterlinck, Le »Maître de Flémalle« et l'école gantoise primitive; in: GBA 4. pér. 10 (1913), S. 53–67; ders., Le Maître de Flémalle identifié? in: ChroniqueAC (1913), S. 28f; ders., L'école gantoise primitive. Quelle est l'œuvre de Nabur Martins avant 1440? in: Annales du XXIIIe congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique, Gent 1913, Gent 1914, S. 118–128.

56 Dhanens (1984), S. 5–30; dies. (1987), S. 39–51.

57 So programmatisch der Titel ihres Artikels von 1984.

58 Sterling (1969), S. 5–13; ders. (1972), S. 24–27; und ders. (1986), S. 21f, wies darauf hin, daß die Verurteilung 1429 n. s. zu datieren ist und daß die Reise nach St. Gilles vermutlich zwischen Herbst 1429 und Herbst 1430 stattgefunden hat. Dem widersprach Gabriel Wymans, Sur un prétendu pèlerinage expiatoire de Robert Campin en Provence (1428–1430); in: Annales de la fédération archéologique, historique et folklorique de Belgique, XLe congrès, Lüttich 1968, Bd. 1, Lüttich 1969, S. 381–392.

59 Van Puyvelde (1954), S. 154–162. Bereits Otto Fischer, Die künstlerische Herkunft des Konrad Witz; in: Pantheon 29 (1942), S. 100–102, hatte in Campin den mutmaßlichen Lehrer von Konrad Witz und dem »Meister von Aix« sehen wollen.

60 Georg Troescher, Die Pilgerfahrt des Robert Campin. Altniederländische und südwestdeutsche Maler in Südostfrankreich; in: JbBerlin 9 (1967), S. 100–110; Sterling (1969), S. 5–13; ders. (1972), S. 24–27; ders. (1986), S. 21f.

61 ENP II, S. 70, Nr. 53, Tafel 76.

62 ENP II, S. 72, Nr. 66, Tafel 94.

schen Unterschiede der beiden Bilder. Zugleich leitete er aber für die »Flémaller Tafeln« präzise Datierungen aus den von ihm vorausgesetzten Umständen der Pilgerreise Campins ab. So nahm er die Entstehung der Madonna als zur Gänze eigenhändiges Werk Campins vor dessen Abreise im Herbst 1429 an. Die seiner Meinung nach von Campin begonnene Veronika sollte erst nach dem Weggang des Werkstattleiters durch Rogier van der Weyden vollendet worden sein.

Auch E. Panofsky sah im »Meister von Flémalle« den Tournaiser Maler Robert Campin[63]. Zugleich brachte er das Problem der stilistischen Verwandtschaft zwischen Campin und dem frühen Van der Weyden im Blick auf die »Flémaller Tafeln« auf den Punkt: Sie erschienen ihm »... as relatively Rogerian as Roger's 'Descent from the Cross' [im Prado in Madrid; *(Abb. 75)*]... is relatively Flémallesque«. Die Erklärung hierfür schien ihm eine erstmals in den »Flémaller Tafeln« faßbare Einflußnahme Rogiers auf seinen Lehrer zu bieten. Konsequenterweise datierte Panofsky die Tafeln in die Jahre zwischen 1430 und 1432.

Die nachfolgende Forschung beließ es nicht bei der allgemein gefaßten Vermutung eines rückwirkenden Einflusses vom Schüler auf den Lehrer: Wiederholt wurden einzelne der »Flémaller Tafeln« oder doch Teile von ihnen dem »Meister von Flémalle« ab- und einer anderen Hand zugeschrieben. Prekärerweise waren sich die jeweiligen Autoren in der Einschätzung, welche der »Flémaller Tafeln« den Stil des »Flémaller Meisters« bzw. welche den seines Mitarbeiters zeige, durchaus uneins. So nahmen M. J. Friedländer sowie H. Fierens-Gevaert und P. Fierens an, daß die Ausführung aller drei Tafeln zwar auf Campin zurückgehe, die Vorzeichnung aber von Rogier van der Weyden stamme[64]. M. S. Frinta sah in Gesicht und Händen sowie in Teilen der Gewänder der Veronika das Werk Rogiers innerhalb eines ansonsten von Campin herrührenden Ensembles[65]. Demgegenüber hielt M. Davies Veronika und Madonna für typische Arbeiten Campins, der allerdings die Tafel mit dem Gnadenstuhl zur Gänze von Rogier habe ausführen lassen[66].

Der stilistische Zusammenhang der Werke des »Meisters von Flémalle« mit jenen Jacques Darets und Rogier van der Weydens, seine Identifikation mit Robert Campin und die Kenntnis der historischen Umstände seiner Tätigkeit und der seiner Schüler lieferten die Grundlage für die Datierungsvorschläge für die »Flémaller Tafeln«. Sie konzentrieren sich im wesentlichen auf die Lehrjahre zwischen 1427 und 1432 bzw. auf die dreißiger Jahre nach Darets und Van der Weydens Ausscheiden aus der Werkstattgemeinschaft[67].

Gleichfalls von der Identifikation des »Meisters von Flémalle« mit Robert Campin ausgehend, spaltete L. Campbell auf Grund subtiler Stilanalysen von den dem »Flémaller« bisher unisono zugeschriebenen Werken das Œuvre eines anonymen Werkstattmitarbeiters ab[68]. Das namengebende Werk, der Mérode-Altar *(Abb. 48)*[69], hatte schon bei den ersten Versuchen, die Arbeiten der »Gruppe Flémalle« zu ordnen, im Mittelpunkt gestanden. Nun charakterisierte Campbell gerade dieses Triptychon ebenso wie die 1438 datierten Werl-Altarflügel *(Abb. 49)*[70] als pasticcioartige Neukombinationen nach Arbeiten Campins. Neben stilistischen und kompositionellen Besonderheiten wies Campbell zusätzlich auf eine vermutete Linkshändigkeit Campins hin, der sich dadurch zusätzlich vom Rechtshänder »Meister von Mérode« unterschieden habe.

Die »Flémaller Tafeln« wurden in fast der gesamten Literatur als Flügel eines ansonsten verlorenen Triptychons betrachtet. Nur vereinzelt wurde darüber hinaus der Versuch unternommen, die Tafeln in einen konkreten, näher bestimmbaren Kontext zu stellen. So glaubte S. Reinach, die Herkunft der »Flémaller Tafeln« aus der Kirche des Zisterzienser-Klosters Elant bei Sedan wahrscheinlich machen zu können[71]. Er sah in ihnen eine um 1424 in Auftrag gegebene und gegen 1430 ausgeführte Stiftung der

63 Panofsky (1953), S. 169.

64 Friedländer (1924), S. 69f, und ders. (1967), S. 41, wollte auch in der Rechten der Veronika Rogiers Hand wiedererkennen; in gleicher Weise äußerten sich auch Fierens-Gevaert, Fierens (1928), S. 19.

65 Frinta (1966), S. 46–53. Dieser Meinung schloß sich auch Sterling (1972), S. 24–27, an.
Ders. (1986), S. 21, teilte auch Frintas Annahme einer gemeinsamen Autorschaft Campins und Rogier van der Weydens an der Madrider Kreuzabnahme.

66 Davies (1972), S. 47f. Im Anschluß daran auch Schabacker (1972), S. 423, und Bruyn (1974), S. 540.

67 Nur Maeterlinck (GBA; wie Anm. 55), S. 53–67; ders. (Annales; wie Anm. 55), S. 118–128, und Dhanens (1984), S. 5–30, datierten die »Flémaller Tafeln« in die 1440er Jahre.

68 Campbell (1974), S. 634–646. In gewisser Weise Campbell vorwegnehmend, hatte Weale (1903), S. 205, das Werk des »Meisters von Flémalle« auf drei unterschiedliche Künstler aufteilen wollen, deren Schaffenszeit seiner Ansicht nach untereinander leicht differierte.
Der von Campbell postulierte Mitarbeiter blieb bei ihm namenlos; er setzte sich seiner Meinung nach aber deutlich von Rogier van der Weyden oder Jacques Daret ab.

69 ENP II, S. 36–38, 70, Nr. 54, Tafel 77.

70 ENP II, S. 38f, 72f, Nr. 67, Tafel 96f.

71 Reinach (1930), S. 223–234.



Abb. 52: Kopie nach Robert Campin, Veronika mit dem Schweißtuch, Zeichnung, Cambridge, Fitzwilliam Museum

Bonne d'Arthois für die Grablege ihres ersten Mannes, Philipp von Rethel und Nevers. Da Reinach die Autorschaft Van der Weydens und Campins wegen der besonderen historischen Umstände dieser hypothetischen Auftragslage glaubte ausschließen zu müssen, kam es zur kurzzeitigen Wiederbelebung des auf Van Mander zurückgehenden, mutmaßlichen Eyck-Schülers »Rogier van Brügge«.

Frinta vermutete in den Tafeln die Flügelbilder der Prado-Kreuzabnahme *(Abb. 75)*[72], die er ihrerseits als von Campin vor 1430 begonnen und von Rogier van der Weyden um 1435 vollendet ansah[73]. Frinta sah die Madonna- und Veronika-Tafeln als »... exterior pair of the wings...« (mit dem Gnadenstuhl als Rückseite der Veronika), während er »... the other pair of wings representing unknown subjects...« als verloren betrachtete[74].

Eine ähnlich gerichtete These trug E. Dhanens vor[75]. Sie verteilte die drei »Flémaller Tafeln« auf zwei Flügelaltäre, wobei Veronika und Gnadenstuhl als Innenseite des linken bzw. als Außenseite des rechten Flügels betrachtet wurden. Angesichts ihrer Gleichsetzung des »Meisters von Flémalle« mit einem Genter Künstler in der Nachfolge Hubert van Eycks versuchte Dhanens, ihre beiden um 1440 datierten Triptychen mit nicht näher beschriebenen Stiftungen Pieter Bladelins für die Kirche seiner Neugründung Middelburg in Verbindung zu bringen.

Die Herleitung des Stils des »Meisters von Flémalle« beschäftigt die Forschung, seitdem F. Winkler erstmals auf den möglichen Zusammenhang mit der Kunst der für den burgundischen Hof tätigen Tafel- und Buchmaler Jean Malouel, Henri Bellechose und der Limburg-Brüder hingewiesen hatte[76]. Doch auch die monumentalen Skulpturen Claus Sluters und seines Nachfolgers Claus de Werve für die Valois-Grablege in Champmol bei Dijon wurden schon von Winkler als mögliche weitere Quelle der Beeinflussung für den »Meister von Flémalle« in Betracht gezogen[77]. Über gewisse Stilverwandtschaften hinaus ließ sich eine direkte Abhängigkeit von einem bestimmten Künstler oder einer näher zu umreißenden Werkgruppe aber nicht nachweisen[78].

Ausführliche Erörterungen wurden der Ikonographie vor allem des Gnadenstuhls, aber auch der Veronika mit dem Schweißtuch gewidmet[79], während

72 ENP II, S. 13f, 16f, 60f, Nr. 3, Tafel 6; Frinta (1966), S. 82–102. Der erhöhte Mittelteil der Kreuzabnahme sollte Frinta zufolge durch ein zusätzliches, kleineres Flügelpaar verschlossen werden.

73 Frinta (1966), S. 46–53; 101f.

74 Frintas Vorschlag fand nur geringe, dafür aber durchwegs kritische Resonanz, vgl. Grange (1969), S. 460, oder Blum (1970), S. 437.

75 Dhanens (1984), S. 5–30.

76 Winkler (1913), S. 137–155; so jüngst auch Pächt (1989), S. 35–38.

77 Ring (1922), S. 38, wollte in diesem Zusammenhang gar an eine eigenständige Bildhauertätigkeit des »Meisters von Flémalle« denken.

78 Vgl. etwa Fierens-Gevaert, Fierens (1928), S. 9f; Schmarsow (1928), S. 3–18; Kerber (1938), S. 62f; Troescher (1940), S. 52f; Bauch (1944), S. 30–40.

79 Vgl. zum Gnadenstuhl: Uebe (1913), S. 13–19; Troescher (1936), S. 148–167; Bauch (1944), S. 30–40; Teasdale Smith (1957–58), S. 50; Adhémar (1962), S. 82, 84; Loewinson-Lessing (1965), S. 5–19; Kerber (1972), S. 75f; Török (wie Anm. 7), S. 7–31; Mosneron Dupin (wie Anm. 7), S. 35–65.
Zur Veronika zuletzt u. a.: Chastel (1978), S. 75[24]. Zum Christusbild allgemein Werner Bulst, Heinrich Pfeiffer, Das Turiner Grabtuch und das Christusbild, Bd. 2, Das echte Christusbild. Das Grabtuch, der Schleier von Manoppello und ihre Wirkungsgeschichte in der Kunst mit einem Anhang von Gino Zaninotto, Frankfurt a. M.

die kostbaren Ehrentücher hinter Madonna und Veronika verschiedentlich den Gegenstand realienkundlicher Studien bildeten[80].

Von der Madonnen- wie von der Veronika-Tafel haben sich zeitgenössische Nachzeichnungen erhalten. So ist die Veronika in einer Zeichnung im Fitzwilliam Museum in Cambridge *(Abb. 52)*[81] dargestellt, während eine Nachzeichnung der Madonna in der Biblioteca Reale in Turin *(Abb. 53)*[82] verwahrt wird. Halbfigurige Kopien der Madonnentafel befinden sich im Museo Lázaro-Galdiano, Madrid, und ehemals in der Sammlung Lanz in Amsterdam[83]. Das Motiv der stillenden Gottesmutter ist vielfach auch in Tondoform dargestellt worden[84]. Die spezifische Formulierung von Gnadenstuhl und Veronika wurde gelegentlich in der Textilkunst wiederholt[85].

Die »Flémaller Tafeln« waren schon früh Gegenstand gemäldetechnologischer Untersuchungen. So veröffentlichte K. Wehlte Röntgenaufnahmen der Köpfe von Maria, Veronika und Gottvater und wies vor allem auf die Farbverluste und Restaurierungs-



Abb. 53: Kopie nach Robert Campin, Stillende Gottesmutter, Zeichnung, Turin, Biblioteca Reale

80 Von Falke (1913), S. 109; Wardwell (1976–77), S. 210f; Trench (1987), S. 61, 63, 66–68.

81 Sonkes (1969), S. 83–86, Kat. Nr. B 25.

82 Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale (1979), S. 204, Kat. Nr. 19, als »Maestro renano (?), 1460–1470«.

83 ENP II, S. 72, Nr. 60 a, Tafel 89 (Madrid), S. 72, Nr. 60 b (ehemals Amsterdam). Eine weitere (?) Version wurde von von Tschudi (1898), S. 13, erwähnt. Sie befand sich damals in La Mancha.
Eine dem »Coteta-Loreta Meister« zugeschriebene, freie Wiederholung der Madonna aus der Mariano del Pano-Sammlung befindet sich heute im Provinzmuseum in Saragossa (Chandler Rathfon Post, A history of Spanish painting, Bd. 8, 1: The Aragonese school in the late Middle Ages, Cambridge, Mass., 1941, S. 222). Ich bin L. Campbell, London, für diesen Hinweis dankbar.

84 Vgl. etwa Leo van Puyvelde, A tondo of the time of the van Eycks; in: Art Quarterly 24 (1961), S. 259–261; Jan Bialostocki, Les Musées de Pologne, Brüssel 1966 (Corpus, 9), S. 36–41; Jochen Sander, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, S. 273f.
Unter Hinweis auf den nur in zwei Abzügen (in Breslau und in Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek) bekannten niederländischen Holzschnitt einer halbfigurigen Madonna lactans (W. L. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts, Bd. 2, Leipzig 1926, Nr. 1039 a, b) wollte Winkler (1958), S. 37–46, auf ein verschollenes Halbfigurenbild von Campin selbst schließen.

85 Neben der seitenverkehrten Wiederholung von Gnadenstuhl und Veronika auf den Chormänteln im Schatz des Goldenen Vlieses im Kunsthistorischen Museum in Wien (Hermann Fillitz, Martina Pippal, Der Schatz des Ordens vom Goldenen Vlies, Salzburg-Wien 1988, S. 26, Nr. 3) ist die Veronika in stilistisch modernisierter Form in die Kreuzigungsdarstellung der Passions-Teppiche, heute in Madrid, Palacio Real, übernommen worden, deren Entwurf im allgemeinen Van Orley zugeschrieben wird (P. Junquera de Vega, C. Herrero Carretero, Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional, Bd. 1, Siglo XVI, Madrid 1986, S. 52). Ich bin für diesen Hinweis L. Campbell, London, zu Dank verpflichtet.
Eine Variante des Gnadenstuhls findet sich ferner auf dem Rückenschild eines Chormantels, niederländisch, um 1460–80, im Historischen Museum in Bern, sowie auf einer Zeichnungsfolge des Van der Weyden-Umkreises, heute im Ashmolean Museum in Oxford bzw. im Louvre in Paris (Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst, Bern 1969, Bern 1969, S. 357–362, Kat. Nr. 239f, Abb. 332, 334).

maßnahmen hin, darüber hinaus beim Gnadenstuhl auf den Umstand der nachträglichen Ausführung der Taube des Heiligen Geistes über dem Gewand Gottvaters[86]. Frinta analysierte ausführlich die Maltechnik und Koloristik der »Flémaller Tafeln«[87]. So glaubte er, im Röntgenbild der Madonnentafel eine originale Fassung der Mater dolorosa auf der Rückseite unter der heutigen Malerei erkennen zu können. Zugleich wies er auf den nicht gleichmäßig vertriebenen, sondern mit dem Pinsel aufgestupften Farbauftrag beim Umhang der Gottesmutter hin. Aufgrund der maltechnischen Besonderheiten wollte Frinta die Veronika-Tafel nur teilweise Campin zuschreiben: Veronikas Gesicht und Hände, ebenso ein Teil ihrer Gewandung, waren seiner Meinung nach von einem Werkstattmitglied - Rogier van der Weyden - nach der vorbereitenden Zeichnung des Meisters ausgeführt worden.

Die Unterzeichnung der »Flémaller Tafeln« wurde u. a. von J. R. J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra und R. van Schoute untersucht[88]. Entgegen der Erwartung, daß die Infrarot-Reflektographie gegenüber der traditionellen Stilkritik präzisere Erkenntnisse in der schwierigen Frage der Händescheidung bringen würde[89], erwies sich die Unterzeichnung bei den »Flémaller Tafeln« als teilweise gar nicht zu erfassen, zumindest aber zwischen den einzelnen Bildern als sehr unterschiedlich. Während bei der Veronika-Tafel so gut wie kein Befund zu ermitteln war, ließ sich die spärlich nachweisbare Unterzeichnung des Gnadenstuhls nur mit jener des Schächer-Fragments in eine gewisse Verbindung bringen. Die in größerem Umfang erfaßbare Unterzeichnung der Madonnen-Tafel wiederum ließ sich nur mit zwei anderen Bildern der »Gruppe Flémalle« eng zusammenschließen - der Madonna auf der Rasenbank in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin[90], und der Madonna vor dem Ofenschirm in der National Gallery in London *(Abb. 67)*[91]. Die Bearbeiter ließen aber zumindest an der grundsätzlichen Abgrenzung der »Gruppe Flémalle« von den sicheren Werken Rogier van der Weydens keinen Zweifel.

P. Klein machte erstmals auf den Umstand aufmerksam, daß die Tafel mit dem Gnadenstuhl aus drei, die der Veronika aber nur aus zwei Brettern zusammengesetzt ist. Damit war die traditionelle Annahme einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit beider Tafeln zu ein und demselben Altarflügel erledigt[92].



Abb. 54: Robert Campin, Stillende Gottesmutter, Infrarot-Reflektographie: Staufalte des Kleides über Mariens linkem Fuß, Frankfurt, Städel

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Unterzeichnung der Madonnentafel ist nur in wenigen Partien - und auch nur bei den Figuren, nicht aber am Ehrentuch oder der Vegetation im Bildvordergrund - faßbar *(Abb. 54-57)*. So finden sich rasch hingeworfene, hakenförmige Schattenangaben an der Staufalte, die das Gewand über Mariens linkem Fuß bildet *(Abb. 54)*. Eigentliche Schraffuren, durchwegs von links oben nach rechts unten geführt, sind dagegen im Bereich des sich links auf dem Boden stauenden Umhangs auszumachen *(Abb. 57)*.

Ausgedehnte Veränderungen während des Malprozesses sind zu beobachten. So liegt der Umhang an der rechten Seite Mariens etwa ab Hüfthöhe über einer ersten, in der Faltenorganisation deutlich abweichenden Farbanlage *(Abb. 57)*. Analoge Modifika-

86 Wehlte (1932), S. 226; ebenso Wolters (1932), S. 229; Burroughs (1933), S. 143f; ders. (1938), S. 214f.

87 Frinta (1966), S. 46-53.

88 Sonkes (1971-72), S. 194-196; Eich, Engelsman, van Asperen de Boer, van Schoute (1981), S. 108-111 (zur Madonnentafel); van Asperen de Boer, Dijkstra, van Schoute (1992), S. 10-12, 16, 40f, 44, 46, 64-67.

89 So etwa Lucie Ninane, Le problème Flémalle - Van der Weyden. Eléments pour l'histoire d'une controverse; in: Le dessin sous-jacent, Colloque III, S. 27-35.

90 ENP II, S. 43, 70, Nr. 50, Tafel 73.

91 ENP II, S. 40, 71, Nr. 58, Tafel 85.

92 Klein (1987), S. 34. Die dendrochronologische Analyse konnte Fälldaten von 1400 +x-2 für das Holz der Mutter Gottes-Tafel, von 1411 +x-2 für die Gnadenstuhl-Tafel und von 1412 +x-2 für die Veronika-Tafel ermitteln.



Abb. 55: Robert Campin, Stillende Gottesmutter, Infrarot-Reflektographie: Mutter und Kind, Frankfurt, Städel



Abb. 56: Robert Campin, Stillende Gottesmutter, Infrarot-Reflektographie: Rechter Zipfel des Umhangs Mariens, Frankfurt, Städel

tionen während der Farbausführung erfuhr auch der Saum des Umhangs vor den Knien der Gottesmutter. Dieser Befund findet eine zusätzliche Absicherung durch ein scheinbar nebensächliches Detail: Die Enden der Spitzwegerichblätter im linken Bildvordergrund werden heute vom vordersten Umhangzipfel beschnitten; die Infrarot-Reflektographie zeigt aber, daß sie ihrerseits über der ersten Farbanlage des Umhangs liegen *(Abb. 56)*. Kleinere Pentimenti sind auch an den Händen Mariens festzustellen *(Abb. 55)*[93].

93 So sind der Daumenansatz und der Handrücken in Verlängerung des kleinen Fingers der Rechten Mariens über das Blau des Kindergewandes gemalt, ebenso der kleine Finger und der Handrücken der Linken. Der Ringfinger und die Innenseite des kleinen Fingers der Rechten sind hingegen im Kontur im Vergleich zur ersten Farbanlage zurückgenommen.

94 Im Röntgenbild werden von der rückseitigen Bemalung vor allem die ausgedehnten Blätterungen sichtbar. Daneben hebt sich das die Röntgenstrahlung stark absorbierende Schwert der Schmerzensmutter deutlich ab.
Die Interpretation der Röntgenaufnahme durch Frinta (1966), S. 47f, vermischt die einander überlagernden Abbildungen von Vorder- und Rückseite. So gibt es weder ein Pentiment an der Brust Mariens noch eine frühere, auf den »Meister von Flémalle« selbst zurückgehende Mater dolorosa auf der Tafelrückseite.

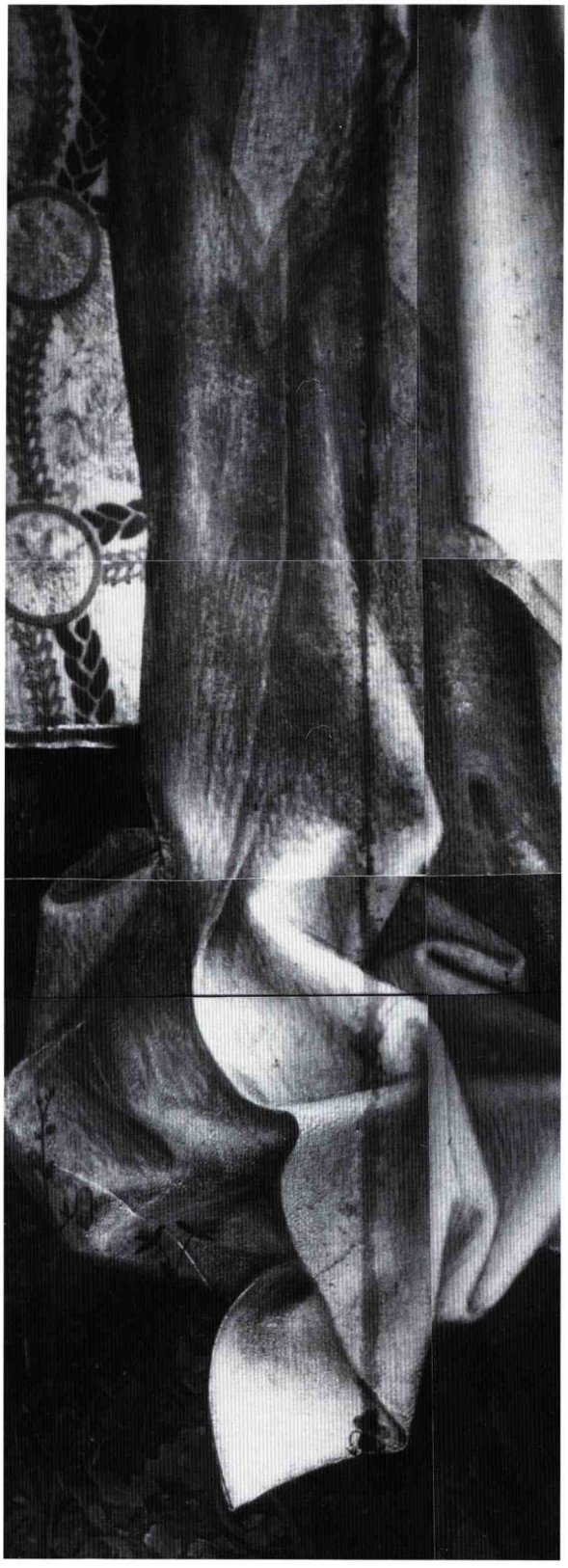


Abb. 57: Robert Campin, Stillende Gottesmutter, Infrarot-Reflektographie: Umhang an Mariens rechter Seite, Frankfurt, Städel



Abb. 58: Robert Campin, Stillende Gottesmutter, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel



Abb. 59: Robert Campin, Veronika mit dem Schweißtuch, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Im Röntgenbild überlagern sich die originale Malerei der stillenden Madonna mit der später aufgetragenen Darstellung der Schmerzensmutter *(Abb. 58)*[94]. Die ausgedehnten Blätterungen konzentrieren sich vor allem auf die Rückseite von Brett I; die Malerei mit Mutter und Kind ist - von minimalen Abplatzungen an den Brettfugen und an der Malkante abgesehen - kaum von Substanzverlusten betroffen.

Bei der Veronika-Tafel ist die Unterzeichnung in keiner Bildpartie faßbar, bemerkenswerterweise auch im Rot des Gewandes nicht. Kleinere Pentimenti finden sich am Haupt der Veronika, wo die linke Wange



Abb. 60: Robert Campin, Gnadenstuhl, Infrarot-Reflektographie: Umhang über Gottvaters Schulter, Frankfurt, Städel



Abb. 61: Robert Campin, Gnadenstuhl, Infrarot-Reflektographie: Leib Christi, Frankfurt, Städel

und Schläfe nachträglich erweitert wurde. Ihre Rechte liegt ebenso wie der Christuskopf des Schweißtuches zumindest partiell über dem Rot des Gewandes. Auch der sich im rechten Vordergrund stauende Umhangzipfel wurde in seiner Lage geringfügig verändert. Das sehr breite Craquelé ist in weiten Teilen der Tafel großzügig retuschiert; durch die altersbedingte Verfärbung erscheinen diese Retuschen besonders in den Inkarnatpartien optisch ausgesprochen nachteilig.

Die Röntgenaufnahme macht den großen Umfang der Verluste originaler Malerei vor allem im Bereich des Ehrentuchs deutlich *(Abb. 59)*. Erfreulicherweise ist die Figur – abgesehen von kleineren Ausbrüchen entlang der Fuge zwischen den beiden Brettern des Bildträgers – von großflächigen Beschädigungen weitgehend verschont geblieben. Nur im Gewand über Veronikas rechtem Fuß und im unteren Teil des in Röhrenfalten vor ihrem linken Bein herabfallenden Umhangs sind größere Farbpartien verloren und modern ergänzt. Bemerkenswert ist gegenüber der Genauigkeit und Schärfe der sichtbaren Gestaltung von Gesicht und Händen Veronikas die eher wolkige Wiedergabe in der Röntgenaufnahme. Dies trifft auch auf die Gewanddarstellung mit ihrer klaren Faltenorganisation zu. Offenbar wurde bei anfänglich eher großzügiger Untermalung erst mit dem zunehmenden Grad der Fertigstellung der Malerei die Formgebung nach und nach präzisiert.

Die Grisaille-Darstellung des Gnadenstuhls unterscheidet sich im Hinblick auf die Vorbereitung des Malgrundes von den beiden anderen Tafeln. Während bei diesen die Grundierung unmittelbar auf den hölzernen Bildträger aufgetragen worden ist, liegt beim Gnadenstuhl zusätzlich eine durchgehende feine Leinwand unter Grundierung und Malschicht.

Die wohl mit einem breiten Pinsel und wäßriger Farbe knapp und schwungvoll ausgeführte Unterzeichnung erinnert an die der Madonnen-Tafel *(Abb. 60–61)*. Sie wird auch hier nur in jenen Partien deutlich erkennbar, wo die vorbereitende Unterzeichnung markant von der schließlich ausgeführten Farbfassung des Bildes abweicht. Dies gilt für den linken Arm und das Lendentuch Christi sowie für das Faltengeschiebe des Umhangs über der linken Schulter Gottvaters.

Daneben lassen sich auch einige wenige Veränderungen beobachten, die der Maler während des Malprozesses ausführte. So ist – bei anfänglicher Beachtung der Unterzeichnung – der Verlauf des linken Unterarms Christi geringfügig variiert worden. Eine ähnliche Selbstkorrektur betrifft den heute nach unten ausschwingenden Gewandkontur über dem

rechten Fuß Gottvaters, der in der ersten Farbanlage einem genau entgegengesetzten Saumverlauf folgte. Schließlich dürfte die Ausführung der Geist-Taube über der bereits im Detail gemalten Gewandung Gottvaters bzw. der Schulter Christi nicht etwa Folge einer ikonographischen Konzeptionsänderung sein, sondern schlicht »ökonomischen« Gesichtspunkten im Verlauf des Malprozesses zu verdanken sein.

Im Röntgenbild werden vor allem die ausgedehnten, flächigen Farbverluste präzise erkennbar, die sich ober- und unterhalb des Christuskopfes hinziehen, diesen selbst aber fast ganz aussparen *(Abb. 62)*. Größere Fehlstellen finden sich auch im Zwickel der Nische rechts oben und entlang der vertikalen Bruchkante in Brett II, ebenso am schlaff herabhängenden rechten Arm – die Hand ist fast vollkommen verloren –, an Leib, Lendentuch und Beinen Christi.

Die dendrochronologische Untersuchung des verwendeten Eichenholzes ließ bei allen drei Tafeln die Bestimmung eines frühestmöglichen und eines wahrscheinlichen Fälldatums zu[95]: Bei der Madonnen-Tafel ergaben sich so die Jahre 1399 und 1405, bei der Veronika-Tafel die Jahre 1406 und 1412, bei der Gnadenstuhl-Tafel die Jahre 1405 und 1411. Darüber hinaus erkannte Klein, daß die Tafel mit der Veronika aus zwei Brettern, die Grisaille-Darstellung des Gnadenstuhls aber aus drei Brettern zusammengesetzt ist[96].



Abb. 62: Robert Campin, Gnadenstuhl, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

DISKUSSION

Noch bis vor kurzem ging die Forschung davon aus, daß die heute gedünnten und parkettierten Tafeln mit Gnadenstuhl und Veronika ursprünglich eine beidseits bemalte Bildtafel gebildet hätten. Konsequenterweise hielt man die drei sogenannten »Flémaller Tafeln« für Flügel eines Diptychons oder Triptychons. Diese Annahme wurde allerdings durch die materiellen Gegebenheiten der Bildträger widerlegt. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, daß die drei Tafeln zu einem einheitlichen Ensemble gehört haben[97]. Dieser ursprüngliche Zusam-

95 Vgl. die ausführliche Darstellung der drei Befunde im Kataloganhang von P. Klein.

96 Klein (1987), S. 34.

97 Hierfür sprechen nicht zuletzt die nahezu identischen Maße der jeweiligen Malflächen (beim Gnadenstuhl heute bis zu den Rändern des Bildträgers modern übermalt, ursprünglich aber nur bis zum Rand der Leinwandunterklebung reichend) und – soweit erhalten – die ungewöhnlich breiten unbemalten Ränder des jeweiligen Bildträgers. Sie sind nur bei der Madonnen-Tafel unbeeinträchtigt, während sie beim Gnadenstuhl massiv beschnitten sein dürften. Bei der Veronika-Tafel sind sie in der Breite zwar reduziert, lassen aber zumindest oben und unten noch die vermutlich originalen Bohrungen erkennen.

menhang muß aber bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts aufgelöst gewesen sein. Denn spätestens zu diesem Zeitpunkt wurde die Rückseite der Tafel mit der stillenden Gottesmutter soweit gedünnt, daß der oberste der drei Dübel zwischen Brett II und III partiell freigelegt wurde *(Abb. 43)*. Die so präparierte Fläche wurde anschließend mit der Darstellung der Schmerzensmutter bemalt. Angesichts dieser Befunde versteht es sich von selbst, daß die heutige Malerei der Mater dolorosa keine Originalfassung des »Meisters von Flémalle« wiederholt und überlagert. Da sich der anonyme Maler bei ihrer Gestaltung unübersehbar an der Grisaille-Darstellung des Gnadenstuhls orientierte, kann als erwiesen gelten, daß Gnadenstuhl und Schmerzensmutter in ihrer anschließenden Verwendung als Gegenstücke aufeinander bezogen werden sollten. Ob hierbei an die Flügelaußenseiten eines zwei- oder dreiteiligen Klappaltars – mit der stillenden Gottesmutter auf der Innenseite des vermutlich linken Flügels – zu denken ist, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden[98].

Mit wesentlich größerer Sicherheit läßt sich allerdings ausschließen, daß diese hypothetische Rekonstruktion der Zweitverwendung der Tafeln ihrem ursprünglichen Bild- und Funktionszusammenhang entsprochen haben könnte. Der materielle Befund der mit stillender Madonna und Schmerzensmutter doppelseitig bemalten Tafel schließt dies aus. Die drei Bretter, aus denen der Bildträger besteht, werden von je drei originalen Holzdübeln in der Tiefe des Bildträgers zusammengehalten. Darüber hinaus gibt es aber, horizontal etwa in Tafelmitte angeordnet, sechs weitere Holzdübel, die senkrecht zum Bildträger stehen *(Abb. 58)*. Sie dürften bereits vor der Bemalung ins Holz getrieben worden sein, denn ihre Vorderseiten bedeckt nach Aussage der Röntgenaufnahme zumindest teilweise die Malerei des 15. Jahrhunderts. Die rückseitigen Dübelenden wurden demgegenüber zusammen mit der Tafelrückseite vor der Bemalung mit der Schmerzensmutter auf ein gleichmäßiges Niveau reduziert. Die sechs Dübel gehören fraglos zur ursprünglichen Konstruktion der Tafel, sind aber heute ohne jede Funktion[99]. Der Befund dürfte nur eine sinnvolle Erklärung zulassen: Die sechs Dübel dienten ursprünglich der Befestigung eines Gegenstandes, vermutlich einer Holzleiste, die die Tafelrückseite auf halber Höhe horizontal unterteilte[100]. Damit scheidet aber eine einheitliche, ganzfigurige Darstellung in der Art der späteren Schmerzensmutter für den Urzustand der Tafel aus[101].

Resümieren wir kurz die bisherigen Ergebnisse, bevor wir uns der Frage des ursprünglichen Kontexts der »Flémaller Tafeln« zuwenden: Gnadenstuhl und Veronika haben zu keinem Zeitpunkt eine einheitliche, doppelseitig bemalte Bildtafel gebildet. Wir stehen also vor mindestens drei Einzeltafeln, die in einer Rekonstruktion sinnvoll unterzubringen sind. Zugleich muß die Rückseite der Tafel mit der Gottesmutter ursprünglich durch eine Horizontalleiste unterteilt gewesen sein. Durch die Reduzierung und Parkettierung des jeweiligen Bildträgers ist jedes Indiz für das ursprüngliche Aussehen der Rückseite der Veronika- wie auch der Gnadenstuhl-Tafel verlorengegangen. Dessenungeachtet gibt es aber bei keiner der beiden Tafeln eine der Madonnentafel entsprechende Dübelfolge, die eine rückseitige Befestigung einer Leiste oder eines ähnlichen Gegenstandes möglich gemacht hätte.

Angesichts dieser Befunde erscheint eine Rekonstruktion der »Flémaller Tafeln« als Diptychon oder Triptychon unmöglich: Die Tafel des Gnadenstuhls ist »überzählig«. Doch auch die Betrachtungsweise der beiden Tafeln mit Veronika und Gottesmutter als Flügelbilder wirft durch ihre unterschiedliche Konstruktion erhebliche Schwierigkeiten auf. Könnte man sich einen außen durchgehend bemalten, innen aber zweigeteilten, gleichfalls bemalten oder mit

98 Interessanterweise zeigt die Wiederholung der Madrider Kreuzabnahme, das 1443 datierte Triptychon der Löwener Familie Edelheer in Löwen, St. Peter (ENP II, S. 14, 61, Nr. 3 e, Tafel 8), auf den Flügelaußenseiten in Grisaille links den Gnadenstuhl, rechts die in den Armen des Johannes ohnmächtig zusammensinkende Gottesmutter. Jenseits der thematischen Verwandtschaft mit dem »Flémaller« Gnadenstuhl und der Mater dolorosa auf der Rückseite der Madonnentafel sind aber die ikonographischen Details durchaus unterschiedlich gestaltet.

99 So schließt die Röntgenaufnahme die an sich auf Grund von Vergleichsbeispielen denkbare Möglichkeit definitiv aus, daß die senkrecht zur Tafeloberfläche stehenden Dübel eine horizontal verlaufende Holzleiste fixieren, die zur Stabilisierung in der Tiefe des Bildträgers eingelassen worden sein könnte.

100 In ähnlicher Weise sind auch die originalen Rahmen in Viertelkreisform an den Außenseiten der Sibyllen-Tafeln des Genter Altars der Brüder Van Eyck befestigt (Hélène Verougstraete-Marcq, Roger van Schoute, Les cadres de l'Agneau mystique de Van Eyck; in: RevArt 77 [1987], S. 73–76, Abb. 4, 6).

101 Der Umstand, daß vor der Bemalung mit der Schmerzensmutter die Tafelrückseite so weit gedünnt wurde, daß einer der für den Zusammenhalt der drei Bretter des Bildträgers wesentlichen Dübel freigelegt wurde, bestätigt zusätzlich die Annahme einer ursprünglich völlig anders konstruierten Tafelrückseite.

Flachreliefs dekorierten Triptychonflügel prinzipiell noch vorstellen, so würde man doch für das Gegenstück, d. h. die Veronika-Tafel, eine gleichartige Gestaltung voraussetzen wollen[102].

Scheidet so eine Rekonstruktion in Form eines zwei- oder dreiteiligen Klappaltars aus, so muß doch auch jeder alternative Vorschlag zur ursprünglichen Verwendung der »Flémaller Tafeln« zwangsläufig hypothetisch bleiben: Gerade in der Frühzeit der niederländischen Tafelmalerei wird man mit einer größeren Experimentierfreude der Künstler und Auftraggeber rechnen müssen, denen verbindliche »Modelle« etwa für die Altarbildgestaltung noch nicht in gleicher Weise vorlagen, wie dies beispielsweise für das fortgeschrittene 15. Jahrhundert vorauszusetzen ist[103]. Ferner haben sich so gut wie keine großformatigen Tafelbilder religiöser Thematik erhalten, deren ursprünglicher Kontext nicht dem uns vertrauten, »klassischen« Altarbildschema folgen würde[104]. Daher können auch die nachfolgenden Überlegungen nicht mehr als Anstöße sein, in der einen oder auch in einer ganz anderen Richtung weiterzudenken: Bezieht man den Genter Altar - ohne Berücksichtigung all der umstrittenen Fragen hinsichtlich einheitlicher Planung oder Ausführung - in die Betrachtung mit ein, so könnte man die Verwendung der »Flémaller Tafeln« als Teile eines großen, vielteiligen Altarwerks erwägen. Möglicherweise wäre auch an die Rekonstruktion eines Ensembles von faltbaren Flügeln um eine zentrale Schreinfigur in der Art des zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstandenen Altärchens im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen zu denken[105]. Doch ebensowenig ist ihre Einfügung in das Dekorationsschema eines religiös oder liturgisch genutzten Raumes auszuschließen: Nur wenig später begegnen Tafelbilder - wenn auch in gänzlich säkularisierter Form - als Raumdekoration, etwa in den Baderäumen Philipps des Guten im Brügger Prinsenhof[106]. Eine weitere Möglichkeit ist die Einfügung der Tafeln als Füllungen von Türen und Seitenwänden liturgischer Möbel, etwa zur Aufbewahrung von Reliquien oder eucharistischen Gefäßen. In diese Richtung könnten nicht nur die für normal gerahmte Tafelbilder ungewöhnlich breiten unbemalten Ränder der Bildträger bei der Madonnen-, aber auch der Veronika-Tafel weisen. Hierfür könnten bei der Madonnen-Tafel auch die regelmäßigen Bohrungen sprechen, die auf allen vier Seiten die Malfläche umziehen[107] und die für die Verdübelung der Tafeln mit dem tragenden Rahmenwerk eines hypothetischen Schrankes oder eines ähnlichen Aufbewahrungsmöbels gedient haben könnten. In diesem Kontext könnte schließlich auch die aufgedübelte Leiste auf der Rückseite der Madonnen-Tafel als Auflager für eine Innenaufteilung des Möbels eine mögliche Erklärung finden. Der Verweis auf die Konstruktion des Halberstädter Sakristeischrankes von etwa 1230 mag zur Verdeutlichung dieser Überlegungen dienen[108] - wobei aus der zeitlichen wie geographischen Ferne dieses Vergleichsstücks zu den »Flémaller Tafeln« die Problematik dieses Rekonstruktionsvorschlages hinreichend deutlich werden dürfte.

Die unsichere Rekonstruktion des ursprünglichen Funktionszusammenhangs der »Flémaller Tafeln« macht es höchst unwahrscheinlich, daß zukünftige Dokumentenfunde die Provenienz, Autorschaft und Datierung der namengebenden Hauptwerke des »Meisters von Flémalle« enthüllen könnten. Doch unabhängig von letzten, dokumentarischen Beweisen er-

102 Eine solche Gestaltung mit Malerei auf den Außenseiten und Figuren unter reichen Maßwerkbaldachinen auf den Innenseiten zeigen etwa die Flügel des Kreuzigungs-Triptychons von Jacques de Baerze und Melchior Broederlam, heute im Musée des Beaux-Arts, Dijon (Micheline Comblen-Sonkes, Le Musée des Beaux-Arts de Dijon, 2 Bde., Brüssel 1986 [Corpus, 14], S. 70-155). Der Altar, der zwischen 1390 und 1399 entstand, gehörte zu den Altarstiftungen Philipps des Kühnen für die von ihm gegründete Grablege der burgundischen Valois-Herzöge in der Kartause von Champmol bei Dijon.

103 Am Beispiel der Werke Jan van Eycks versuchten Hans Belting, Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983, dieser Problematik nachzugehen.

104 Entsprechende Probleme in der Funktionsbestimmung wirft auch eine Tafel wie etwa das extreme Querformat der Hirtenanbetung des Hugo van der Goes in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin auf (ENP IV, S. 32f, 70, Nr. 15, Tafel 25).

105 Jozef de Coo, Museum Mayer van den Bergh, Catalogus I, Schilderijen, verluchte Handschriften, Tekeningen, Antwerpen ^{3}1978, S. 120-123, Kat. Nr. 359. Vgl. auch die bei Peter Tangeberg, Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik. Mittelalterliche Plastik in Schweden, München 1986, aufgeführten - z. T. auch niederländischen - Beispiele des 13. bis 15. Jahrhunderts. Für diesen Hinweis bin ich F. Thürlemann, Konstanz, dankbar.

106 Peter Schabacker, Jan van Eyck's Woman at her Toilet: Proposals concerning its subject and context; in: Fogg Art Museum Annual Report (1974-76), S. 56-78.

107 Ansätze von Bohrungen sind auch an den Rändern der Veronika-Tafel zu beobachten, s. o. Anm. 97.

108 Johanna Flemming, Edgar Lehmann, Ernst Schubert, Dom und Domschatz zu Halberstadt, Leipzig ^{3}1990, S. 255f, Abb. 158, mit weiterführender Literatur und dem Verweis auf den verwandten sogenannten »Kelchschrank« in Doberan von ca. 1270-80 (Donald L. Ehresmann, Some observations on the role of liturgy in early winged altarpieces; in: AB 64 [1982], S. 359-369, Abb. 2).

scheint die auf eine Fülle von Indizien gestützte Beweisführung Hulin de Loos überzeugend, die den Anonymus mit Robert Campin, dem Lehrer Rogier van der Weydens und Jacques Darets, gleichsetzt[109]. Es erübrigt sich, an dieser Stelle Hulins Argumentationskette zu wiederholen. Es erscheint allerdings lohnend, einen Blick auf die Begründungen zu werfen, die gegen die Campin-These ins Feld geführt worden sind.

Zum zähen Festhalten am Notnamen »Meister von Flémalle« dürfte vor allem die schwankende Einschätzung des Problems durch den großen Kenner der altniederländischen Malerei, M. J. Friedländer, beigetragen haben. Den zweiten Band seiner »Altniederländischen Malerei« überschrieb Friedländer mit »Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle«. Er referierte Hulins Campin-Identifikation und nutzte sie zur Interpretation der Werke des Anonymus wie zur Analyse von dessen Verhältnis zu Van der Weyden. Zugleich betonte er den hypothetischen Charakter dieser Gleichsetzung und kritisierte, daß »... jetzt von Robert Campin gesprochen [werde; JS] wie von Rembrandt oder von Rubens«[110]. Während er im Mérode-Altar *(Abb. 48)* den »Meister von Flémalle« »... deutlich als eine von Rogier verschiedene Persönlichkeit hervortreten...«[111] sah, begann sich Friedländer zufolge die Grenzlinie spätestens bei den »Flémaller Tafeln« zu verwischen. Unter dem Eindruck von Renders' »Solution du problème Van der Weyden, Flémalle, Campin« erklärte Friedländer in den Nachträgen und Ergänzungen im vierzehnten Band der »Altniederländischen Malerei« seine Zustimmung zur Verschmelzung des »Meisters von Flémalle« mit dem jungen Rogier van der Weyden. Es war vor allem das vollkommene Schweigen der Überlieferung zu Campins Künstlerruhm, das Friedländer zu diesem Schritt führte. Kronzeuge seiner stilkritischen Überlegungen war das Frankfurter Schächer-Fragment *(Tafel 8-9)*, dessen Autor Friedländer nun vom Schöpfer der Prado-Kreuzabnahme *(Abb. 75)* nicht mehr trennen zu können glaubte:

> Ich wage zu behaupten: wenn die Escorial-Tafel statt fern in Spanien, im Staedel-Institute neben der Tafel des Schächers sichtbar gewesen wäre, hätte die Persönlichkeit des Flémalle-Meisters nicht konstruiert werden können...[112]

Nur am Rande sei erwähnt, daß derselbe Vergleich des Frankfurter Fragments mit dem Madrider Altarbild E. Panofsky zu dem gegenteiligen Ergebnis führte - das Prado-Bild als Rogiers »painted critique« an der etwas früher entstandenen Kreuzabnahme seines Lehrers Campin[113]. Es kann an dieser Stelle keine ausführliche Erörterung der stilistischen Unterschiede geliefert werden, die die Werke Robert Campins markant von denen Rogier van der Weydens absetzen. Angesichts der zahlreichen Autoren, die sich diesem Bemühen unterzogen haben - in seinen brillanten Analysen allen voran erneut Panofsky[114] -, kann darauf auch verzichtet werden.

Wie sind aber Friedländers Argumente für seinen Sinneswandel in der Frage der Identifikation des »Meisters von Flémalle« zu bewerten? In freier Paraphrase Friedländers sei die Behauptung gewagt: Wenn die Dokumentenfunde, die Hulin de Loo zur Identifikation des »Flémaller Meisters« mit Robert Campin führten, ein knappes Jahrhundert früher gemacht worden wären, so wäre der Tournaiser Meister heute als Künstlerpersönlichkeit unumstritten etabliert. Allein das späte Auftreten Campins auf der Bühne kunsthistorischer Forschung, noch dazu in Konkurrenz zu Rogier van der Weyden[115], verhinderte dauerhaft seine allgemeine Anerkennung. Damit soll nun keinesfalls der trotz aller Wahrscheinlichkeit dennoch hypothetische Charakter der Gleichsetzung des »Meisters von Flémalle« mit Campin geleugnet werden. Vielmehr möchte dieser Hinweis daran erinnern, daß die Kunstgeschichte auch von Rogier van der Weyden, dessen Persönlichkeit und Werk im Vergleich zu Robert Campin so viel gesicherter und greifbarer erscheint, kein einziges urkundlich bezeugtes Werk kennt. Alle Zuschreibungen basieren auch hier allein auf stilkritischen Erwägungen; die Beweiskette, die den »Meister der Madrider Kreuzabnahme« mit Van der Weyden ver-

109 Hulin de Loo (1909; wie Anm. 45), S. 202-208.
110 Friedländer (1924), S. 56.
111 A. a. O., S. 64.
112 Friedländer (1937), S. 83.
113 Panofsky (1953), S. 168f.
114 A. a. O., S. 149-177, 247-302.
115 Es sei in diesem Zusammenhang nur an Firmenich-Richartz (1899), S. 136, erinnert, für den es »... eine bittere Herabsetzung des 'grossen Meister Rudiger'...« darstellte, daß »... ein anderer seine ureigenen Ausdrucksformen zu höherer Vollendung ausgebildet hätte.« Ein Ausklammern der Werke des »anonymen Realisten« ließ seiner Meinung nach nur den »berühmten Manieristen« Rogier van der Weyden übrig - eine Betrachtungsweise, die angesichts von dessen enormer künstlerischer Ausstrahlung aus heutiger Perspektive kaum mehr nachvollziehbar scheint und die dennoch bis in jüngere Arbeiten über den Brüsseler Stadtmaler gelegentlich aufscheint, vgl. Anne Markham Schulz, The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's stylistic development; in: JbMünchen 3. F. 22 (1971), S. 82f, 102-104.

bindet, ist nicht wesentlich dichter als jene, die vom »Meister von Flémalle« zu Campin führt[116].

Ausgesprochen dürftig waren allerdings die Argumente, die Maeterlinck anführte, um den »Meister von Flémalle« mit dem Genter Maler Nabur Martins zu identifizieren. Dhanens' Verzicht auf eine namentliche Benennung trug nicht zu stärkerer Glaubwürdigkeit bei, vertrat sie doch gleichermaßen die These einer Tätigkeit des Anonymus im Gent der 1440er Jahre. Unbezweifelbar sind die »flémallesken« Züge etwa des Wandbildes mit der Geburt Christi im Genter Groot Vleshuis von 1448, doch die »topografisch georiënteerde kunstgeschiedenis«[117] greift entschieden zu kurz, wenn sie die Möglichkeiten künstlerischen Austauschs auf die engen Grenzen einer Stadt beschränken will: So schickte etwa der Genter Maler Gheeraert de Stoovere in den Jahren vor 1419 seinen Sohn Hannekin in die Lehre zu Campin[118], während wir von Nabur Martins wissen, daß sein Vater Jan aus Tournai stammte[119].

Doch weiterhin verbindet sich der »schwere«, skulpturale Stil, den Dhanens völlig zu Recht als kennzeichnend für die Werke des »Flémaller Meisters« hervorhob, aufs nachdrücklichste mit der Kunstproduktion in Tournai. In der Scheldestadt blühte eine bedeutende Bildhauer-Tradition, wie noch heute vor allem die zahlreichen Grabsteine und Epitaphien bezeugen, die im 14. und 15. Jahrhundert bis nach Nordostfrankreich, nach Holland und an den Niederrhein exportiert wurden[120]. Mit dem im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts wohl wichtigsten künstlerischen Exponenten dieser Tradition, Jean Delemer[121], sehen wir nun Robert Campin in unmittelbarem künstlerischem Dialog: Im Jahre 1428 faßte Campin die beiden Figuren der Maria Annunziata und des Erzengels Gabriel, die Delemer für die Tournaiser Kirche Ste. Marie-Madeleine geschaffen hatte *(Abb. 63)*[122]. Die heutige Farbgebung der beiden lebensgroßen Statuen ist modern; das einzige sicher dokumentierte Malwerk Campins ist also unbekannt[123]. In ihrer Monumentalität und körperlichen Präsenz, im Reichtum der psychologischen Durchdringung der Figuren wie der Vielfalt einer immer der körperlichen und räumlichen Entfaltung der Figuren dienenden Gewandgestaltung stehen diese beiden Hauptwerke Delemers in bemerkenswert engem Zusammenhang mit den »Flémaller Tafeln«. Aus der Vielzahl der Bezüge seien einige herausgegriffen: So vergleiche man etwa das Motiv des Marienumhangs, der sich bei Delemer auf dem hinter der Gottesmutter stehenden Hocker staut und der zugleich eine eigene Raumschale um die Figur legt, mit den raumschaffenden Schüsselfalten vor dem Leib der »Flémaller« Maria oder mit dem leblosen rechten Fuß des »Flémaller« Christus, der durch den Widerstand der vorspringenden Sockel-

116 Neben der in den Escorial-Inventaren von 1574 genannten Kreuzabnahme (heute in Madrid, Prado) sind der Miraflores-Altar in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, und die Kreuzigung Christi im Escorial durch vergleichsweise frühe Quellen als Werke Rogier van der Weydens gesichert; vgl. M. Soenen, Een onuitgegeven bericht over het lot van een werk van Van der Weyden gemaakt voor een Brussels klooster, de Calvarie van het Kartuizerklooster van Scheut; in: Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Officiele schilder van de Stad Brussel. Portretschilder aan het Hof van Bourgondie, Brüssel 1979, o. O. 1979, S. 126–128; Rainald Grosshans, Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores; in: JbBerlin N. F. 23 (1981), S. 56–60.

117 Dhanens (1984), S. 3.

118 M. Houtart, Quel est l'état de nos connaissances relativement à Robert Campin, Jacques Daret et Roger Van der Weyden? in: Annales du XXIIIe congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique, Gent 1913, Gent 1914, S. 90. Hannekin de Stoovere malte 1425 ein heute verlorenes Marienleben und ein Abendmahl für eine Kapelle von St. Salvator in Gent (a. a. O.).

119 Art. »Martins, Nabur«; in: Thieme-Becker, Bd. 24, S. 183f.

120 Grete Ring, Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert; in: Paul Clemen (Hrsg.), Belgische Kunstdenkmäler, Bd. 1, München 1923, S. 269–291.

121 Neben der Erwähnung im Zusammenhang mit den Figuren in Ste. Marie-Madeleine 1428 taucht Delemer erneut im Zusammenhang mit dem Grabmal von Joan von Brabant auf, das sich ehemals in der Brüsseler Karmeliterkirche befand und das 1458–59 vollendet wurde (Panofsky [1953], S. 291[4]). Ein Bildhauer Jan de Meer aus Tournai ist schließlich um 1480 in Brüssel tätig (von Wurzbach [wie Anm. 26], S. 129). Robert Didier, Le milieu bruxellois et le problème Flémalle – de le Pasture – Van der Weyden; in: Le dessin sous-jacent, Colloque III, S. 9–26, versuchte demgegenüber, die Einbindung des »Meisters von Flémalle« wie auch Delemers in die Brüsseler Kunstproduktion des frühen 15. Jahrhunderts zu zeigen. Seine Argumentation blieb allerdings angesichts der geringen Denkmälerdichte problematisch.

122 Ring (wie Anm. 120), S. 269–291; Paul Rolland, Une sculpture encore existante polychromée par Robert Campin; in: RevBelge 2 (1932), S. 335–345.

123 Die einzigen dokumentierten Malwerke, die neben der Farbfassung der Delemer-Figuren mit einiger Wahrscheinlichkeit mit Robert Campin in Verbindung gebracht werden können, sind die Freskenreste einer Verkündigung und zweier Engelsköpfe aus Saint-Brice in Tournai, die sich heute im dortigen Musée d'Histoire et d'Archéologie befinden. Campin wurde für ihre Ausführung im Jahre 1406–07 bezahlt. Die durch Kriegszerstörungen 1940 entdeckten Fragmente sind allerdings so stark beeinträchtigt, daß ein stilistischer Vergleich mit den ein bis zwei Jahrzehnte später zu datierenden Tafelbildern kaum möglich ist (Paul Rolland, La peinture murale à Tournai, Brüssel 1946, S. 42–46, Tafeln 35–38).



Abb. 63: Jean Delemer, Annunziata, Tournai, Ste. Marie-Madeleine

platte soweit umgebogen wird, daß die Fußsohle mit der Nagelwunde sichtbar wird. Man betrachte die Art des kleinteiligen Faltengeschiebes zu Füßen der Figuren, wo sich die sonst in weiten, eleganten Faltenzügen gegebenen Stoffe auf dem Boden stauen. Analog die Proportionierung und Ponderierung der Figuren mit leichtem S-Schwung, vor allem aber das sich deutlich unter den Gewändern abzeichnende, vorgestellte Spielbein. Verwandt ist schließlich auch die prätentiöse Art der Gestik: Bei Delemer das Gebetbuch in der Hand Mariens, bei den »Flémaller Tafeln« das Weisen des Schweißtuches, das Tragen des Kindes oder das Berühren der Seitenwunde.

Wo bei Delemers Statuen durch ihre vollplastische Ausarbeitung und die Aufstellung auf Konsolen vor den westlichen Vierungspfeilern der Kirche die tatsächliche freie räumliche Entfaltung sichergestellt ist, wird diese Vorstellung bei Campins Tafeln auf unterschiedliche, aber kaum weniger erfolgreiche Art suggeriert: Beim Gnadenstuhl steht die von geheimnisvollem Leben erfüllte Skulpturengruppe in einer räumlich präzise erfaßten Wandnische; durch die vorspringende Sockelplatte, das vornübergeneigte Haupt Christi und seinen nach vorne drängenden rechten Fuß erweckt der Gnadenstuhl erfolgreich den Eindruck, auf der Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum zu stehen. Durch die Lichtführung und den genau beobachteten, doppelten Schattenwurf wird die Plastizität der Figuren zusätzlich noch verstärkt. Bei den beiden anderen Tafeln ist die räumliche Situation andersartig gestaltet. Auf einer schmalen Rasenzone plaziert, ist den Frauenfiguren ein Ort jenseits der Bildebene zugewiesen. Die stoffreichen Gewänder tragen nicht wenig zum Eindruck schwerer, raumschaffender Körperlichkeit der monumental gesehenen, den Bildausschnitt beinahe sprengenden Gestalten bei. Doch ähnlich wie der Preßbrokat des Schächer-Fragments *(Tafel 8)* legt sich der Endlosrapport der Ehrentücher flächig hinter die Figuren. Er betont so aufs nachhaltigste die Bildfläche, vor die die Figuren nun auf illusionistische Weise gestellt werden. Bei durchaus andersartiger Gestaltung der »Flémaller Tafeln« erzielt Campin so am Ende doch den gleichartigen Eindruck monumentaler Plastizität wie Delemer bei seinen vollrund gearbeiteten Figuren.

Der Vergleich der »Flémaller Tafeln« mit der bedeutendsten Leistung zeitgenössischer Tournaiser Plastik soll keine künstlerischen Abhängigkeiten - in welcher Richtung auch immer - konstruieren[124]. Er kann aber verdeutlichen, in welchem künstlerischen Umfeld Robert Campin mit seinen Hauptwerken steht. Er kann ferner plausibel machen, daß die Datierung der »Flémaller Tafeln« nicht wesentlich von den späten 1420er Jahren abgerückt werden kann. In dieselbe Richtung weisen auch die Überlegungen, die Hulin de Loo im Hinblick auf Darets Tafelbilder für St. Vaast in Arras *(Abb. 50)* angestellt hat. Unabhängig von der Frage der Identität des »Meisters von Flémalle« bieten sie einen Anhalts-

124 Dabei sollte man keinesfalls so weit gehen, Delemer als Künstlerpersönlichkeit zugunsten von Campin zu eliminieren (ROLLAND [wie Anm. 122], S. 335-345).



Abb. 64: Robert Campin, Innenseite eines Triptychon-Flügels mit der Vermählung Mariens, Madrid, Prado

punkt, welche Werke des Malers oder zumindest seiner Werkstatt vor 1434 bestanden haben müssen. An erster Stelle ist hier die Geburt Christi im Musée des Beaux-Arts, Dijon *(Abb. 51)*[125], zu nennen, die von Daret unmittelbar wiederholt wurde. Ebenso ist seine Anlehnung an die Marienvermählung im Prado, Madrid *(Abb. 64)*[126], erkennbar.

Mehr noch als mit Rogier van der Weyden, der erst 1427 in die Werkstatt Campins eintrat, verbindet sich mit Jacques Daret, der immerhin seit 1418 im Campin-Haushalt lebte und der nicht der einzige Lehrling in Campins großer Werkstatt war, das Problem der Beteiligung von Mitarbeitern vor allem an den frühen Arbeiten des Meisters[127]. So erscheint der Versuch einer detaillierten Abgrenzung des eigenhändigen Campin-Œuvre von den Produkten seiner Werkstatt gegenwärtig noch aussichtslos[128]. Dennoch läßt sich ein Kernbestand von Bildern benennen, der u. E. die Eigentümlichkeiten der Künstlerpersönlichkeit und ihre Entwicklung erkennbar werden läßt.

Im Mittelpunkt der frühesten erhaltenen Werke Robert Campins – sie mögen bald vor 1420 entstanden sein – steht das sogenannte Seilern-Triptychon

125 ENP II, S. 70, Nr. 53, Tafel 76.

126 ENP II, S. 70, Nr. 51, Tafel 74.

127 Zwar sind die Namen einer Reihe weiterer Lehrlinge bekannt, die in der Campin-Werkstatt arbeiteten (vgl. etwa Campbell [1974], S. 634–638), doch haben wir nur im Falle Darets und Van der Weydens eine konkrete Vorstellung von ihrem individuellen Stil nach der Trennung von Campin.

128 In diesem Sinne erscheint der in diese Richtung zielende Versuch Campbells (1974), S. 634–646, über weite Strecken ebenso plausibel wie letztlich subjektiv.

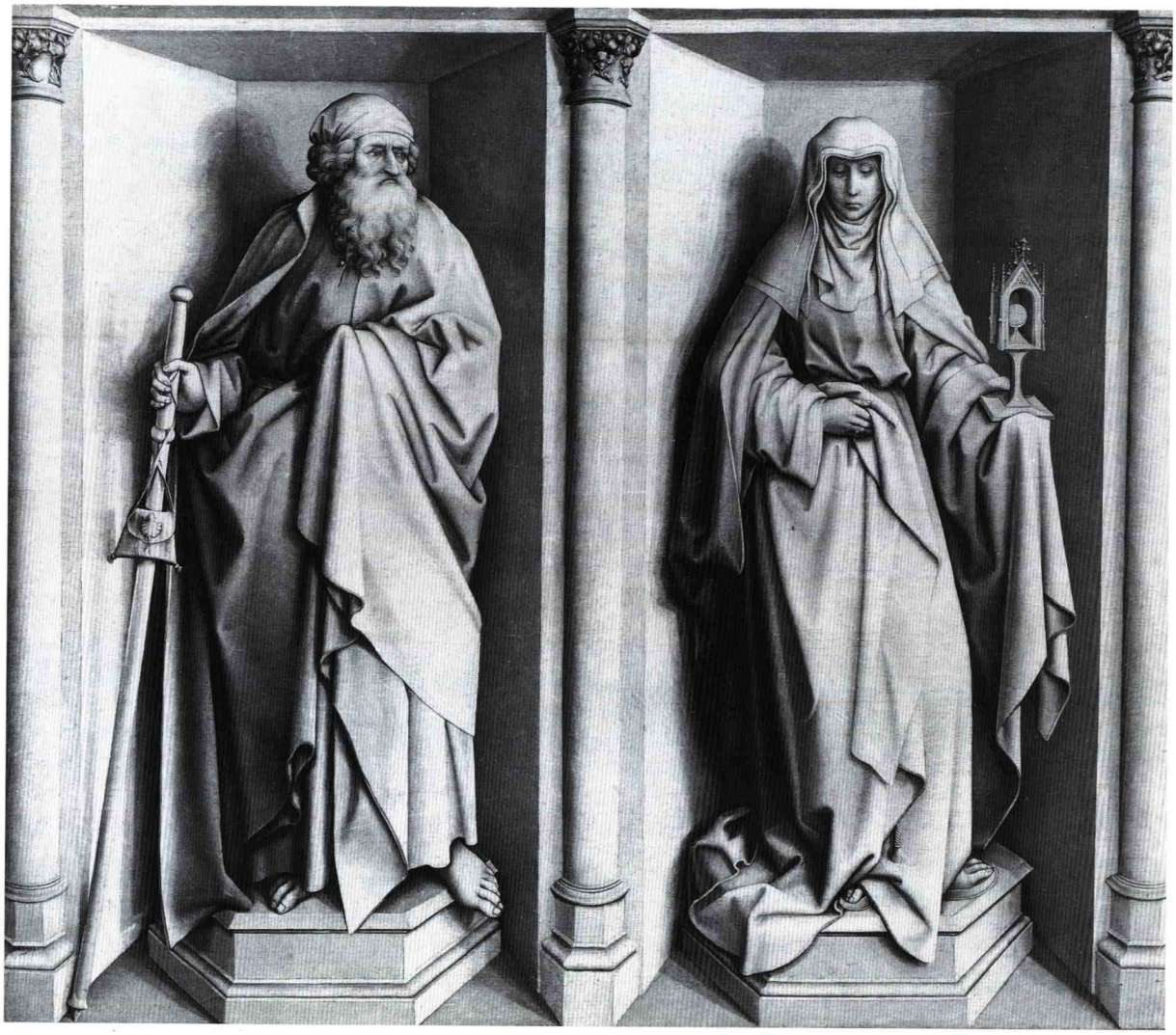


Abb. 65: Robert Campin, Außenseite eines Triptychon-Flügels mit den Heiligen Jakobus d. Ä. und Clara, Madrid, Prado

mit der Grablegung Christi in den Courtauld Institute Galleries, London *(Abb. 66)*[129]. Die trotz ihrer vergleichsweise kleinen Abmessungen eigene Monumentalität der Szene, die fein differenzierte psychologische Ausdrucksmacht der Figuren, die bildfüllende, auf Nahsicht angelegte Komposition, die durch Licht und Schatten präzise herausgetriebene Plastizität, die gleichzeitige Rückbindung an die Fläche durch die Organisation des Bildraumes und den plastisch bearbeiteten Goldhintergrund – alles dies birgt im Kern bereits die Kennzeichen der »Flémaller Tafeln«. Ähnlich wie beim Mérode-Altar *(Abb. 48)* könnte man auch beim Seilern-Triptychon über die Beteiligung eines Werkstattgehilfen an den Flügelbildern spekulieren. In den Kreis der Bilder um das Seilern-Triptychon gehört vermutlich auch die Madonna auf der Rasenbank in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin[130], die in ihrer Komposition und der schreckhaften Reaktion des Kindes die Rekonstruktion als rechter Flügel eines Diptychons in der Art des St. Petersburger Altärchens[131] nahelegt. In engem Zusammenhang mit dem Seilern-Triptychon dürfte auch das Fragment einer Tafel mit Johannes dem Täufer im Museum of Art, Cleveland[132], stehen.

Von dieser ersten Gruppe setzt sich in der Entfaltung des Bildraumes, in der weiter gehenden Erfassung von atmosphärischen Licht- und Schattenphänomenen im Innen- wie Außenraum eine Reihe von Bildern Campins ab. Sie dürften in die 1420er Jahre zu datieren sein. Im Mittelpunkt stehen die Geburt Christi in Dijon *(Abb. 51)* und die Mitteltafel des

129 ENP II, S. 91, Add. 147, Tafel 141.
130 ENP II, S. 43, 70, Nr. 50, Tafel 73.
131 ENP II, S. 72, Nr. 64, Tafel 92f.
132 ENP II, S. 92, Add. 149, Tafel 141.

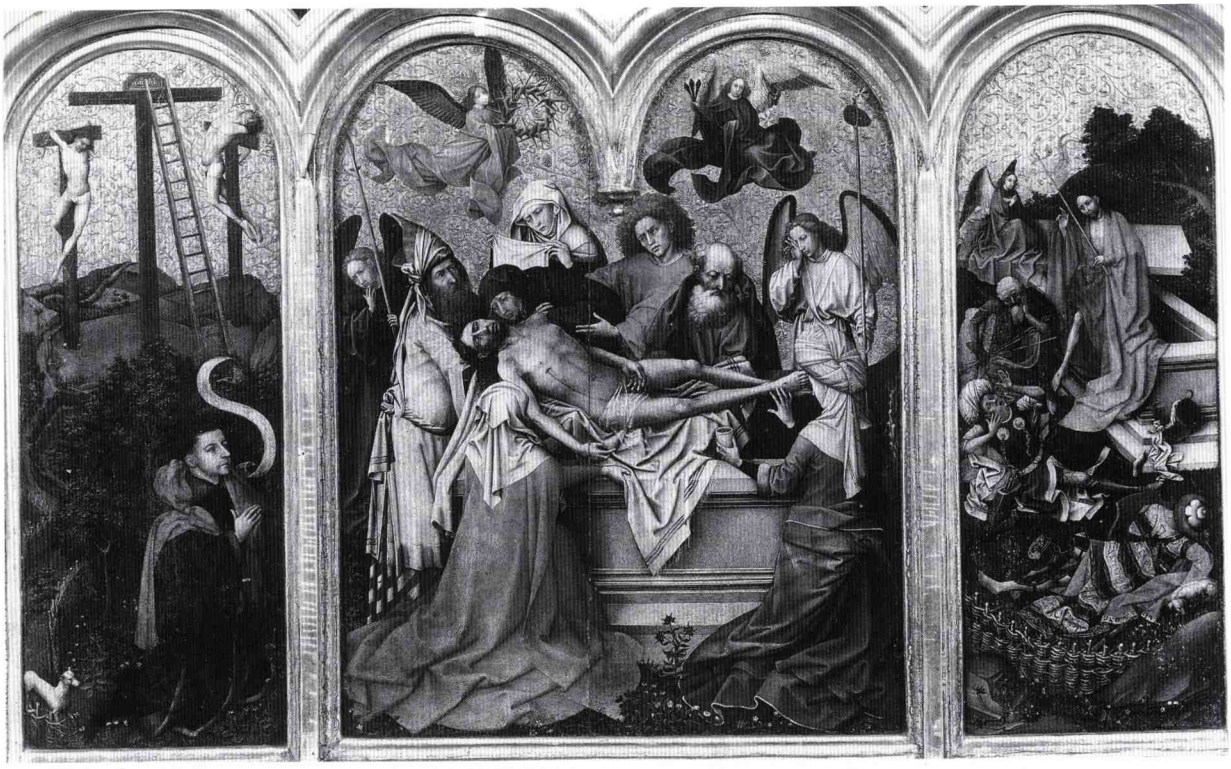


Abb. 66: Robert Campin, Triptychon mit Grablegung und Auferstehung Christi, London, Courtauld Institute Galleries

Mérode-Triptychons *(Abb. 48)*. Hierher gehören vermutlich auch das neu aufgetauchte Täfelchen mit der Madonna vor dem Kamin in der National Gallery in London[133], die Flügeltafel mit der Marienvermählung und den Grisaille-Figuren der Heiligen Jakobus d. Ä. und Clara im Prado in Madrid *(Abb. 64-65)*[134], die thronende Madonna mit einem geistlichen Stifter und den Heiligen Petrus und Augustinus im Musée Granet in Aix-en-Provence[135] sowie das Bildnis eines feisten Mannes in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin[136].

Am Ende dieser für uns faßbaren Entwicklung stehen die »Flémaller Tafeln« und das Schächer-Fragment *(Tafel 8-9)*. In der ungemein intensiven Beobachtung der Wirklichkeit und ihrer künstlerischen Umsetzung gehen diese Werke nochmals einen entscheidenden Schritt über die Geburt in Dijon oder den Mérode-Altar hinaus - man denke an das lebensvolle Motiv des saugenden Kindes an der Mutterbrust und die »greifbare« Ausgestaltung der Nimben als Realien der Goldschmiedekunst bei der Madonnentafel oder an die zerbrochenen Beine des Schä-

133 Smith, Wyld (wie Anm. 36), S. 570-572.
Das Täfelchen ist eng mit der Madonnen-Tafel des St. Petersburger Diptychons verwandt. Zugleich belegt das Pentiment am blauen Umhang der Gottesmutter, den diese über die »Kleiderstange« an der Rückwand des Raumes gehängt hat, die eigenständige Bilderfindung. In dieselbe Richtung weist auch die buchstäbliche »Selbstgenügsamkeit« des Themas (die Beschäftigung des Kindes mit seinem Geschlecht dürfte auf die zwei Naturen Christi verweisen; vgl. Leo Steinberg, The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion, New York 1983) und der Komposition, die im Gegensatz zur St. Petersburger Darstellung kein Pendant mehr erfordern.
Der außergewöhnlich gute Erhaltungszustand der Malerei zeigt auf brillante Weise das Interesse des Malers an Lichtphänomenen und ihrer malerischen Umsetzung: Man beachte - neben der Differenzierung von natürlichem und Kunstlicht - die vielfältige Wiedergabe der Reflexe des Sonnenlichtes auf der Wand, die jeweils klar erkennen lassen, ob das Licht durch die geöffneten Fensterläden direkt in den Raum gefallen oder ob es zunächst durch die Verglasung des oberen Fensterabschnitts gebrochen worden ist.

134 ENP II, S. 70, Nr. 51, Tafel 74.

135 ENP II, S. 72, Nr. 66, Tafel 94. Von den hier diskutierten Werken kenne ich dieses Bild als einziges nicht im Original.

136 ENP II, S. 41f, 72, Nr. 61, Tafel 90.
Die Version in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid, dürfte schon wegen der für Campin und seinen Kreis vollkommen unüblichen ausgiebigen Verwendung von Bleiweiß im Farbaufbau des Gesichts als authentisches Werk nicht in Frage kommen (Colin Eisler, Early Netherlandish Painting. The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1989, S. 40-48; Besprechung dieses Werks durch Lorne Campbell; in: BurlM 132 [1990], S. 136f).



Abb. 67: Robert Campin, Madonna mit Kind vor dem Ofenschirm, London, National Gallery

chers und sein in allen Details der Schneiderkunst wiedergegebenes Hemd. An diese Bildergruppe sind anzuschließen die Madonna vor dem Ofenschirm in der National Gallery in London *(Abb. 67)*[137], die Tafel mit Christus und Maria in der John G. Johnson Collection in Philadelphia *(Abb. 68)*[138], das Bildnis-Paar der National Gallery in London[139] und das extrem schlecht erhaltene Damenbildnis in der Dumbarton Oaks Foundation in Washington[140], ohne daß diese Aufzählung Anspruch auf Vollständigkeit oder chronologische Abfolge erheben will[141].

Vor allem in ikonographischer Hinsicht knüpfen die »Flémaller Tafeln« mehrfach an frühere Arbeiten des Meisters und seiner Werkstatt an. So erinnert die Frankfurter Veronika an die entsprechende, stärker in die Bilderzählung der Grablegung eingebundene Figur des Seilern-Triptychons *(Abb. 66)*. Auch dem Gnadenstuhl dürfte eine ältere Bildversion vorausgegangen sein. Sie dürfte einen Reflex im linken Flügel des St. Petersburger Diptychons und im Löwener Tafelbild mit dem Gnadenstuhl und trauernden Engeln mit den Passionswerkzeugen finden[142]. Beide Bilder gehen letztlich auf Campin zurück; das St. Petersburger Klappaltärchen wird wohl von einem engen Werkstattangehörigen stammen[143].

Die Probleme einer definitiven Werkabgrenzung und Händescheidung, die den Versuch einer Umschreibung des Werkes Robert Campins so schwierig machen, begegnen in verwandter Gestalt auch bei der Betrachtung der »Flémaller Tafeln« wieder. Gleichgültig, ob man die Campin-These akzeptiert oder nicht, bleiben zwischen den einzelnen Tafeln Unterschiede bestehen, die wohl am ehesten mit der Ausführung durch einen Hauptmeister unter Mithilfe einer größeren Werkstatt erklärt werden können. Dabei gilt es zu berücksichtigen, daß die Unterschiede im Erscheinungsbild etwa zwischen der stillenden Gottesmutter und der Veronika nicht allein auf das wie auch immer zu definierende »Kunstwollen« des ausführenden Künstlers zurückzuführen sind. Während insbesondere das Gesicht der Veronika durch den Zustand der Malerei nachhaltig »individualisiert« erscheint[144], folgt die Madonna mit dem Kind deutlich erkennbar dem Schema älterer verehrter Bildformeln. Diese konnte O. Pächt im Falle der stilistisch eng verwandten Tafel mit Christus und Maria in der John G. Johnson Collection, Philadelphia *(Abb. 68)*, letztlich von byzantinischen

137 ENP II, S. 40, 71, Nr. 58, Tafel 85.

138 ENP II, S. 71, Nr. 56, Tafel 81.

139 ENP II, S. 41, 71, Nr. 55, Tafel 82f.

140 ENP II, S. 71, Nr. 57, Tafel 84.

141 Campbell (1974), S. 643–645, führte gute Gründe an, in den Flügeln des Werl-Altars im Prado, Madrid (ENP II, S. 38f, 72f, Nr. 67, Tafel 96f), ein Pasticcio eines Campin-Gehilfen zu sehen. Damit scheidet das einzige datierte Bild aus der Gruppe der Campin zuzuweisenden Bilder aus. Zugleich stehen wir vor dem Befund, daß aus den letzten zehn Lebensjahren Campins anscheinend keine Werke erhalten geblieben sind.

142 ENP II, S. 72, Nr. 65, Tafel 92 (St. Petersburg); S. 73, Nr. 71a, Tafel 99 (Löwen).

143 Ein Vergleich des St. Petersburger Gnadenstuhls mit der eng verwandten Umsetzung auf dem Antependium des Ordens des Goldenen Vlieses im Kunsthistorischen Museum, Wien (ENP II, Tafel 99 C), dessen Entwurf mit hoher Wahrscheinlichkeit Rogier van der Weyden zugeschrieben werden kann, zeigt nochmals überdeutlich den Gegensatz zwischen der lapidaren Wucht der letztlich auf Campin zurückgehenden Bilderfindung und der elegant-schönlinigen Umsetzung im Van der Weyden-Kreis.
Die kleine Skulptur des Gnadenstuhls am Kaminmantel des Barbara-Flügels des Werl-Altars (ENP II, S. 38f, 72f, Nr. 67, Tafel 97) folgt demgegenüber der Tradition kleinformatiger Bildhauerarbeiten (vgl. Philippe Verdier, La Trinité debout de Champmol; in: Études d'art français offertes à Charles Sterling, Paris 1975, S. 65–90).

144 Die moderne Ausmalung des sehr ausgeprägten Craquelés vor allem im Gesicht Veronikas trägt entscheidend zum Eindruck der absichtsvoll gestalteten runzligen Haut einer Greisin bei. Im ursprünglichen, unbeeinträchtigten Zustand wird man mit einer deutlich glatteren, das Volumen spannungsreicher herausarbeitenden Farboberfläche zu rechnen haben.

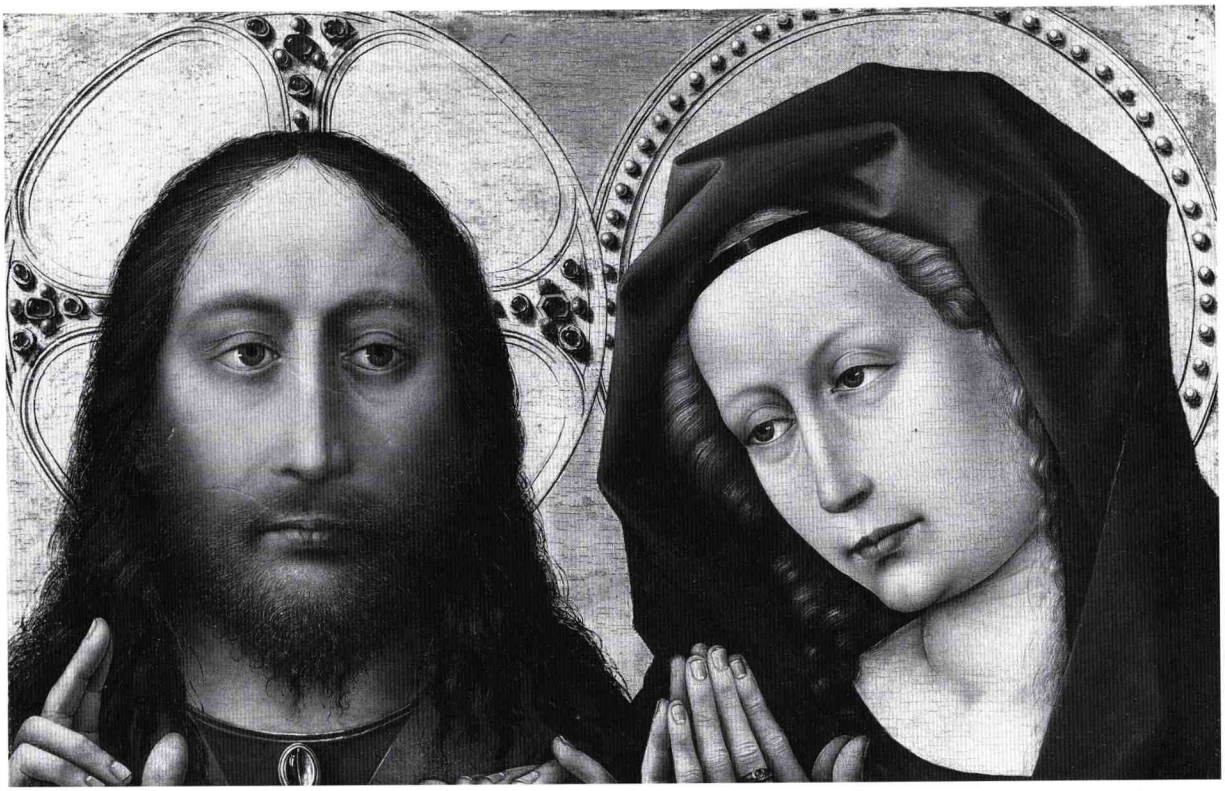


Abb. 68: Robert Campin, Christus und Maria, Philadelphia, John G. Johnson Collection

Ikonen herleiten[145]. So steht man also bei den beiden Frauenköpfen vor Gestaltungsmerkmalen, die zum einen das Ergebnis des schlechten Erhaltungszustands, zum anderen einer stilistisch prägenden Vorlage sind. Unter diesen Umständen kann es nicht überraschen, wenn in der Forschung bis heute die unterschiedlichsten, z. T. gänzlich konträren Vorschläge für eine Trennung der Anteile an den einzelnen Tafeln auf den Hauptmeister und seine Gehilfen vorgetragen worden sind.

Solange man von der Campin-Identifikation und von einer Datierung der »Flémaller Tafeln« in die Jahre 1428–32 ausgeht, erscheint es naheliegend, bei diesen Werken die Mitarbeit der Angehörigen der Campin-Werkstatt zu vermuten. Angesichts der Daret weit überragenden Künstlerpersönlichkeit Rogier van der Weydens würde man erwarten können, am ehesten seine Handschrift innerhalb der Campinschen Vorgaben wiederzufinden. Eine tatsächliche Abgrenzung des jeweiligen Anteils erscheint angesichts der so außerordentlich weit getriebenen Vereinheitlichung der drei Tafeln und hinsichtlich unseres derzeitigen Kenntnisstandes als Glasperlenspiel. Auch die gemäldetechnologischen Untersuchungen der Tafeln bringen in dieser Frage keinen Aufschluß: Zwar ist die Gewandung der Gottesmutter im Verlauf der Farbausführung weitgehend verändert worden, doch läßt diese Modifikation keine Zuordnung zu einer grundlegend anderen Bildkonzeption zu, die als spekulative Grundlage für eine sukzessive Tätigkeit unterschiedlicher Maler dienen könnte. Auch die nur sehr ausschnitthaft sichtbar zu machende Unterzeichnung und ihr Verhältnis zur Farbfassung erlauben keine Aussagen in dieser Frage[146]. Soweit erfaßbar, ist die Unterzeichnung ferner in Handschrift und Technik von der Unterzeichnung etwa von Van der Weydens Kreuzabnahme im Prado in Madrid deutlich unterschieden[147].

Zugleich sind die »Flémaller Tafeln« in ihrer Konzeption und Ausführung weitreichend vereinheitlicht. So sei an die zwar unterschiedlich gestaltete, aber im Ergebnis doch übereinstimmende räumliche

145 Otto Pächt, The »Avignon Diptych« and its Eastern ancestry; in: Millard Meiss (Hrsg.), De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky, Zürich 1960, S. 402–421. An einer solchen altehrwürdigen und verehrten Bildformel orientiert sich kennzeichnenderweise auch die Gestaltung des Christuskopfes auf dem Schweißtuch der Veronika in Frankfurt. Erneut kann die Tafel in Philadelphia den unmittelbaren Zusammenhang aufweisen.

146 Van Asperen de Boer, Dijkstra, van Schoute (1992), S. 10–12, 16, 40f, 44, 46, 64–67.

Präsenz der Figuren erinnert. Die beiden Tafeln mit der Madonna und der Veronika sind weiterhin auf subtile Weise koloristisch aufeinander bezogen: Das Rot des Ehrentuchs hinter Maria findet seinen Widerpart im Rot der Veronika-Gewänder, während der cremefarbene Umhang der Gottesmutter im kühlen, silbrigen Grau des Tuches hinter der Heiligen gespiegelt wird. Auf eine inhaltliche Verknüpfung der drei »Flémaller Tafeln« machte uns A. Châtelet aufmerksam[148]. Alle drei Bilder zeigen das Ergebnis wunderbarer Geschehnisse, die den Eingriff der Gottheit in das Leben der Menschen belegen: Von der Inkarnation Christi im Motiv der stillenden Gottesmutter über die Passion mit dem übernatürlichen Gesichtsabdruck des Erlösers auf dem Schweißtuch der Veronika zur Auferstehung, die durch die aktive Handhaltung der Linken des toten Christus der Gnadenstuhl-Darstellung verdeutlicht wird - als Mensch gestorben, als Gott auferstanden. Doch weiterhin zeigen alle drei Tafeln »Christophoroi« - Christusträger. Diese Beobachtung Châtelets verweist erneut auf die Frage des ursprünglichen Funktionszusammenhangs der Tafeln, würde ein solches Programm doch durchaus auch zur Dekoration etwa eines Reliquienschrankes passen.

In einem solchen Kontext würde allerdings die Verwendung von Grisaille-Malerei überraschen. Die Frankfurter Tafeln sind zwar nicht das früheste Beispiel in der niederländischen Malerei - Campins Altarflügel mit der buntfarbenen Marienvermählung auf der Innenseite, den Grisaille-Figuren der Heiligen Jakobus d. Ä. und Clara auf der Außenseite im Prado in Madrid *(Abb. 64-65)* und das Schächer-Fragment des Städelschen Kunstinstitutes *(Tafel 9)* dürften den »Flémaller Tafeln« zeitlich vorausgehen bzw. etwa gleichzeitig mit ihnen entstanden sein. Dennoch möchte man spätestens seit M. Teasdale Smith die Entwicklung der Grisaille in der Tafelmalerei mit der liturgischen Funktion von Triptychen in Verbindung bringen[149]. In Ermangelung genauer Kenntnisse über die ursprüngliche Aufstellung der Städel-Tafeln wird man in dieser Frage aber keine näheren Aussagen treffen können.

Zur Verwendung der Grisaille bei den »Flémaller Tafeln« äußerte sich F. Gorissen auf spekulative, aber dennoch sehr nachdenkenswerte Weise[150]:

> Dieser unerbittliche und vor keiner Konsequenz zurückschreckende Wahrheitssucher bildet nur ab, was - seine und seiner Zeit wissenschaftliche Erkenntnisse inachtgenommen - irdische Realität hat oder gehabt hat oder haben könnte. Maria mit dem Kinde und Veronica der Frankfurter Fragmente sind für ihn wie der Schächer lebendige, irdische Wesen. Aber kann man die Dreifaltigkeit auf den grünen Rasen stellen? Sieht Gottvater, den niemand sah, wie ein Papst aus oder so, wie man sich den großen Kaiser Karl vorstellte? Der Meister hat dies Dilemma, diese wahre Versuchung seiner intellektuellen Redlichkeit, auf eine geniale Weise beantwortet: er spiegelt, was in irdischer Gestalt nicht vorstellbar ist - und was nicht in irdischer Gestalt vorstellbar ist, das malt er nicht -, er spiegelt dies Unvorstellbare im Bewußtsein seiner christlichen Zeitgenossen, die sich trotz der Warnung des Dekalog... ihr irdisches Bild von dem Unvorstellbaren machen. Er gibt also nicht das Unvorstellbare, sondern das Bild, das sich die Unvernünftigen davon machen.[151]

Gorissen mag mit dieser Interpretation im Hinblick auf die Grisaille-Darstellungen des Schächer-Fragments oder des Madrider Altarflügels zu weit greifen. Er benennt aber eine gerade an den »Flémaller Tafeln« und dem Schächer-Fragment radikal hervortretende Charakteristik der Kunst Robert Campins, die sie markant von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen - Rogier van der Weyden eingeschlossen, von Jacques Daret nicht zu sprechen - absetzt und die Campin bei aller Gegensätzlichkeit in eine enge Geistesverwandtschaft mit Jan van Eyck bringt: Er stellt sich die Szene der ihr Kind stillenden Gottesmutter nicht vor, er beobachtet den Vorgang bei einer ihr Kind stillenden jungen Frau. Er imaginiert den geschundenen Körper des Schächers nicht, er studiert die Leiche eines Hingerichteten. Der »unerbittliche Wahrheitssucher« bildet nur ab, was er gesehen hat, um dem Abbild die größtmögliche Glaubwürdigkeit zu verleihen. Als ebenso genialer Maler wie intellektuell gestaltender Künstler steht Robert Campin so gleichberechtigt neben Jan van Eyck.

147 Zur Unterzeichnung der Madrider Kreuzabnahme Rogiers vgl. J. R. J. van Asperen de Boer, R. van Schoute, M. C. Garrido Perez, J. M. Cabrera, Algunas cuestiones técnicas del »Descendimiento de la Cruz« de Roger van der Weyden; in: Boletin del Museo del Prado 4 (1983), S. 39-50; Carmen Garrido Perez, L'étude d'une copie de la Descente de Croix des Arbalétriers de Louvain de Rogier van der Weyden conservée au Musée du Prado, Madrid (cat. n. 1894); in: Le dessin sous-jacent, Colloque VIII, S. 109-121, Tafeln 58 a, 61 a.

148 Mündliche Mitteilung im Oktober 1989.

149 Teasdale Smith (1957-58), S. 50. Vgl. Grams-Thieme (1988); Winfried Wilhelmy, Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Propaganda des 15. Jahrhunderts. Dissertation, Trier 1990 (im Druck), und ders., Rezension von Marion Grams-Thieme, Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts; in: Simiolus 20 (1990-91), S. 63-69.

150 Gorissen (1973), S. 927f.

151 A. a. O.

LITERATUR

VERZ. 1844, S. 142, Nr. 411 (1-3) (= »Nachtrag 1852«); 1855, S. 13, Nr. 411; 1858, S. 69, Nr. 72-74; 1866, S. 71, Nr. 72-74; 1870, S. 89, Nr. 67-69; 1873, S. 90, Nr. 66-69; 1879, S. 101, Nr. 102-104; 1883, S. 103, Nr. 102-104; 1888, S. 111, Nr. 102-104; 1892, S. 31, Nr. 102-104; 1900, S. 196f, Nr. 102-104; 1907, S. 21, Nr. 102-104; 1910, S. 25, Nr. 102-104; 1914, S. 26, Nr. 102-104; 1915, S. 11f, Nr. 102-104; 1919, S. 72, Inv. Nr. 939, 939 A, 939 B; 1924, S. 125; 1963, S. 16; 1966, S. 72; 1971, S. 37; 1987, S. 67.

1842 LETTRE DE M. PASSAVANT, de Francfort, à Mr. O. Delepierre, à Bruges, sur les productions des peintres de l'ancienne école flamande aux XVe et XVIe siècles; in: Messager (1842), S. 229

1843 J. D. PASSAVANT, Beiträge zur Kenntniß der alt-niederländischen Malerschulen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1843), S. 262

1844 Georg RATHGEBER, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1844, Sp. 439

1846 Alphonse WAUTERS, Roger Van der Weyden, appelé aussi Roger de Bruges, le Gaulois ou de Bruxelles, peintre belge du XVe siècle, et Goswin Van der Weyden, son fils; in: Messager (1846), S. 149

1847 Franz KUGLER, Jacob BURCKHARDT, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, Bd. 2, Berlin ^{2}1847, S. 138

1847 G. F. WAAGEN, Nachträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts; in: Kunstblatt 28 (1847), S. 177

1853 Ernst FÖRSTER, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Leipzig 1853, S. 100

1855-56 Alphonse WAUTERS, Roger Vanderweyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants. Étude sur l'histoire de la peinture flamande; in: RevUnivArts 2 (1855-56), S. 93f

1858 J. D. PASSAVANT, Die Maler Roger van der Weyden; in: ZChrArchK 2 (1858), S. 127f

1862 G. F. WAAGEN, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 110

1875 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Anton SPRINGER, Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875, S. 267

1879 Carl SCHNAASE, Otto EISENMANN, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879, S. 190^{2}

1886 Edgar BAES, Les successeurs immédiats des van Eyck. Observations sur quelques tableaux du XVe siècle; in: Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie 25 (1886), S. 27

1892 EXHIBITION OF PICTURES by masters of the Netherlandish and allied schools of XV. and early XVI. centuries, Burlington Fine Arts Club, London 1892, S. 15, Nr. 29

1893 Hugo VON TSCHUDI, London. Die Ausstellung altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club; in: RepKW 16 (1893), S. 103

1894 C. HASSE, Kunststudien, 5. Heft, Breslau 1894, S. 19, 29-32

1894 Hugo VON TSCHUDI, Rezension von C. Hasse, Kunststudien, 5. Heft; in: RepKW 17 (1894), S. 290

1898 Hugo VON TSCHUDI, Der Meister von Flémalle; in: JbBerlin 19 (1898), S. 9, 13-17

1899 Camille BENOÎT, Les peintres primitifs des Pays-Bas. Kolin de Koter et le Maître de Flémalle; in: ChroniqueAC (1899), S. 160f

1899 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle. Ein Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerschule; in: ZfbK N. F. 10 (1899), S. 2, 142f

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 196f, Nr. 102-104

1901 L. MAETERLINCK, Le maître de Flémalle identifié; in: ChroniqueAC (1901), S. 246

1902 H. FIERENS-GEVAERT, L'exposition des Primitifs Flamands à Bruges; in: RevArtAM 12 (1902), S. 115f

1902 Georges HULIN DE LOO, Catalogue critique. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles, Brügge 1902, Gent 1902, S. XXXVf

1902 Henri HYMANS, L'exposition des Primitifs Flamands à Bruges; in: GBA 3. pér. 28 (1902), S. 198

1903 Max J. FRIEDLÄNDER, Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902, München 1903, S. 7

1903 W. H. James WEALE, The early painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges exhibition of 1902; in: BurlM 1 (1903), S. 202-205

1904 C. HASSE, Roger van Brügge, der Meister von Flémalle, Straßburg 1904, S. 13, 35-40, Nr. 1, 4, 5

1905 C. HASSE, Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen, Straßburg 1905, S. 34, 54-56

1906 Margarete SIEBERT, Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen, Straßburg 1906, S. 17f

1906 Karl VOLL, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 92

1906 Alfred VON WURZBACH, Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd. 1, Wien 1906, S. 381

1910 Ernst HEIDRICH, Alt-Niederländische Malerei, Jena 1910, S. 21

1913 Otto VON FALKE, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Bd. 2, Berlin 1913, S. 109

1913 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Neues vom »Meister von Flémalle«; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 6 (1913), S. 377

1913 F. Rudolph UEBE, Skulpturennachahmung auf den niederländischen Altargemälden des 15. Jahrhunderts, Inaugural-Dissertation Leipzig 1913, Cöthen 1913, S. 13-19

1913 Friedrich WINKLER, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier, Straßburg 1913, S. 35f, 43f, 44^{1}

1914 Jules Destrée, L'énigme du Maître de Flémalle; in: Wallonia 22 (1914), S. 276–284
1916 Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 523f
1918 Salomon Reinach, Le Maître de Flémalle; in: Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (1918), S. 75–82
1921 Martin Conway, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 120f
1922 Grete Ring, Das Heilige Grab von Soignies; in: ZfbK N. F. 33 (1922), S. 38
1924 Friedländer, ANM II, S. 68–70, III, Nr. 60, Tafeln 52–54
1924 Georges Hulin de Loo, A mysterious Our Lady by Dieric Bouts; in: BurlM 45 (1924), S. 56, 59
1924 Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 68
1927 Louis Demonts, Le problème de la »Mater dolorosa« du Musée Jacquemart-André; in: RevArtAM 51 (1927), S. 58
1927 Catalogue of the loan exhibition of Flemish and Belgian art, Burlington House, London 1927. A memorial volume edited by Sir Martin Conway, London 1927, S. 183
1928 Hippolyte Fierens-Gevaert, Paul Fierens, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 2, Paris-Brüssel 1928, S. 8f, 14, 16–19
1928 Paul Jamot, Roger van der Weyden et le prétendu Maître de Flémalle; in: GBA 5. pér. 18 (1928), S. 264–267, 279, 282
1928 August Schmarsow, Robert van der Kampine und Roger van der Weyden. Kompositionsgesetze des Mittelalters in der nordeuropäischen Renaissance, Leipzig 1928 (Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 39, 2), S. 52–56, 154
1928–29 Jules Destrée, Le Maître de Flémalle: Robert Campin; in: RevArtAM 53 (1928), S. 4–8, 10, 12, 14, 82; 54 (1928), S. 122; 56 (1929), S. 132–135
1929 Émile Renders, The riddle of the Maître de Flémalle; in: BurlM 54 (1929), S. 285–303
1930 Édouard Michel, Rogier van der Weyden et le Maître de Flémalle; in: RevArtAM 57 (1930), S. 273
1930 Salomon Reinach, Ni Flémalle, ni Falin; in: RevArch 5. sér. 32 (1930), S. 223–234
1931 Max J. Friedländer, Flémalle-Meister-Dämmerung; in: Pantheon 8 (1931), S. 354
1931 Malkiel Jirmounsky, Ni Flémalle, ni Falin; in: GBA 6. pér. 6 (1931), S. 380f
1931 Emile Renders, La solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin, Brügge 1931, Bd. 1, S. 77, Bd. 2, S. 32, 41–43, 73, 77, 79, 82, 87
1931–32 Ottmar Kerber, Robert Campin und Rogier van der Weyden; in: KritBer (1931–32), S. 244f
1932 Franklin M. Biebel, Rezension von Emile Renders, La solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin; in: AB 14 (1932), S. 190
1932 Kurt Wehlte, Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen im Städelschen Kunstinstitut; in: StädelJb 7–8 (1932), S. 226
1932 Alfred Wolters, Anmerkungen zu einigen Röntgenaufnahmen nach Gemälden des Städelschen Kunstinstituts; in: StädelJb 7–8 (1932), S. 229
1933 Alan Burroughs, Campin and Van der Weyden again; in: Metropolitan Museum Studies 4 (1933), S. 143f
1933 Jacques Lavalleye, Le problème Maître de Flémalle-Rogier van der Weyden; in: Revue belge de philologie et d'histoire 12 (1933), S. 793, 800
1933 Edouard Michel, Unité ou dualité. A propos du problème Maître de Flémalle-Rogier; in: OudH 50 (1933), S. 49–57
1936 Jacques Lavalleye, Essai de classement de quelques œuvres de jeunesse de Rogier van der Weyden; in: Annales du XXXe congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique, Brüssel 1935, Brüssel 1936, S. 36f
1936 Georg Troescher, Die »Pitié-de-Nostre-Seigneur« oder »Notgottes«; in: WRJb 9 (1936), S. 148
1937 Martin Davies, National Gallery notes, III. Netherlandish primitives: Rogier van der Weyden and Robert Campin; in: BurlM 71 (1937), S. 144
1937 Friedländer, ANM XIV, S. 81–86
1938 Alan Burroughs, Art criticism from a laboratory, Boston 1938, S. 214f
1938 Hermann Goetz, Oriental types and scenes in Renaissance and Baroque painting; in: BurlM 73 (1938), S. 105
1938 Georges Hulin de Loo, Art. »Weyden (Rogier de la Pasture, alias van der)«; in: Biographie nationale de Belgique, Bd. 27, Brüssel 1938, Sp. 245
1938 Ottmar Kerber, Frühe Werke des Meisters von Flémalle im Berliner Museum; in: JbBerlin 59 (1938), S. 62, 64, 66
1938 Christian Wolters, Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte. Dargestellt an Beispielen des 15. und 16. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1938, S. 28, 84, Abb. 17
1939 Charles de Tolnay, Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck, Brüssel 1939, S. 17^{27}, 57, Nr. 10
1940 Georg Troescher, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst, 2 Bde., Frankfurt am Main 1940, S. 53
1944 Kurt Bauch, Ein Werk Robert Campins? in: Pantheon 32 (1944), S. 30–40
1948 Theodor Musper, Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck, Stuttgart 1948, S. 20, 47, 58
1950 Friedrich Winkler, Art. »Meister von Flémalle«; in: Thieme-Becker, Bd. 37, S. 98, 100
1951 Hermann Beenken, Rogier van der Weyden, München 1951, S. 24, 28, 49
1952 Ludwig Baldass, Jan van Eyck, Köln 1952, S. 74^{1}, 75
1953 Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass. 1953, S. 169

1953 Leo VAN PUYVELDE, La peinture flamande au siècle des van Eyck, Paris u. a. O. 1953, S. 123–127
1954 Leo VAN PUYVELDE, L'énigme du Maître de l'Annonciation d'Aix-en-Provence; in: GBA 6. pér. 44 (1954), S. 154–162
1955 Ruth Massey TOVELL, Roger van der Weyden and the Flémalle enigma, Toronto 1955, S. 23f
1955 Friedrich WINKLER, Rezension von E. Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character; in: Kunstchronik 8 (1955), S. 23
1957 William SUHR, The restoration of the Mérode altarpiece; in: BulletinMMA 16 (1957), S. 144
1957–58 Molly TEASDALE SMITH, The use of grisaille as a Lenten observance; in: Marsyas 8 (1957–58), S. 50
1958 Lilly FISCHEL, Die »Vermählung Mariae« des Prado zu Madrid; in: BulletinMRBA 7 (1958), S. 11f
1958 Friedrich WINKLER, Vorbilder primitiver Holzschnitte; in: ZfKW 12 (1958), S. 37–46
1960 Joseph PHILIPPE, Van Eyck et la genèse mosane de la peinture des anciens Pays-Bas, Lüttich 1960, S. 180
1962 Hélène ADHÉMAR, Le Musée national du Louvre, Paris, Bd. 1, Brüssel 1962 (Corpus, 5), S. 82, 84
1965 Vladimir LOEWINSON-LESSING, Nicolas NICOULINE, Le Musée de l'Ermitage, Leningrad, Brüssel 1965 (Corpus, 8), S. 5–19
1966 Lottlisa BEHLING, Das italienische Pflanzenbild um 1400. Zum Wesen des pflanzlichen Dekors auf dem Epiphaniasbild des Gentile da Fabriano in den Uffizien; in: Pantheon 24 (1966), S. 350
1966 Mojmìr S. FRINTA, The genius of Robert Campin, Den Haag 1966, S. 46–53, 101f
1966 Georg TROESCHER, Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen, Berlin 1966, S. 347–349
1967 Lottlisa BEHLING, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln-Graz ^{2}1967, S. 36, 40, 59–62, Tafeln 42–45
1967 FRIEDLÄNDER, ENP II, S. 40f, 53–56, 71f, Nr. 60, Tafel 88f
1968 Denis COEKELBERGHS, Les grisailles de Van Eyck; in: GBA 6. pér. 71 (1968), S. 87
1969 T. P. GRANGE, Rezension von M. J. Friedländer, Early Netherlandish painting, und M. S. Frinta, The genius of Robert Campin; in: BurlM 111 (1969), S. 460
1969 Micheline SONKES, Dessins du XVe siècle: Groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style, Brüssel 1969 (Les Primitifs Flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs Flamands, 5), S. 83–86, Kat. Nr. B 25
1969 Charles STERLING, Études savoyardes I: Au temps du Duc Amédée; in: L'Œil 178 (1969), S. 5–13
1970 Shirley N. BLUM, Rezension von M. S. Frinta, The genius of Robert Campin; in: AB 52 (1970), S. 435–437
1971–72 Micheline SONKES, Le dessin sous-jacent chez Rogier van der Weyden et le problème de la personalité du Maître de Flémalle; in: BulletinIRPA 13 (1971–72), S. 194–196
1972 Martin DAVIES, Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972, S. 43–48, 114
1972 Ottmar KERBER, Rezension von V. Loewinson-Lessing, Nicolas Nicouline, Le Musée de l'Ermitage, Leningrad; in: Pantheon 30 (1972), S. 75
1972 Peter H. SCHABACKER, Rezension von M. Davies, Rogier van der Weyden; in: Art Quarterly 35 (1972), S. 423
1972 Charles STERLING, Observations on Moser's Tiefenbronn altarpiece; in: Pantheon 30 (1972), S. 20–27
1973 Friedrich GORISSEN, Das Stundenbuch der Katharina van Kleve. Analyse und Kommentar, Berlin 1973, S. 927f
1974 J. BRUYN, Rezension von M. Davies, Rogier van der Weyden; in: BurlM 116 (1974), S. 540
1974 Lorne CAMPBELL, Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode; in: BurlM 116 (1974), S. 638–643, 645
1974 Peter EIKEMEIER, Rezension von M. Davies, Rogier van der Weyden; in: Pantheon 32 (1974), S. 441
1976–77 Anne E. WARDWELL, The stylistic development of the 14th and 15th century Italian silk design; in: Aachener Kunstblätter 47 (1976–77), S. 210f
1977 François AVRIL, Pour l'enluminure provençale. Enguerrand Quarton peintre de manuscrits? in: RevArt 35 (1977), S. 32[64]
1977 Colin EISLER, Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European schools excluding Italian, Oxford 1977, S. 50
1978 André CHASTEL, La Veronique; in: RevArt 40–41 (1978), S. 75[24]
1979 GIACOMO JAQUERIO E IL GOTICO INTERNAZIONALE, Turin 1979, Turin 1979, S. 204
1979–81 Charles STERLING, La peinture sur panneau picarde et son rayonnement dans le nord de la France au XVe siècle; in: Bulletin de la société de l'histoire de l'art français (1979–81), S. 28[73]
1980 Robert DIDIER, Roland RECHT, Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIVe siècle. A propos de l'exposition des Parler à Cologne; in: Bulletin monumental 138 (1980), S. 192
1981 Catherine REYNOLDS, London, Courtauld Institute Galleries: Early Netherlandish works in the Princess Gate Collection; in: BurlM 123 (1981), S. 562
1981 P. EICH, W. J. ENGELSMAN, J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, Roger VAN SCHOUTE, Les panneaux de Francfort; in: Le dessin sous-jacent, Colloque III, S. 101–111
1984 Elisabeth DHANENS, Tussen de Van Eyck en Hugo van der Goes; in: Academiae Analecta. Mededelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten 45, Nr. 1 (1984), S. 5–30
1986 Charles STERLING, L'influence de Konrad Witz en Savoie; in: RevArt 71 (1986), S. 21f
1987 Elisabeth DHANENS, Een Onze-Lieve-Vrouwetekening en de spreiding van het model; in: Academiae Analecta. Mededelingen van de koninklijke Acade-

mie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten 48, Nr. 2 (1987), S. 39-51

1987 Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Bildtafeln des 15. Jahrhunderts; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VI, S. 34

1987 Lucy Trench, Italian silks in fifteenth century Netherlandish painting; in: New perspectives. Studies in art history in honour of Anne Crookshank, Dublin 1987, S. 61, 63, 66-68

1988 Marion Grams-Thieme, Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, Köln-Wien 1988, S. 194-198

1989 Otto Pächt, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei. Herausgegeben von Maria Schmidt-Dengler, München 1989, S. 39

1990 Jozef de Coo, Robert Campin. Vernachlässigte Aspekte zu seinem Werk; in: Pantheon 48 (1990), S. 48-51

1992 J. R. J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra, R. van Schoute, with the assistance of C. M. A. Dalderup and J. P. Filedt Kok, Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle groups; in: NKJb 41 (1990; erschienen 1992), S. 10-12, 16, 40f, 44, 46, 64-67

ROBERT CAMPIN

DER SCHÄCHER ZUR LINKEN CHRISTI UND JOHANNES D.T.

FRAGMENT EINES TRIPTYCHONFLÜGELS

Inv. Nr. 886

Tafeln 8-9 und Abb. 69-72

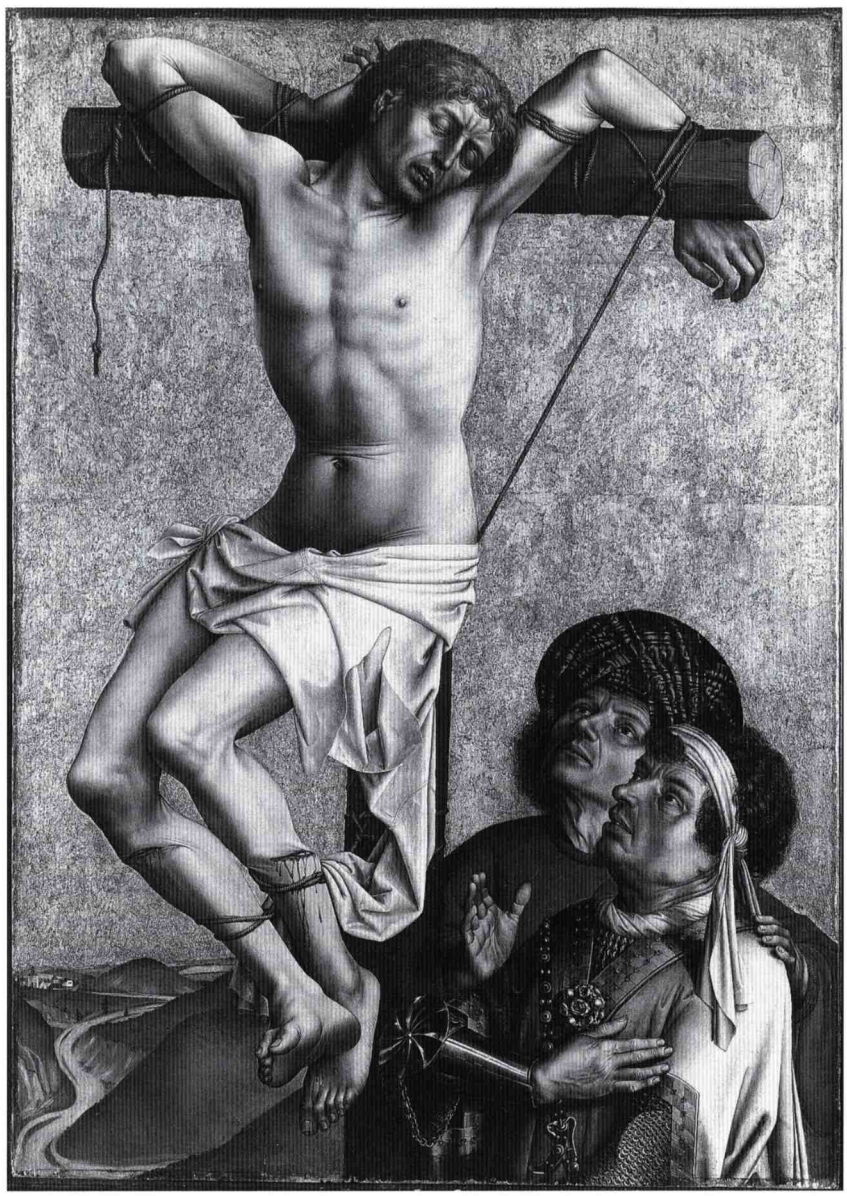


Abb. 69: Robert Campin, Fragment eines Triptychon-Flügels, Der Schächer zur Linken Christi, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 134,2 x 92,5 (± 0,1) x 1,1 cm
vier vertikal angeordnete Einzelbretter mit vertikal verlaufender Maserung (Maße der Bretter - bei Betrachtung der Schächer-Seite - von links nach rechts, an der oberen Tafelkante gemessen):
Brett I: 134,2 x 19,5 cm
Brett II: 134,2 x 19,1 cm
Brett III: 134,2 x 31,6 cm
Brett IV: 134,2 x 22,4 cm
in Brett II ein ca. 15 cm langer, von der unteren Tafelkante einlaufender Riß in 9,0 cm Entfernung von der linken Brettkante

Malfläche:

Schächer: 133,7 (± 0,3) x 92,2 (± 0,2) cm
Johannes d. T.: 133,7 x 91,9 cm
auf beiden Tafelseiten sind die Malkanten oben und an beiden Seiten erhalten; in beiden Fällen ist die Malfläche unten beschnitten

Zustand der Malerei:

Johannes d. T.: die gesamte Oberfläche der Originalmalerei ist von den Resten eines schwarzen Farbanstrichs bedeckt; die Originalmalerei ist durch ausgedehnte Laufspuren von Lösemitteln vor allem im linken oberen Viertel der Malfläche beschädigt; über die gesamte Oberfläche verstreut finden sich diverse mechanische Beschädigungen; ausgedehnte Blätterungen in der Nachbarschaft der Fugen zwischen Brett IV und III (hier besonders in der unteren Hälfte) bzw. zwischen Brett III und II; die Fuge zwischen Brett III und II ist nachträglich durch eine aufgeleimte Holzleiste gesichert worden, vor deren Aufbringung die Malerei beidseits der Fuge bis auf das Holz abgetragen wurde[1]; angesichts des massiven Schadensbefundes ist die ungewöhnliche Stabilität der Originalmalerei zu betonen, die in weiten Teilen (Bart und Umhang des Johannes, Baldachin, Nischenarchitektur) vorzüglich erhalten ist; die Malerei wurde 1970 von H. Tomaschek vollständig freigelegt
Schächer: Malerei und Goldbrokat liegen unter einem ungleichmäßig reduzierten, modernen Firnis; Erhaltungszustand der Malerei insgesamt befriedigend; Verputzungen in den Schattenpartien und im Bereich der Landschaft; über die gesamte Bildfläche verteilt punktuelle Retuschen; ausgedehnte ältere retuschierte Fehlstellen an der Fuge zwischen Brett II und III, im Bereich des rechten Schienbeins und Oberschenkels sowie des rechten Unterarms des Schächers, auf der Stirn und in den Haaren des vorderen Soldaten, an seinem Rückenkontur und an der Linken des hinteren Soldaten; Goldbrokat stark beeinträchtigt; zwei unterschiedliche Restaurierungen heben sich deutlich voneinander ab; Gewandpartie (eines Engels?) am linken Bildrand nachträglich übervergoldet

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die Tafel mit der Grisailledarstellung Johannes d. T.[2] auf der Außenseite und dem gekreuzigten Schächer und zwei Soldaten auf der Innenseite ist das allein im Original überlieferte Fragment eines ehemals größeren Bildzusammenhangs.

Die nur schlecht erhaltene ehemalige Außenseite *(Tafel 9 und Abb. 71)* zeigt die obere Hälfte einer rundbogig geschlossenen, leicht von rechts gesehenen Nische mit trapezförmigem Grundriß, in die unter einem Metallbaldachin die Steinskulptur eines männlichen Heiligen eingestellt ist. Die im Ausschnitt sichtbare Wandfläche ist wie die in sie eingelassene Nische aus regelmäßig behauenen, hellen Steinquadern aufgemauert. Von der gleichfalls aus hellem Stein gearbeiteten, ungefaßten Figur des Heiligen sind nur die frontal gegebene Büste und die nach links weisende Hand erhalten. Das Gesicht ist durch die nachträglich aufgeleimte Holzleiste zur Gänze verloren. Dennoch ist die langhaarige und bärtige Männergestalt mit dem über der linken Schulter gerafften Mantel durch den Weisegestus der Rechten eindeutig als Johannes d. T. zu identifizieren. Der Heilige wird von einem großen Rundbaldachin aus gelblichem Metall überfangen, der an einer Kette im Scheitelpunkt der Nische befestigt ist. An der unteren Kante des gezackten Baldachinrandes hängen kleine Schellen.

Das Bildlicht fällt von rechts oben ein. Zwei voneinander unabhängige, aber dicht nebeneinander liegende Lichtquellen verursachen zwei parallele, bei

1 Diese Maßnahme mag die leichte Verschiebung der beiden Tafelteile verursacht haben, die sich besonders an der Flügelaußenseite bemerkbar macht.

2 E. Weis, Art. »Johannes der Täufer«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 164-190.



Abb. 70: Robert Campin, Fragment eines Triptychon-Flügels, Der Schächer zur Linken Christi: Zuschauer, Frankfurt, Städel

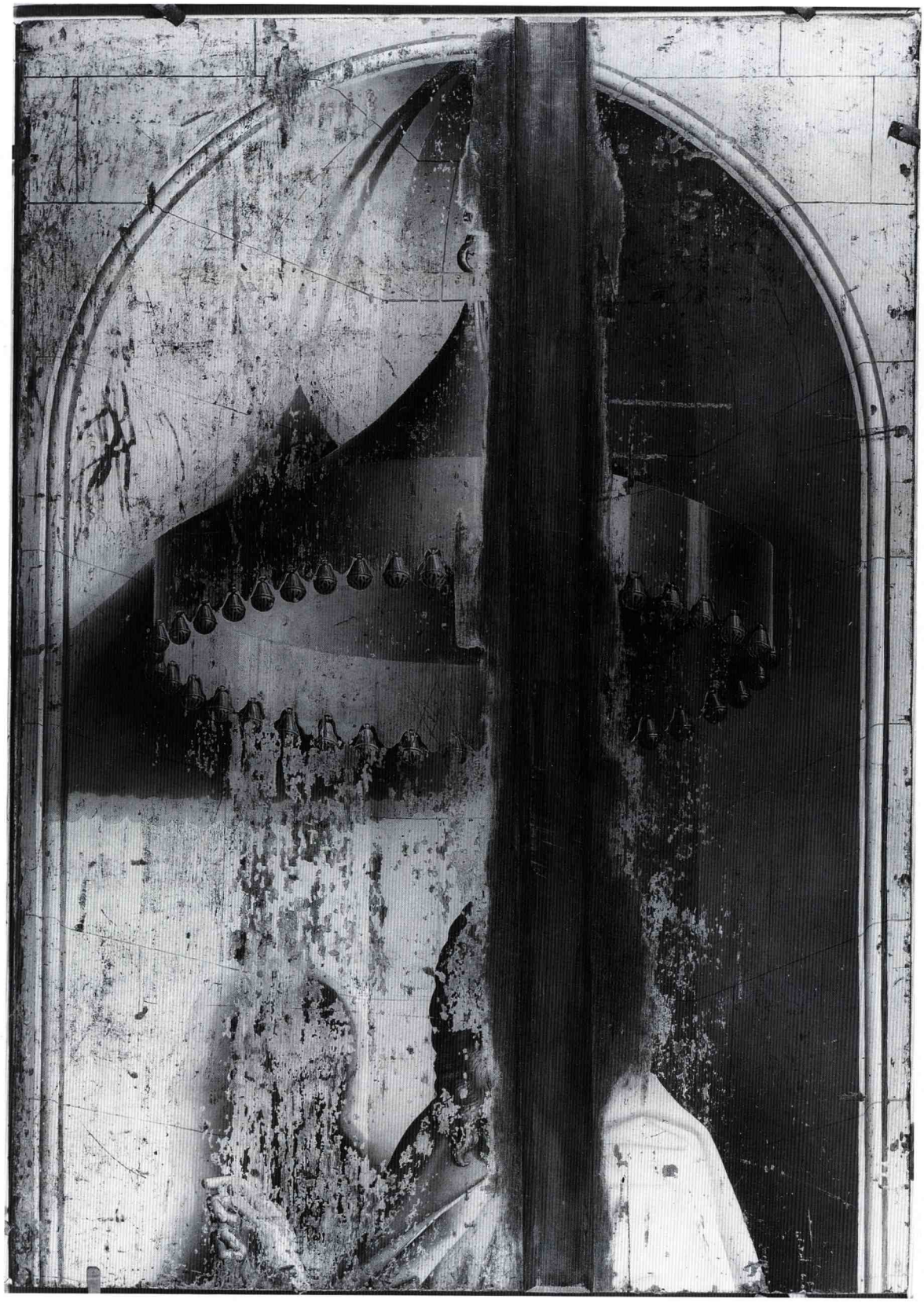


Abb. 71: Robert Campin, Fragment eines Triptychon-Flügels, Johannes d. T., Frankfurt, Städel



Abb. 72: Robert Campin, Fragment eines Triptychon-Flügels, Johannes d. T., Ausschnitt, Frankfurt, Städel

voluminöseren Objekten wie dem Johannes-Kopf oder dem Baldachin miteinander verschmelzende und in ihrer Intensität sich verstärkende Schatten. Die detaillierte Wiedergabe von Lichtreflexen auf dem Metallschirm und den Schellen entspricht diesem ausgeprägten Interesse an Lichtphänomenen.
Die einstige Innenseite des Flügels *(Tafel 8 und Abb. 69)* ist wesentlich besser erhalten. Sie wird von dem nackten Körper des hingerichteten Schächers beherrscht, der mit Stricken an ein T-förmiges Holzkreuz gebunden ist. Die Arme des Schächers sind nach hinten über den Querbalken gebogen, so daß sein Oberkörper nicht streng frontal, sondern in leichter Seitenansicht gegeben ist, während die Beine – gleichfalls durch die Fesselung motiviert – mit angewinkelten Knien nach links ausweichen. Der Kopf des Toten ist auf die linke Schulter gesunken; die gebrochenen Augen sind fast geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Bis auf sein um die Hüften geschlungenes Hemd ist der Hingerichtete nackt. Seine zerschlagenen Schienbeine zeigen klaffende Wunden und lassen deutlich die gegeneinander verschobenen, gebrochenen Knochen erkennen. Mit ähnlich drastischem Detailrealismus sind auch die ins Fleisch einschneidenden Stricke der Fesselung oder die aschfahle Haut des Toten ins Bild gesetzt.

Rechts unterhalb des Kreuzes stehen zwei Männer, deren Darstellung infolge des fragmentarischen Zustandes der Tafel nur bis auf Brusthöhe erhalten ist. Der vordere ist im Dreiviertelprofil nach links gewandt, blickt auf und hat die Rechte bekenntnishaft vor die Brust erhoben. Die krausen Haare, Nasen- und Lippenform sowie die Hautfarbe lassen an einen Vorderasiaten denken[3]. Über einem am Hals wulstförmig zusammengedrehten weißen Hemd trägt er ein stählernes Kettenhemd, der rechte Unterarm ist zudem mit einer metallenen Armschiene bewehrt. Ein weißer, bläulich verschatteter Tappert mit Leerärmeln ist mit breiten, edelsteinbesetzten Goldborten verziert und wird auf der Brust von einer großen, gleichfalls edelstein- und perlenbesetzten Agraffe geschmückt. Über seiner rechten Schulter liegt ein grauledernes, mit Metallnieten beschlagenes Wehrgehänge. Der bis auf einen schütteren Kinnbart glattrasierte Soldat hat sich um die krausen Haare ein weißes, blauverschattetes Tuch geschlungen.

Sein unbärtiger Begleiter hat ihm seine Linke auf die Schulter gelegt und scheint mit der erhobenen Rechten auf den toten Schächer zu weisen, zu dem er selbst auch aufblickt. Er trägt ein einfaches rotes Wams mit Beutelärmeln, auf dem Haupt einen olivgrünen Turban mit eingewebter Goldmusterung, die an orientalische Schriftzeichen erinnert.

Während die beiden Soldaten den Raum rechts vom Kreuz vollkommen ausfüllen, bleibt links ein Landschaftsausblick auf kahle Hügel, durch die sich ein Weg zu einer Siedlung am Horizont windet. Den gesamten Bereich des Himmels über dem Horizont schließt ein vergoldeter Preßbrokat. Das Muster zeigt in gleichmäßigem Rapport Vögel in Blatt- und Blütenranken zwischen Bändern mit Pseudoschriftzeichen.

PROVENIENZ

1811 in Aschaffenburg (möglicherweise in der Sammlung des Bibliothekars Bernhard Hundeshagen)[4]
1840 durch das Städel von Legationsrat Johann Baptist von Pfeilschifter[5] in Mannheim erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Fragment eines Altarflügels mit der Darstellung eines der beiden mit Christus gekreuzigten Schächer wird erstmals im Jahre 1811 in Aschaffenburg faßbar. Am 13. Mai 1811 berichtete der Maler Peter Cornelius in einem an Sulpiz Boisserée gerichteten Brief überschwenglich über das Bild »... im Van Eik'schen Styl...«[6]. Seine Beschreibung ist so detailliert, daß sich Zweifel an der Identität des Aschaffenburger Bildes mit dem Städel-Fragment erübrigen. Cornelius machte keine Angaben über den damaligen Besitzer[7]. Die Tafel gelangte in der Folge an den Schrift-

3 Für die anthropologische Bestimmung bin ich Dr. W. Scheffrahn, Zürich, dankbar.

4 Firmenich-Richartz (1913), S. 378, wies auf die Sammeltätigkeit des Germanisten und Bibliothekars Bernhard Hundeshagen in Aschaffenburg hin.

5 Reusch, Art. »Pfeilschifter, Johann Baptist von«; in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 25, Leipzig 1887, S. 657f.

6 Erstmals von Firmenich-Richartz (1913), S. 378, publiziert. A. a. O. wird auch auf die Erwähnung eines Rogier van der Weyden zugeschriebenen Bildes hingewiesen, das Goethe am 16. September 1814 bei dem Landschaftsmaler Christian Georg Schütz d. J. neben weiteren altdeutschen Bildern sah (Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abtheilung, Bd. 5, Tagebücher 1813–1816, Weimar 1893, S. 132). Ob es sich hierbei allerdings um das Städel-Fragment des Schächers gehandelt hat, muß offenbleiben.

7 Firmenich-Richartz (1913), S. 378.

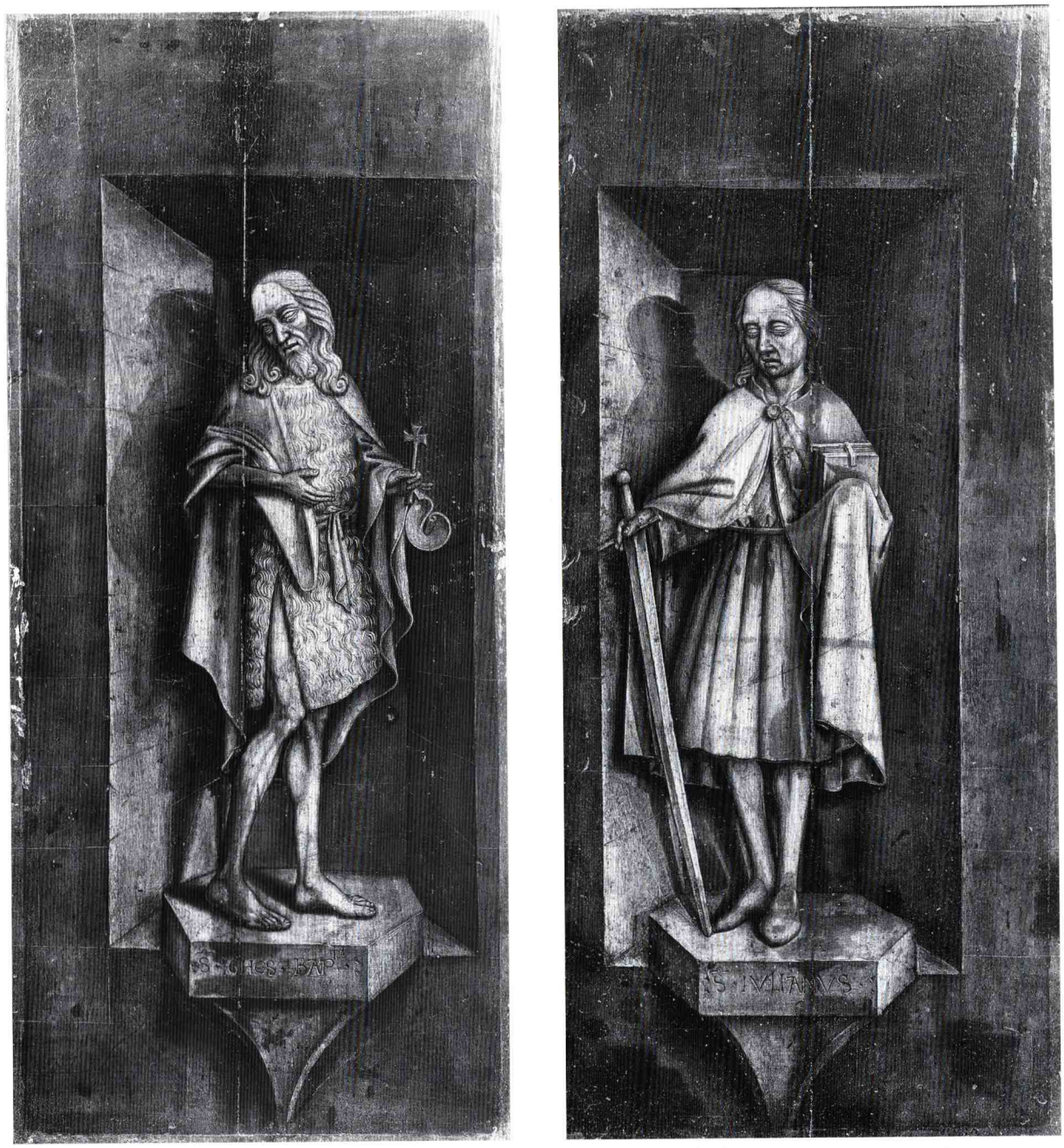


Abb. 73: Kopie nach Robert Campin, Triptychon mit der Kreuzabnahme Christi, geschlossener Zustand: Die Heiligen Johannes d. T. und Julian, Liverpool, Walker Art Gallery

steller und Journalisten Johann Baptist von Pfeilschifter, der von 1830 bis 1840 sommers in Aschaffenburg, winters in Mannheim lebte[8] und von dem das Bild im Jahre 1840 durch das Städel erworben wurde. Es galt zu diesem Zeitpunkt als »Alt-Oberdeutsches Bild«, das den »Einfluss der van Eyckischen Schule« zeige. »Wegen seiner theilweisen Beschädigung...« wurde es unmittelbar nach dem Ankauf dem Frankfurter Maler Morgenstern »... zum Herstellen...« übergeben[9].

J. D. Passavant führte das Bild - zugleich mit den damals noch bei dem Aachener Sammler Van Houtem befindlichen »Flémaller Tafeln« *(Tafeln 5-7)* - als ein Werk des angeblich 1529 gestorbenen, jüngeren

8 Reusch (wie Anm. 5), S. 657.

9 Städel-Inventar, Nr. 886. Zwar werden weder der Umfang der Schäden noch der »Herstellungsarbeiten« näher beschrieben, doch ist zu vermuten, daß die aufgeleimte Holzleiste auf der ehemaligen Flügelaußenseite auf das Konto der Morgensternschen »Restaurierung« geht.



Abb. 74: Kopie nach Robert Campin, Triptychon mit der Kreuzabnahme Christi, geöffneter Zustand, Liverpool, Walker Art Gallery

»Roger van der Weyde«[10] in die Forschung ein[11]. Er hielt das Schächer-Fragment für ein besonders charakteristisches Hauptwerk »... aus der mittleren Periode des Meisters.« Die Zuschreibung an »Roger von der Weyde d. J.« sollte zunächst Zustimmung finden[12]. Durch Archivfunde vor allem von A. Wauters wurde dann aber zunehmend die Autorschaft eines jüngeren Rogier van der Weyden an der ihm bislang zugeschriebenen Werkgruppe in Zweifel gezogen[13]. Zwar herrschte im Hinblick auf die Identifizierung des Malers des Frankfurter Schächer-Fragments somit Uneinigkeit, doch stimmten alle Autoren darin überein, in ihm einen Künstler in der Nachfolge des Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden zu sehen.

Hatte man die Frankfurter Tafel bis dahin als Fragment eines »großen Altargemäldes« mit der Kreuzigung Christi betrachtet[14], so wies erstmals M. Conway auf den unmittelbaren Zusammenhang mit einem in der Walker Art Gallery in Liverpool befindlichen Triptychon hin *(Abb. 73-74)*[15], das auf der Mitteltafel die Kreuzabnahme, auf den Flügeln aber die Schächer, links mit dem Stifter, rechts mit den von Frankfurt her bekannten Soldaten, zeigt[16].

10 Für eine Diskussion der Forschungsgeschichte zur fiktiven Gestalt des jüngeren »Roger van der Weyde« vgl. die Ausführungen zu den namengebenden Werken des »Meisters von Flémalle«, Robert Campins (Inv. Nr. 939, 939 A, 939 B), s. o. S. 99.

11 Lettre de M. Passavant (1842), S. 228-230; Passavant (1843), S. 261f.

12 Rathgeber (1843), Sp. 439; Kugler, Burckhardt (1847), S. 138; Waagen (1847), S. 172; Förster (1853), S. 137; Müller (1857), S. 78; Passavant (1858), S. 128.

13 Wauters (1846), S. 149; ders., Roger Vanderweyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants. Etude sur l'histoire de la peinture flamande au XVe siècle; in: RevUnivArts 1 (1855), S. 421-433; 2 (1856), S. 5-36, 85-99, 164-176, 245-265, 325-338. Vgl. auch die Forschungsgeschichte zu den sogenannten »Flémaller Tafeln«.

14 So schon Passavant (1843), S. 262.

15 Conway (1882), S. 213; ders. (1884), S. 27f.

16 ENP II, S. 71, Nr. 59 a, Tafel 86. Bereits G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, Bd. 2, Berlin 1838, S. 394f, und ders., Treasures of art in Great Britain, Bd. 3, London 1854, S. 235, hatte »... dieses sehr interessante Bild...« als Werk »... aus der früheren Zeit des Rogier van der Weyde...« († 1529) betrachtet. In dieser Einschätzung folgten ihm Lettre de M. Passavant (1842), S. 229; Rathgeber (1843), Sp. 210; Kugler, Burckhardt (1847), S. 138; Waagen (1847), S. 172; Passavant (1858), S. 126, jeweils ohne den Zusammenhang mit dem Frankfurter Schächer zu erkennen. Als Werk des Rogier van der Weyden († 1464) wollten das Werk sehen: Catalogue of the art treasures of the United Kingdom collected at Manchester in 1857, London o. J. [1857], S. 39, Nr. 412 (skurrilerweise unter Berufung auf Waagen), und Conway (1884), S. 27f. Demgegenüber führten Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, The early Flemish painters. Notices of their lives and works, London 1857, S. 187, das Liverpooler Triptychon als Kopie nach Rogier van der Weyden († 1464) an.
Im Anschluß an Conway (1882), S. 212f, wurde das Liverpooler Triptychon - seit von Tschudi (1898), S. 19, durchwegs einer »plumpen Kopistenhand« zugeschrieben - nur noch von Weisbach (1897-98), Sp. 210f, als eigenhändige Wiederholung des »Meisters von Flémalle« selbst gesehen.

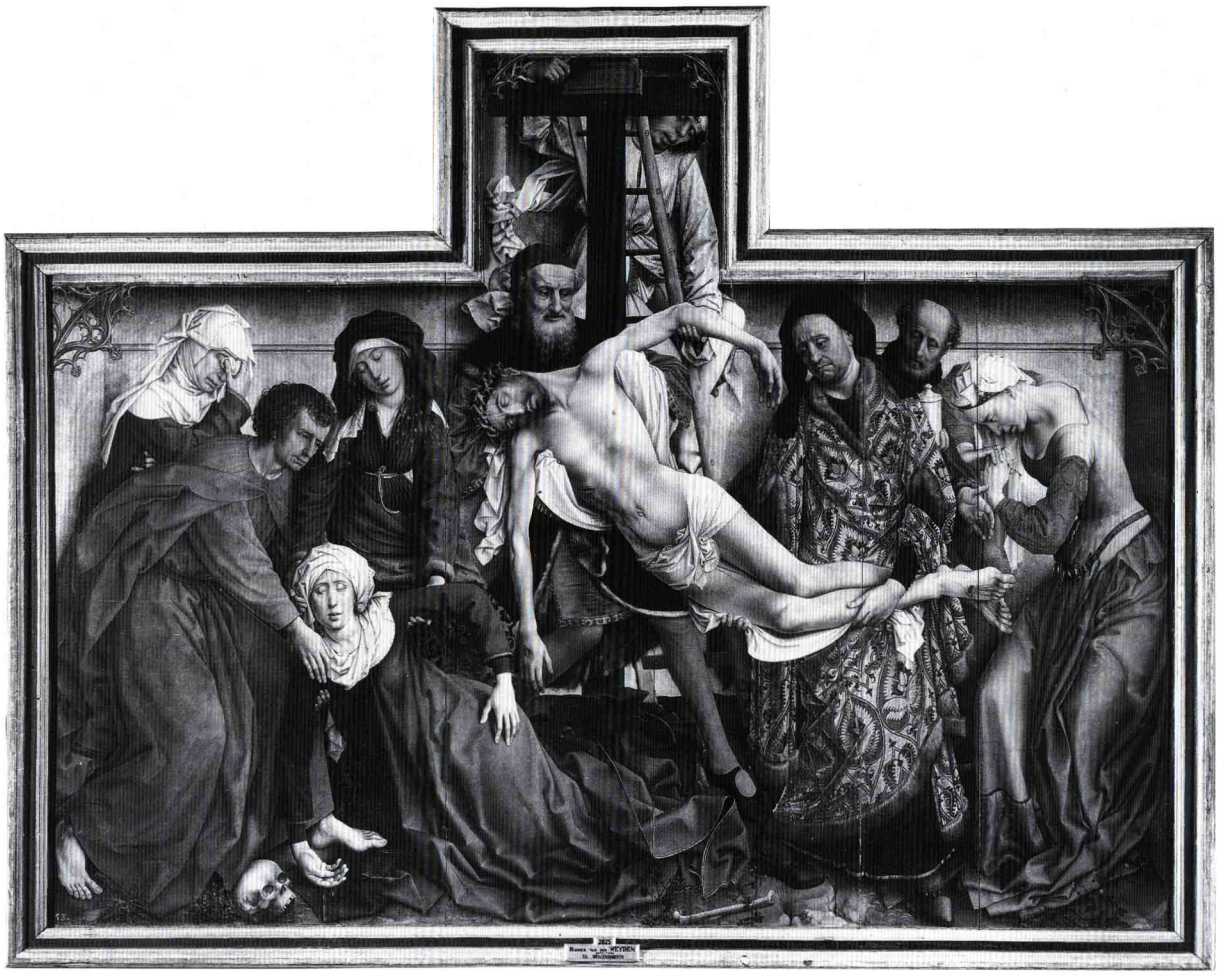


Abb. 75: Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Madrid, Prado

Aufgrund der Verwandtschaft dieser Kreuzabnahme mit der schon damals unumstritten Rogier van der Weyden (d. Ä.) zugewiesenen, berühmten Darstellung desselben Themas aus der Löwener Kirche Notre-Dame-hors-les-murs, heute im Prado in Madrid *(Abb. 75)*[17], betrachtete Conway auch das Frankfurter Schächer-Fragment als ein Werk des Brüsseler Stadtmalers. Im Vergleich mit der trockenen, aber getreuen Liverpooler Kopie des gesamten Altars konnte Conway zugleich nachweisen, daß mit dem Fragment im Städel lediglich der obere Teil eines rechten Triptychonflügels von beeindruckenden Dimensionen erhalten geblieben war[18]. Unter Hinweis auf den eng verwandten, zwischen 1450 und 1470 entstandenen Stich der Kreuzabnahme des »Banderolen-Meisters« *(Abb. 76)*[19] wollte Conway in der Frankfurter Tafel einen Flügel der Madrider Kreuzabnahme oder einer der zahlreichen Kopien nach diesem Werk sehen[20].

Der Zuschreibung an Rogier van der Weyden selbst wie auch der Annahme, mit dem Fragment liege ein Flügel von Rogiers Kreuzabnahme vor, widersprach H. von Tschudi angesichts der von ihm beobachteten stilistischen Unterschiede mit Nachdruck[21]. Er rückte das Schächer-Fragment - gemeinsam mit den »Flémaller Tafeln« *(Tafeln 5-7)* - zunächst in engen stilistischen Zusammenhang mit den von H. Hymans und W. Bode erstmals unter dem Notnamen »Meister des Mérodeschen Altars« *(Abb. 48)* zusammengefaßten Werken[22], um es schließlich

17 ENP II, S. 13f, 16f, 60, Nr. 3, Tafel 6.

18 Friedländer (1903 b), S. 73, errechnete erstmals die ungefähren Maße des geöffneten Kreuzabnahme-Triptychons mit mindestens vier Metern Breite und zwei Metern Höhe.

19 ENP II, S. 39f, 61, Nr. 3k, Tafel 10.

20 Conway (1882), S. 213; ders. (1884), S. 27.

21 Von Tschudi (1898), S. 19f.

Demgegenüber wollte Firmenich-Richartz (1899), S. 131-134, gerade im Schächer-Fragment einen herausragenden Beweis für die Identität des »Meisters von Flémalle« mit dem jungen Rogier van der Weyden sehen.

22 Wilhelm Bode, La Renaissance au Musée de Berlin; in: GBA 2. pér. 35 (1887), S. 218f; Henri Hymans, Les Musées de Madrid. Le Musée du Prado, IV; in: GBA 3. pér. 9 (1893), S. 383-387.

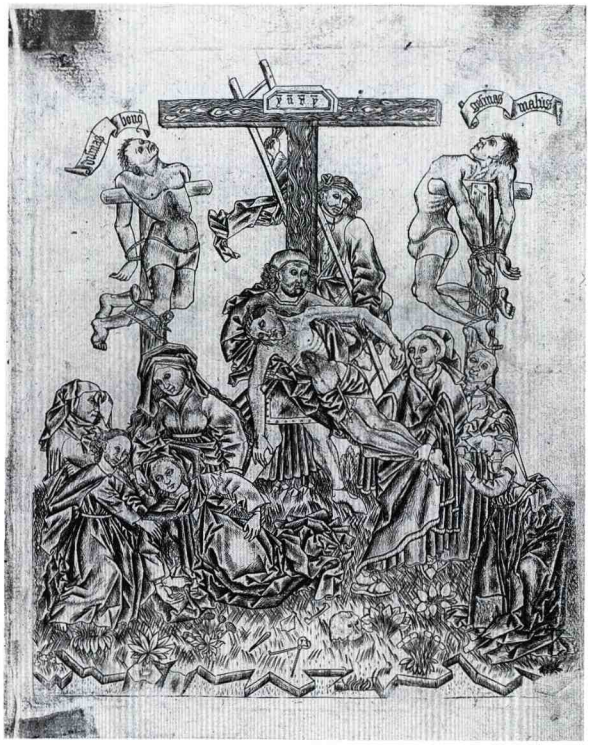


Abb. 76: »Banderolen-Meister«, Kreuzabnahme, Kupferstich, Hamburg, Kunsthalle

1898 als Hauptwerk des von ihm nun »Meister von Flémalle« getauften Malers zu bezeichnen[23]. Die Zuschreibung des Schächer-Fragments an den »Meister von Flémalle« fand in der Folge – ungeachtet der Kontroversen um die Identifikation des anonymen Malers[24] – breiteste Zustimmung.

Nur vereinzelt wurden Zweifel an der Autorschaft des Meisters der »Flémaller Tafeln« auch für das Schächer-Fragment laut. So schien K. Voll, im Vergleich mit den namengebenden Werken die »virtuosere Modellierung« und zugleich die silhouettenhafte Absetzung der Schächer-Figur vom Goldgrund für eine spätere Arbeit eines Nachfolgers des »Meisters von Flémalle« zu sprechen[25]. H. Fierens-Gevaert und P. Fierens andererseits schrieben das Schächer-Fragment zwar Campin zu, vermuteten aber für den Entwurf die Mitarbeit Rogier van der Weydens[26]. M. Davies und K. Bauch schließlich wollten im Frankfurter Fragment das Werk des jungen Rogier van der Weyden sehen. Für die »Flémaller Tafeln« hielten aber beide an der Autorschaft Campins fest[27].

Es war gleichfalls von Tschudi, der erstmals auf die Malereireste auf der Rückseite des Schächer-Fragmentes hinwies[28]. Obwohl er die beiden Liverpooler Grisaille-Figuren zutreffend als Johannes d.T. und den hl. Julian benannte *(Abb. 73)*, wollte er in den Malereiresten des Städel-Bildes eine Madonnendarstellung sehen. Diese Fehldeutung berichtigte erst Davies nach der vollständigen Freilegung der Rückseite im Jahr 1970. Zugleich vermutete er aber ihre Entstehung deutlich nach der Malerei der Flügelinnenseite, ohne dies näher zu begründen[29].

Angesichts des Fehlens externer Anhaltspunkte für Datierung und Lokalisierung des Kreuzabnahme-Triptychons versuchte man durch die intensive Beschäftigung mit den Kopien der Beantwortung dieser Fragen näherzukommen[30]. G. Hulin de Loo brachte Brügge als den Ort der ursprünglichen Aufstellung des Altars in die Diskussion[31]. Zugunsten dieser Lokalisierung sprach für ihn das Brügger Stadtwappen auf der Liverpooler Kopie *(Abb. 73-74)* wie auch die im Jahre 1500 entstandene Teilkopie der Komposition im Werk des »Brügger Meisters von 1500« in St. Salvator in Brügge *(Abb. 77)*[32]. W. H. J. Weale bestätigte Hulin de Loos Annahme durch den Hinweis auf die wahrscheinliche Provenienz des Liverpooler Triptychons aus dem Brügger St. Julians-Hospital

23 Von Tschudi (1893), S. 103; ders. (1894), S. 290; ders. (1898), S. 17–20.

24 Zur Forschungsgeschichte vgl. die entsprechende Katalogeintragung zu den »Flémaller Tafeln«.

25 Voll (1906), S. 93f; ebenso Held (1949), S. 197–202.

26 Fierens-Gevaert, Fierens (1928), S. 18f.

27 Davies (1937), S. 144; Bauch (1944), S. 40.

28 Von Tschudi (1898), S. 19.

29 Davies (1972), S. IIIf.

30 Neben den schon genannten bzw. den im folgenden im Haupttext noch diskutierten Kopien sind hier zu nennen: Teilkopie nach der Mitteltafel (ehemals Sammlung Eugen Schweitzer, Berlin; Friedländer, Gronau [1918], S. 32, Nr. 51); Ambrosius Benson, Kreuzabnahme, Segovia, Kathedrale (Dhanens [1984], Abb. 7); Teilkopie im Turiner Stundenbuch, Hand K (Hulin de Loo [1911 a], S. 48[1]).

31 Georges Hulin de Loo, Catalogue critique. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles, Brügge 1902, Gent 1902, S. XL, 6, Nr. 22, S. 31, Nr. 120. Hulin de Loos Vermutung einer ursprünglichen Aufstellung des Kreuzabnahme-Triptychons in Brügge, zumindest einer Provenienz der Liverpooler Kopie aus Brügge, schlossen sich auch an: Friedländer (1903 a), S. 7, Nr. 15; ders. (1903 b), S. 73; Weale (1903), S. 205; Floerke (1905), S. 148[315]; Voll (1906), S. 94; Frinta (1966), S. 100.
Das Wappen auf der Innenseite des rechten Flügels des Liverpooler Triptychons, erstmals von Weisbach (1897–98), Sp. 210; und von Tschudi (1898), S. 19, beschrieben, wurde von W. H. James Weale, Exposition des primitifs flamands et d'art ancien. Bruges. Première section: Tableaux. Catalogue, Brügge o. J. [1902], S. 10f, als Brügger Stadtwappen bestimmt.

32 ENP II, S. 71, Nr. 59 c.

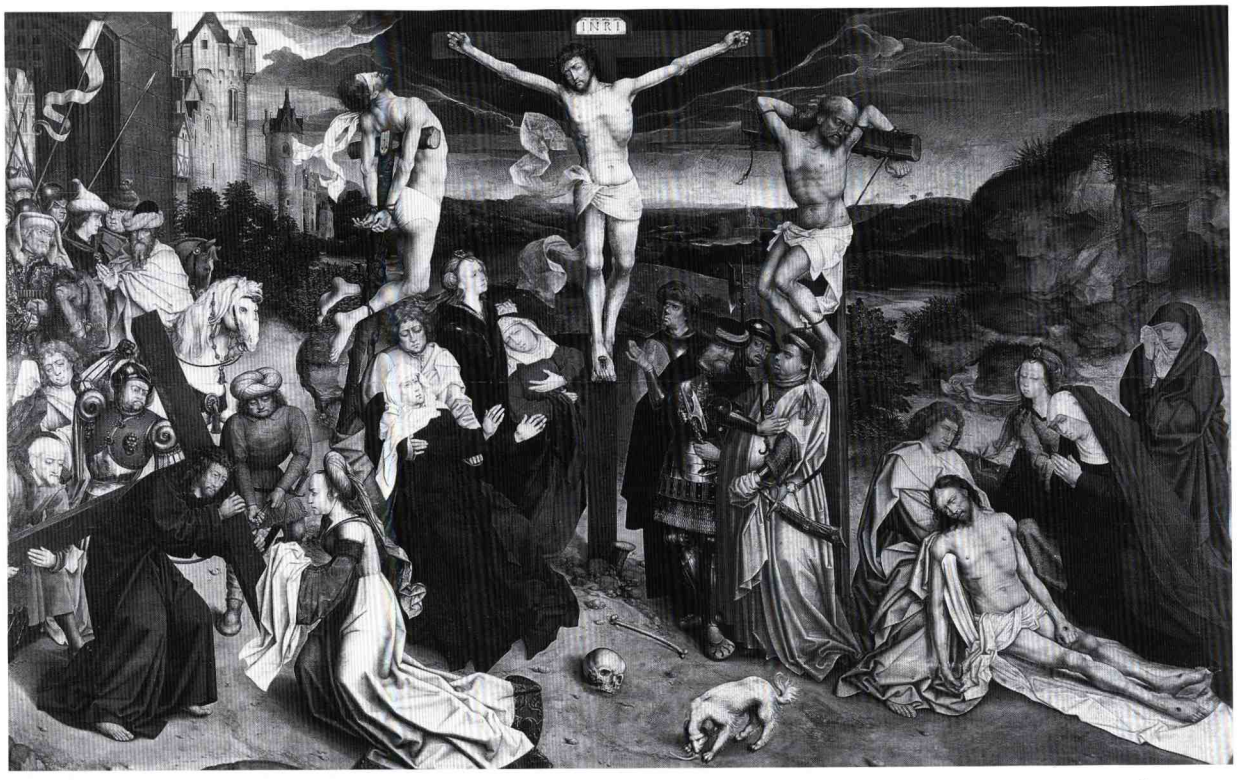


Abb. 77: Brügger Meister von 1500, Tafel mit Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung Christi, Brügge, St. Salvator

wegen der auf den Außenseiten dargestellten Heiligen Julian und Johannes d. T.[33]

Auch für die zeitliche Ansetzung der Kreuzabnahme spielten Kopien eine gewichtige Rolle, konnte doch über ihre Datierung ein klarer »terminus ante quem« für dieses »Hauptwerk des Flémaller Meisters«[34] gewonnen werden. So führte Hulin de Loo die freie Wiederholung der Kreuzabnahme im Stundenbuch der Katharina von Kleve in der Pierpont Morgan Library in New York, Ms. 948, folio 69 verso *(Abb. 78)*, an, dessen Entstehung er im Jahre 1430 aus Anlaß der Heirat der Besitzerin mit Herzog Egmond von Geldern vermutete. Bei einer angenommenen Datierung um 1430, d. h. noch vor der Vollendung des Genter Altars, kam dem Kreuzabnahme-Triptychon des »Meisters von Flémalle«, den Hulin de Loo mit Robert Campin gleichsetzte, eine überragende Stellung in der Entwicklung der altniederländischen Malerei zu: Sein Schöpfer trat damit gleichberechtigt neben Jan und Hubert van Eyck[35].

F. Winkler untermauerte diese frühe Datierung und damit die herausragende Bedeutung des Malers für die Entwicklung der niederländischen Malerei mit dem Hinweis auf seine mutmaßliche künstlerische Herkunft aus dem Kreis um die burgundischen Hofkünstler Jean Malouel und Henri Bellechose. So schien ihm die Frankfurter Schächer-Figur in dem Malouel und Bellechose zugeschriebenen Tafelbild

33 Weale (1902; wie Anm. 31), S. XIX, 10f, Nr. 22; ders. (1903), S. 205; Pächt (1960), S. 416[71].

34 Friedländer (1903 b), S. 73.

35 Hulin de Loo (1911 a), S. 48; ders. (1911 b), S. 110; ders. (1911 c), S. 225.
Angesichts einer weiteren, »Hand K« zugeschriebenen Kopie im Turiner Stundenbuch entwickelte Hulin de Loo (1911 a), S. 48[1], eine komplexe Hypothese zum Verhältnis der beiden Miniatur-Wiederholungen zum Kreuzabnahme-Triptychon wie zu dessen möglicher Auftraggeberin, Margarete von Burgund, Witwe Herzog Wilhelms von Bayern.
Dieser Vorschlag wurde weithin mit Schweigen übergangen; allein Reinach (1918), S. 79, sprach sich ausdrücklich dagegen aus. Das Kleve-Stundenbuch wird heute meist um 1440 datiert (John Plummer, The Miniatures in the Book of Hours of Catherine of Cleves, New York [1966], S. 8f, 22).
Seine Datierung der Kreuzabnahme vor 1430 sah Hulin de Loo auch durch die 1434 entstandenen Tafeln des Jacques Daret für den Marien-Altar in St. Vaast in Arras bestätigt. Da für Hulin der urkundlich bekannte Lehrer Darets, Robert Campin, niemand anders als der »Meister von Flémalle« war (Georges Hulin de Loo, An authentic work by Jaques Daret, painted in 1434; in: BurlM 15 [1909], S. 202–208), stand es für ihn außer Zweifel, daß der Stil des St. Vaaster Altars des Jacques Daret zugleich den Stil Campins vor bzw. um 1430, während der Lehrzeit Darets, reflektierte.



Abb. 78: »Meister der Katharina von Kleve«, Kreuzabnahme, Stundenbuch der Katharina von Kleve, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 948, folio 69 verso

mit der Kreuzigung Christi und dem Martyrium des hl. Dionysius im Louvre in Paris *(Abb. 79)* ihren direkten Vorläufer zu haben[36].

Für eine Datierung der Schächer-Kreuzigung in die Zeit bald vor 1430 trat auch Heidrich ein[37]. Er sah das Kreuzabnahme-Triptychon des »Meisters von Flémalle« als unmittelbare Vorstufe von Rogier van der Weydens Madrider Kreuzabnahme *(Abb. 75)*. Doch blieb gerade diese Betrachtungsweise nicht ohne Widerspruch: So kehrte K. W. Jähnig die Abhängigkeit um und wollte in der spezifischen Gestaltung der Kreuzabnahme des anonymen Meisters eine direkte Reaktion auf Rogier van der Weydens Werk sehen. Aufgrund ikonographischer Vergleiche vermutete er, daß die Mitteltafel des bis auf das Städel-Fragment verlorenen Altars ursprünglich eine Kreuzigung Christi, nicht aber die in der Liverpooler Kopie überlieferte Kreuzabnahme gezeigt hätte. So sei der Blick der beiden Zuschauer unter dem Schächerkreuz in der ursprünglich geplanten Darstellung auf den gekreuzigten Christus gerichtet gewesen; erst der Themenwechsel für den Gesamtzusammenhang des Altars habe diese Gestaltung aus dem Kontext gerissen und damit mißverständlich gemacht. Die auf diese Weise festgestellte Abhängigkeit des »Meisters von Flémalle« von Rogier bewies für Jähnig zugleich die späte Entstehung des Schächer-Fragments innerhalb des Œuvre des Anonymus[38].

Jähnigs Hinweis auf die kompositionellen und ikonographischen Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion eines Kreuzabnahme-Triptychons führte schließlich H. Fierens-Gevaert dazu, den Altar des »Meisters von Flémalle«, abweichend von der Liverpooler Version, als Kreuzigungs-Triptychon zu rekonstruieren[39].

Diesem Vorschlag widersprach E. Panofsky. Seiner Meinung nach ging die nun um 1435 datierte Kreuzigungs-Miniatur im Kleve-Stundenbuch *(Abb. 78)* auf eine verlorene Kreuzigung von Campin zurück; die Miniatur hatte damit zugleich auch als Datierungskriterium - wie erstmals bei Hulin de Loo[40] - für das Schächer-Fragment ausgedient. Eine weitere Wiederholung dieser hypothetischen Kreuzigung des »Meisters von Flémalle« glaubte Panofsky auch in Gerard Davids früher Kreuzigung in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid[41] erkennen zu können[42].

36 Winkler (1913), S. 137–155. Ebenso auch Schmarsow (1928), S. 19f, 49; Panofsky (1953), S. 168; Pächt (1989), S. 35–38.

37 Heidrich (1910), S. 19–21. Die Frühdatierung des Kreuzabnahme-Triptychons des »Meisters von Flémalle« unterstützten in der Folge u. a. ebenfalls: Winkler (1913), S. 41–43, 44[1]; Reinach (1918), S. 74–90; Conway (1921), S. 120f; Winkler (1924), S. 68; Fierens-Gevaert, Fierens (1928), S. 14–16, 28; Schmarsow (1928), S. 156–158; Destrée (1928–29), S. 132f; Friedländer (1933), S. 12f; de Tolnay (1939), S. 17[27], 56, Nr. 3; Fischer (1942), S. 102; Panofsky (1953), S. 167f.
Demgegenüber datierten in die 1430er Jahre: Burroughs (1938), S. 236; Brachert (1965), S. 46[46]; Frinta (1966), S. 100[40]; Davies (1972), S. 43–47, 111–114.

38 Jähnig (1914), S. 31–41. Im Anschluß hieran auch Conway (1921), S. 120f.
Tatsächlich zeigt die Unterzeichnung die Köpfe der beiden Soldaten in stärker verkürzter Form als schließlich in Farbe ausgeführt. In der ersten Anlage war ihr Aufschauen zum Schächer, nicht aber zur Mitteltafel, daher wesentlich deutlicher.

39 Fierens-Gevaert (1922), S. 16; ebenso auch Beenken (1951), S. 24, 48.

40 Hulin de Loo (1911 a), S. 48; ders. (1911 b), S. 110; ders. (1911 c), S. 225.

41 ENP VI B, S. 84f, 104, Nr. 186, Tafel 197.

42 Panofsky (1953), S. 176f.

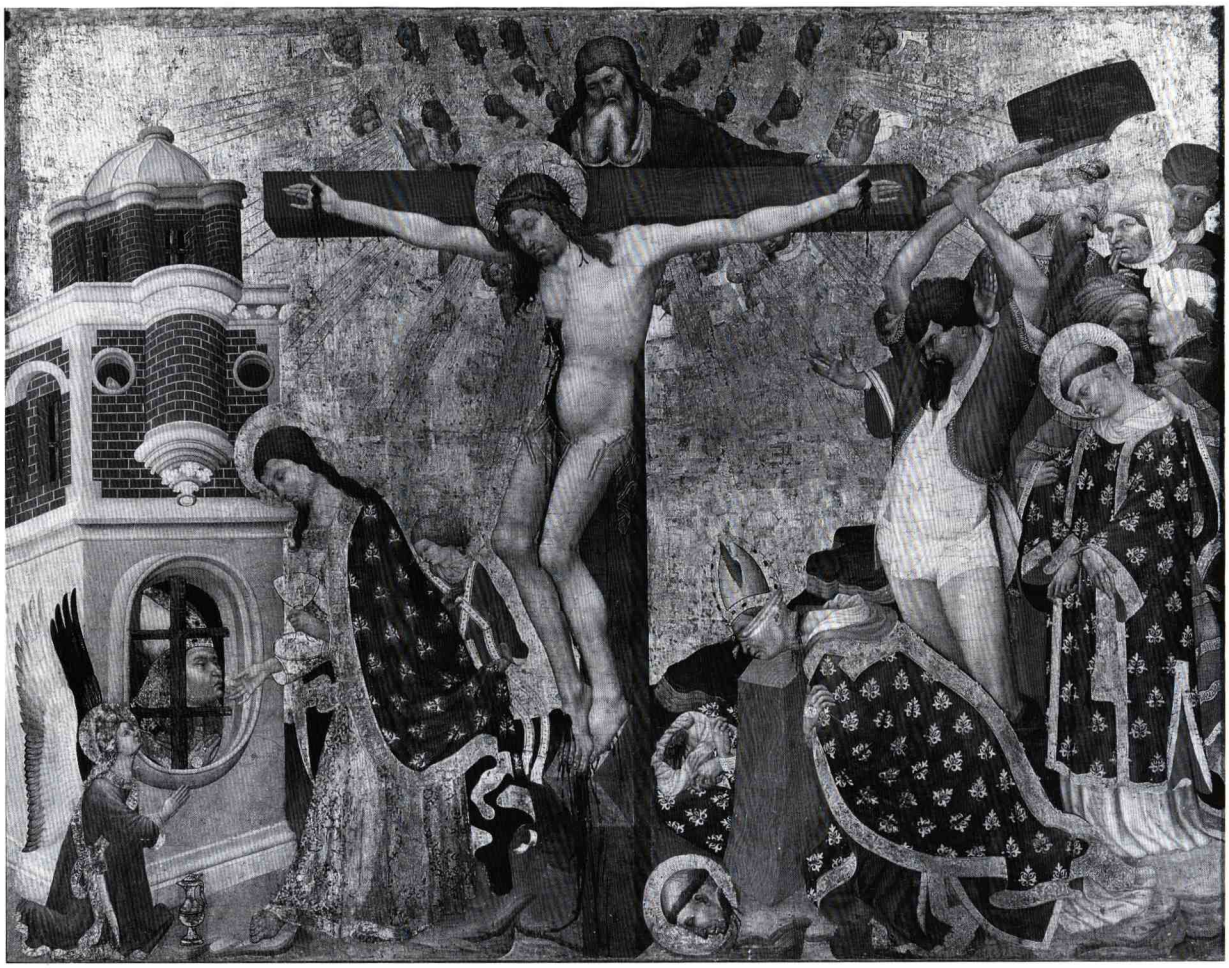


Abb. 79: Jean Malouel und Henri Bellechose, Kreuzigung Christi und Martyrium des hl. Dionysius, Paris, Louvre

Das Schächer-Fragment des Städelschen Kunstinstituts spielte auch im Zusammenhang mit der heftig umstrittenen Frage der möglichen Identität des »Meisters von Flémalle« mit dem jungen Rogier van der Weyden eine Rolle[43]: M. J. Friedländer schrieb das von ihm entdeckte Kreuzigungs-Triptychon in der Abegg-Stiftung in Riggisberg[44] Rogier van der Weyden zu, verwies aber zugleich auf die Bezugnahme der Figuren des rechten Flügels auf das Schächer-Fragment in Frankfurt[45]. Seine hieran anschließende Begründung für die Identität Rogiers mit dem »Flémaller Meister« verknüpfte auf überraschende Weise die konkrete Fragestellung der Abhängigkeit von Einzelformen mit dem generellen Problem der Bedeutung von Künstlerpersönlichkeiten[46]; eine eigentliche, kritischer Überprüfung standhaltende Beweisführung blieb Friedländer schuldig.

Unterschiedliche Aspekte der Forschungsgeschichte zum »Meister von Flémalle« im allgemeinen und zum Schächer-Fragment im besonderen bündelte E. Dhanens in ihren Überlegungen zur Genter Kunst »Tussen de Van Eycks en Hugo van der Goes«[47]. In Anlehnung an Hulin de Loos Vermutung, der Altar, zu dem auch das Schächer-Frag-

43 Zum grundsätzlichen Problem vgl. die forschungsgeschichtlichen Erörterungen zu den »Flémaller Tafeln«.

44 ENP II, S. 55f, 89, Supp. 131, Tafel 135.
Dhanens (1984), S. 73–93, identifizierte den Stifter als den in Gent ansässigen Odonijn de Villa, schrieb das Triptychon Daneel de Ryke zu und datierte es um 1468.

45 Friedländer (1933), S. 12f.
Schon Jähnig (1914), S. 41, hatte auf die Übernahme der Kopftypen des Schächer-Fragments für die Könige in Rogiers Bladelin-Altar in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, hingewiesen (ENP II, S. 20, 67, Nr. 38, Tafel 61).

46 Friedländer (1933), S. 13: »Eines ist sicher, wenn Rogier einen Vorgänger und Lehrer hatte, der um 1430 den Frankfurter Flügel schaffen konnte, er aber etwa 10 Jahre später den Turiner Altar [heute in Riggisberg; JS] schuf, so kommt ihm der Titel eines erfindungsreichen, führenden und herrschenden Meisters nicht zu, und alle Stimmen aus alter Zeit, die seinen Ruhm verkünden, waren im Irrtum.«

47 Dhanens (1984), S. 5–30.

ment gehörte, habe ursprünglich in Brügge gestanden[48], brachte sie ihn mit der urkundlichen Überlieferung über ein bedeutendes Altarbild in der Brügger Kirche St. Jakob in Verbindung[49]. Van Mander beschrieb das Werk als Kreuzigungs-Darstellung, das den Bildersturm dadurch überstanden habe, daß die Malerei schwarz übermalt und in Goldfarbe mit den Zehn Geboten beschrieben worden sei. Nach dem Ende des Bildersturms habe man die Übermalung entfernt und das Altarbild in alter Schönheit zurückgewonnen. Die Reste eines schwarzen Farbanstrichs über der Grisaille-Darstellung des Städel-Fragments wollte Dhanens mit diesen Berichten Van Manders in Zusammenhang bringen.

Über die traditionelle Verbindung dieses Werks mit dem Namen des Genter Malers Hugo van der Goes[50] setzte sich Dhanens mit der Vermutung hinweg, hier habe es sich vermutlich um eine Verwechslung mit einem älteren Genter Künstler gleichen Namens - »Meester Hughe« - gehandelt. An dieser Stelle beginnt nun die Verknüpfung ihrer Überlegungen mit älteren Versuchen in der Nachfolge von L. Maeterlinck[51], dem »Meister von Flémalle« zu einer Genter Herkunft zu verhelfen. Dhanens sah in ihrem Genter Anonymus einen Künstler in der Nachfolge vor allem Hubert van Eycks und datierte daher das Schächer-Fragment wie auch die »Flémaller Tafeln« *(Tafeln 5-7)* in die Zeit um 1440. Die Werke der »Gruppe Flémalle« sollten so zu Zeugen des »schweren Stils« in der Nachfolge des Genter Altars werden[52].

Spätestens seit der Entdeckung des Zusammenhangs der Frankfurter Tafel mit der Kopie in Liverpool *(Abb. 73-74)* liefert das Schächer-Fragment Anlaß zu ikonographischen Deutungsproblemen. Passavant hatte die Darstellung noch präzise als »... den zur Linken Christi am Kreuze hängenden Schächer ... und die halben Figuren des Hauptmannes und eines neben ihm stehenden Mannes..., beide glaubensvoll nach Christus aufblickend...«, beschrieben[53]. Kugler und Burckhardt folgerten aus der Anordnung des Schächer-Kreuzes zur Linken Christi, daß der hier Dargestellte der böse Schächer sein müsse[54]. Doch schon Rathgeber hatte, ohne allerdings den Zusammenhang mit dem Fragment zu erkennen, den Gekreuzigten zur Linken Christi in der Liverpooler Kopie als den guten Schächer benannt[55]. Der Grund hierfür dürfte in der besonderen Darstellung der beiden zusammen mit Christus hingerichteten Männer zu suchen sein: Der zur Rechten Christi (also auf der ranghöheren, »guten« Seite) Gekreuzigte trägt in Liverpool eine Augenbinde und bäumt sich am Kreuz auf - beides traditionell dem schlechten Schächer zugeordnete Charakteristika[56]. Weisbach übertrug die traditionelle Benennung des Schächers in Liverpool dann erstmals auf das Fragment im Städel[57]; seither stehen sich Befürworter und Gegner der Identifizierung als schlechter oder guter Schächer gegenüber. M. S. Frintas Vorschlag, die verlorene Mitteltafel des Kreuzabnahme-Triptychons hypothetisch mit einem von hinten (sic) gesehenen Kreuz Christi zu rekonstruieren, versuchte schließlich, beide Standpunkte miteinander zu versöhnen[58]. Ähnlich uneinheitlich ist die Benennung der beiden Zuschauer unter dem Kreuz; sie reicht vom gerechten Hauptmann und Longinus bis zur allgemeinen Bezeichnung als zuschauende Soldaten.

R. Herrlinger untersuchte die anatomische Richtigkeit der Schächer-Darstellung[59]. Angesichts der

48 Hulin de Loo (wie Anm. 31), S. XL, 6, Nr. 22, S. 31, Nr. 120.

49 Dhanens (1984), S. 10-15, konnte wahrscheinlich machen, daß dieses Altarbild vermutlich eine Kreuzabnahme zeigte und eine Stiftung des Brügger Bürgers Jakob Biese war. Biese erwarb 1440 das Begräbnisrecht für sich und seine Frau in der Jakobs-Kapelle, d. h. im ursprünglichen südlichen Querarm der Kirche. 1472/74 wurde das Altarbild hinter dem Hochaltar der Kirche aufgestellt, vor 1662 an die Stelle des alten Hochaltars gesetzt, wo es seinerseits 1666 dem barocken Hochaltar weichen mußte. Bis 1799 ist das Biese-Altarbild mit einiger Wahrscheinlichkeit in der Brügger Jakobs-Kirche nachzuweisen, dann verlieren sich seine Spuren.
Der Altar der Familie Biese war Johannes dem Täufer geweiht, der in Grisaille auf der Außenseite des Schächer-Fragments dargestellt ist. Auch die Lichtführung von rechts oben würde einer Aufstellung an der Ostwand einer südlichen Querhauskapelle wie im Falle der Biese-Kapelle in St. Jakob in Brügge entsprechen.

50 Die Überlieferung beginnt mit dem 1604 erschienenen »Schilderboek« Karel van Manders, der das Bild als Kreuzigung benannte und es Hugo van der Goes zuschrieb. Nachfolgend schwankte die Beschreibung allerdings zwischen einer Kreuzigung und einer Kreuzabnahme, während die Ausführung einheitlich Van der Goes zugeschrieben wurde; vgl. Jochen Sander, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, S. 21f.

51 Vgl. die Forschungsgeschichte zu den »Flémaller Tafeln«.

52 Dhanens (1984), S. 31-93.

53 Passavant (1843), S. 262.

54 Kugler, Burckhardt (1847), S. 138.

55 Rathgeber (1843), Sp. 439.

56 Der Stich des »Banderolen-Meisters« *(Abb. 76)* mag zur Verwirrung zusätzlich beigetragen haben: Er zeigt zur Linken Christi »Gesinas malus« in der Gestaltung des Schächers zur Rechten Christi des Liverpooler Triptychons. Der »Dismas bono« des Stiches seinerseits hat keine Ähnlichkeit mit dem Gekreuzigten des Städel-Fragments oder seines Gegenstücks in der Kopie in Liverpool.

57 Weisbach (1897-98), Sp. 210f.

58 Frinta (1966), S. 52f. Zustimmend in der Folge auch: Blum (1970), S. 436.

59 Herrlinger (1951-53), S. 284-286.

präzisen Wiedergabe der offenen Unterschenkelfraktur, der Schnürfurchen der Stricke oder der fahlen Körperfarbe der Leiche überrascht die Feststellung, daß die Gestaltung des Thorax mit einem viel- statt dreiteiligen Brustbein deutlich von den tatsächlichen anatomischen Gegebenheiten beim Menschen abweicht. Herrlinger konnte nachweisen, daß der Maler in diesem spezifischen Gestaltungsdetail nicht seiner tatsächlichen Anschauung, sondern der Autorität des antiken Arztes Galen gefolgt sein muß, der in seinen Schriften das menschliche Brustbein als siebenteilig beschreibt. Diese typisch mittelalterliche Bezugnahme auf die wissenschaftliche Autorität der Vergangenheit kontrastiert beim Schächer-Fragment aufs schärfste mit der geradezu veristischen Genauigkeit der Darstellung auf der Basis sorgfältigsten Naturstudiums[60].

Neben der Gemäldekopie in Liverpool überliefert eine Reihe von Zeichnungen Teile der Komposition. So ist der Schächer zur Rechten Christi auf einer Zeichnung im Fogg Art Museum in Cambridge, Mass. *(Abb. 80)*, festgehalten. Die Figuren der Mitteltafel zeigt eine weitere Zeichnung im Fitzwilliam Museum in Cambridge *(Abb. 81)*[61]. Die Schächer-Zeichnung ist wiederholt als vorbereitende Studie Campins für sein bis auf das Frankfurter Fragment verlorenes Triptychon betrachtet worden[62].

Das Schächer-Fragment gehört zu den Bildern des Städelschen Kunstinstituts, die schon in den frühen 1930er Jahren röntgenologischen Untersuchungen unterzogen wurden[63]. Die hierbei gewonnenen Ergebnisse bewiesen für A. Burroughs »The Reality of Robert Campin«, wobei er zugleich die künstlerische wie maltechnische Abhängigkeit der späteren Werke Campins von Rogier betonte[64]. Bereits Passavant hatte auf den »Goldgrund mit eingedrücktem Muster« bei der Schächer-Tafel hingewiesen[65]. T. Brachert machte deutlich, daß sich mit dem Städel-Bild das früheste niederländische Beispiel für Preßbrokat erhalten hat[66]; vergleichbar sind in diesem Zusammenhang nur die beiden sehr viel kleineren Preßbrokat-Model für das Ehrentuch der thronenden Gottesmutter bzw. für den Vorhang der Verkündigungsdarstellung in Lochners wohl in den

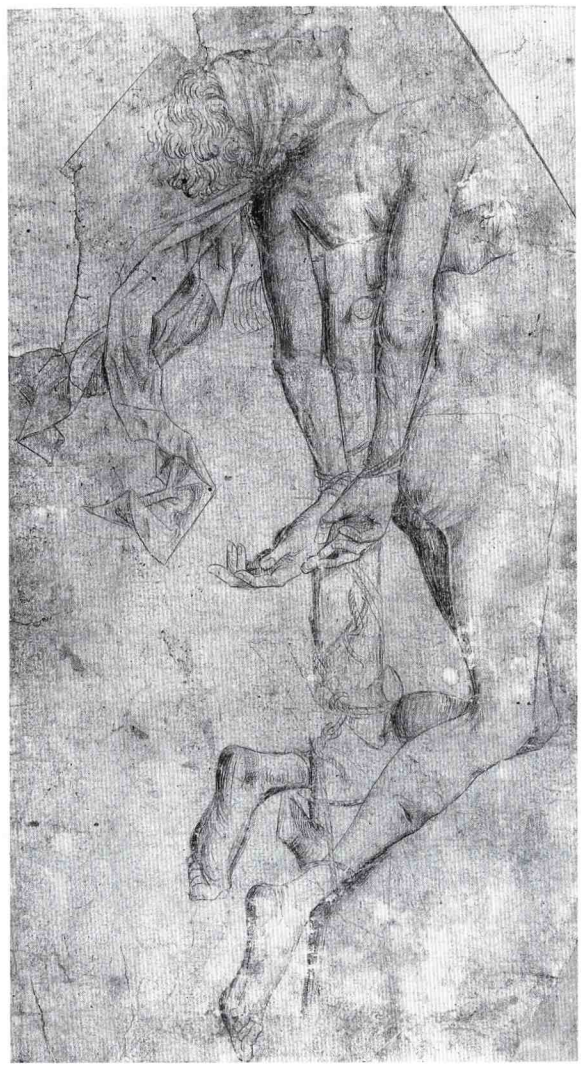


Abb. 80: Kopie nach Robert Campin, Schächer zur Rechten Christi, Zeichnung, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum

Anfang der 1440er Jahre zu datierendem Dombild in Köln[67]. Im Jahre 1970 wurde die Malerei auf der Tafelrückseite vollständig freigelegt; erst zu diesem Zeitpunkt wurde erkannt, daß es sich um die Darstellung eines männlichen Heiligen - aller Wahrscheinlichkeit nach Johannes d. T. - handelt.

Frinta teilte eine Reihe von gemäldetechnologischen Einzelbeobachtungen mit[68]. J. R. J. van Aspe-

60 A. a. O. verwies Herrlinger auf einen interessanten Parallelfall: In dem 1543 veröffentlichten Anatomie-Buch des großen Renaissance-Anatomen Vesalius wurde das menschliche Brustbein im Text korrekt als dreiteilig beschrieben, in der Illustration aber gleichfalls siebenteilig wiedergegeben.

61 Sonkes (1969), S. 127–132, Kat. Nr. C 20, C 21.

62 A. a. O., S. 128f, Kat. Nr. C 20.

63 Wehlte (1932), S. 226; Wolters (1932), S. 229.

64 Burroughs (1933), S. 144f; ders. (1938), S. 215f, 232–236.

65 Passavant (1843), S. 262.

66 Brachert (1965), S. 46[46]; im Anschluß hieran auch Taubert (1967), S. 121.

67 Die Preßbrokat-Abschnitte messen 7 x 7 cm beim Ehrentuch bzw. 27,8 x 8,5 cm beim Vorhang; vgl. Rolf Lauer, Christa Schulze-Senger, Wilfried Hansmann, Der Altar der Stadtpatrone im Kölner Dom; in: Kölner Domblatt 92 (1987), S. 33–57.

68 Frinta (1966), S. 50–53.



Abb. 81: Kopie nach Robert Campin, Kreuzabnahme, Zeichnung, Cambridge, Fitzwilliam Museum

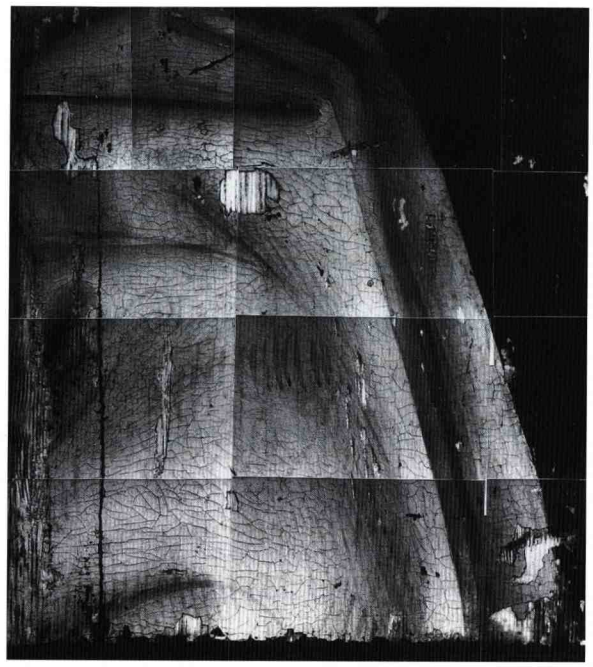


Abb. 82: Robert Campin, Fragment eines Triptychon-Flügels, Infrarot-Reflektographie: Umhang Johannes' d. T., Frankfurt, Städel

ren de Boer, J. Dijkstra und R. van Schoute untersuchten die in nur sehr geringem Umfang sichtbar zu machende Unterzeichnung des Fragments und brachten sie in einen losen Zusammenhang mit jener des »Flémaller« Gnadenstuhls[69]. P. Klein schließlich ermittelte ein Fälldatum von 1420 +x-2 für das Holz des Schächer-Fragments[70].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bei der ehemaligen Tafelaußenseite konnte die Infrarot-Reflektographie nur in der rechten, im vollen Licht befindlichen Umhangpartie die Unterzeichnung in größerem Umfang sichtbar machen *(Abb. 82)*. Die frei ausgeführte Unterzeichnung mit Konturlinien und feinen Parallelschraffuren ist offensichtlich mit feinem Pinsel und wäßriger Farbe angelegt worden. Deutlich sind bei den Schraffurlinien die tröpfchenförmigen Ansammlungen der Farbe am unteren Ende der Linien zu erkennen. Eine in gleicher Technik ausgeführte Unterzeichnung ist auch am tief verschatteten Kontur des Hauptes an jenen Stellen auszumachen, wo die Farbausführung sich von den zeichnerischen Vorgaben freigemacht hat. Demgegenüber konnten weder für die Architektur noch für den Metallbaldachin oder die diversen Schattenpartien unterzeichnete Angaben nachgewiesen werden.

Im Gestaltungsprozeß kam es nicht nur zu Abweichungen des Farbauftrages von der Unterzeichnung, sondern auch zu einigen wenigen Pentimenti bei der Johannes-Gestalt. So wurde der Umhang an der linken Schulter des Täufers in der endgültigen Farbfassung etwas zurückgenommen, während am verschatteten Kopfkontur einige kleinere Formanpassungen zu beobachten sind.

Die Infrarot-Reflektographie der Flügelinnenseite erbrachte einen dem der Außenseite im wesentlichen entsprechenden Befund. Auch hier konnte die Unterzeichnung nur dort sicher erfaßt werden, wo sich die Farbfassung markant von ihr unterscheidet; so sind die Köpfe beider Zuschauer in einer deutlich stärker zurückgeneigten Position unterzeichnet als schließlich in Farbe ausgeführt *(Abb. 83)*[71]. Auch hier ist wohl an eine Ausführung mit Pinsel und dünnflüssiger Farbe zu denken.

Auch bei der Schächer-Darstellung gibt es eine

69 Sonkes (1971–72), S. 196–198; van Asperen de Boer, Dijkstra, van Schoute (1992), S. 10, 44, 46, 68–71.

70 Klein (1987), S. 34.

71 Eine ähnliche Variation findet sich auch an dem neben dem Fuß des Schächers herabhängenden Hemdsärmel. Abweichend von der Farbausführung sind auch die Oberschenkel

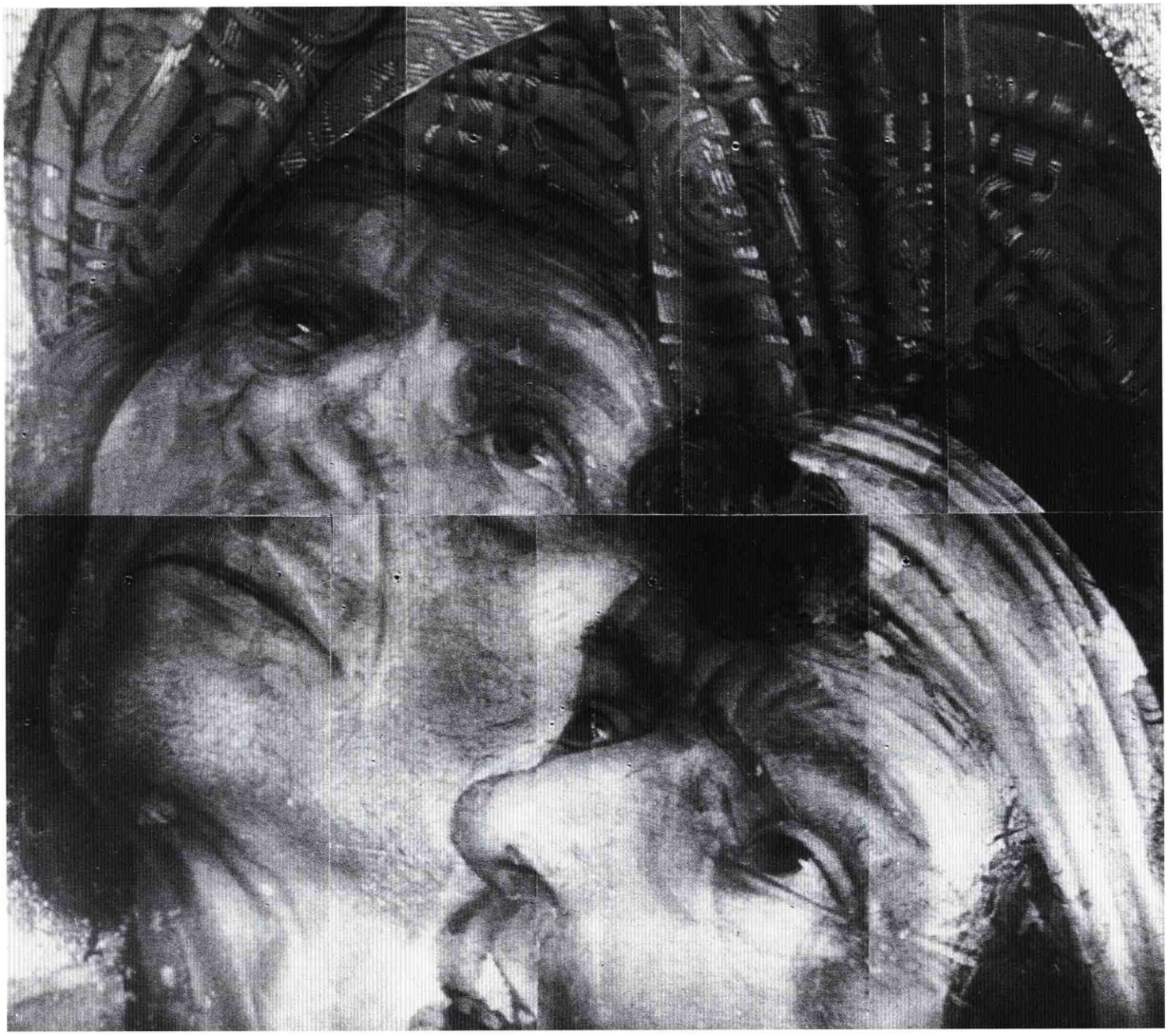


Abb. 83: Robert Campin, Fragment eines Triptychon-Flügels, Infrarot-Reflektographie: Köpfe der Zuschauer, Frankfurt, Städel

Reihe von Pentimenti: Kleine Selbstkorrekturen sind am gesamten Körperkontur auszumachen, besonders deutlich aber am Baucheinzug an seiner rechten Körperseite und an der Kniekehle des linken Beines. Ebenso gibt es kleinere Formveränderungen an der rechten Hand des Gerüsteten unter dem Schächer-Kreuz; sein Mittelfinger war in der ersten Farbanlage stärker abgespreizt.

Den gekreuzigten Schächer hinterfängt ein vergoldeter Preßbrokat *(Abb. 84-85)*[72]. Das Muster zeigt zwischen gewundenen Schriftbändern mit ornamentalen Lettern gefiederte dreilappige Blätter und Granatäpfel, auf denen papageienartige Vögel sitzen. Auf raffinierte Weise wird der Eindruck eines kostbaren Brokatstoffs erzielt: So stehen die Einzelheiten des Rapports einmal als erhabene vertikale Riffeln auf dem glatten Goldgrund, während sie sich zum anderen als plane Flächen vom geriffelten Hintergrund absetzen. Da es keine Spuren einer Lüsterung gibt, muß die subtile Wirkung des Preßbrokates allein von der unterschiedlichen Oberfläche des Goldgrundes ausgegangen sein. Die Größe des verwendeten Models ist beträchtlich, er mißt ca. 27 x 29 cm. Die ausschließlich vertikal geführten Riffeln

des Schächers unterzeichnet: Während die Außenkontur seines rechten Oberschenkels im Bereich der heutigen Farbfassung verlief, wurde die Innenkante des linken Oberschenkels in der Farbfassung gegenüber der Unterzeichnung zurückgenommen. Eine entsprechende Änderung ist an der Fesselung des linken Unterschenkels zu beobachten, die der Unterzeichnung zufolge etwas tiefer verlaufen sollte.

72 Die Vergoldung erfolgte vermutlich mit Muschelgold.



Abb. 84: Robert Campin, Fragment eines Triptychon-Flügels, Streiflicht-Aufnahme des Preßbrokats, Frankfurt, Städel

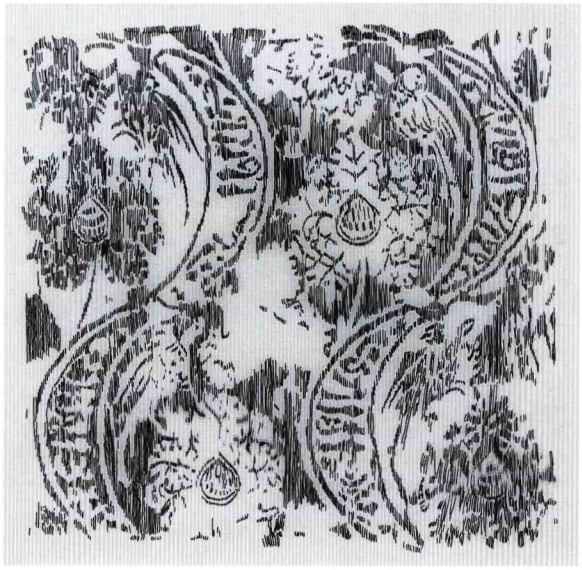


Abb. 85: Umzeichnung des Preßbrokat-Modelabdrucks

machen es wahrscheinlich, daß ein hölzerner Model Verwendung fand, der sich für die Mustergestaltung des Faserverlaufs des Holzes bediente[73].

Die Interpretation des Röntgenbefundes wird nicht nur durch die doppelseitige Bemalung der Tafel erschwert *(Abb. 86)*. Es kommt der schlechte Erhaltungszustand mit zahlreichen, z. T. großflächigen Farbverlusten vor allem auf der ehemaligen Flügelaußenseite[74] und im Goldgrund der Innenseite hinzu. Weiterhin wird das Bild durch den hohen Bleiweißanteil der Malerei der Nischenarchitektur der Außenseite verunklärt, die mit hoher Strahlenabsorption die differenzierte Abbildung der Malerei der Innenseite verhindert. Hiervon sind vor allem die beiden Soldaten unter dem Kreuz des Schächers betroffen. Am besten zu beurteilen ist die Malerei der Innenseite im Bereich der rückseitig aufgeleimten Holzleiste, d. h. etwa in der Mittelachse des Schächerkörpers, und in den Schattenzonen von Architektur und Baldachin der Flügelaußenseite. Die hohe Sicherheit der Formgebung und die außerordentlich plastische Entwicklung der Einzelform wird besonders an den Beinen und an dem als Lendentuch benutzten Hemd des Gekreuzigten erkennbar. Die Röntgenaufnahme macht schließlich eine nachträgliche Veränderung sichtbar, die sicher erst im Zusammenhang mit der Zerstörung des Triptychons und der Zerteilung des rechten Flügels vorgenommen wurde: An der linken Bildkante der Innenseite zeichnet sich seitlich und knapp unterhalb des herabhängenden Seils, mit dem der Schächer ans Kreuz gefesselt ist, ein Gewandzipfel ab, der heute vollkommen übervergoldet ist. Die dendrochronologische Untersuchung des verwendeten Eichenholzes erlaubte die Bestimmung des frühesten bzw. des wahrscheinlichen Fälldatums für 1414 bzw. 1420[75].

73 Zur Technik der Preßbrokate vgl. Brachert (1965), S. 37–47; Eike Oellermann, Zur Imitation textiler Strukturen in der spätgotischen Flachmalerei; in: Amtsberichte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 24 (1965), S. 159–174; Brigitte Hecht, Betrachtungen über Preßbrokate. Rekonstruktionsversuche unter besonderer Berücksichtigung des sogenannten Tegernseer Manuskripts; in: Maltechnik Restauro 86 (1980, 1), S. 22–49; Günter Ognibeni, Brokatapplikationen auf Wachsbasis. Bericht einer Versuchsreihe am Braunschweigischen Landesmuseum; in: Maltechnik Restauro 87 (1981, 1), S. 35–37; Rolf E. Straub, Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, Stuttgart 1984 (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, 1), S. 125–261.

74 Hier zeichnen sich z. T. ausgedehnte Laufspuren von Lösungsmitteln ab, die auch im Oberflächenbild auffallen. Sie dürften mit dem nur eingeschränkt erfolgreichen Versuch im Zusammenhang stehen, die nachträglich aufgebrachte, flächige schwarze Übermalung der Tafelaußenseite wieder zu entfernen: Die gesamte Malerei ist auch heute noch von Spuren des Farbüberzugs bedeckt.

75 Eine ausführliche Darlegung des Befundes findet sich im Kataloganhang von P. Klein.



Abb. 86: Robert Campin, Fragment eines Triptychon-Flügels mit Schächer-Kreuzigung und Johannes d. T., Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Innerhalb der »Gruppe Flémalle« kommt kein anderes Werk den sogenannten »Flémaller Tafeln« *(Tafeln 5-7)* so nahe wie das Schächer-Fragment, das – seiner anderen Provenienz ungeachtet – heute gleichfalls im Städelschen Kunstinstitut bewahrt wird. Als einzig erhaltener Überrest eines im geöffneten Zustand etwa 2 x 4 Meter messenden Triptychons gehört das Fragment zum Kernbestand jener Werke, die Robert Campin, dem sogenannten »Meister von Flémalle«, heute zugeschrieben werden können[76]. Seine Datierung in die Zeit um 1430 ergibt sich aus der engen Zusammengehörigkeit mit den namengebenden Werken.

Anders als bei den drei »Flémaller Tafeln« stellt sich beim Schächer-Fragment die Frage der umfänglichen Mitarbeit eines Werkstattgehilfen nicht[77]: Soweit der extrem ungleichmäßige Erhaltungszustand der ehemaligen Flügelaußenseite mit der Grisaille-Darstellung Johannes d. T. erkennen läßt, stammt sie von derselben Hand wie die Figuren des gekreuzigten Schächers und der beiden Soldaten, und diese ist ohne Frage identisch mit dem »Hauptmeister« der »Flémaller Tafeln« – sofern man bei diesen Bildern überhaupt Händescheidung zu betreiben vermag. Gleiches gilt für die auf Innen- und Außenseite des Schächer-Flügels nur ausschnitthaft faßbare Unterzeichnung *(Abb. 82-83)*, die sich in Technik und Handschrift an die Unterzeichnung der stillenden Gottesmutter *(Abb. 54-57)* und des Gnadenstuhls aus »Flémalle« *(Abb. 60-61)* anschließen läßt[78].

Zugleich begegnet mit den beiden sehr unterschiedlich gestalteten Seiten des Flügels jeweils eine auch die »Flémaller Tafeln« kennzeichnende Bildauffassung. Die Flügelaußenseite mit der Skulptur Johannes d. T. in einer Wandnische und unter einem Metallbaldachin erinnert nicht nur wegen der Grisaille unmittelbar an die Figurengruppe des Gnadenstuhls *(Tafel 7)*[79]. Hier wie dort handelt es sich freilich nicht um reine Graumalerei: Bei der Johannes-Figur wie beim Gnadenstuhl wird der Eindruck einer ungefaßten Steinplastik durch die subtile Farbigkeit der Umgebung noch gesteigert – beim Johannes durch den metallenen Baldachin mit seinen brillanten Farb- und Lichtreflexen, beim Gnadenstuhl durch die grünlich-graue Architektur, in der die Skulpturengruppe aufgestellt erscheint und die in ihrer Farbigkeit an den in Tournai bevorzugt bearbeiteten Stein erinnern mag. Gemeinsam ist beiden Darstellungen auch die besondere Beleuchtung, die zwei benachbarte Lichtquellen voraussetzt und so zwei Schattenzonen schafft, die im Bereich ihrer Überlappung einen tiefen Kernschatten verursachen. Für die plastische Wirkung der Figuren ist gerade dieser mehrfache Schattenschlag von hoher Wichtigkeit.

Die Gestaltung der Außenseite des Schächer-Fragments befördert also durch die plastische Herausarbeitung der Volumina mittels Licht und Mehrfachschatten auf Figur und Architektur sowie durch Licht- und Farbreflexe auf dem Baldachin die skulpturale, körperhafte Präsenz des Dargestellten. Doch infolge einer planmäßigen Lichtführung, die die tiefste Verschattung zugleich mit einer größtmöglichen Aufhellung – und umgekehrt – kontrastiert, schlägt der plastische Effekt gleichzeitig wieder zugunsten einer ausgeprägten Flächenbindung um: Die in blendendes Licht getauchte rechte Schulter Johannes d. T. wird vor der dunklen Schattenzone der Nische zur Silhouette verflacht; Entsprechendes widerfährt der in tiefstes Dunkel gehüllten Schattenpartie an der linken Seite von Haupt und Schulter des Heiligen vor der hell beleuchteten Wandfläche[80].

76 Zur Frage der Gleichsetzung des »Meisters von Flémalle« mit Robert Campin vgl. die Katalogeintragung zu den »Flémaller Tafeln«, s. o. S. 103f.

77 Der Vergleich etwa mit der eleganten Schönlinigkeit von Rogier van der Weydens Kreuzabnahme im Prado in Madrid (ENP II, S. 13f, 16f, 60, Nr. 3, Tafel 6) macht hinreichend deutlich, daß das Frankfurter Schächer-Fragment in Konzeption wie Ausführung mit der »Flémaller Tafeln« übereingeht.

78 Vgl. auch Van Asperen de Boer, Dijkstra, van Schoute (1992), S. 10, 44, 46, 68-71.

79 In beiden Fällen verdeutlicht nicht nur die Grisaillemalerei, daß es sich um ungefaßte Steinskulpturen handeln soll; auch die gleichbleibende, substantielle Stärke der Umhangstoffe bei Gottvater und Johannes d. T. weist auf die malerische Umsetzung eines plastischen Vorbildes hin.
Nur am Rande sei auf die ganz gleichartige Wiedergabe der dichten, ornamental geführten Haar- und Bartlocken oder der ausdrucksstarken Hände verwiesen.

80 Entsprechende Beobachtungen lassen sich auch an den Spiegelungen des Baldachins machen: Subtile Lichtreflexe eines Fensters finden sich rechts auf der Außenseite und links auf der Innenseite des Baldachinrunds. Widerspiegelungen des Lichtes erscheinen auf den beiden Abseiten des Baldachins in der jeweils tiefsten Verschattungszone, wobei die Aufhellung am linken Rand besonders hervorzuheben ist – hier wurde der indirekte Lichtreflex der hellen Wandnische beobachtet und dargestellt. Konsequenterweise finden sich alle diese Gestaltungsmerkmale en miniature auch an den kleinen Metallschellen des Baldachinrandes wieder.
Durch die besondere Lichtführung wird zugleich die en face-Darstellung der Skulptur mit einem Schattenriß im Profil kombiniert – ein Vorgehen, das an die mannigfachen Spiegelungen und Schattenwürfe bei Jan van Eycks Verkündigungs-Diptychon in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid erinnert und in dem Rudolf Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza; in: ZfK 54 (1991), S. 459-489, eine Verwirklichung des Paragone-Motivs gleichsam avant la lettre sehen wollte.

Dieses Neben-, ja teilweise Gegeneinander von greifbarer Körperlichkeit und strengster Flächenbindung begegnet in ähnlicher Form auch auf der Flügelinnenseite des Schächer-Fragments und bei den beiden stehenden Frauengestalten des Meisters *(Tafeln 5-6)*. Hier wie dort befinden sich die kraftvoll modellierten, raumverdrängenden Figuren vor kostbaren, golddurchwirkten oder goldenen Stoffen. Durch die Rasenzone der »Flémaller Tafeln« bzw. durch die Tiefenlandschaft des Schächer-Fragments wird der den Figuren zugewiesene Bildraum zwar prinzipiell definiert, doch sobald der Blick des Betrachters an den Figuren emporgleitet, verliert er diesen Orientierungsanhalt: Die dekorativen, seitlich und oben den Bildausschnitt überschreitenden Stoffbehänge verbinden sich folienhaft mit der Bildfläche und treiben die Figuren buchstäblich durch die Bildebene in Richtung Betrachter. Während dieser Effekt aber bei der ohnehin nur schmalen Raumzone, die den heiligen Frauen zugewiesen ist, keine allzu große Eigendynamik entwickelt, verhält es sich bei der Schächer-Kreuzigung anders. Hier stoßen zwei unterschiedliche Bildkonzepte unvermittelt aufeinander. Einerseits wird das Kreuzigungsgeschehen zur größtmöglichen Steigerung der Glaubwürdigkeit seiner bildlichen Vergegenwärtigung in eine Landschaft eingestellt, die durch einen sich zwischen kahlen Hügelketten in die Tiefe windenden Weg bis zum fernen Horizont räumlich überzeugend erschlossen ist. Andererseits hinterfängt den Schächer aber kein planer Goldgrund, der wie bei einer mittelalterlichen Tafel- oder Buchmalerei primär den Eindruck einer transzendenten Räumlichkeit suggeriert[81], sondern ein gemusterter Goldstoff von greifbarer Materialität[82], der keinen Raum, sondern eine Fläche vermittelt. Wie bei den »Flémaller Tafeln« mit Gottesmutter und Veronika könnte man an ein Ehrentuch denken, das zur Akzentuierung der Bedeutung des Geschehens dienen soll. Doch dieser Gedanke erfaßt nur einen Teil des Bildpotentials. Das kostbare Ehrentuch ist nicht nur als allgemeines Würdezeichen gemeint, es kleidet vielmehr die Rückwand eines Altarschreins aus, vor dem die gefaßten Figuren eines Schnitzaltars stehen. Ein scheinbar nebensächliches Detail der Bildgestaltung unterstreicht dies nachdrücklich: In einer von der Flügelaußenseite bereits vertrauten Weise wird die tiefste Verschattung des Oberkörpers des Schächers von Lichtreflexen brillant aufgehellt. Dies setzt aber die unmittelbare Nähe der goldausgeschlagenen Schreinrückwand zur Schächerfigur voraus und schließt zugleich die Interpretation des Goldgrundes als Angabe eines transzendenten »Bildraums« aus.

Diese Sicht der Darstellung als Schnitzaltar kann auch ein Vergleich mit Rogier van der Weydens Kreuzabnahme im Prado in Madrid *(Abb. 75)* stützen. In unübertrefflicher Prägnanz hat Panofksy sie als Rogiers »painted critique«[83] an Robert Campins großem Altarbild bezeichnet. Sie zeigt nicht nur unübersehbar die Auseinandersetzung des Schülers mit dem Lehrer, sie verdeutlicht zugleich des letzteren vollkommen andere künstlerische Persönlichkeit. Beiden Bildern gemein ist jedoch die Darstellung eines Schnitzaltars. Das Madrider Bild zeigt dies nicht nur durch die gemalten Maßwerkzwickel in den oberen Bildecken, sondern ebenso mit den präzise wiedergegebenen Rück- und Seitenwänden, ja sogar der geschwungenen Decke des Schreinkastens, in den die Figuren eingestellt sind. Die Ambivalenz des Tuches hinter dem gekreuzigten Schächer Campins ist der Eindeutigkeit einer vergoldeten Bretterrückwand eines Schreinkastens gewichen. Rogier van der Weyden definiert auf diese Weise einen Bildraum jenseits der Bildfläche, der von seinen durchaus plastisch gebildeten Figuren um keinen Preis in Richtung des Betrachters durchbrochen wird – man betrachte unter diesem Aspekt Standmotiv und Armhaltung der Magdalena. Ein größerer Gegensatz zur Gestaltung der Schächer-Kreuzigung ist kaum denkbar: Im Konflikt zwischen der glaubwürdigen Schilderung des historischen Geschehens und der bildlichen Wiedergabe eines Schnitzschreins mit Figuren von täuschender Lebendigkeit entscheidet sich Rogier für die zweite Möglichkeit. Doch welchen Grund sollte es für eine derartige »Paragone«-Situation[84] noch lange vor der Formulierung dieses Begriffes gegeben haben?

Selbst dem heutigen, an Renaissance-Idealen von anatomischer oder perspektivischer »Richtigkeit« orientierten Betrachter erscheint die Schächer-Kreuzigung mit ihren präzise beobachteten, grausigen Details geradezu bestürzend »real«. Um wieviel

81 Zur Frage der subjektiven Erfahrung und historischen Bedeutung von Goldgründen in der mittelalterlichen Malerei vgl. Ellen J. Beer, Marginalien zum Thema Goldgrund; in: ZfK 46 (1983), S. 271–286.

82 Reine Goldbrokate – ohne weitere Farbmusterung – sind vergleichsweise selten erhalten, vgl. die beiden Florentinischen Stoffe aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts im Historischen Museum in Bern (Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst, Bern 1969, Bern 1969, S. 211f, Kat. Nr. 127f).

83 Panofsky (1953), S. 168.

84 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Überlegungen von Preimesberger (wie Anm. 80), S. 459–489, zu Jan van Eycks Verkündigungs-Diptychon in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid.

mehr dieser Eindruck den zeitgenössischen Betrachter beherrscht haben muß, läßt sich noch erahnen. Mit ihren mimetischen Fähigkeiten verfügte die gemalte Schreinplastik Campins über ein »Realitätspotential«, das weit über jenes der durchschnittlichen Altarplastik seiner Zeit hinausging. Dennoch zeigt ein Blick auf die Altardarstellungen in der altniederländischen Malerei, daß nicht etwa gemalte, sondern plastisch gearbeitete Retabel der zeitgenössischen Normvorstellung von Altarbildern entsprachen. So erscheint es nicht zufällig, daß Campin einen geschnitzten Schrein als gemaltes Bild wiedergibt.

Zugleich sticht die »Lebendigkeit« der gemalten, doch zugleich genauestens am Naturvorbild beobachteten Figuren[85] jene von tatsächlichen, farbig gefaßten Schreinfiguren aus. Das Bild scheint auf diese Weise eine andere, möglicherweise auch höhere Realitätsstufe erreicht zu haben, als dies dem realen Altarschrein möglich gewesen wäre: Wo ein Altarschrein mit hölzernen oder steinernen Figuren allein den Ausgangspunkt einer frommen Betrachtung darstellen konnte, scheint der gemalte Schrein Campins (oder auch Van der Weydens) bereits eine höhere Stufe der Bildmeditation des Betrachters zu reflektieren - die unbelebten Abbilder des heiligen Geschehens sind vor dem geistigen Auge des in frommer Meditation Versunkenen gleichsam durch die lebendigen Urbilder selbst ersetzt worden[86].

Sofern diese Deutung zutrifft, fügt sich auch Campins »Erfindung« von Grisailledarstellungen ungefaßter Plastik auf den Flügelaußenseiten seiner vollfarbenen Altarbilder in einen sinnreichen Zusammenhang. Die monochrome - und damit unmittelbar einer anderen Realitätsebene zugeordnete - Skulptur der Alltagsseite zeigt den Ausgangspunkt für die fromme Bildbetrachtung, deren Ergebnis dann die feiertägliche Öffnung des Triptychons bildlich behauptet - die vollzogene visionäre Erscheinung der heiligen Gestalt oder des heiligen Geschehens vor dem Beter selbst. Dieser Deutung entspricht auch die Themenwahl für die Grisaillemalereien auf den beiden erhaltenen Triptychonflügeln Campins[87]; die Heiligen Jakobus d. Ä. und Clara der Marienvermählung im Prado in Madrid *(Abb. 65)* dürften sich unmittelbar auf den Auftraggeber dieses Altarbildes beziehen. Ähnliches gilt auch für Johannes d. T. auf der Außenseite des Schächer-Flügels. Doch neben die mögliche persönliche Beziehung des unbekannten Auftraggebers zum Täufer tritt in diesem Fall dessen Rolle als letzter alttestamentarischer Prophet, der die Erfüllung des Heilsplanes ankündigt. Der zugleich ankündigenden und verweisenden Funktion der Grisaillemalerei auf dem geschlossenen Altarbild Campins entspricht die spätere Weiterentwicklung dieses Bildgedankens durch Rogier van der Weyden. In der gemalten, ungefaßten Portalplastik des Marien- und des Johannes-Altars, beide in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin *(Abb. 217-218)*[88], wird die Grisaille in die buntfarbene »Sonntagsöffnung« übernommen und zur Kommentierung der Hauptszenen verwendet.

Das Schächer-Fragment zeigt das älteste erhalten gebliebene Beispiel für die Verwendung von Preßbrokat in der altniederländischen Malerei[89]. Zugleich läßt die meisterliche Bewältigung der damit verbundenen technischen Probleme - es sei nur an die Modelgröße von ca. 27 x 29 cm erinnert - die Vermutung zu, daß wir mit der Frankfurter Tafel nicht am tatsächlichen Beginn der Preßbrokat-Verwendung in der Tafelmalerei stehen.

85 In diesem Zusammenhang ist auch die Darstellung des vorderen der beiden Zuschauer auf dem Städel-Fragment von Interesse: Die anthropologische Bestimmung des Mannes (s. o. Anm. 3) machte deutlich, daß Campin offensichtlich einen Vorderasiaten gesehen haben muß; diese Person hat ihm aber fraglos nicht für eine eigentliche Portraitaufnahme zur Verfügung gestanden. Vielmehr konnte der Maler sich nur die auffälligen Merkmale wie Haarwuchs, Nasen- und Lippenform sowie Hautfarbe einprägen, um sie anschließend in einer mit europäischen Zügen vermischten Form zur Darstellung zu bringen. Vgl. auch die Beobachtungen von Herrlinger (1951-53), S. 284-286, zur Konkurrenz von Naturbeobachtung und Vorlagenmaterial an der nackten Gestalt des Schächers bzw. von Celia Fisher, Flowers and gardens in fifteenth century Netherlandish paintings (unpublizierte MA thesis, London, Courtauld Institute), zur Verwendung von z. T. komposit zusammengesetzten Pflanzenstudien (s. o. S. 92, Anm. 2).

86 Vgl. in diesem Zusammenhang: Sixten Ringbom, Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Doornspijk ²1984, S. 11-22; sowie Craig Harbison, Realism and symbolism in early Flemish painting; in: AB 66 (1984), S. 588-602; ders., Visions and meditations in early Flemish painting; in: Simiolus 15 (1985), S. 87-118; ders., Jan van Eyck. The play of realism, London 1991, S. 169-187.

87 Angesichts der Unsicherheit bei der Rekonstruktion des ursprünglichen Funktionszusammenhangs der »Flémaller Tafeln« scheidet der Gnadenstuhl für diese Diskussion aus.

88 ENP II, S. 13, 60, Nr. 1 a, Tafel 1 (Marien-Altar), S. 60, Nr. 2, Tafel 4 (Johannes-Altar).

89 S. o. Anm. 73.

LITERATUR

VERZ. 1844, S. 88, Nr. 144; 1855, S. 13, Nr. 144; 1858, S. 69, Nr. 75; 1866, S. 71, Nr. 75; 1870, S. 89f, Nr. 70; 1873, S. 90f, Nr. 70; 1879, S. 101, Nr. 105; 1883, S. 103, Nr. 105; 1888, S. 111, Nr. 105; 1892, S. 31, Nr. 105; 1900, S. 199, Nr. 105; 1907, S. 21, Nr. 105; 1910, S. 25, Nr. 105; 1914, S. 26, Nr. 105; 1915, S. 11f, Nr. 105; 1919, S. 72, Inv. Nr. 886; 1924, S. 125; 1932, S. 19f; 1966, S. 72; 1971, S. 37; 1987, S. 67.

1842 LETTRE DE M. PASSAVANT, de Francfort, à Mr. O. Delepierre, à Bruges, sur les productions des peintres de l'ancienne école flamande aux XVe et XVIe siècles; in: Messager (1842), S. 230

1843 J. D. PASSAVANT, Beiträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1843), S. 262

1843 Georg RATHGEBER, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1843, Sp. 439

1846 Alphonse WAUTERS, Roger Van der Weyden, appelé aussi Roger de Bruges, le Gaulois ou de Bruxelles, peintre belge du XVe siècle, et Goswin Van der Weyden, son fils; in: Messager (1846), S. 149

1847 Franz KUGLER, Jacob BURCKHARDT, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, Bd. 2, Berlin ^{2}1847, S. 138

1847 G. F. WAAGEN, Nachträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts; in: Kunstblatt 28 (1847), S. 172

1853 Ernst FÖRSTER, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Leipzig 1853, S. 137

1855–56 Alphonse WAUTERS, Roger Vanderweyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants. Étude sur l'histoire de la peinture flamande au XVe siècle; in: RevUnivArts 2 (1855–56), S. 337

1857 Hermann Alexander MÜLLER, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands. Ein Handbuch für Reisende und Heimgekehrte, Leipzig 1857, S. 78

1858 J. D. PASSAVANT, Die Maler Roger van der Weyden; in: ZChrArchK 2 (1858), S. 128

1882 Martin CONWAY, A picture by Roger van der Weyden and one by Dierick Bouts; in: Academy (1882), S. 212f

1884 Martin W. CONWAY, The gallery of the Royal Institution, Liverpool 1884, S. 27f

1893 Hugo VON TSCHUDI, London. Die Ausstellung altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club; in: RepKW 16 (1893), S. 103

1894 C. HASSE, Kunststudien, 5. Heft, Breslau 1894, S. 19, 32f

1894 Hugo VON TSCHUDI, Rezension von C. Hasse, Kunststudien, 5. Heft; in: RepKW 17 (1894), S. 290

1897–98 Werner WEISBACH, Winterausstellung der New Gallery in London; in: Kunstchronik N. F. 9 (1897–98), Sp. 210f

1898 Hugo VON TSCHUDI, Der Meister von Flémalle; in: JbBerlin 19 (1898), S. 9, 17–20

1898 REVUE DES REVUES; in: ChroniqueAC (1898), S. 87f

1899 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle. Ein Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerschule; in: ZfbK N. F. 10 (1899), S. 131–134

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 199, Nr. 105

1902 Henri HYMANS, L'exposition des Primitifs Flamands à Bruges; in: GBA 3. pér. 28 (1902), S. 198

1903 a Max J. FRIEDLÄNDER, Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902, München 1903, S. 7, Nr. 15, Tafel 22

1903 b Max J. FRIEDLÄNDER, Die Brügger Leihausstellung von 1902; in: RepKW 26 (1903), S. 73

1903 W. H. James WEALE, The early painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges exhibition of 1902, II; in: BurlM 1 (1903), S. 205

1904 C. HASSE, Roger van Brügge, der Meister von Flémalle, Straßburg 1904, S. 13, 36f, Nr. 2

1905 Hanns FLOERKE, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.–18. Jahrhundert, München-Leipzig 1905, S. 148^{315}

1905 C. HASSE, Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen, Straßburg 1905, S. 33

1906 Karl VOLL, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 93f

1910 Ernst HEIDRICH, Alt-Niederländische Malerei, Jena 1910, S. 19–21

1911 a Georges HULIN DE LOO, Heures de Milan, Brüssel-Paris 1911, S. 48

1911 b Georges HULIN DE LOO, Sur la date de quelques œuvres du Maître de Flémalle; in: Bulletin de l'académie royale d'archéologie de Belgique (1911), S. 110

1911 c Georges HULIN DE LOO, Jacques Daret's Nativity of Our Lord; in: BurlM 19 (1911), S. 225

1913 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Neues vom »Meister von Flémalle«; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 6 (1913), S. 377f

1913 Friedrich WINKLER, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier, Straßburg 1913, S. 41–43, 44[1]

1914 Jules DESTRÉE, L'énigme du Maître de Flémalle; in: Wallonia 22 (1914), S. 277, 284–286

1914 Karl Wilhelm JÄHNIG, Die Darstellungen der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung Christi in der altniederländischen Malerei von Rogier van der Weyden bis zu Quentin Metsys, Hohenstein-Ernstthal 1914, S. 31–41

1918 Max J. FRIEDLÄNDER, Georg GRONAU, Die Sammlung Eugen Schweitzer, Berlin. Versteigerung, Donnerstag, den 5. 6. 1918, Berlin. Unter der Leitung von Paul Cassirer, Berlin, Hugo Helbing, München, o. O. [Berlin] 1918, S. 32, Nr. 51

1918 Salomon REINACH, Le Maître de Flémalle; in: Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (1918), S. 75–84

1921 Martin Conway, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 120f
1922 H. Fierens-Gevaert, La peinture à Bruges. Guide historique et critique, Brüssel-Paris 1922, S. 16
1924 Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 68
1928 Hippolyte Fierens Gevaert, Paul Fierens, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 2, Paris-Brüssel 1928, S. 14–16, 19, 28
1928 Paul Jamot, Roger van der Weyden et le prétendu Maître de Flémalle; in: GBA 5. pér. 18 (1928), S. 264–267, 272–274, 279, 282
1928 August Schmarsow, Robert van der Kampine und Roger van der Weyden. Kompositionsgesetze des Mittelalters in der nordeuropäischen Renaissance, Leipzig 1928 (Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 39, 2), S. 47–52, 156–158
1928–29 Jules Destrée, Le Maître dit de Flémalle: Robert Campin; in: RevArtAM 53 (1928), S. 12–14; 56 (1929), S. 132f
1929 Emile Renders, The riddle of the Maître de Flémalle; in: BurlM 54 (1929), S. 285–303
1930 Edouard Michel, Rogier van der Weyden et le Maître de Flémalle; in: RevArtAM 57 (1930), S. 272f
1931 Emile Renders, La solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin, Brügge 1931, Bd. 1, S. 77, Bd. 2, S. 66–68, 72, 74, 81
1931–32 Ottmar Kerber, Robert Campin und Rogier van der Weyden; in: KritBer (1931–32), S. 244f
1932 Kurt Wehlte, Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen im Städelschen Kunstinstitut; in: StädelJb 7–8 (1932), S. 226
1932 Alfred Wolters, Anmerkungen zu einigen Röntgenaufnahmen nach Gemälden des Städelschen Kunstinstituts; in: StädelJb 7–8 (1932), S. 229
1933 Alan Burroughs, Campin and Van der Weyden again; in: Metropolitan Museum Studies 4 (1933), S. 144f
1933 Max J. Friedländer, Der Rogier-Altar aus Turin; in: Pantheon 11 (1933), S. 12f
1933 Jacques Lavalleye, Le problème Maître de Flémalle-Rogier van der Weyden; in: Revue belge de philologie et d'histoire 12 (1933), S. 801, 803
1933 Edouard Michel, Unité ou dualité. A propos du problème Maître de Flémalle-Rogier; in: OudH 50 (1933), S. 49–57
1934 Kurt Gerstenberg, Rezension von P. Rolland, Les Primitifs Tournaisiens. Peintres et sculpteurs; in: ZfK 3 (1934), S. 195
1936 Jacques Lavalleye, Essai de classement de quelques œuvres de jeunesse de Rogier van der Weyden; in: Annales du XXXe congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique, Brüssel 1935, Brüssel 1936, S. 39f
1937 Martin Davies, National Gallery notes, III. Netherlandish primitives: Rogier van der Weyden and Robert Campin; in: BurlM 71 (1937), S. 144
1938 Alan Burroughs, Art criticism from a laboratory, Boston 1938, S. 215f, 232–236
1939 Charles de Tolnay, Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck, Brüssel 1939, S. 17^{27}, 56, Nr. 3
1942 Otto Fischer, Die künstlerische Herkunft des Konrad Witz; in: Pantheon 29 (1942), S. 102
1944 Kurt Bauch, Ein Werk Robert Campins? in: Pantheon 32 (1944), S. 40
1948 H. Th. Musper, Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck, Stuttgart 1948, S. 25–34, 47, 58
1949 Julius S. Held, Ambroise Benson et le Maître de Flémalle; in: Les arts plastiques (1949), S. 197–202
1950 Friedrich Winkler, Art. »Meister von Flémalle«; in: Thieme-Becker, Bd. 37, S. 100
1951 Hermann Beenken, Rogier von der Weyden, München 1951, S. 24, 48
1951–53 Robert Herrlinger, Zur Frage der ersten, anatomisch richtigen Darstellung des menschlichen Körpers in der Malerei; in: Centaurus. International magazine of the history of science and medicine 2 (1951–53), S. 284–286
1953 Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass., 1953, S. 167f, 256, 302
1953 Leo van Puyvelde, La peinture flamande au siècle des van Eyck, Paris u. a. O. 1953, S. 123
1955 Ruth Massey Tovell, Roger van der Weyden and the Flémalle enigma, Toronto 1955, S. 20, 22f
1957 H. Th. Musper, Eine Madonna in Gent; in: BulletinMRBA 6 (1957), S. 81^{2}
1960 Otto Pächt, The »Avignon Diptych« and its Eastern ancestry; in: Millard Meiss (Hrsg.), De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky, Zürich 1960, S. 416^{71}
1965 Thomas Brachert, Pressbrokat-Applikationen, ein Hilfsmittel für die Stilkritik, dargestellt an einer Werkstatt der Spätgotik; in: Jahresbericht 1963 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich 1965, S. 46^{46}
1966 Mojmír S. Frinta, The genius of Robert Campin, Den Haag 1966, S. 46–53, $89f^{13}$, 100^{40}, 109
1967 Johannes Taubert, Zur Oberflächengestalt der sogenannten ungefaßten spätgotischen Holzplastik; in: StädelJb N. F. 1 (1967), S. 121
1968 Charles D. Cuttler, Northern painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries, New York u. a. O. 1968, S. 78f
1969 Micheline Sonkes, Dessins du XVe siècle: Groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style, Brüssel 1969 (Les Primitifs Flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs Flamands, 5), S. 127–132, Kat. Nr. C 20, C 21
1970 Shirley N. Blum, Rezension von M. S. Frinta, The genius of Robert Campin; in: AB 52 (1970), S. 435f
1970 Robert A. Koch, Rezension von C. D. Cuttler, Northern painting from Pucelle to Bruegel, und M. Whinney, Early Flemish painting; in: AB 52 (1970), S. 204
1971 Alistair Smith, Rezension von C. D. Cuttler, Northern painting from Pucelle to Bruegel; in: BurlM 113 (1971), S. 412

1971-72 Micheline SONKES, Le dessin sous-jacent chez Rogier van der Weyden et le problème de la personnalité du Maître de Flémalle; in: BulletinIRPA 13 (1971-72), S. 196-198

1972 Martin DAVIES, Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972, S. 16, 43-47, 111-114

1973 Wolfgang HAUKE, Rezension von M. Davies, Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke; in: Die Kunst und das schöne Heim 85 (1973), S. 474

1974 J. BRUYN, Rezension von M. Davies, Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke; in: BurlM 116 (1974), S. 540f

1974 Lorne CAMPBELL, Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode; in: BurlM 116 (1974), S. 641

1984 Elisabeth DHANENS, Tussen de Van Eycks en Hugo van der Goes; in: Academiae analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten 45, 1 (1984), S. 5-30

1987 Peter KLEIN, Dendrochronologische Untersuchungen an Bildtafeln des 15. Jahrhunderts; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VI, S. 34

1989 Otto PÄCHT, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei. Herausgegeben von Maria Schmidt-Dengler, München 1989, S. 48f

1990 Jozef DE COO, Robert Campin. Vernachlässigte Aspekte zu seinem Werk; in: Pantheon 48 (1990), S. 47

1992 J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA, R. VAN SCHOUTE, with the assistance of C. M. A. DALDERUP and J. P. FILEDT KOK, Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle groups; in: NKJb 41 (1990; erschienen 1992), S. 10, 44, 46, 68-71

Petrus Christus

BAERLE-DUC um 1415 - 1472/73 BRÜGGE

Petrus Christus wurde vermutlich um 1415 in Baerle-Duc in Brabant nahe Turnhout geboren. Seine früheste urkundliche Erwähnung datiert vom 6. Juli 1444, als er das Bürgerrecht in Brügge erwarb. In den dortigen Archivalien wird sein Name bis zu seinem Tode nach dem 19. März 1472 immer wieder erwähnt; 1463 wurden Christus und seine Frau Mitglieder der renommierten Brügger »Bruderschaft zum Trockenen Baum«.

Petrus Christus' Werk gruppiert sich um sechs signierte und datierte Bilder, die aus den Jahren 1446 bis 1457 stammen, darunter auch die Frankfurter Madonna. Der Gebrauch von Signatur und Datierung, dazu der unmittelbare Bezug einer Reihe von Werken auf Kompositionen Jan van Eycks ließ einen Teil der Forschung an eine Lehre bei Jan denken. Die beiden für eine solche Annahme herangezogenen, mutmaßlich von Jan van Eyck begonnenen, nach seinem Tode 1441 aber von anderer Hand vollendeten Bilder, der hl. Hieronymus im Detroit Institute of Arts und die Madonna mit Stifter und Heiligen in der Frick Collection, New York, lassen sich aber nicht überzeugend mit Petrus Christus in Verbindung bringen.

Angesichts des bemerkenswert eklektizistischen Charakters seiner Werke bleibt insbesondere die Frage seiner Stilentwicklung vor 1446 und nach 1457 Gegenstand ausgeprägter Kontroversen. Einig ist sich die Forschung jedoch darüber, daß Petrus Christus der erste altniederländische Künstler war, der seit den 1450er Jahren die geometrisch korrekte Perspektivkonstruktion beherrschte. Ob er seine Kenntnisse einer Italienreise zu Beginn dieses Jahrzehnts verdankt, während dessen er in Brügge nicht durchgehend dokumentiert ist, muß allerdings offenbleiben.

LITERATUR

Max J. Friedländer, Nicole Veronée-Verhaegen, Early Netherlandish Painting, Bd. I: The Van Eycks - Petrus Christus, Leiden-Brüssel 1967; Peter H. Schabacker, Petrus Christus, Utrecht 1974; James Mitchell Collier, Linear Perspective in Flemish Painting and the Art of Petrus Christus and Dirk Bouts, Ann Arbor, Mich., 1983; Joel M. Upton, Petrus Christus. His place in fifteenth-century Flemish painting, Pennsylvania University Park-London 1991

PETRUS CHRISTUS

MADONNA MIT KIND UND DEN HEILIGEN HIERONYMUS UND FRANZISKUS, 1457

Inv. Nr. 920

Tafel 10 und Abb. 87

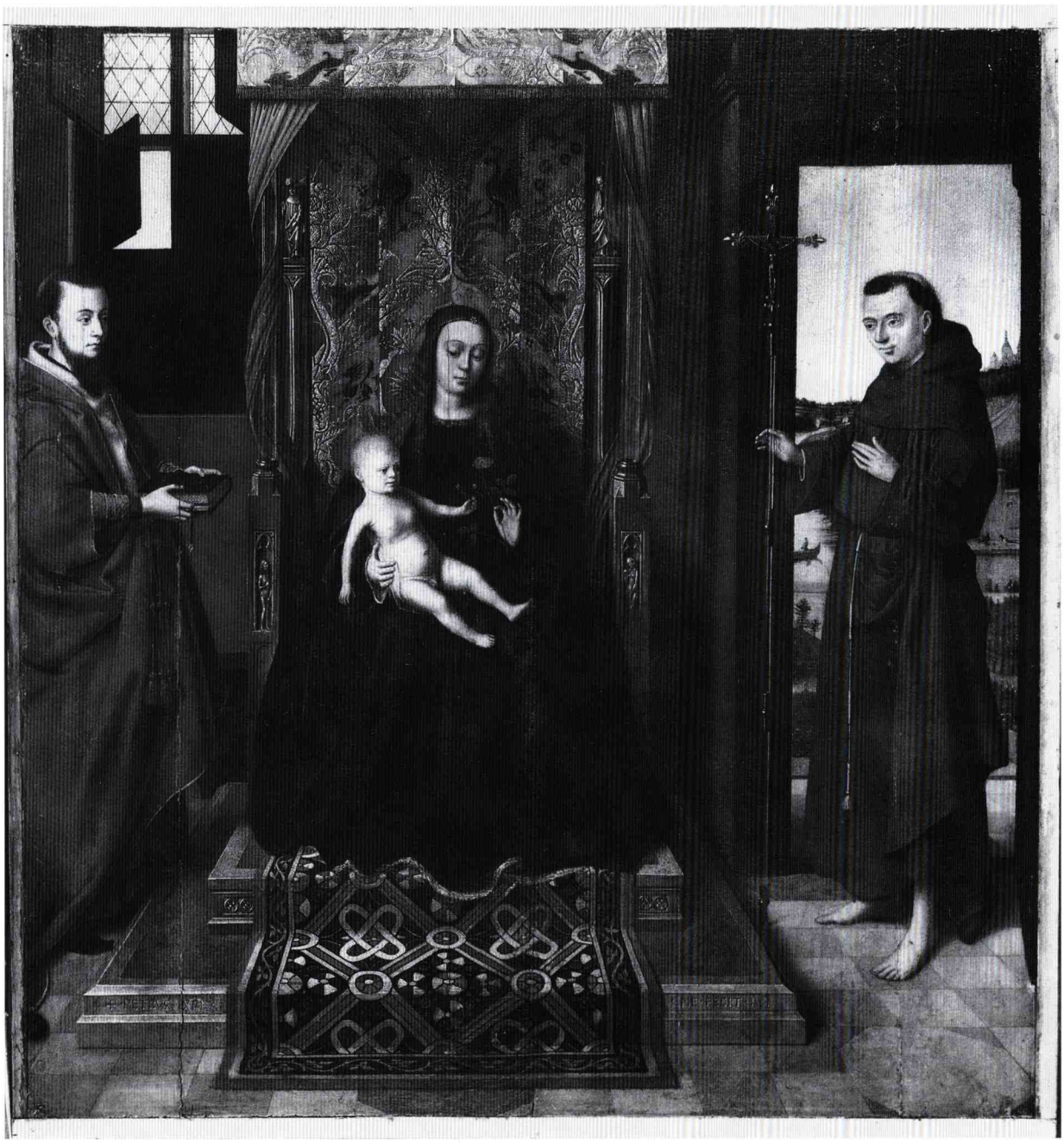


Abb. 87: Petrus Christus, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 46,7 (± 0,1) x 44,6 (± 0,3) x 0,5 cm
zwei vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Maße von links nach rechts):
Brett I: 46,7 x 18,8 cm
Brett II: 46,7 x 25,5 cm
Brett I ist links, oben und unten sekundär beschnitten; von oben ein ca. 15 cm langer einlaufender Riß (3,3 cm vom linken Tafelrand entfernt); von unten ein ca. 35,5 cm langer einlaufender Riß (7,0 cm vom linken Tafelrand entfernt); an der linken oberen Ecke eine rechteckige, 2,8 x 3,5 cm messende, retuschierte Anstückung
Brett II ist oben und unten sekundär beschnitten; zu unbekannter Zeit in drei Teile zerbrochen; linke Bruchkante 22,0 cm, rechte Bruchkante 6,5 cm vom rechten Tafelrand verlaufend; von unten ein ca. 17,5 cm langer, einlaufender Riß (15,8 cm vom rechten Tafelrand); an der linken unteren Ecke eine nach links halbkreisförmig begrenzte, 6,0 x 3,8 cm messende, retuschierte Anstückung
in jüngerer Zeit zerbrach die Tafel entlang der rechten Bruchkante von Brett II in zwei Teile; der so entstandene linke Tafelabschnitt zerbrach anschließend im unteren Drittel gegen den Verlauf der Maserung - und daher unregelmäßig - in zwei Hälften
auf 0,5 cm gedünnt und parkettiert; dadurch Freilegung der ursprünglichen Verbindung der beiden Bretter mit Holzdübeln (jeweils ca. 5,5 cm lang und etwa 0,5 cm stark), jeweils in 6,3 cm, 22,0 cm und 40,5 cm Entfernung von der oberen Tafelkante; zwischenzeitliche Brettverbindung durch einen Schwalbenschwanz (dieser zerstört teilweise den unteren der drei in den Parkettintervallen sichtbaren, freigelegten Holzdübel)

Malfläche:

44,9 x 43,0 (oben) bzw. 42,3 (unten) cm
Malkante nur rechts erhalten, sonst allseits beschnitten; bemalte Fläche allseits von dünner, umlaufender Holzleiste eingefaßt

Zustand der Malerei:

Farbschicht nahezu durchgängig berieben; Reinigungsschäden vor allem in Farbpartien relativ leichter Löslichkeit (davon besonders betroffen: Blau der Mariengewänder, Graubraun des Franziskus-Habits, alle Inkarnate); ausgesprochen gut erhalten hingegen Thron und Thronbaldachin; unter modernem Firnis ausgedehnte ältere Retuschen vor allem entlang der Fugen, Risse und Bruchkanten; auf dem Firnis an den gleichen Stellen neuere Retuschen, dazu Firnisreduzierung insbesondere über dem Oberkörper Mariens; ausgedehnte Ergänzungen im Bereich der Anstückung an der linken oberen Ecke, an der linken Kante im Bereich des Kardinalsgewandes, sowie im Bereich zwischen Originalfuge und linker Bruchkante von Brett II von der unteren Malkante bis auf Höhe der ersten Thronstufe; auf dem modernen Firnis nachträgliche farbliche Verstärkung der Schattenzonen der ersten Ziffer der Jahreszahl und folgender Buchstaben der Signatur: »⟨+ PETR⟩VS ⟨*⟩ XPI ⟨*...⟩«

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 35)*:

auf Parkett Klebezettel: »G. 920.«, in Bleistift »99«, in weißer Kreide »99«, in roter Kreide »3208«
abgeschrägte Außenkanten des Parketts allseits mit zwei Lagen Papier (hell- und dunkelblau) abgeklebt

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

In einem Innenraum sitzt Maria mit dem Kind auf dem Schoß auf einem durch zwei Stufen erhöhten Thron. Maria trägt einen dunkelblauen, mit grauem Pelz gefütterten Rock, dessen runder Halsausschnitt mit einer edelsteinbesetzten Goldborte eingefaßt ist, darüber einen gleichfarbenen Umhang, die Heuke. Ihre rötlichbraunen, welligen Haare, die bis über die Schultern offen herabfallen, werden über der Stirn von einem perlenbesetzten Schapel mit Stirnjuwel zusammengehalten. Im Schoß der Mutter, und von ihr mit der rechten Hand gehalten, sitzt das Christuskind mit etwas gespreizten Beinen auf einer dünnen weißen Windel. Mit der Linken greift es nach einem Rosenzweig mit einer roten Blüte und zwei Knospen, den ihm Maria reicht.

Der Thron der Gottesmutter ist in Messingguß ausgeführt. In maßwerkbekrönten Nischen an der Vorderseite der Thronwangen stehen die nackten Figuren der Stammeltern: zur Rechten Mariens Adam, zur Linken Eva. Beide haben augenscheinlich bereits von der verbotenen Frucht vom Baum der Erkenntnis gegessen, die sie in der erhobenen Rechten halten, denn beide Figuren bedecken mit der anderen Hand ihre Scham. Auf Konsolen über den seitlichen Profilleisten der Thronrückwand stehen die Statuetten von zwei Männergestalten. Die Figur zur Rechten Mariens ist mit Rock, Tappert (?), Schultermantel und hoher Stoffmütze bekleidet. Während

sie in der erhobenen Rechten einen kleinen, vasenförmigen Gegenstand emporhebt, rafft sie mit der Linken ihr stoffreiches Gewand. Ihr Gegenstück ist halb hinter dem Thronvorhang verborgen; mit zur Seite gelegtem Kopf scheint der ältere, kahlköpfige, bärtige Mann hinter dem Stoff hervorzulugen. Er trägt Rock und Umhang. Zwei auf den Wangen des Thronsitzes ruhende Kristallsäulen tragen den Baldachin, der wie die Rückwand aus einem roten Goldbrokatstoff gefertigt ist. Seine Musterung besteht aus schwarzfarbenen Tierfiguren, die in ein stilisiertes Rankenmuster eingestreut sind. Die ungemusterten, gleichfalls roten Thronvorhänge sind um die Kristallsäulen gewunden.

Auch die Einfassungen der beiden Thronstufen sind in Messingguß ausgeführt. Ihre Vorderkante ist jeweils besonders dekoriert; so zeigt die obere Stufe Vierpässe, die in Kreise eingeschrieben sind, während in die untere Stufe die Signatur und Datierung des Bildes in Capitalis eingeschnitten erscheint: »+ PETRVS * XPI⟨STVS⟩* * ME * FECIT * 14⟨?⟩ 7 *« (Petrus Christus hat mich 14(?)7 gemacht). Die dritte Ziffer der Jahreszahl ist durch eine retuschierte Fehlstelle nicht mehr mit Sicherheit zu lesen. Die Trittflächen der Stufen sind mit rotbraunem Marmor ausgelegt. Über den Stufen des Thrones, und teilweise auch den Fliesenboden bedeckend, liegt ein schwarzgrundiger, buntfarbener Knüpfteppich mit geometrischer Musterung.

Zu beiden Seiten des Thrones der Gottesmutter und dieser zugewandt steht jeweils ein Heiliger. Zur Rechten erscheint als vergleichsweise junger Mann mit Tonsur, dunkelbraunen Haaren und einem ebensolchen Kinnbart der hl. Hieronymus in Kardinalstracht[1]: Zu schwarzen, spitz zulaufenden Schuhen trägt er über einer roten Dalmatik ein Superpelliceum aus weißem, durchsichtigem Stoff, darüber die rote Cappa magna mit hermelingefütterter Kapuze. An den vor seinem Körper herabhängenden Schnüren und Quasten ist zu erkennen, daß der Heilige seinen Kardinalshut auf dem Rücken trägt. Mit beiden Händen hält Hieronymus ein geschlossenes Buch vor sich, wobei er durch den eingelegten Zeigefinger der Rechten die Stelle markiert, an der er zuvor noch gelesen hat. Vor dem Heiligen, vom heutigen linken Bildrand teilweise überschnitten, liegt ein rundlicher brauner Gegenstand; vermutlich handelt es sich hier um den Stein, mit dem Hieronymus seine Selbstkasteiung üblicherweise vollzieht.

Hieronymus gegenüber steht der hl. Franziskus von Assisi[2], den graubraunen Franziskaner-Habit mit dem mehrfach geknoteten hellgrauen Strick gegürtet. Auch Franziskus ist als junger Mann dargestellt; er ist tonsuriert, hat kurze braune Haare und ist bartlos. An Händen und nackten Füßen sind deutlich die Stigmata auszumachen. In der Rechten hält er ein goldgeschmiedetes, edelsteinbesetztes Vortragekreuz mit daran befestigtem Kruzifixus, dessen Schaft aus geschliffenen Kristallstäben zusammengesetzt ist.

Der Schauplatz der Darstellung ist ein Innenraum mit einfachen, hellbeigefarbenen Wänden und einem Fußbodenbelag aus beigen und hellbräunlich-rosafarbenen Platten. Einziges Möbelstück außer dem Thron Mariens ist ein an die Rückwand geschobener hölzerner Hocker, der nur ausschnitthaft zwischen Hieronymus und dem Thron sichtbar wird. Die Wand hinter dem Kirchenvater wird von einem Fenster durchbrochen, dessen unterer, unverglaster Teil weitgehend von den hölzernen Klappläden verschlossen ist, während die Läden des oberen, mit Glas versehenen Teils offenstehen und man in den Himmel hinausblickt. Franziskus hingegen steht vor der weit geöffneten Tür eines hölzernen, maßwerkbekrönten, windfangartigen Einbaus, der Zugang zu einer Terrasse gewährt. Sie ist wie der Innenraum gefliest und durch eine Säulenstellung zu einem Ziergarten hin geöffnet. Der streng geometrisch angelegte Garten mit kleinen Blumenbeeten und Wegen wird nach hinten zu von einem Flußlauf begrenzt und rechts von einer zinnengekrönten Backsteinmauer abgeschlossen, auf der zwei schwarz-weiß gefiederte Vögel - rechts wohl eine Elster - sitzen. Der Fluß, von einigen Booten belebt, windet sich in die Bildtiefe. Er wird rechts von einem Berghang begleitet, hinter dessen bewaldetem Gipfel die Türme einer Burg sichtbar werden. Den miniaturhaft fein ausgeführten Landschaftsausblick überwölbt ein wolkenloser Himmel, dessen Bläue sich zum Zenit hin intensiviert.

1 R. Miehe, Art. »Hieronymus«; in: LCI, Bd. 6, Sp. 519-529.

2 O. Schmucki, Gerlach van 's-Hertogenbosch, Art. »Franz (Franziskus) von Assisi«; in: LCI, Bd. 6, Sp. 260-315.

PROVENIENZ

vor 1830 in der Sammlung Karl und Eliza Aders, London[3]
vor August 1834 von Johann David Passavant erworben[4]
1846 von Passavant dem Städel geschenkt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Madonnentafel des Petrus Christus ist erstmals zu Anfang der 1830er Jahre in der Sammlung Karl und Eliza Aders in London nachzuweisen[5]. Auf Grund der auf den Stufen des Thrones angebrachten Inschrift »+ PETRVS . PERVS . ME FECIT . 1517«[6] galt das Bild zu diesem Zeitpunkt als ein Werk Peruginos aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. J. D. Passavant, der das Bild in die kunstgeschichtliche Literatur einführte und es wenig später auch erwarb, erkannte als erster die frühere Entstehungszeit wie auch den niederländischen Charakter der Tafel[7]. Aus diesem Grund wies er die Inschrift zunächst als falsch zurück und betrachtete die Tafel statt dessen als Jugendwerk des Jan van Eyck[8]. Im Zuge einer von Passavant veranlaßten Reinigung des Bildes[9] kam unter der, wie sich nun herausstellte, verfälschten Inschrift die beschädigte Originalsignatur und -datierung zum Vorschein, die Passavant als »+ PETRUS . XPR . ME . FECIT . 1417« las[10]. Durch diese Entdeckung gewann das 1846 von Passavant dem Städel geschenkte Bild[11] für die kunstgeschichtliche Forschung des 19. Jahrhunderts doppelte Bedeutung: Zum einen sah man in ihm das früheste bekannte Werk des Pieter Christophsen (Petrus Christus), der deshalb für einen Schüler Hubert van Eycks gehalten wurde[12]. Zum anderen glaubte man mit der Städel-Tafel den ältesten erhalten gebliebenen Beleg für die Verwendung der Ölmalerei zu kennen[13], deren Erfindung in Anlehnung

3 Passavant (1833 a), S. 92; ders. (1833 b), S. 334.
Zu Karl und Eliza Aders und ihrer Sammlung vgl. Michael Kennedy Joseph, Charles Aders. A biographical note; in: Auckland University College Bulletin 43, English series 6 (1953); Kathryn W. Bonomi, The Karl and Eliza Aders Collection of early Netherlandish paintings (New York, Institute of Fine Arts, Unpublished qualifying Paper 1987; ein Exemplar im Provenance Index, J. Paul Getty Center, Santa Monica).

4 Am 20. 7. 1832 bot Carl Aders seine Sammlung (darunter als Nr. 3 auch »Die Mutter das Kind. St Francis u. St Hubert. Vom J. v. Eyck.«) erfolglos dem Städel zum Kauf an (Archiv des Städelschen Kunstinstituts, Ankauf älterer Bilder, P. 2, Hr. Carl Aders).
Ein weiteres Mal – und wiederum erfolglos – wurde das Bild am 11. 8. 1834 durch Johann David Passavant der Administration des Städelschen Kunstinstituts zum Kauf angeboten; vgl. »... um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten ...«: Johann David Passavant als Berater und Kunstagent des Städelschen Kunstinstituts beim Erwerb altniederländischer Gemälde vor seiner Berufung zum Städel-Inspektor im Jahre 1840, s. o. S. 17–25.
Zu Passavant als Sammler vgl. Frits Lugt, Les marques de collections de dessins et d'estampes, Amsterdam 1921, S. 263; ders., Les marques de collections de dessins et d'estampes, Supplément, San Francisco 1988, S. 203.

5 Passavant (1833 a), S. 92; ders. (1833 b), S. 334.

6 Die englische Ausgabe (Passavant [1836], S. 205–207) gab die Inschrift davon abweichend mit »Petrus Perug, me fecit, 1517« wieder.

7 Passavant (1833 a), S. 92; ders. (1833 b), S. 334.
Bereits vor der Erwerbung durch Passavant scheint die Tafel auf der linken Seite um etwa 6 bis 7 cm beschnitten worden zu sein (mutmaßlich im Zusammenhang mit den übrigen massiven Beschädigungen von Bildträger und Malerei): Hatte Passavant (1833 a), S. 92, das Bild noch als Querformat beschrieben (»20 " Höhe auf 24 " engl. Maaß Breite«), so belegen die Maße in dem 1834 oder kurz zuvor erschienenen A Catalogue of a very splendid collection (o. J.), S. 6, Nr. 9, bereits das verstümmelte Hochformat (»Height 1 ft. 5 in., width 1 ft. 4 1/2 in.«).

8 In dem 1834 oder kurz zuvor erschienenen Verkaufskatalog der Aders-Sammlung wurde das Bild Jan van Eyck zugeschrieben und – auf der Grundlage der Lesung einer angeblichen Datierung auf dem Diadem der Mutter Gottes – ins Jahr 1440 gesetzt (A Catalogue of a very splendid collection [o. J.], S. 6f, Nr. 9). Für den Hinweis auf diesen Verkaufskatalog bin ich L. Campbell, London, verpflichtet.

9 Die Reinigung erfolgte durch den Hanauer Maler und Inspektor der dortigen Zeichenakademie Johann Anton Theodor Pelissier (1794–1863). Dies geht aus einer handschriftlichen Eintragung von Passavants Nachfolger als Städel-Inspektor, Gerhard Malß, in einem im Archiv des Städelschen Kunstinstituts verwahrten Exemplar des Gemäldeverzeichnisses von 1858 (gegenüber S. 66) hervor. Malß vermerkte weiterhin: »... unmöglich 1417 vielleicht 1447?... der Hieronymus ist leider stark restaurirt.«
Zu J. A. T. Pelissier vgl. Hans-Joachim Ziemke, Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, Textband, Frankfurt a. M. 1972 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt am Main, 1), S. 274.

10 Passavant (1836), S. 205–207; ders. (1841), S. 15; Lettre de M. Passavant (1842), S. 212.

11 Städel-Inventar, Nr. 920: »Peter Christophsen«; so bzw. als Petrus Christus auch in allen nachfolgenden Verzeichnissen. Bereits 1834 hatte Passavant das Bild vergeblich dem Städel zum Kauf angeboten, s. o. Anm. 4.

12 Sulpiz Boisserée sah die gereinigte Tafel am 28. 10. 1841 bei Passavant. In seinen Notizen vermerkte er hinter dem Datum 1417 allerdings ein Fragezeichen (Firmenich-Richartz [1916], S. 519).
Als Schüler Hubert van Eycks wollten Petrus Christus wegen der Städel-Tafel auch sehen: Rathgeber (1842), S. 12, 34, Sp. 94, 103f; Michiels (1845), S. 171; Kugler, Burckhardt (1847), S. 117; Förster (1853), S. 76; Crowe, Cavalcaselle (1857), S. 117; Hotho (1858), S. 225f; Waagen (1862), S. 93f; Michiels (1866), S. 131.

13 Michiels (1845), S. 171; Kugler, Burckhardt (1847), S. 117; Förster (1853), S. 76; Crowe, Cavalcaselle (1857), S. 117–119; Kramm (1857), S. 232f; Müller (1857), S. 77; Waagen (1862), S. 86[1].

an Vasari Jan van Eyck zugeschrieben und ins Jahr 1410 datiert wurde[14].

Zweifel an der Authentizität der Datierung - und damit an der bedeutsamen Stellung des Bildes und seines Schöpfers innerhalb der Entwicklung der altniederländischen Malerei - erwuchsen aus dem Auftauchen weiterer signierter und datierter Bilder des Petrus Christus aus den 1440er und 1450er Jahren, wie auch aus W. H. J. Weales Entdeckung einer Urkunde, die die führende Rolle des Künstlers in der Brügger Malerzunft noch im Jahre 1471 belegt[15]. J. Wauters plädierte als erster für eine Lesung der Datierung als 1457[16]. Er begründete dies noch mit der eine Verwechslung begünstigenden Verwandtschaft in der Schreibweise der gotischen Zahlen 1 und 5. O. Mündler hingegen sah in der dritten Ziffer der Datumsangabe zweifelsfrei eine moderne Ergänzung und vermutete eine Entstehung im Jahr 1437 oder 1447[17].

Mündlers Einschätzung der das Jahrzehnt bezeichnenden Ziffer der Datierung als moderne Wiederherstellung ohne Anspruch auf Zuverlässigkeit wurde nachfolgend allgemein akzeptiert. Mit der Frage nach der ursprünglich an dieser Stelle befindlichen Ziffer blieb aber zugleich die Stellung der Frankfurter Madonnentafel innerhalb des Werkes des Petrus Christus Gegenstand heftiger Kontroversen[18]. Die Vorschläge reichten von der traditionellen Datierung ins Jahr 1417 über 1427 und 1447 bis zum Jahr 1457[19].

Ausgangspunkt all dieser breitgefächerten Datierungsvorschläge war die Annahme der Ausbildung des »Pietro Christa« in der Werkstatt Jan van Eycks[20], die schon Vasari bezeugt hatte[21]. Als unumstrittener Beweis für diese Annahme galt die vielfältige Bezugnahme des Städel-Bildes auf Werke Jan van Eycks: So glaubte man die unmittelbare Vorlage für die Thronwangen-Figuren der Stammeltern in den entsprechenden Figuren des Genter Altars *(Abb. 88)* fassen zu können, während man die Gestaltung des Kindes auf die Madonna des Joris van der Paele im Groeningemuseum, Brügge *(Abb. 155)*, die Darstellung des Teppichs aber auf die Lucca-Madonna, gleichfalls im Städel *(Tafel 17)*, zurückführen wollte[22]. Umstritten blieb aber die Frage, bis zu welchem Zeitpunkt bei Petrus Christus mit solchen unmittelbaren Anklängen an Jan van Eycks Werke zu rechnen sei[23].

14 Verz. (1844), S. 142f, Nr. 402 (= »Nachtrag 1846«).

15 Crowe, Cavalcaselle (1863), S. CXIV-CXVIII; W. H. James Weale, Recherches sur les anciens peintres. Ecole Brugeoise. XVe siècle; in: Journal des beaux-arts et de la littérature 2 (1860), S. 192.

16 Wauters (1855-56), S. 249[1]; vgl. auch unten Anm. 19.

17 Mündler (1863), S. 126.

18 Die stilistische Wandlungsfähigkeit des Malers führte u. a. Durand-Gréville (1911), S. 43-54, 129-142, 195-208, zur Vorstellung von zwei Malern namens Petrus Christus, Vater und Sohn, unter die er das Gesamtwerk aufteilte. Die Frankfurter Madonnentafel von 1457 sah er als das späteste Werk Petrus Christus d. Ä., dessen künstlerische Laufbahn er mit einigen in der Werkstatt Hubert van Eycks ausgeführten Miniaturen im Turin-Mailänder Stundenbuch beginnen lassen wollte. Durand-Grévilles Hypothesen fanden allerdings in der nachfolgenden Forschung keine Aufnahme.
In dieselbe Richtung gingen zuvor schon die Überlegungen von Michiels (1873), S. 86, und Wauters (1909), S. 396-398.

19 Es vertraten die Datierung ins Jahr 1417: Michiels (1845), S. 80[1]; Darcel (1862), S. 190; Waagen (1862), S. 86[1], 94; Michiels (1866), S. 131; ders. (1873), S. 86; ins Jahr 1427: Crowe, Cavalcaselle (1863), S. CXIV-CXVIII; Weale (1863), S. 239; ins Jahr 1447: Mündler (1863), S. 126; Weale (1864), S. 213; Verz. (1858), S. 158 (= »Nachtrag 1865«); Förster (1870), S. 86; Schnaase, Eisenmann (1879), S. 196; Weale (1872), S. 37; ders. (1909), S. 105; ins Jahr 1457: Wauters (1855-56), S. 249[1].
Allein Baes (1886), S. 32; ders. (1899), S. 394, wollte ohne nähere Angabe von Gründen in der Frankfurter Tafel ein Werk des Petrus Christus (möglicherweise aber auch eines ansonsten unbekannten Van Eyck-Schülers »Pierre d'Ypres«) aus dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts sehen, das zu Beginn des nachfolgenden Jahrhunderts eine Überarbeitung durch Jan Mostaert (sic) erfahren haben sollte.

20 Vgl. Passavant (1836), S. 206; Rathgeber (1842), S. 12, 34; Kramm (1857), S. 233; Müller (1857), S. 77; Crowe, Cavalcaselle (1863), S. CXIV-CXVIII; Weale (1863), S. 239f; Förster (1870), S. 86; Schnaase, Eisenmann (1879), S. 197.

21 Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccelenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Bd. 6, Florenz 1987, S. 224.

22 Crowe, Cavalcaselle (1863), S. CXVIf; Weale (1863), S. 239f; Michiels (1866), S. 368; Schnaase, Eisenmann (1879), S. 197.
In der Frage der vermuteten Zusammenarbeit des Petrus Christus mit Jan van Eyck spielte gerade der Teppich zu Füßen der Madonna eine nicht unwesentliche Rolle, zeigt doch auch Jan van Eycks Lucca-Madonna ein eng verwandtes Stück. Soweit uns bekannt, vermutete erstmals Darcel (1862), S. 190, die tatsächliche Existenz des Teppichs als ein von Jan wie von Petrus genutztes Werkstattrequisit. Diese Annahme diente dann als Beleg einer gemeinsamen Tätigkeit der beiden Maler. Dieser Meinung schlossen sich u. a. an: Crowe, Cavalcaselle (1863), S. CXVII; Weale (1863), S. 240; Schnaase, Eisenmann (1879), S. 197; Baes (1886), S. 32f; de Mont (1909), S. 8; Durand-Gréville (1911), S. 205; Conway (1921), S. 107; Dezarrois (1932), S. 174; Bruyn (1957), S. 105; Lane (1970), S. 390; Gellman (1970-73), S. 128-130; Richter (1974), S. 182, 302.
Demgegenüber sahen zwischen den beiden Teppichdarstellungen nur zufällige Übereinstimmungen: Voll (1906), S. 142f; Weale (1909), S. 107; ders. (1909-10), S. 352; Fierens-Gevaert, Fierens (1928), S. 91; Schabacker (1974), S. 111.

23 Die Petrus-Christus-Forschung ist sich bis heute über die Frage der künstlerischen Herkunft des Malers nicht einig. Hatte man seit dem 19. Jahrhundert auf Grund der Aussage Vasaris in Petrus Christus einen Schüler Jan van Eycks gesehen (Friedländer [1924], S. 142f), so vertrat Pächt (1926), S. 155-166, erstmals die Annahme einer anfänglichen künst-

Ein direkter stilistischer Vergleich der Städel-Madonna mit anderen Werken des Petrus Christus bot sich erstmals nach Auffindung weiterer signierter und datierter Werke dieses Malers. Insbesondere die 1452 datierten Diptychonflügel mit Verkündigung, Geburt Christi und Jüngstem Gericht in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin *(Abb. 89)*[24], wurden zu einem solchen Vergleich wiederholt herangezogen. Auf dieser Grundlage fand die Datierung des Frankfurter Madonnenbildes ins Jahr 1447 in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmende Verbreitung[25].

Zwei neue Beobachtungen sollten diese Überzeugung zu Anfang unseres Jahrhunderts nachhaltig erschüttern. So teilte zum einen H. Weizsäcker die Ergebnisse einer erneuten Untersuchung und Reinigung der Tafel mit, die eine Lesung der Datumsangabe als 1457 erhärtete[26]. Zum anderen aber galt das Bild im Anschluß an die von G. J. Kern und K. Doehlemann geführte Kontroverse[27] in der wei-

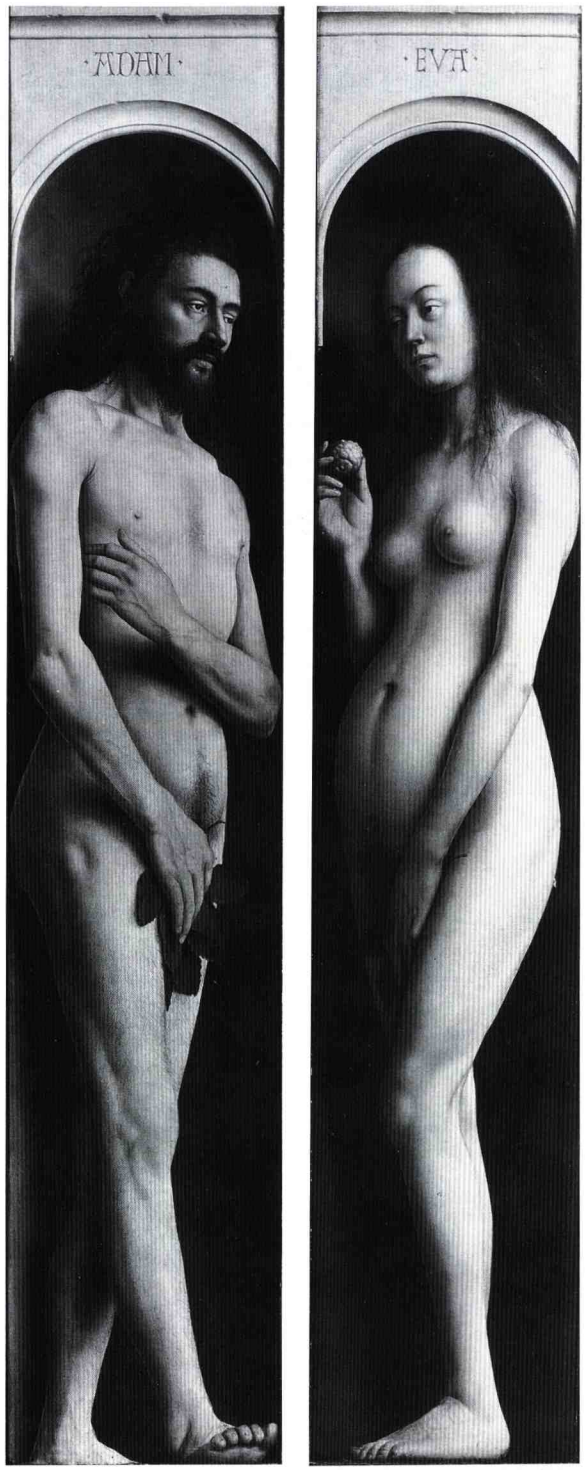


Abb. 88: Jan van Eyck, Adam und Eva, Genter Altar, Gent, St. Bavo

lerischen Prägung des Malers im Umkreis des »Meisters von Flémalle« und Rogier van der Weydens, der erst ab den 1450er Jahren der Einfluß der Werke Jan van Eycks gefolgt sei. Es war vor allem PANOFSKY (1953), S. 188–190, 310–313; DERS., A letter to St. Jerome. A note on the relationship between Petrus Christus and Jan van Eyck; in: Studies in art and literature for Belle da Costa Greene, Princeton 1954, S. 102–108, der diesem Entwicklungsmodell zugunsten der traditionellen Sicht widersprach. Zwar erkannte auch Panofsky den starken Einfluß der Tournaiser Meister auf Petrus Christus an, vertrat aber dennoch weiterhin die Vorstellung, Petrus Christus habe die Werkstatt Jans nach dessen Tod übernommen.
Die in jüngster Zeit entstandenen monographischen Arbeiten über Petrus Christus blieben in der Beurteilung seines Verhältnisses zu Jan van Eyck uneins: So wurde die Tätigkeit in der Eyck-Werkstatt vertreten von RICHTER (1974), S. 219–236; SCHABACKER (1974), S. 19–22, 52–57, und COLLIER (1975–83), S. 115, während sie im Sinne Pächts abgelehnt wurde von GELLMAN (1970–73), S. 43–53; UPTON (1972), S. 37–41; MYERS (1978), S. 120[1]; PANHANS-BÜHLER (1978), S. 78; und UPTON (1990), S. 7–19.

24 ENP I, S. 83f, Tafel 77.

25 S. o. Anm. 19.

26 WEIZSÄCKER (1900), S. 260f.

27 KERN (1904), S. 17; DERS. (1905–06), S. 60; DERS. (1912 a), S. 55; DERS. (1912 b), S. 268–270.
Karl DOEHLEMANN, Die Perspektive der Brüder van Eyck; in: Zeitschrift für Mathematik und Physik 52 (1905), S. 419–425; DERS., Die Verwertung der Linearperspektive zur Datierung von Bildern; in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der Graphischen Künste (1906), S. 10–13; DERS. (1911), S. 503, 506; DERS. (1912), S. 262f.
Die Ursache für die erbitterte Auseinandersetzung zwischen Kern und Doehlemann brachte FRIEDLÄNDER (1912), Sp. 2032, auf den Punkt: »Die Verschiedenheit der Ergebnisse bei gleicher Methode erklärt sich daraus, daß Doehlemann überall, wo Richtiges und Falsches nebeneinander vorkommt, das Richtige für Zufall, das Falsche für beweiskräftig gegen Annahme von Konstruktion hält, Kern bei geringerem Grade von Genauigkeit auf 'Konstruktion' schließt.«



Abb. 89: Petrus Christus, Diptychon mit Verkündigung Mariens, Geburt Christi und Jüngstem Gericht, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

teren Forschung allgemein als das früheste datierte, zentralperspektivisch korrekt konstruierte altniederländische Gemälde[28]. Da der Maler die Perspektivkonstruktion bei der Innenraumdarstellung der Verkündigung auf den 1452 datierten Berliner Diptychonflügeln aber offenkundig noch unvollkommen beherrschte[29], sah man in der logischen Weiterentwicklung der Raumdarstellung der Frankfurter Tafel ein weiteres Indiz für eine Lesung der beschädigten Datierung als 1457. Sie sollte in der Folge allgemeine Anerkennung finden[30].

Gerade die im Vergleich zu Jan van Eyck über-

28 So u. a. Voll (1906), S. 143; Conway (1921), S. 107; Panofsky (1924–25), S. 282[53]; Burger (1925), S. 35.
Zu neueren Untersuchungen zur Entwicklung der Perspektivkonstruktion bei Petrus Christus s. u. S. 163f.

29 Collier (1975–83), S. 66; ders. (1984), S. 49.

30 Kern (1904), S. 17; ders. (1905–06), S. 60; Voll (1906), S. 141–143; de Mont (1909), S. 8; Doehlemann (1911), S. 503; Durand-Gréville (1911), S. 45; Friedländer (1912), Sp. 2032; Firmenich-Richartz (1916), S. 519; Friedländer (1924), S. 148f, 169; Burger (1925), S. 34f; Pächt (1926), S. 157; Fierens-Gevaert, Fie-

zeugendere Darstellung der menschlichen Figur im Innenraum sollte die Frankfurter Madonnentafel in der kunsthistorischen Forschung des 20. Jahrhunderts in der unmittelbaren Nachbarschaft zu Jans Lucca-Madonna *(Tafel 17)* bestehen lassen[31]. Die stilistische und kompositionelle Bezugnahme gerade der Frankfurter Tafel des Petrus Christus auf Werke Jan van Eycks wurde aber - unabhängig von der Bewertung dieses Umstandes - immer wieder betont[32].

Doch nicht nur in formaler Hinsicht, auch unter inhaltlichen Gesichtspunkten wurden im Werk des Petrus Christus zukunftsweisende Entwicklungen erkannt. Hatte W. Burger erstmals allgemein auf »... überraschende Beziehungen [der Frankfurter Madonnentafel; JS] zur sacra conversazione der Italiener...« hingewiesen[33], so interpretierte B. G. Lane diese Beobachtung als eindeutigen Hinweis auf unmittelbaren italienischen Einfluß auf die Gestaltung des Bildes, wenn nicht gar als Indiz für eine Italien-Reise des Malers[34]. Die hypothetische Anregung der Städel-Tafel durch italienische »Sacra conversazione«-Darstellungen sollte in der Nachfolge breite Zustimmung finden[35].

Die neuere Forschung erkannte in der Frankfurter Madonna neben der Übernahme des italienischen Kompositionsschemas noch eine Reihe weiterer Hinweise auf einen Italienaufenthalt des Malers in der ersten Hälfte der 1450er Jahre[36]. So schlug Lane unter Hinweis auf die beiden Flügelbilder mit einem Stifterpaar in der National Gallery of Art, Washington *(Abb. 90)*[37], die Rekonstruktion des Städel-Bildes zum Triptychon vor[38]. Die angebliche Herkunft der Stifterflügel aus Genua sollte auch eine Genueser Auftraggeberschaft wahrscheinlich machen[39]. Die nachfolgende Forschung beurteilte allerdings den Vorschlag der Triptychon-Rekonstruktion ebenso

RENS (1928), S. 91; SCHÖNE (1938), S. 25, 57; FRIEDLÄNDER (1946), S. 163; PANOFSKY (1953), S. 311; LEJEUNE (1955), S. 151; BRUYN (1957), S. 105; FOLIE (1963), S. 206; FRIEDLÄNDER (1967), S. 84, 95; CUTTLER (1968), S. 132; WHINNEY (1968), S. 69; GELLMAN (1970), S. 148; DIES. (1970-73), S. 127; LANE (1970), S. 390; SCHABACKER (1971), S. 281; UPTON (1972), S. 88-91, 313-320; RICHTER (1974), S. 182-185, 301-304; SCHABACKER (1974), S. 110-112; GELLMAN (1975-76), S. 33; COLLIER (1975-83), S. 65; EISLER (1977a), S. 52; MYERS (1978), S. 135-139; PANHANS-BÜHLER (1978), S. 118-123; COLLIER (1979), S. 25; PAOLINI (1980), S. 163; CASTELFRANCHI VEGAS (1984), S. 86; COLLIER (1984), S. 49; EISLER (1984), S. 465; PIEPER (1984), S. 121; DE VOS (1985), S. 29; COLLIER (1986), S. 12; UPTON (1990), S. 35-43.

Ungeachtet dieser nahezu einmütigen Datierung der Frankfurter Tafel gab es weiterhin einzelne Stimmen, die der Lesung als 1457 widersprachen: FRIEDLÄNDER (1916), S. 21, 174 (»1452 [1457?]«); WAUTERS (1909), S. 398; CONWAY (1921), S. 107 (»dated 1447 [others read 1457]«); DAVIES (1937), S. 138[1] (1452); SNYDER (1985), S. 156 (»signed and dated 145[7?]«). Widersprüchlich die Angaben bei COHEN (1913), S. 124f, der sowohl 1447 als auch 1457 nannte.

Hinsichtlich der Identifikation des zur Rechten der Madonna stehenden Kardinals als Hieronymus war sich die gesamte Forschung einig. Nur WEALE (1909), S. 106, gefolgt von COHEN (1913), S. 125, machte in dieser Sache einen abweichenden Vorschlag. Seiner nicht näher begründeten Meinung nach handelte es sich um das Bildnis des angeblichen Stifters der Tafel, Kardinal Francesco Condulmaro, des Neffen Papst Eugens IV.

31 Hierfür ist etwa VOLLS (1906), S. 141f, Gegenüberstellung der beiden Bilder ausgesprochen erhellend. Auf vergleichbar zwiespältige Weise äußerten sich auch CONWAY (1921), S. 107; CUTTLER (1968), S. 133, und WHINNEY (1968), S. 69. Diese bis heute herrschende Vorstellung fand im Titel der Arbeit von PANHANS-BÜHLER (1978) sprechenden Ausdruck: »Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus«.

32 Neben der Lucca-Madonna wurden vor allem die Van der Paele-, Rolin- und Dresdener Madonnen genannt, vgl. PANOFSKY (1953), S. 311; BRUYN (1957), S. 105; CUTTLER (1968), S. 132f; STERLING (1971), S. II[46]; UPTON (1972), S. 88-91; RICHTER (1974), S. 302-304; SCHABACKER (1974), S. 111; PANHANS-BÜHLER (1978), S. 119-123; LANE (1984), S. 23; UPTON (1990), S. 35-43.

33 BURGER (1925), S. 35; im Anschluß daran FIERENS-GEVAERT, FIERENS (1928), S. 91; WHINNEY (1968), S. 69; KOCH (1970), S. 202.

34 LANE (1970), S. 390-393.

35 A. A. O., S. 392, wies Lane allerdings auch auf Rogier van der Weydens Medici-Madonna (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 850) hin, die - wohl 1450 oder bald darauf unter dem Eindruck der Italien-Reise des Malers im Jubeljahr 1450 entstanden - ihrerseits die erste bekannte niederländische Adaption des italienischen »Sacra conversazione«-Typus darstellt.

Prinzipiell zustimmend zu der Ableitung von Petrus Christus' Städel-Madonna von italienischen Vorbildern äußerten sich: SCHABACKER (1971), S. 281f; DERS. (1974), S. 112; EISLER (1977a), S. 52; MYERS (1978), S. 137; COLLIER (1979), S. 27; CASTELFRANCHI VEGAS (1984), S. 86. Demgegenüber meinten GELLMAN (1970-73), S. 127, und RICHTER (1974), S. 182-185, 302f, die Komposition unmittelbar auf Werke Jan van Eycks wie die Van der Paele-Madonna zurückführen zu können.

36 Die Vorstellung einer Reise des Petrus Christus nach Italien wurde erstmals ausführlich von Germain BAZIN, Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XVe siècle; in: Revue des arts 2 (1952), S. 194-208, vertreten. Eine zusammenfassende Darstellung der Argumente für eine solche Reise des Petrus Christus zuletzt bei COLLIER (1975-83), S. 126-133.

Die Frage der Italienreise blieb auch unter den Autoren der jüngsten Arbeiten über Petrus Christus umstritten: Während die Reise-Theorie mit COLLIER (1975-83), S. 126-133, und MYERS (1978), S. 139-150, 163, ihre Anhänger fand, wurde sie von UPTON (1972), S. 41[31]; RICHTER (1974), S. 22f, SCHABACKER (1974), S. 14, und UPTON (1990), S. 43, abgelehnt.

37 ENP I, S. 104, Tafel 104; vgl. auch HAND, WOLFF (1986), S. 49-55.

38 LANE (1970), S. 390-393. Der Vorschlag der Rekonstruktion der Städel-Tafel mit den Flügeln in Washington zu einem Triptychon wurde erstmals von LEVENSON-WEINRAUB (1965), S. 43-45, zitiert nach LANE (1970), S. 390[Anm], unterbreitet.

39 HAND, WOLFF (1986), S. 49[1].



Abb. 90: Petrus Christus, Triptychon-Flügel mit den Bildnissen der Stifter, Washington, National Gallery of Art

unterschiedlich wie die Frage der Beweiskraft für einen Italienaufenthalt des Malers[40].

Ein halbes Jahrhundert nach der Kern-Doehlemann-Kontroverse um die perspektivische Konstruktion der Bilder des Petrus Christus griffen J. M. Collier und M. N. Myers das Thema nochmals auf[41]. Beide Autoren konnten an dem nunmehr deutlicher konturierten Œuvre des Malers zeigen,

40 Zur Diskussion der Argumente: GELLMAN (1970–73), S. 237–244, 398, 449; LANE (1970), S. 390–393; DIES. (1971), S. 282f; PANHANS-BÜHLER (1978), S. 119[241]; SCHABACKER (1971), S. 281f; RICHTER (1974), S. 121–124; SCHABACKER (1974), S. 112; COLLIER (1975–83), S. 67. Zu der vorgeschlagenen Rekonstruktion äußerten sich in der Folge positiv: GELLMAN (1975–76), S. 33; EISLER (1977 a), S. 52; DERS. (1977 b), S. 141; DERS. (1984), S. 465. Demgegenüber wurde Lanes Vorschlag abgelehnt von: UPTON (1972), S. 88f, 96, 313–320, 401–404; COLLIER (1979), S. 31f; HAND, WOLFF (1986), S. 52f, und UPTON (1990), S. 87[89].
Zur Frage der möglichen Herkunft der Stifter der Washingtoner Flügel aus Genua und der von Lane daraus abgeleiteten Schlußfolgerung einer Italienreise hatte schon SCHABACKER (1971), S. 282, angemerkt, daß gerade die Genuesen den größten Anteil der in den Niederlanden ansässigen Italiener stellten. Folglich müßte nicht einmal mit einer Auftragserteilung aus Italien gerechnet werden, noch viel weniger aber mit einer Italien-Reise des Malers im Zusammenhang mit der Durchführung. EISLER (1977a), S. 51–53, und HAND, WOLFF (1986), S. 49–55, konnten schließlich auf Grund der Wappen wahrscheinlich machen, daß es sich bei dem dargestellten Stifterpaar in der Tat um Mitglieder der beiden in den Niederlanden ansässigen genuesischen Familien Lomellini und Vivaldi handeln dürfte.

41 COLLIER (1975–83), S. 64–73, 96f, 105–139, 163–165; MYERS (1978), S. 115–164.

daß - nach rein empirisch gewonnenen Raumdarstellungen in der Art etwa Jan van Eycks - Petrus Christus erstmals mit der Verkündigungsdarstellung der Berliner Diptychonflügel von 1452 *(Abb. 89)* die korrekte perspektivische Konstruktion einer einzelnen Fläche beherrschte[42]. Die vollständige Vereinheitlichung der perspektivischen Gestaltung eines Bildes gelang ihm demgegenüber erstmals mit der Städel-Madonna von 1457. Angesichts dieses Befundes und des Fehlens jeglicher Nennungen des Malers in den Jahren 1454 bis 1462 in den Niederlanden[43] schlossen Collier und Myers auf eine Italienreise, die Petrus Christus mit dem theoretischen und praktischen Wissen der Italiener zur Perspektivkonstruktion in Berührung gebracht haben sollte.

Im Anschluß an E. Panofskys Beobachtungen zum »disguised symbolism«[44] in der altniederländischen Malerei wurde auch bei Petrus Christus' Frankfurter Madonna eine Reihe von Anspielungen auf die besondere Rolle Christi und Mariens in der Heilsgeschichte dingfest gemacht, die über die generelle Charakterisierung des Kindes als »neuer Adam«, Mariens als »neue Eva« und zugleich als Himmelskönigin deutlich hinausgehen. So wollte J. L. Ward nicht nur im Figurenschmuck[45], sondern auch in den beiden Kristallsäulen des Thrones eine Anspielung auf die typologischen Bezüge zwischen Altem und Neuem Testament sehen[46]. Lane interpretierte ergänzend die Thronvorhänge als Hinweis auf die Gleichsetzung der Mutter Gottes mit dem Altar, auf dem Christi Opfertod bei jeder Meßhandlung unblutig nachvollzogen wird[47].

Abschließend sei noch auf realienkundliche Studien zu verschiedenen, im Bilde dargestellten Gegenständen hingewiesen. K. Erdmann verglich den Teppich zu Füßen der Madonna mit importierter Knüpfware aus Armenien bzw. dem Kaukasusgebiet[48], während O. von Falke und L. Trench den Goldbrokat des Thronbehanges mit italienischen Seidenstoffen in Verbindung brachten[49].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Unterzeichnung der Madonnentafel lieferte eine überaus detaillierte Vorgabe, die auch weitgehend in der Farbausführung des Bildes befolgt wurde *(Abb. 91-92)*. Konturen und Binnenzeichnung der Figuren sind, wohl mit dem Pinsel, sehr sorgfältig und ohne wesentliche Selbstkorrekturen ausgeführt. In gleicher Weise sind auch der Thron mit Baldachin, Podest und Teppich unterzeichnet, sowie - wenn auch sehr viel summarischer - der Landschaftsausblick[50]. Daneben aber findet sich bei den Figuren eine ganz außergewöhnlich feine Unterzeichnung, die mit Parallel- und gelegentlich auch Kreuzschraffuren - beide dem Oberflächenrelief folgend - die Modellierung wie die Beleuchtungssituation der Köpfe und Gliedmaßen sowie der Gewänder im Detail festlegt und darüber hinaus auch den Schattenwurf der Figuren definiert. Die Unterzeichnung zumindest der Figuren erinnert so an eine bis ins kleinste durchgeführte, eigenständige Zeichnung[51].

Nur wenige Abweichungen der Farbversion von dieser kleinteilig-feinen Unterzeichnung lassen sich beobachten: So ist etwa der Hinterkopf des Franziskus in der Unterzeichnung voluminöser, der Gesichtskontur bewegter als in der Endfassung[52]. Die bei den Figuren hohe Informationsdichte der Unterzeichnung nimmt allerdings bei allen übrigen Bild-

42 Myers (1978), S. 134f, 162f, wollte in dieser Errungenschaft Christus' lediglich eine Weiterentwicklung der perspektivischen Lösungen der ersten Jahrhunderthälfte sehen, während die Perspektive der Frankfurter Madonna von 1457 seiner Meinung nach nur durch die Kenntnis italienischer Kunst vermittelt worden sein konnte.

43 Die Dokumente zu Leben und Werk des Petrus Christus finden sich zusammengestellt bei Schabacker (1974), S. 138–140.

44 Panofsky (1953), S. 131–148.

45 Die Figuren der Stammeltern auf den Thronwangen verweisen unmittelbar auf den »neuen Adam« Christus und die »neue Eva« Maria. Die beiden Figuren an der Thronrückwand sind nicht präzise zu bestimmen, dürften aber auch in typologischem Zusammenhang stehen: Angesichts der Gewandung der linken Gestalt (Schabacker [1974], S. 112) und im Hinblick auf das Motiv des hinter dem Vorhang Hervorschauenden rechts (man denke etwa an die besondere Inszenierung der Hirtenanbetung des Hugo van der Goes in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin [ENP IV, S. 70, Nr. 15, Tafel 25]) wird man in beiden wohl am ehesten alttestamentarische Propheten sehen können.

46 Ward (1968), S. 187.

47 Lane (1984), S. 23–25.

48 Erdmann (1929), S. 295[3].

49 Von Falke (1913), S. 108[1], 110[2]; Trench (1987), S. 68f.

50 Allein die senkrechten Zonen der zinnengekrönten Mauer des Gartens im Rücken des Franziskus zeigen eine feine, sehr dichte Schraffierung, mehrheitlich in Parallel-, teilweise aber auch in Kreuzschraffuren, deren Funktion (etwa zur Festlegung der Beleuchtungssituation) unklar bleibt.

51 Es bleibe dahingestellt, ob die Unterzeichnung in diesem Falle den Charakter und die Funktion eines Vidimus für den Auftraggeber gehabt haben könnte.

52 Der Stein zu Füßen des Hieronymus ist größer unterzeichnet als schließlich ausgeführt. Diese Beobachtung, verbunden mit der Tatsache, daß hier ein runder Gegenstand dargestellt ist, erhärtet die Interpretation als Stein im Gegensatz zu der gelegentlich geäußerten Deutung als Löwenschwanz oder -pranke.

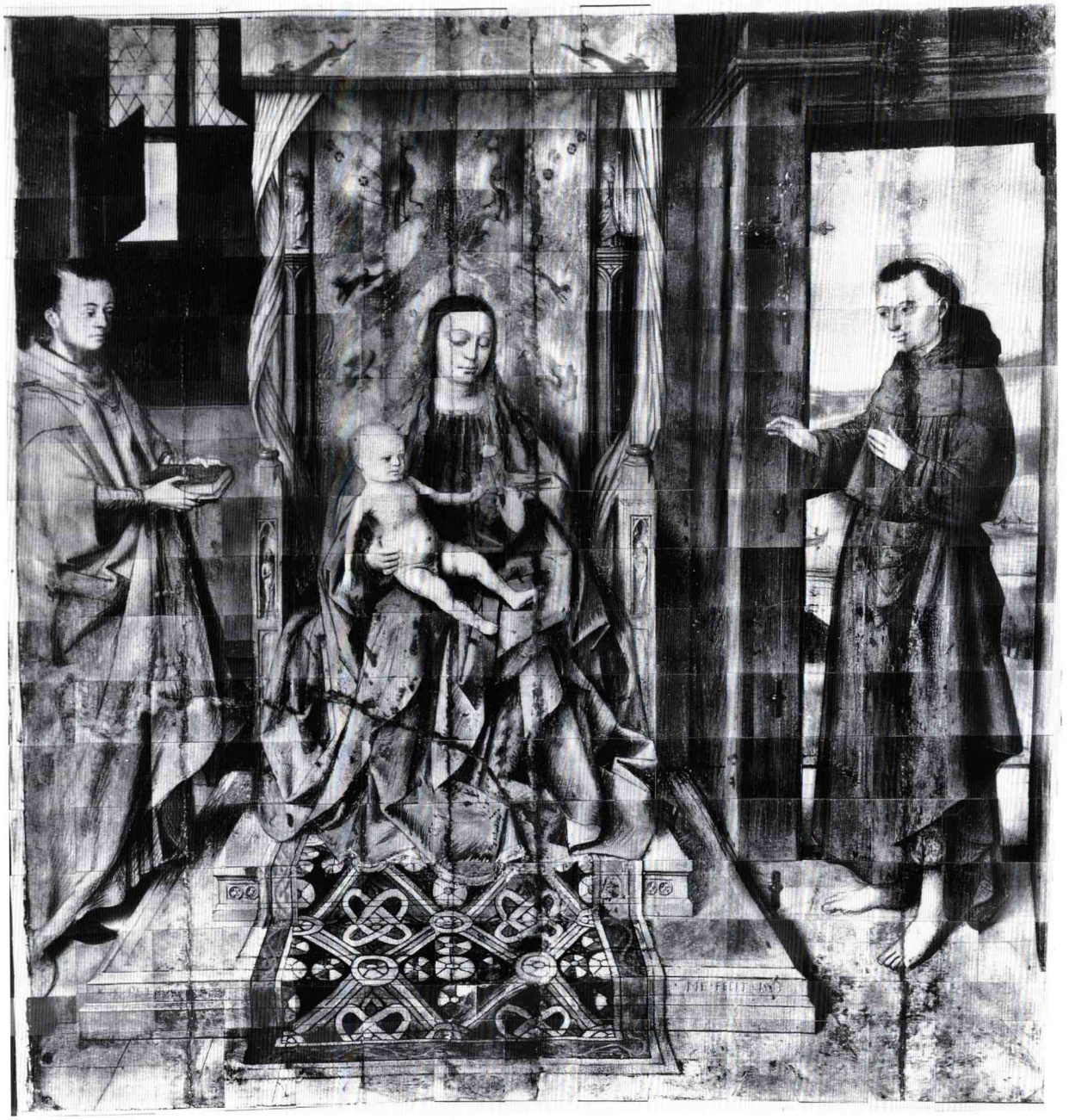


Abb. 91: Petrus Christus, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

gegenständen erheblich ab; sie sind z. T. ohne vorherige Fixierung in der Unterzeichnung freihand ausgeführt. Dies trifft etwa für das Tragekreuz des Franziskus[53] und die komplizierte Musterung von Brokatvorhang und Teppich zu, dies gilt aber auch für die Bodenfliesen mit Ausnahme der - vom linken Bildrand gerechnet - ersten drei in die Bildtiefe laufenden Fugen sowie der vorderen Trennlinie zwischen den beiden Platten am linken Bildrand. Der Thron mit Baldachin und Vorhängen ist in den Konturen zeichnerisch gegeben. Während aber die Figuren der Stammeltern unterzeichnet sind, fehlt eine derartige Vorgabe bei den beiden Statuetten an der Thronrückwand. Die komplizierten Profile der Thronstufen sind - anscheinend mit einem Lineal oder einem ähnlichen Hilfsmittel - vollständig unterzeichnet; sie nehmen dabei nur auf das teilweise über die oberste Stufe herabhängende Gewand der Gottes-

53 Da die Unterzeichnung der Rechten des Heiligen bereits das Haltemotiv für das Tragekreuz zeigt, steht außer Frage, daß das Kreuz von Beginn an vorgesehen war.

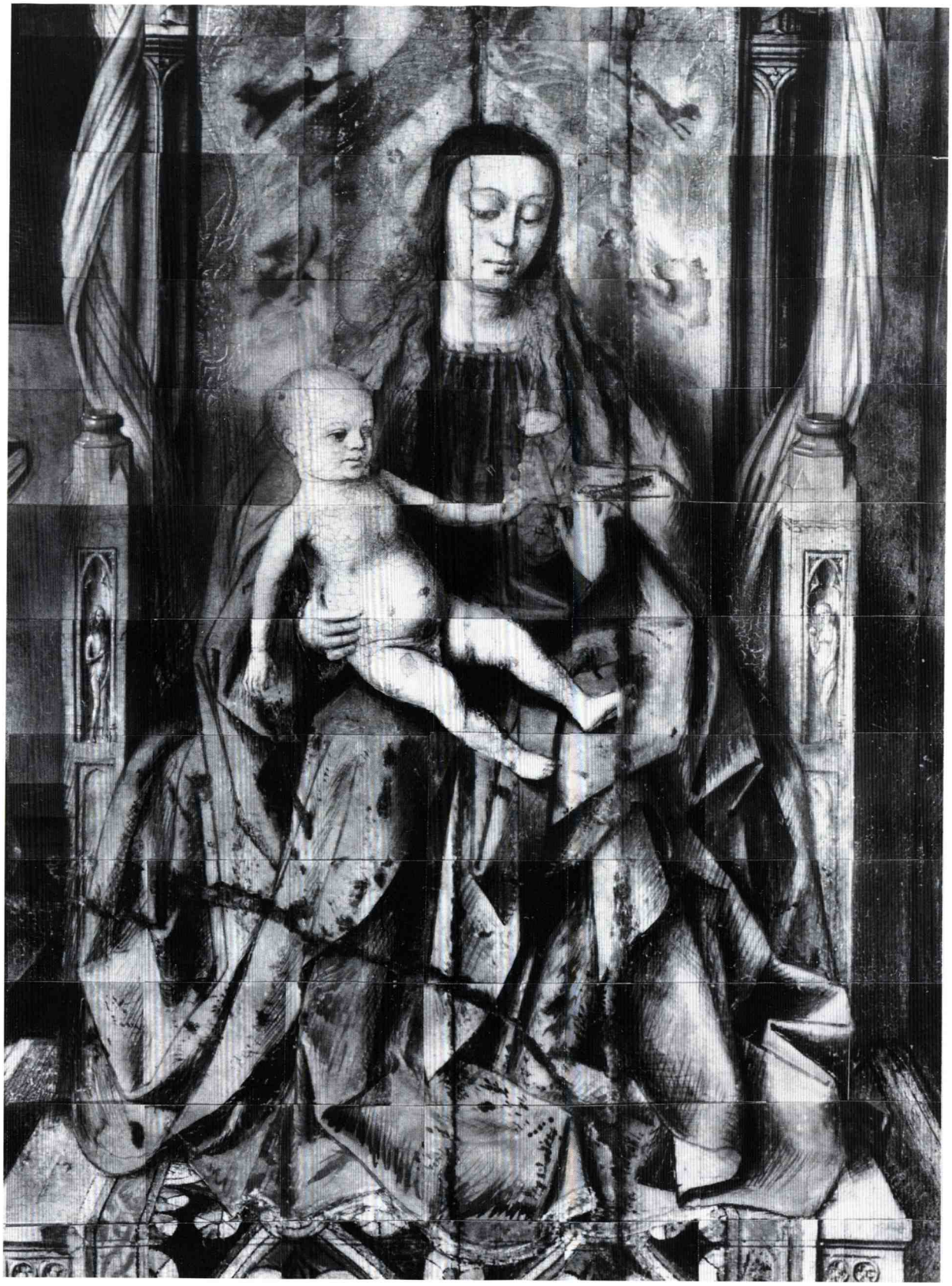


Abb. 92: Petrus Christus, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus, Infrarot-Reflektographie: Madonna und Kind, Frankfurt, Städel

mutter Rücksicht, nicht aber auf den Teppich. Dessen Konturen wurden in einer gegenüber der Farbausführung verkürzten Form über die Unterzeichnung der Thronstufen gezeichnet; dies geschah im Gegensatz zu der Ausführung der Stufenprofile freihand, so daß die Konturlinien leicht bewegt sind.

Die Signatur und Datierung an der unteren Stufe des Thrones sind offenbar wie die Dekoration der oberen erst während des Malprozesses ausgeführt worden; so kann auch die Analyse der Unterzeichnung in der Frage der ursprünglichen dritten Ziffer des Datums keinen Aufschluß geben.

Die Röntgenaufnahme läßt nicht nur präzise den Umfang der Verluste originaler Farbsubstanz entlang der Fugen, Brüche, Risse und Schnittkanten der vergleichsweise schlecht erhaltenen Tafel erkennen, sie bietet darüber hinaus eine überraschende Ergänzung zu der dank der Infrarot-Reflektographie sichtbaren Unterzeichnung *(Abb. 91)*. Als Teil der Perspektivkonstruktion des Bildes sind die Fugen des Plattenbodens unmittelbar in die Grundierung eingeritzt *(Abb. 93-94)*; dies betrifft alle in die Bildtiefe fluchtenden Fugen sowie die unmittelbar parallel zum Thronpodest verlaufende Trennlinie der Bodenplatten[54]. Die sehr feinen Ritzungen wurden freihändig - ohne die Verwendung eines Lineals - ausgeführt und zielen auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt im Bereich des Oberkörpers der Madonna. Sie nehmen dabei auf die Unterzeichnung Rücksicht: Die Figuren zu seiten des Thrones wurden ausgespart, während im mittleren Abschnitt der Komposition die Vorderkante des Thronpodestes den Verlauf der Ritzungen in die Bildtiefe begrenzt. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß erst im Verlauf der Farbausführung der Teppich über den Boden vor dem Thronpodest hinaus verlängert wurde.

Die dendrochronologische Untersuchung des verwendeten Eichenholzes ließ die Ermittlung eines frühesten Fälldatums von 1430, eines wahrscheinlichen Fälldatums von 1436 zu[55]. Angesichts der Datierung des Bildes ins Jahr 1457 ergäbe sich so eine Lagerzeit des Holzes von etwa zwanzig Jahren[56].

DISKUSSION

Petrus Christus' Frankfurter Madonnentafel ist das einzige unumstrittene und datierte Werk des Malers, das die vollkommene Beherrschung zentralperspektivischer Konstruktion zeigt[57]. Die gemäldetechnologischen Untersuchungen gewähren interessante Einblicke in die Bildentstehung und damit zugleich in die Art und Weise, in der Petrus Christus seine neuen Kenntnisse anwandte. Die während der Bildausführung vom Maler vorgenommenen Modifikationen ermöglichen eine zweifelsfreie Rekonstruktion seines Werkprozesses *(Abb. 91-94)*. So unterzeichnete er zunächst detailliert die Figuren und den Thron der Madonna samt Podest und Baldachin. Erst im Anschluß hieran gestaltete er den Bildraum, dessen tiefenräumliche Ausdehnung vor allem durch die Fliesenabfolge des Fußbodens ablesbar wird. Gleichfalls in der Unterzeichnung erfolgte nun die Fixierung der Fluchtlinien des Bodenbelages, die ihrerseits sorgsam die bereits unterzeichneten Figuren und den Thron aussparen; dies machen die vorderste, bildparallele Fuge sowie die drei einheitlich in die Tiefe fluchtenden Trennlinien am linken Tafelrand deutlich. Die weitere Festlegung der Fluchtlinien des Fliesenmusters erfolgte dann aber mit anderen Mitteln: An die Stelle der Unterzeichnung trat die Ritzung in die Grundierung. Sowohl die unterzeichneten wie die geritzten Fluchtlinien treffen sich - imaginär verlängert - im Oberkörper Mariens. Da sie ohne die Verwendung eines Lineals freihändig ausgeführt wurden, kann auch beim Versuch einer Nachzeichnung keine auf einen einzigen Fluchtpunkt hin orientierte perspektivische Konstruktion erwartet werden. Dennoch ist das Bemühen des Malers unübersehbar, die einzelnen Fluchtlinien auf einen gemeinsamen Punkt hin zu orientieren. Die komplexen Vorbereitungen für die Ausführung des Bildes waren damit allerdings noch nicht abgeschlossen, denn Petrus Christus veränderte abschließend nochmals ein kompositionelles Detail: Der Teppich, der in der ersten Phase der Unterzeichnung

54 Auch die bildparallel verlaufende Fuge oberhalb des rechten Fußes des Franziskus und die unmittelbar darüber diagonal ansetzende Fuge zu einer oktogonalen Bodenplatte sind in die Grundierung geritzt. Ob auch der Verlauf der scharfgratigen Kanten des metallenen Thronpodestes geritzt ist, kann nicht sicher entschieden werden, da hier durch die bleiweißgeladenen Lichter auf den Kanten das Röntgenbild verunklärt wird.

55 Vgl. die detaillierte Darstellung des Befundes im Kataloganhang von P. Klein.

56 Diese Vermutung bleibt allerdings durch das Fehlen von Splintholz hypothetisch. Sie geht von der Annahme aus, daß erstens die beiden Bretter unmittelbar am Splintholzansatz abgetrennt wurden und daß zweitens auch in diesem Fall die Anzahl der Splintholzjahrringe dem statistischen Mittelwert von 15 Jahrringen entsprach. Da ein Abweichen auch nur von einer dieser beiden Annahmen nicht ausgeschlossen werden kann, ist von dem vorliegenden Befund nur unter Vorbehalt auf den Werkstattgebrauch des Petrus Christus rückzuschließen.

57 Zu den beiden kürzlich aufgetauchten Triptychonflügeln (?) mit Verkündigung und Geburt Christi in Brügge, Groeningemuseum, s. u. S. 170f.

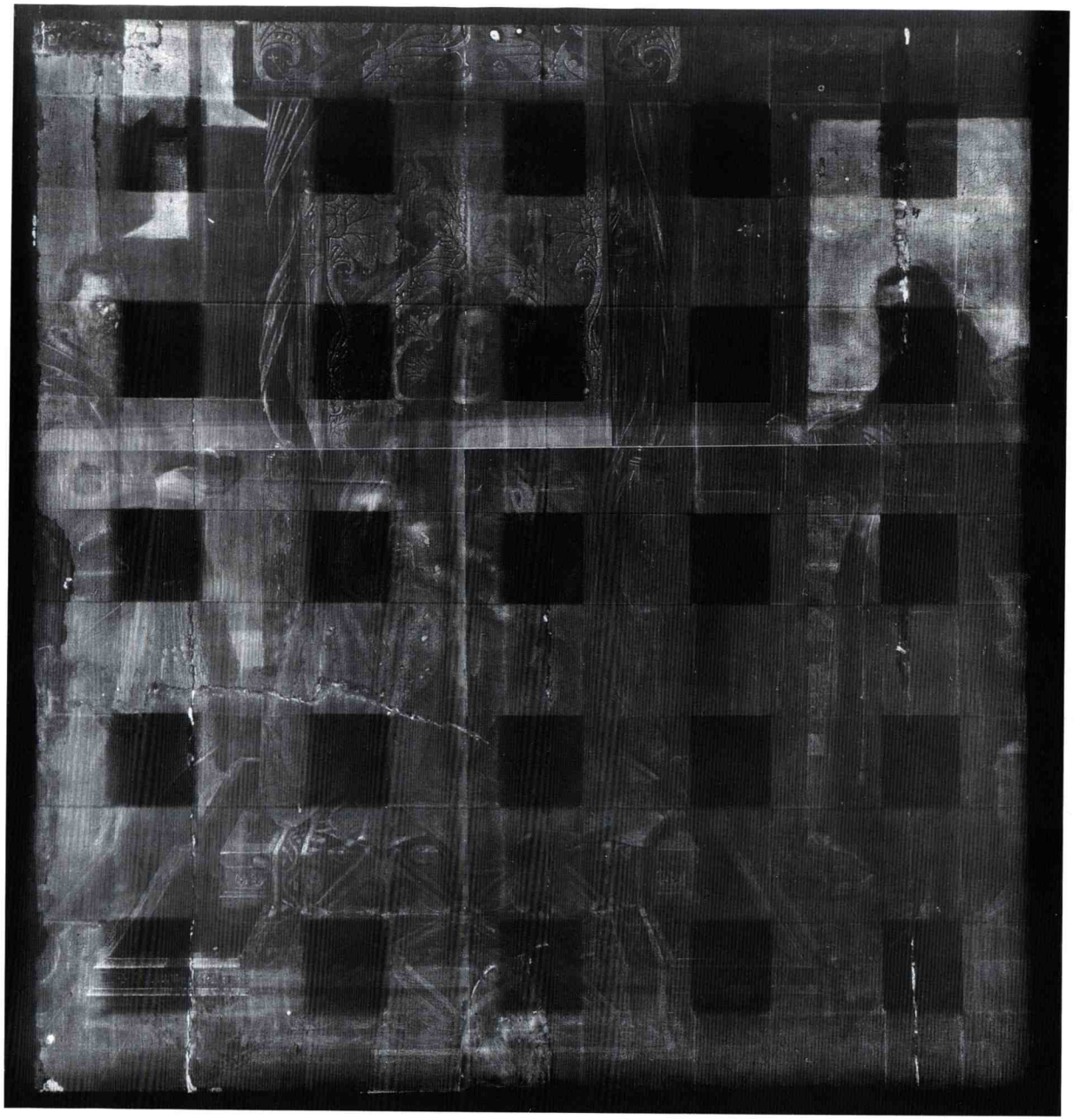


Abb. 93: Petrus Christus, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

über die vorderste Stufe des Thronpodestes herabhing, ohne den Boden zu berühren, wurde nun bis auf den Fliesenbelag des Raumes verlängert[58]. Diese nachträgliche Korrektur erfolgte kennzeichnenderweise wiederum im Medium der Unterzeichnung.

In der spezifischen Art und Weise der Nutzung seiner zentralperspektivischen Kenntnisse zeigt sich Petrus Christus als außerordentlich traditionsverbunden. Anders als erstmals von Alberti theoretisch vorgeschlagen (und anders als italienische Tafelbilder des Quattrocento es gelegentlich zeigen[59]), legte er nicht etwa zunächst den Bildraum an, um anschließend die Figuren einzustellen und dabei die Bildkonstruktion zur Ermittlung der korrekten Größenver-

58 So wie die Ritzungen die Angaben der ersten Phase der Unterzeichnung präzise beachten (und somit an der Vorderkante des Thrones enden), überlagert in der zweiten Phase der Unterzeichnung der nun verlängerte Teppich partiell die Ritzungen der in die Tiefe fluchtenden Fugen des Bodenbelages.

59 In praktischer Befolgung von Albertis theoretischen Erörte-

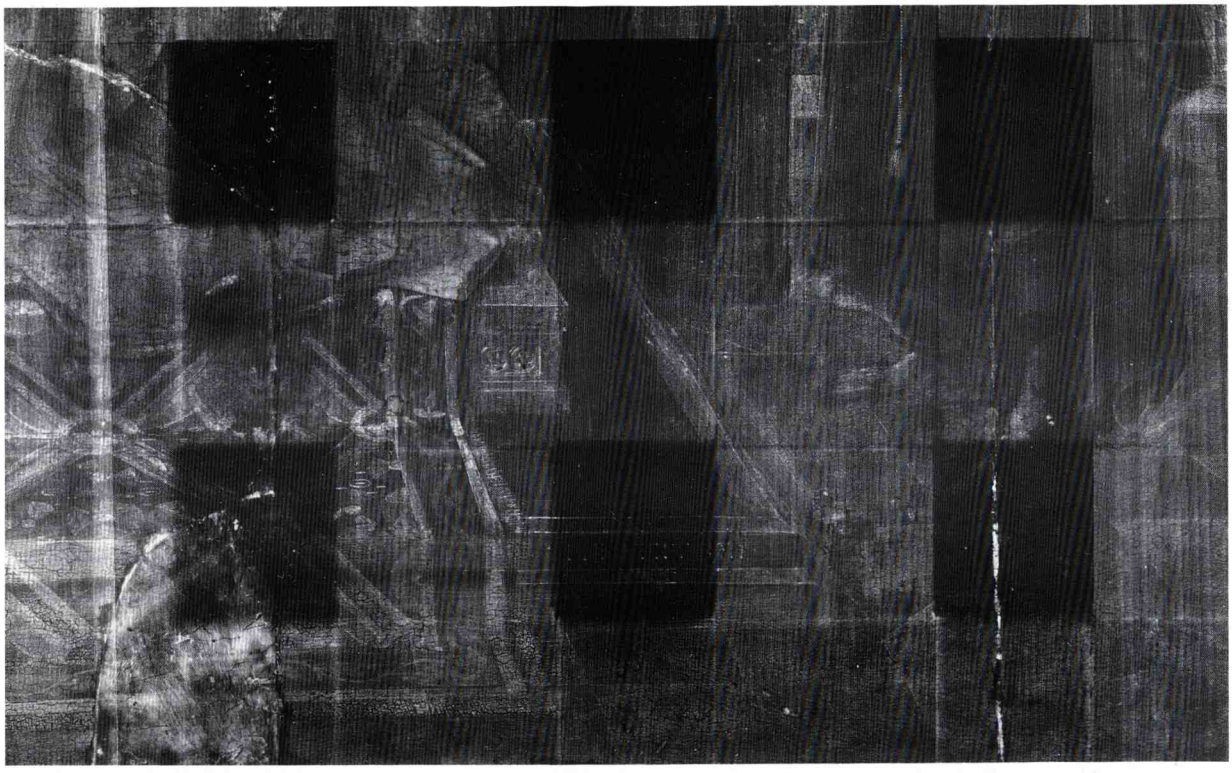


Abb. 94: Petrus Christus, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus, Röntgenaufnahme: Perspektivische Ritzungen für die Bodengestaltung, Frankfurt, Städel

hältnisse zu nutzen. Vielmehr konzipierte er als erstes die seine Komposition inhaltlich bestimmenden Figuren bis ins Detail. Erst danach umgab er sie mit einem Bildraum, für dessen »korrekte«, nachvollziehbare Konstruktion er sich allerdings nun der präzisen anstelle der nur empirischen Perspektive bediente. In der buchstäblichen Dominanz der Figur über den Raum folgt Petrus Christus der niederländischen Tradition, wie ein Blick beispielsweise auf Jan van Eycks in mancher Beziehung vorbildhafte Lucca-Madonna zeigen kann. Auch Jan hatte zunächst die Figuren detailliert unterzeichnet und erst dann den Thronraum der Madonna um seine Figuren herum konstruiert. So kompliziert sich die Genese dieses Raumes auch erweist - an der Konzeption der Figuren wurde während dieses ganzen Prozesses nichts verändert.

Doch steht Petrus Christus nicht nur am Ende einer Traditionslinie, er scheint zugleich eine neue zu eröffnen: Das vermutlich in der Bouts-Werkstatt begonnene und in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre vom »Meister der Tiburtinischen Sibylle« vollendete Tafelbild der Weissagung der Sibylle von Tibur, gleichfalls im Städel *(Tafel 4)*, zeigt das gleiche Vorgehen. Erst nach der Unterzeichnung der Vordergrundsfiguren wurde für die sie umgebende Architektur eine

rungen konstruierte in den 1460er Jahren etwa Piero della Francesca seine Darstellung der Geißelung Christi in der Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale, Urbino (R. Wittkower, B. A. R. Carter, The perspective of Piero della Francesca's »Flagellation«; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 16 [1953], S. 292–302; James Elkins, Piero della Francesca and the Renaissance proof of linear perspective; in: AB 69 [1987], S. 220–230; Angeli Janhsen, Perspektivregeln und Bildgestaltung bei Piero della Francesca, München 1990).

Martin Kemp, Ann Massing, Nicola Christie, Karin Groen, Paolo Uccello's »Hunt in the Forest«; in: BurlM 133 (1991), S. 164–178, konnten jüngst auch für Uccellos Bild im Ashmolean Museum in Oxford ein analoges Vorgehen wahrscheinlich machen.

Anders als bei Piero, der sich auch als Kunsttheoretiker hervortat, findet sich bei stärker der Tradition verpflichteten Malern auch das Festhalten an der zweifellos älteren Praxis, erst nach der Unterzeichnung oder Ritzung der Figuren den sie umgebenden Bildraum durch Linien oder Ritzungen zu fixieren. Ein interessantes Beispiel hierfür liefert etwa der sienesische Maler Giovanni di Paolo, dessen Werke der Gegenstand einer an der Universität Groningen entstehenden Dissertation sind (Janneke Panders, Re-evaluation of the oeuvre of Giovanni di Paolo on the basis of scientific examination).

zentralperspektivische Hilfskonstruktion mit Fluchtlinien - teils mit dem Lineal, teils freihändig - in die Grundierung geritzt, die sich, imaginär verlängert, in einem einheitlichen Fluchtpunkt treffen. Wie bei der Madonnentafel des Petrus Christus wurden auch hier die Vordergrundsfiguren von den Ritzungen peinlich genau ausgespart. Bedenkt man, daß nach Petrus Christus Dieric Bouts der zweite altniederländische Maler war, dessen Werke ab der Mitte der 1460er Jahre zentralperspektivische Kenntnisse bezeugen[60], so ist die Vermutung naheliegend, daß der jüngere beim älteren Maler zumindest diese technische Fertigkeit kennenlernte.

Für die Vermittlung dieser Kenntnisse an Petrus Christus selbst bietet der Kontakt mit italienischer Kunst die wahrscheinlichste Erklärung. So vermutete etwa Collier für die Zeit zwischen der Entstehung der noch unvollkommenen Raumdarstellung des Berliner Diptychons von 1452 *(Abb. 89)* und der fünf Jahre später entstandenen, zentralperspektivisch korrekt konstruierten Städel-Madonna einen Italienaufenthalt des Malers[61]. Dieses Erklärungsmodell wurde allerdings durch das Auftauchen zweier bis dahin völlig unbekannter Tafelbilder zu Anfang der 1980er Jahre grundsätzlich in Frage gestellt[62]. Die heute im Groeningemuseum in Brügge befindlichen Darstellungen der Verkündigung und der Geburt Christi tragen beide die Signatur des Petrus Christus und die Datierung ins Jahr 1452 *(Abb. 95-96)* - wie die Berliner Diptychonflügel also. Während aber deren perspektivische Konstruktion der Innenraumdarstellung unvollkommen bleibt, zeigt die in einen Kirchenraum verlegte Verkündigung in Brügge eine gänzlich vereinheitlichte, korrekte Raumdarstellung. In der Folge stellt sich so erneut die Frage nach der Herkunft der perspektivischen Kenntnisse des Petrus Christus, läßt doch das unmittelbare zeitliche Nebeneinander von Berlin und Brügge Zweifel an einer in sich vollkommen logischen Entwicklung der Raumdarstellung bei diesem Maler aufkommen[63]. So stellen etwa Colliers Beobachtungen einer unsystematischen, auf empirischer Basis gewonnenen Perspektivkonstruktion der Stifterflügel in Washington *(Abb. 90)* ein wesentliches Argument gegen die Zugehörigkeit zur Frankfurter Madonnentafel dar[64]. Zugleich steht und fällt aber auch die Lesung der Datierung der Städel-Madonna als 1457 mit der Annahme einer stringenten und in sich schlüssigen Entwicklung der perspektivischen Kenntnisse des Petrus Christus.

Die Beurteilung der beiden Brügger Flügelbilder wirft allerdings eine Fülle von Problemen auf. Sie beginnen mit der Frage des Erhaltungszustandes und möglicher weitreichender Restaurierungen oder Übermalungen[65], sie betreffen gestalterische Besonderheiten wie die zweifache Signatur und Datierung auf beiden Flügelinnenseiten[66], sie beziehen sich auf die enge und unmittelbare Bezugnahme auf authentische Werke des Petrus Christus[67] und sie schließen die ungeklärte Provenienz ein[68]. Solange die beiden Tafelbilder nicht einer detaillierten gemäldetechnologischen Untersuchung unterzogen worden sind[69], läßt sich über ihr Verhältnis zu Christus' Œuvre wenig Endgültiges sagen. Bis auf weiteres wird man

60 Zentralperspektivisch korrekt konstruiert ist zunächst der 1464 begonnene, 1468 vollendete Abendmahls-Altar in St. Peter in Löwen (ENP III, S. 15-18, 61, Nr. 18, Tafel 26), dann aber auch die für das Löwener Rathaus bestimmte, heute in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel, bewahrte »Gerechtigkeitstafel« mit dem Gottesurteil, die zwischen 1469/70 und 1473 entstand (ENP III, S. 18f, 63, Nr. 33, Tafel 49). Auch der von seinem Vater ausgebildete Bouts-Sohn Albrecht beherrschte die perspektivisch »richtige« Bildgestaltung.
Im Anschluß an Dieric Bouts, und möglicherweise direkt durch diesen vermittelt, zeigt erst wieder Hugo van der Goes mit dem um 1470 entstandenen Monforte-Altar in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (ENP IV, S. 33-35, 71, Nr. 17, Tafel 28), diese technische Fertigkeit.

61 Collier (1975-83), S. 64-73, 96f, 105-139, 163-165.

62 Brügge, Groeningemuseum, Inv. Nr. 83. 19-20. I; Verkündigung und Geburt Christi; Eiche, jeweils 85,5 x 54,8 cm; vgl. de Vos (1985), S. 22-30; Eisler (1984), S. 451-469; Pieper (1984), S. 116.

63 Auf ebendieser Grundlage hatte Collier (1975-83), S. 194f, eine Chronologie der Werke des Petrus Christus aufgebaut. Die hiermit verbundenen Fragen wurden von Collier auch in seinen neueren Arbeiten nicht angesprochen: ders. (1977), S. 141; ders. (1979), S. 25; ders. (1984), S. 49.

64 Ders. (1975-83), S. 67; so bereits Schabacker (1971), S. 282.

65 De Vos (1985), S. 24, 30.

66 A. a. O., S. 30.

67 So bezieht sich die Brügger Verkündigung auf die entsprechende Darstellung auf dem Berliner Diptychon von 1452 (ENP I, S. 83f, Tafel 77), während die Brügger Anbetung des Kindes mit den analogen Darstellungen auf dem Berliner Diptychon und den Tafeln in New York, Sammlung Wildenstein (ENP I, S. 85, Tafel 82), und in der National Gallery of Art, Washington (ENP I, S. 104, Tafel 102), übereingeht.

68 Die Tafeln stammen aus dem Madrider Kunsthandel (de Vos [1985], S. 30).

69 Pieper (1984), S. 118, Abb. 4 und 5, veröffentlichte zwei konventionelle Infrarotaufnahmen von Details der Anbetung des Kindes, die aber keine nähere Aussage über die Unterzeichnung zulassen. Die von de Vos (1985), S. 30, erwähnten Röntgenaufnahmen sind unpubliziert; gerade bei der Verkündigungs-Tafel wäre es aber interessant zu wissen, ob, und wenn ja, in welcher Art der Maler die perspektivische Gestaltung des Kirchenraumes vorbereitete: Wie das Frankfurter Beispiel der Weissagung der Sibylle von Tibur (Inv. Nr. 1068)



Abb. 95: Petrus Christus (?), Triptychon-Flügel, Verkündigung Mariens, Brügge, Groeningemuseum



Abb. 96: Petrus Christus (?), Triptychon-Flügel, Geburt Christi, Brügge, Groeningemuseum

daher in der Frankfurter Madonna den frühesten authentischen Beleg für die Kenntnis und Anwendung der Zentralperspektive bei Petrus Christus und damit in der altniederländischen Malerei insgesamt sehen dürfen. Somit bleiben auch Colliers Überlegungen zur Entwicklung und zur Chronologie der Werke des Künstlers unwiderlegt: Nach einer bis 1452 andauernden Phase der empirischen Perspektivanwendung muß Christus vor 1457 – mutmaßlich während einer Italienreise – solide Kenntnisse der Zentralperspektive gewonnen haben. Damit entfällt zugleich jede Grundlage für eine Ergänzung der Städel-Madonna um die Washingtoner Flügelbilder *(Abb. 90)* zum Triptychon, gegen die schon die Plazierung der Stifter hinter den ihnen zugeordneten Heiligen gesprochen hätte. Auch für die Eingrenzung des möglichen Auftraggeberkreises der Frankfurter Tafel reduzieren sich damit die Anhaltspunkte. Es erscheint kaum möglich, allein wegen der Anlehnung an das italienische Kompositionsschema der »Sacra conversazione« oder im Hinblick auf die Auswahl der Heiligen, wegen der Farbe des Ordenshabits des Franziskus auf einen italienischen Stifter rückzuschließen[70].

Die Madonna mit dem Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus gehört zu den am stärksten »eyckisch« geprägten Werken des Petrus Christus. Selbst in ihrem heutigen fragmentierten und in Teilen ruinösen Erhaltungszustand lassen doch Partien wie das Ehrentuch des Thronbaldachins oder der Kristallstab des Vortragekreuzes die ursprüngliche Delikatesse der Malerei ebenso erkennen wie

nahelegt, war das an Christus' Madonnentafel zu beobachtende technische Vorgehen für Petrus Christus wie für Dieric Bouts nicht die Ausnahme, sondern vielmehr die Regel.

70 In diesem Sinne hatten sich u. a. geäußert: Gellman (1970–73), S. 398; Lane (1970), S. 393[29]; Schabacker (1974), S. 112, und Myers (1978), S. 138f.

den subtilen Einsatz von Licht- und Schatteneffekten. Doch über stilistische Analogien hinausgehend, setzte sich der Künstler auch ikonographisch und kompositionell mit Bildern Jans in der Art der Lucca- oder Van der Paele-Madonna *(Tafel 17, Abb. 155)* auseinander. Gerade der vielzitierte Vergleich mit der Lucca-Madonna kann aber auch zeigen, daß der jüngere Maler offenbar eine andere künstlerische Absicht verfolgte: Wo Jan van Eyck auf die Aufhebung der Trennung von Bild- und Betrachterraum zielt, hält Petrus Christus den Betrachter mit seiner gänzlich bildparallel geschichteten Komposition auf Distanz; wo Van Eyck anzustreben scheint, die Grenze zwischen Abbild und Urbild mit seinem überwältigenden Detailrealismus zu verwischen, da erweckt Christus den Eindruck, in entsprechender Absicht auf die Überzeugungskraft einer in sich »richtig« gestalteten Wiedergabe von Figur und Raum zu setzen.

LITERATUR

VERZ. 1844, S. 142f, Nr. 402 (= »Nachtrag 1846«); 1855, S. 12, Nr. 409; 1858, S. 66, Nr. 65, S. 158 (»Erster Nachtrag 1865«); 1866, S. 68, Nr. 65; 1870, S. 86, Nr. 60; 1873, S. 87f, Nr. 60; 1879, S. 99f, Nr. 99; 1883, S. 101, Nr. 99; 1888, S. 110, Nr. 99; 1892, S. 30, Nr. 99; 1900, S. 259, Nr. 99; 1907, S. 21, Nr. 99; 1910, S. 24, Nr. 99; 1914, S. 25, Nr. 99; 1915, S. 8, Nr. 99; 1919, S. 30, Inv. Nr. 920; 1922, S. 32f; 1924, S. 57; 1966, S. 26; 1971, S. 16; 1987, S. 37.

1833 a J. D. PASSAVANT, Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1833, S. 92

1833 b J. D. PASSAVANT, Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule; in: Kunstblatt (1833), S. 334

o. J. [1834 oder kurz zuvor] A CATALOGUE OF A VERY SPLENDID COLLECTION. Dutch, Italian, ancient German and Flemish pictures, for sale by private contract. On view in No. 10, Warwick Street, Golden Square [London], o. J. [1834 oder kurz zuvor], S. 6f, Nr. 9

1836 J. D. PASSAVANT, Tour of a German artist in England with notices of private galleries, and remarks on the state of art, Bd. 1, London 1836, S. 205f

1841 J. D. PASSAVANT, Beiträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1841), S. 15f

1842 Georg RATHGEBER, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1842, S. 12, 34, Sp. 94, 103f

1842 LETTRE DE M. PASSAVANT, de Francfort, à Mr. O. Delepierre, à Bruges, sur les productions des peintres de l'ancienne école flamande aux XVe et XVIe siècles; in: Messager (1842), S. 212

1845 Alfred MICHIELS, Histoire de la peinture flamande et hollandaise, Bd. 2, Brüssel 1845, S. 80, 170f, 263, Nr. 1

1847 Franz KUGLER, Jacob BURCKHARDT, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, Bd. 2, Berlin ^{2}1847, S. 117

1853 Ernst FÖRSTER, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Leipzig 1853, S. 76

1853 J. D. PASSAVANT, Die christliche Kunst in Spanien, Leipzig 1853, S. 77

1855–56 Alphonse WAUTERS, Roger Vanderweyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants. Étude sur l'histoire de la peinture flamande; RevUnivArts 2 (1855–56), S. 249[1]

1857 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, The early Flemish painters. Their lives and works, London 1857, S. 117–119

1857 Christiaan KRAMM, De levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd, Amsterdam 1857, S. 233

1857 Hermann Alexander MÜLLER, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands. Ein Handbuch für Reisende und Heimgekehrte, Bd. 1, Leipzig 1857, S. 77

1858 H. G. HOTHO, Die Malerschule Hubert's van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Öffentliche Vorlesung. Zweiter Theil. Die flandrische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, Berlin 1858, S. 225f

1862 Alfred DARCEL, Excursion artistique en Allemagne, Rouen-Paris 1862, S. 190

1862 G. F. WAAGEN, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 86[1], 93f

1863 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Alexandre PINCHART, Ch. RUELENS, Les anciens peintres flamands. Leur vie et leurs œuvres, Bd. 2, Brüssel-Paris 1863, S. CXV–CXVIII

1863 O. MÜNDLER, P. Christophsen – Marinus; in: Journal des beaux-arts et de la littérature 5 (1863), S. 126f

1863 W. H. J. WEALE, Pierre & Sébastien Cristus; in: Beffroi 1 (1863), S. 235, 239f

1864 W. H. J. WEALE, Rezension von R. N. Wornum, The epochs of painting. A biographical and critical essay on painting and painters of all times and many places, London 1864; in: Beffroi 2 (1864), S. 213

1866 Alfred MICHIELS, Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864, Bd. 2, Paris ^{2}1866, S. 130f, 368, 395

1870 Ernst FÖRSTER, Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei von der Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, Bd. 6, Leipzig 1870, S. 86

1872 W. H. James WEALE, Les fiançailles de S. Godeberte, par Pierre Cristus; in: E. Taurel, L'Art chrétien, Amsterdam 1872, S. 37, 41f

1873 Alfred MICHIELS, Homonymes de l'ancienne école flamande. Jean Memlinc et Jean van Memmelinghe. Pierre Cristophsen et Pierre Cristus; in: Revue de Belgique 15 (1873), S. 86

1879 Carl Schnaase, Otto Eisenmann, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879, S. 196f
1886 Edgar Baes, Les successeurs immédiats des van Eyck. Observations sur quelques tableaux du XVe siècle; in: Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie 25 (1886), S. 32f
1887 Carl Justi, Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal, 4. Jan van Eyck; in: ZfbK 22 (1887), S. 245
1899 Edgar Baes, Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande, du XVe au XVIe siècle; in: Annales de la société d'archéologie de Bruxelles 13 (1899), S. 394
1900 Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 259–261
1904 G. Joseph Kern, Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule, Bd. 1, Leipzig 1904, S. 17
1905–06 G. Joseph Kern, The Van Eycks and perspective; in: BurlM 8 (1905–06), S. 60f
1906 Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 141–143
1909 Paul de Mont, Early painters in the Netherlands from the van Eycks to Peter Bruegel the elder, Berlin 1909, S. 6, 8
1909 J. A. Wauters; in: Bulletin de l'académie royale de Belgique (1909), S. 398
1909 W. H. James Weale, Peintres brugeois. Les Christus; in: Annales de la société d'émulation de Bruges 59 (1909), S. 97f, 105–107
1909–10 W. H. J. Weale, Rezension von P. de Mont, Early painters of the Netherlands from the van Eycks to Peter Bruegel the elder; in: BurlM 16 (1909–10), S. 352
1911 Karl Doehlemann, Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst; in: RepKW 34 (1911), S. 503
1911 E. Durand-Gréville, Les deux Petrus Christus; in: RevArtAM 30 (1911), S. 45, 141, 204f
1912 Karl Doehlemann, Nochmals die Perspektive bei den Brüdern van Eyck. Eine Entgegnung; in: RepKW 35 (1912), S. 264
1912 Max J. Friedländer, Rezension von K. Doehlemann, Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst; in: Deutsche Literaturzeitung 33 (1912), Sp. 2032
1912 a G. Joseph Kern, Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck; in: RepKW 35 (1912), S. 27, 55
1912 b G. Joseph Kern, Antwort auf die Entgegnung des Herrn Professor Doehlemann; in: RepKW 35 (1912), S. 268
1913 Walter Cohen, Art. »Cristus (Christus), Peter I«; in: Thieme-Becker, Bd. 8, S. 124f
1913 Otto von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Bd. 2, Berlin 1913, S. 108[1], 110[2]
1916 Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 519
1916 Max J. Friedländer, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 21, 174
1921 Martin Conway, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 107
1924 Friedländer, ANM I, S. 148f, 169
1924–25 Erwin Panofsky, Die Perspektive als »symbolische Form«; in: Vorträge der Bibliothek Warburg 4 (1924–25), S. 282[53]
1925 Willy Burger, Die Malerei in den Niederlanden, 1400–1550, München 1925, S. 34f
1926 Otto Pächt, Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus; in: Belvedere 9–10 (1926), S. 157
1928 Hippolyte Fierens-Gevaert, Paul Fierens, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 2, Paris-Brüssel 1928, S. 91
1929 Kurt Erdmann, Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts. Eine Studie zu den Anfängen des orientalischen Knüpfteppichs; in: JbBerlin 50 (1929), S. 295[3]
1932 André Dezarrois, Un tableau inconnu de Jean van Eyck? in: RevArtAM 62 (1932), S. 174
1937 Martin Davies, National Gallery notes, II. Netherlandish primitives: Petrus Christus; in: BurlM 70 (1937), S. 138[1]
1938 Wolfgang Schöne, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin-Leipzig 1938, S. 25, 55, 57
1942 Wolfgang Schöne, Albert van Ouwater. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei des XV. Jahrhunderts; in: JbBerlin 63 (1942), S. 28[4]
1946 Max J. Friedländer, The Death of the Virgin by Petrus Christus; in: BurlM 88 (1946), S. 163
1953 Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass., 1953, S. 311
1955 Jean Lejeune, Le premier des Petrus Christus et »La Vierge au chartreux«; in: BulletinMRBA 4 (1955), S. 151 (Miscellanea Erwin Panofsky)
1957 Josua Bruyn, Van Eyck problemen. De Levensbron. Het werk van een leerling van Jan van Eyck, Utrecht 1957, S. 105, 113
1963 Jacqueline Folie, Les œuvres authentifiées des primitifs flamands; in: BulletinIRPA 6 (1963), S. 206
1965 J. Levenson-Weinraub, Petrus Christus and the rational use of space, M. A. thesis, New York University, Institute of Arts, 1965, S. 43–45
1967 Friedländer, ENP I, S. 84, 95, Tafel 78
1968 Charles D. Cuttler, Northern painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries, New York 1968, S. 132f
1968 John L. Ward, A new look at the »Friedsam Annunciation«; in: AB 50 (1968), S. 187
1968 Margaret Whinney, Early Flemish painting, London 1968, S. 69
1970 Lola Gellman, The »Death of the Virgin« by Petrus Christus: An altarpiece reconstructed; in: BurlM 112 (1970), S. 148
1970 Robert A. Koch, Rezension von C. D. Cuttler, From Pucelle to Bruegel, und M. Whinney, Early Flemish painting; in: AB 52 (1970), S. 202

1970 Barbara G. Lane, Petrus Christus: A reconstructed triptych with an Italian motif; in: AB 52 (1970), S. 390–393

1970–73 Lola B. Malkis Gellman, Petrus Christus, Ph. D., John Hopkins University 1970, Ann Arbor, Mich., 1973, S. 127

1971 Barbara G. Lane, Letters to the editor; in: AB 53 (1971), S. 282f

1971 Peter H. Schabacker, Letters to the editor; in: AB 53 (1971), S. 281f

1971 Charles Sterling, Observations on Petrus Christus; in: AB 53 (1971), S. 11[46]

1972 Joel Morgan Upton, Petrus Christus, Ph. D., Bryn Mawr College 1972, Ann Arbor, Mich., 1972, S. 88–91, 313–320

1974 Burkhard Richter, Untersuchungen zum Werk des Petrus Christus, Inaugural-Dissertation, Universität Heidelberg 1974, S. 182–185

1974 Peter H. Schabacker, Petrus Christus, Utrecht 1974, S. 110–112

1975–76 Lola B. Gellman, Rezension von P. H. Schabacker, Petrus Christus; in: Simiolus 8 (1975–76), S. 33

1975–83 James Mitchell Collier, Linear perspective in Flemish painting and the art of Petrus Christus and Dirk Bouts, Ph. D., University of Michigan 1975, Ann Arbor, Mich., 1983, S. 65

1977 a Colin Eisler, Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European schools excluding Italian, Oxford 1977, S. 52f

1977 b Colin Eisler, Rezension von P. H. Schabacker, Petrus Christus; in: AB 59 (1977), S. 141

1978 Marshall Neal Myers, Observations on the origins of Renaissance perspective: Brunelleschi, Masaccio, Petrus Christus, Ph. D., Columbia University 1978, Ann Arbor, Mich., 1978, S. 135–139

1978 Ursula Panhans-Bühler, Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus, Wien 1978 (Wiener kunstgeschichtliche Forschungen, 5), S. 118–123

1979 James M. Collier, The Kansas City Petrus Christus: Its importance and dating; in: Nelson Gallery-Atkins Museum Bulletin 5 (1979, No. 5), S. 25, 27, 31

1980 Maria Grazia Paolini, Problemi antonelliani. I rapporti con la pittura fiamminga; in: Storia dell'arte 38–40 (1980), S. 163

1984 Liana Castelfranchi Vegas, Vlaanderen en Italie. Vlaamse primitieven en Italiaanse renaissance, Antwerpen 1984, S. 86

1984 James M. Collier, A new perspective on Dirk Bouts; in: Pantheon 42 (1984), S. 49

1984 Colin T. Eisler, A Nativity signed Petrus XPI me fecit 1452; in: Liber amicorum Herman Liebaers, Brüssel 1984, S. 465

1984 Barbara G. Lane, The altar and the altarpiece. Sacramental themes in early Netherlandish painting, New York 1984, S. 23–25

1984 Paul Pieper, Petrus Christus. Verkündigung und Anbetung des Kindes; in: Pantheon 42 (1984), S. 121

1985 James Snyder, Northern Renaissance art. Painting, sculpture and the graphic arts from 1350 to 1575, New York 1985, S. 156

1985 Dirk de Vos, Aanwinsten Groeningemuseum; in: Jaarboek 1983–84. Brugge, Stedelijke Musea, Brügge 1985, S. 29

1986 James M. Collier, The »Pearl of Brabant« reattributed to Dirk Bouts; in: Pantheon 44 (1986), S. 12

1986 John Oliver Hand, Martha Wolff, Early Netherlandish painting, Washington 1986 (The collections of the National Gallery of Art. Systematic catalogue), S. 52f

1987 Lucy Trench, Italian silks in Fifteenth century Netherlandish painting; in: New perspectives. Studies in art history in honour of Anne Crookshank, Dublin 1987, S. 68f

1990 Joel M. Upton, Petrus Christus. His place in fifteenth-century Flemish painting, Pennsylvania University Park-London 1990, S. 35–43

Joos van der Beke van Cleve

NIEDERRHEIN (?) um 1485 - 1540/41 ANTWERPEN

Der in den Urkunden Joos van der Beke bzw. Van Cleve genannte Maler dürfte um 1485 in der Gegend um Kleve am Niederrhein geboren worden sein. Ab 1505 arbeitete er vermutlich in der Werkstatt des Jan Joest van Kalkar am Hochaltar der St. Nikolai-Kirche in Kalkar, bevor er in die Niederlande ging. Nach einem möglichen Aufenthalt in Brügge ließ er sich in Antwerpen nieder, wo er 1511 Freimeister wurde. Als Leiter einer großen und produktiven Werkstatt - 1516, 1523, 1535 und 1536 nahm er nachweislich Lehrlinge an - diente er zugleich 1519, 1520 und 1525 als einer der Dekane der Lukasgilde. Sein 1520 geborener Sohn Cornelis van Cleve wurde gleichfalls Maler. Am 10. November 1540 machte Joos van Cleve sein Testament. Sein Todesdatum ist nicht überliefert, aber am 13. April 1541 wurde seine Frau als Witwe bezeichnet.

Die Kenntnis von Person und Werk geriet über die Jahrhunderte in Vergessenheit. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts gelang die Identifikation eines bis dahin »Meister des Todes Mariä« genannten Malers mit Joos van Cleve und damit zugleich die Zuweisung eines Œuvre. Ins Jahr 1507 sind die Altarflügel mit Adam und Eva im Louvre datiert, die nicht nur deutlich den stilistischen Einfluß seines Lehrers Jan Joest van Kalkar, sondern zugleich auch Bezüge zur Brügger Malerei zeigen. Mit den beiden für die Kölner Patrizierfamilie Hackeney 1515 bzw. bald danach ausgeführten Marientod-Triptychen (die beiden ehemals namengebenden Werke, heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln und in der Alten Pinakothek in München) tritt neben die Auseinandersetzung mit der niederländischen Tradition auch die Anverwandlung italienischer Einflüsse, die vor allem seit den 1520er Jahren an Intensität zunehmen sollten. Unmittelbare Anleihen bei Leonardo da Vinci - in Koloristik wie Bildgestaltung - fallen in diese Zeit. Zwischen 1529 und 1534 ist Van Cleve in den Antwerpener Dokumenten nicht aufzufinden; in dieser Zeit mag er auf Reisen in Frankreich zum Hof François I. und in Italien gewesen sein.

Neben Quentin Massys war Joos van Cleve der einflußreichste Künstler Antwerpens im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Mit seiner Werkstatt reagierte er unmittelbar auf die sich verändernden Marktbedingungen und produzierte in größerem Umfang auch ohne einen direkten Auftrag.

LITERATUR

Max J. Friedländer, Henri Pauwels, Early Netherlandish Painting, Bd. IX a: Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier, Leiden-Brüssel 1972; John Oliver Hand, Joos van Cleve: The Early and Mature Paintings, Ph. D., Princeton University 1978, Ann Arbor, Mich., 1984

Joos van der Beke van Cleve

TRIPTYCHON MIT DER BEWEINUNG CHRISTI

Inv. Nr. 803

Tafel 11-12 und Abb. 97-100

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz

Mitteltafel, 113,5 (± 0,4) x 84,2 (± 0,1) x 0,4 cm
aus drei vertikal angeordneten Brettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Maße von links nach rechts):
Brett I: 113,5 (± 0,4) x 28,5 (± 0,4) cm
Brett II: 113,5 (± 0,3) x 28,6 cm
Brett III: 113,6 (± 0,1) x 27,0 (± 0,1) cm
linker Flügel, 113,5 (± 0,3) x 38,4 (± 0,2) x 0,8 cm
aus zwei vertikal angeordneten Brettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Maße von links nach rechts):
Brett I: 113,5 (± 0,3) x 23,4 (± 0,1) cm
Brett II: 113,5 (± 0,3) x 15,3 cm
rechter Flügel, 113,6 (± 0,1) x 38,5 (± 0,1) x 0,8 cm
aus zwei vertikal angeordneten Brettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Maße von links nach rechts):
Brett I: 113,6 (± 0,1) x 16,9 (± 0,1) cm
Brett II: 113,6 (± 0,1) x 21,6 cm
Mitteltafel auf 0,4 cm gedünnt und parkettiert; dadurch rückseitig Freilegung von je 4 Holzdübeln (6-7 cm lang, ca. 0,5 cm im Durchmesser), mit denen die Bretter ursprünglich verbunden waren
wohl infolge der Parkettierung zahlreiche, von der oberen wie der unteren Kante der Mitteltafel aus einlaufende kurze Risse
rechter Flügel an rechter unterer Ecke (Brett II) bestoßen

Malfläche:

Mitteltafel, 111,9 (± 0,1) x 83,3 (± 0,2) cm
linker Flügel, Außenseite (Gabriel), 112,9 x 37,2 (± 0,1) cm
linker Flügel, Innenseite (Veronika), 112,3 x 37,1 (± 0,1) cm
rechter Flügel, Außenseite (Annunziata), 111,8 (± 0,2) x 37,2 cm
rechter Flügel, Innenseite (Joseph von Arimathia), 111,7 (± 0,1) x 37,2 (± 0,1) cm
Malkanten der Mitteltafel allseits erhalten, aber bis zu den Tafelkanten modern übermalt; die Malkanten beider Flügel unten und seitlich erhalten, oben innerhalb der Malschicht beschnitten; auf der Innenseite (Veronika bzw. Joseph von Arimathia) erhaltene Malkanten allseits bis zu den Tafelkanten modern übermalt

Zustand der Malerei:

Mitteltafel: die Malerei ist in mäßig gutem Zustand erhalten; die Inkarnate Christi, Mariens und Johannes' sind stark verputzt, z. T. auch von zahlreichen retuschierten Ausbrüchen betroffen; Reste des Originalfirnis' sind nicht erhalten; unter und auch auf dem modernen Firnis finden sich über die gesamte Bildfläche verteilt zahlreiche punktuelle, teilweise aber auch flächige Retuschen infolge früherer Blasenbildung und Verlust originaler Farbsubstanz, ebenso entlang der Brettfugen und einer Reihe von einlaufenden Rissen an der unteren Tafelkante; umfangreichere Retuschierungen vor allem im Inkarnat und im roten Umhang des Johannes sowie im Blau des Marienumhangs und des Himmels; partielle Verputzungen (besonders deutlich bei der Figur des Judas)
Flügelinnenseiten: die Malerei liegt unter einem modernen Firnis und ist im Falle der Veronika sehr gut erhalten, während bei Joseph von Arimathia kleinere Retuschen entlang der Brettfuge, seitlich des Gesichtskonturs, an verschiedenen Stellen des Pelzes, in der verschatteten Zone des roten Gewandes auf der Brust und im weißen Tuch zu beobachten sind; partienweise Verputzungen, etwa im Blau und Rot des Gewandes, in Haar und Bart sowie an den Pelzen
Flügelaußenseiten: die Malerei ist vor allem im Bereich der Nischenarchitektur und der Hausmarken[1] stark von Farbverlusten[2] und z. T. ausgedehnten Retuschen betroffen; die Figuren sind im Vergleich dazu weniger stark beeinträchtigt (die Annunziata[3] wiederum stärker als der Verkündi-



Abb. 97: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, geschlossener Zustand: Verkündigung Mariens, Frankfurt, Städel

gungsengel[4]); die Schrift der Schriftbänder ist partiell verputzt; ein völlig vergilbter Galeriefirnis des 19. Jahrhunderts wurde von P. Waldeis im September 1988 bei der Niederlegung von Blasen in der Malschicht entfernt, wobei die älteren Retuschen im Hintergrund belassen und nur an den Figuren entfernt wurden.

Rückseite der Mitteltafel *(Tafel 35)*:
keine Beschriftungen

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Das Beweinungs-Triptychon aus St. Maria Lyskirchen in Köln zeigt in geschlossenem Zustand *(Tafel 11 und Abb. 97)* die Verkündigung an Maria nach Lukas 1, 26–38[5]. Die als Steinskulpturen dargestellten Figuren Gabriels links und der Annunziata rechts stehen auf Polygonalsockeln vor Rundbogennischen aus rotbraunem Marmor. Die Illusion von zum Leben erweckten steinernen Bildwerken wird durch die natürliche Farbfassung der Inkarnatpartien und Haare der beiden ansonsten in Grisaille gegebenen Figuren noch verstärkt. Der mit Amikt, Albe und Dalmatik in die liturgische Gewandung eines Diakons gekleidete Erzengel schwebt mit ausgebreiteten Schwingen von links heran[6]. Die Rechte zum Gruß erhoben, hält er in der Linken sein Szepter. Maria, mit einem Hemd, einem einfachen, langen Rock und einem Umhang - der Heuke - bekleidet, hat den Blick gesenkt und blättert in ihrem Gebetbuch. Über den beiden Figuren windet sich ein vielfach verschlungenes Schriftband mit der in Capitalis wiedergegebenen Botschaft des Engels und der Antwort Mariens (Lukas 1, 28 und 38): »AVE GRACIA PLENA D⟨OMI⟩N⟨V⟩S TECVM« (Sei gegrüßt, voll der Gnade, der Herr ist mit Dir) und »ECCE ANCILLA DOMINI MIHI FIAT SECV⟨N⟩DV⟨M⟩ VERBV⟨M⟩ TVV⟨M⟩« (Ich bin die Magd des Herrn, mir geschehe, wie Du gesagt hast). An der Vorderkante der Figurensockel ist jeweils eine Hausmarke in einer wappenschildartigen Kartusche angebracht; links, unterhalb der Figur Gabriels, die Hausmarke der Kölner Familie Schmitgen: In Blau ein Mühleisen, durch das senkrecht ein Flößerhaken hindurchgesteckt ist. Rechts eine unidentifizierte Hausmarke: In Weiß ein hölzerner Zirkel mit geöffneten Schenkeln und mit einem von der Leitschiene nach unten herabhängenden schwarzen Kreuz.

In geöffnetem Zustand *(Tafel 12 und Abb. 98)* zeigt das Triptychon auf Mitteltafel und Flügeln die Beweinung Christi[7] in Dreiviertelfiguren vor einer einheitlichen, um weitere Szenen der Passionsgeschichte bereicherten Landschaftskulisse.

Die Mitteltafel *(Abb. 99)* dominiert der bis auf das Lendentuch nackte, von den Spuren des Leidens gezeichnete Leichnam Christi. Er ist auf einer Steinplatte in halb sitzender Haltung mit zur Seite gesunkenem Haupt, leicht geöffneten Augen und Mund dargestellt und von seinen trauernden Getreuen umgeben. Maria, mit einem karminroten Rock und graublauer, pelzgefütterter Robe angetan, hat die dunkelblaue, umhangartige Heuke tief über das weiße Kopftuch - die Rise - gezogen; sie neigt sich von hinten über ihren toten Sohn. Mit der Rechten sein zur Seite gefallenes Haupt stützend, berührt sie mit der Linken sacht seine Schulter. Der als älterer, bärtiger Mann gegebene Nikodemus[8] zu ihrer Rechten hält mit seiner vom Leichentuch verhüllten rech-

1 Die Hausmarke der Kölner Familie Schmitgen auf dem linken Flügel ist vollkommen übermalt, die unidentifizierte Hausmarke auf dem rechten Flügel ist nur im Bereich des linken Zirkelschenkels und der Fläche zwischen Zirkelschenkeln und Leitschiene erhalten.

2 Es handelt sich dabei größtenteils um Substanzverluste, teilweise aber auch nur um Verputzungen der lasierend aufgebauten Schattenangaben.

3 Die Schäden konzentrieren sich auf die Gewandzone unterhalb der Hände, während Oberkörper, Gesicht und Hände weniger betroffen sind. Die markanteste Fehlstelle in diesem Bereich verläuft entlang der Brettfuge über die Stirn Mariens.

4 Der einzige wesentliche Substanzverlust hat die Wange seitlich des Ohres betroffen.

5 J. H. Emminghaus, Art. »Verkündigung an Maria«; in: LCI, Bd. 4, Sp. 422–437.

6 Überraschend und vom üblichen liturgischen Gebrauch abweichend ist allerdings die Gürtung der Dalmatik, nicht aber der Albe.

7 Die Beweinung Christi hat keinen unmittelbaren Bezug zu einem der Evangelientexte. Die ältesten Darstellungen des Themas stammen aus dem byzantinischen Kulturkreis des 11. Jahrhunderts, die über Italien dann auch in die westliche Kunst übertragen wurden. Weite Verbreitung fanden Darstellungen der Beweinung Christi nördlich der Alpen seit dem 14. Jahrhundert (E. Lucchesi Palli, L. Hoffscholte; Art. »Beweinung Christi«; in: LCI, Bd. 1, Sp. 278–282).

8 Weizsäcker (1900), S. 208f, hatte diese Gestalt wegen ihrer Physiognomie als Petrus ansehen wollen, während er den Mann am linken Bildrand in zeitgenössischer Tracht als den Stifter in der Gestalt des Nikodemus betrachtete. Zwar kannte die spätmittelalterliche Kunst weder für Nikodemus noch für Joseph von Arimathia eine festgelegte Portraitikonographie (Wolfgang Stechow, Joseph of Arimathia or Nicodemus? in: Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963, München 1964, S. 289–302), aber dennoch scheint die Benennung des den Leichnam Christi Stützenden als Nikodemus (im Gegensatz



Abb. 98: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, geöffneter Zustand, Frankfurt, Städel

ten Hand den Oberkörper Christi unter der Achsel. Dieses Stützmotiv wird noch dadurch verstärkt, daß Nikodemus mit einem Fuß unmittelbar hinter dem Toten auf die Steinplatte tritt und den schweren Körper auch auf diese Weise abzufangen scheint. Nikodemus trägt ein helles, blauverschattetes Wams mit geschlitzten Ärmeln, flaschengrüne Beinlinge und blaue, mit ockerfarbenem Zierwerk abgesetzte Stiefel, dazu eine karminrote, auf der rechten Schulter geknöpfte Männerheuke. Mit der ausgestreckten Linken reicht er die Zange an Johannes weiter, der – in einen grünen Rock und einen roten Schnurmantel mit gelblichem Kragen gekleidet – hinter Maria steht und die Gottesmutter zart stützt. Zu Füßen Christi beugt sich Maria Magdalena über die von ihr ergriffene Linke Christi und küßt verehrend das Wundmal. Sie trägt zu einem rosafarbenen Rock mit gelblichem und bläulichem Damastmuster ein dunkelblaues, scheckenartiges Gewand mit angenestelten karminroten, geschlitzten Ärmeln und einem kurzen, schurzartigen Abschluß, der mit goldfarbenem Rankenwerk und grünen Troddeln dekoriert ist. Das weite Dekolleté läßt ein gefälteltes weißes Hemd erkennen. Ihre langen hellbraunen Haare sind zu Zöpfen geflochten und über den Kopf gelegt, während den Hinterkopf eine weiße, gestickte Stoffhaube bedeckt. In ihrer modischen Tracht findet Maria Magdalena eine Entsprechung in dem am linken Bildrand knienden bartlosen Mann fortgeschrittenen Alters. Er ist mit einem weißen Hemd mit Zierstickerei und einem hellrosa Wams bekleidet, das tupfenförmig goldfarben gehöht und hellblau gefüttert ist. Darüber trägt er eine schwarzfarbene, pelzgefütterte Schaube mit geschlitzten Ärmeln und breitem Pelzkragen. Sein Haupt bedeckt eine stoffreiche, dunkelgraublaue Gugel mit Sendelbinde. Er hat seine Rechte bekenntnishaft vor die Brust erhoben und die Augen zum Himmel gerichtet. Mit der Linken be-

zu Weizsäckers Vorschlag als Petrus) aus der Bildtradition heraus sinnvoll; aus gleichen Gründen wird man die würdige Männergestalt auf dem rechten Flügel als Joseph von Arimathia identifizieren können. Seine Darstellung vor der Grabhöhle Christi, die ursprünglich für ihn selbst bestimmt war, erhärtet diese Vermutung noch zusätzlich.



Abb. 99: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Mitteltafel, Frankfurt, Städel

rührt er die auf der Steinplatte stehende Messingschüssel, in der sich in rötlich-blutigem Wasser ein Schwamm findet, der offenkundig zur Waschung des Leichnams gedient hat. Vor der Schüssel schließlich liegen die drei blutigen Nägel vom Kreuze Christi.

Im Hintergrund der Mitteltafel erhebt sich rechts der Berg Golgatha, während links der Blick in ein weites Flußtal mit einer Hafenstadt geht. In Richtung dieser Stadt zieht der Troß der Kriegsknechte von Golgatha herab, vorbei an dem Leichnam des erhängten Judas, der sich silhouettenhaft vom hellen Horizont abhebt. Auf Golgatha selbst stehen vor nachtschwarzem Gewitterhimmel die drei Kreuze mit Christus und den Schächern. Seitlich vor dem Kreuz Christi bricht Maria, von Johannes und Maria Magdalena gestützt, ohnmächtig zusammen. Eine Gruppe von Zuschauern hat sich unter dem Kreuz des einen Schächers versammelt, um einem Kriegsknecht zuzuschauen, der die Leiter zu dem anderen Schächer hinaufsteigt, um ihm die Beine zu brechen.

Auf dem linken Flügel *(Abb. 100)* steht seitlich des Steinblocks die hl. Veronika[9]. Sie wendet sich der Gruppe der Trauernden auf der Mitteltafel zu und hält mit beiden Händen das Schweißtuch mit dem Abdruck des den Betrachter anschauenden Antlitzes des dornengekrönten Christus empor. Über einem graublauen, hellgelblich-rosa gefütterten Rock trägt sie einen pelzgefütterten und -verbrämten Tappert aus hellkarminrotem Damaststoff, dazu ein weißes, rüschenbesetztes Kopf- und Brusttuch – die Rise mit doppelter Fache. Die Landschaft hinter ihr bietet die Fortsetzung des Flußtals mit der Hafenstadt; am linken Bildrand findet sich schließlich ein burgartiges Anwesen, auf das sich drei Pilger zubewegen – vermutlich in Anspielung auf den Gang nach Emmaus. In der rechten oberen Ecke, vor dem dunkelblauen, von einigen Wolken belebten Himmel, erscheint eine Kartusche mit der Hausmarke der Familie Schmitgen; abweichend von der Farbgestaltung derselben Hausmarke auf der Außenseite des Flügels sind allerdings in diesem Falle Mühleisen und Flößerhaken vor weißem Grund dargestellt.

Auf dem rechten Flügel *(Abb. 100)* wendet sich Joseph von Arimathia[10] dem Geschehen auf der Mitteltafel zu. Er ist als würdevoller, reich gekleideter Mann mittleren Alters mit graubraunem, geteiltem Voll- und gezwirbeltem Oberlippenbart dargestellt. Über einem Rock aus karminrotem Damast mit hellblauem Futter und weiten Ärmeln trägt er einen weiten, blauen, pelzgefütterten Tappert mit langen, geschlitzten Ärmeln und breitem Pelzbesatz auf den Schultern. An seinem Gürtel hängt eine flaschengrüne, rotbestickte Tasche. Ein hoher, spitz zulaufender roter Stoffhut mit breitem Pelzrand liegt über einer die Haare verbergenden, enganliegenden hellbraunen Haarhaube. Mit seiner von einem weißen, blaubestickten Tuch verhüllten Rechten hält Joseph die Dornenkrone, die er zusätzlich mit der linken Hand stützt. Im Hintergrund setzt sich der Golgathahügel in einem steilen Felsabbruch fort, zu dessen Füßen die Grabhöhle mit der Grabtragung, über dessen Gipfel indessen die Lichterscheinung des auferstehenden Christus dargestellt ist. Nach rechts hin schließen ein Gehöft und ein sich in der Bildtiefe erstreckender Berghang die Komposition ab. In der rechten oberen Ecke erscheint wiederum eine Kartusche mit der unidentifizierten Zirkel-Hausmarke in gleichartiger Gestaltung wie auf der Flügelaußenseite mit der Annunziata.

PROVENIENZ

1524 von dem Kölner Ratsherrn Gobel (Jobelinus) Schmitgen d. Ä. für den nördlichen Seitenaltar von St. Maria Lyskirchen in Köln gestiftet[11], dort bis zum April 1812

im April 1812 Verkauf durch die Pfarrgemeinde St. Maria Lyskirchen in Köln, vermutlich unmittelbar an den Kölner Pfarrer Cunibert Fochem[12]

zwischen 1820[13] und 1821 von Fochem an den in München ansässigen, aus Köln stammenden Kunsthändler Scheibner verkauft[14]

9 J. H. Emminghaus, Art. »Veronika«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 543f.

10 G. Kaster, Art. »Josef von Arimathäa«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 203–205.

11 Gelenius (1645), S. 410; vgl. auch Dokument II, s. u. S. 202.

12 Der Verkauf erfolgte mit der am 14. 4. 1812 erteilten Genehmigung des Bischofs von Aachen, vgl. Dokument III, s. u. S. 202. Nach Merlo (1850), S. 29 mit Anmerkung, wurde das Originalwerk vor 1822 durch eine Kopie des Kölner Malers Caspar Benedikt Beckenkamp (1747–1828) ersetzt, die sich noch heute in St. Maria Lyskirchen in Köln befindet (E. Firmenich-Richartz, Art. »Beckenkamp, Kaspar Benedikt«; in: Thieme-Becker, Bd. 3, S. 143; Niels van Holst, Nachahmungen und Fälschungen altdeutscher Kunst im Zeitalter der Romantik; in: ZfK 3 [1934], S. 37).
Der Käufer des Altars, Cunibert Fochem (1771–1847), war Pfarrer an St. Ursula in Köln und ein bekannter Kunstsammler; vgl. J. D. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1833, S. 422; Förster (1931), S. 97f.

13 Im August 1820 befand sich das Altarbild nach Aussage von Sulpiz Boisserée noch im Besitz Fochems (Firmenich-Richartz [1916], S. 511).

14 Waagen (1821), S. 383f.

von 1821 bis 1830 »... als Handelswaare durch verschiedene Hände...« gehend[15]

1830 durch das Städelsche Kunstinstitut von Winter und Eberhard in Frankfurt erworben[16]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die früheste gedruckte Nachricht über das Frankfurter Beweinungs-Triptychon des Joos van Cleve findet sich in A. Gelenius' 1645 erschienener Beschreibung der Stadt Köln[17]. Ohne Nennung des Künstlers berichtete Gelenius von der Stiftung des Altarbildes durch den Kölner »Senator Jobelinus Schmitgen« im Jahre 1524. Gelenius nutzte dabei offenkundig Informationen, die auf dem 1642 erneuerten, heute verlorenen Rahmen des Triptychons mitgeteilt worden waren und die ihrerseits nur in einer Abschrift aus der Mitte des 18. Jahrhunderts überliefert sind[18].

In der Mitte des 17. Jahrhunderts muß das Triptychon von der örtlichen Überlieferung als Werk des Jan Gossaert Mabuse betrachtet worden sein, wie wohl erstmals in dem Reiseführer »Köln und Bonn mit ihren Umgebungen«[19] unter Berufung auf ein »Stiftungsbuch«[20] der Kirche St. Maria Lyskirchen mitgeteilt wurde. Bis zum April 1812 verblieb das Altarbild an seinem angestammten Platz in der Kirche[21], wurde dann an den Kölner Pfarrer Fochem verkauft[22], um 1820–21 in den Kunsthandel zu gelangen[23], aus dem es schließlich 1830 durch das Städelsche Kunstinstitut erworben wurde[24].

G. F. Waagen führte das Städel-Triptychon als bedeutende Arbeit des »Johann Schoorel« (Jan van Scorel) in die kunsthistorische Literatur ein[25]. Die Zuschreibung erfolgte auf der Grundlage eines Vergleichs mit den beiden 1515 bzw. bald darauf für die Kölner Patrizierfamilie Hackeney ausgeführten Triptychen mit der Darstellung des Marientodes, heute in der Alten Pinakothek, München, und im Wallraf-Richartz-Museum, Köln *(Abb. 101)*[26], die ihrerseits seit S. Boisserée als Arbeiten des »Schoreel« betrachtet worden waren[27]. Im Gegensatz hierzu sah J. D. Passavant in den beiden Altarbildern der Hackeneys wie im Städel-Triptychon Werke des nach den beiden Marientod-Darstellungen »Meister des Todes der Maria« genannten Malers[28], dessen gesamtes Œuvre erst im weiteren Verlaufe des 19. Jahrhunderts auf stilkritischem Wege zusammengestellt werden sollte. Die Datierung des Altars aus St. Maria Lyskirchen ins Jahr 1524 diente Passavant nun als wesentliches Argument, um die traditionelle Identifikation des »Meisters des Todes der Maria« mit Jan van Scorel zurückzuweisen, hatte er doch zu dieser Zeit »... bereits seine frühere niederländische Manier in die italienisch-raffaelische umgewandelt...«[29]. Statt dessen hielt Passavant den »Meister des Todes der Maria« für einen vermutlich in Köln im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts tätigen Maler[30]. Sein Vorschlag der Zuschreibung des Frankfurter Triptychons an den »Meister des Todes der Maria«,

15 Merlo (1850), S. 29 mit Anmerkung.

16 Städel-Inventar, Nr. 803: »Johann Scooreel«.

17 Gelenius (1645), S. 410.

18 Clemen (1911), S. 305; vgl. Dokument II, s. u. S. 202.

19 Köln und Bonn (1828), S. 104 mit Anmerkung 14; von Mering, Reischert (1844), S. III.

20 Es handelt sich dabei um ein undatiertes Einzelblatt, das zu einem unbekannten Zeitpunkt in ein Copiar für die Stiftungen an den Johannes-Altar in St. Maria Lyskirchen aus dem 17. Jahrhundert (jüngste datierte Eintragung von 1623) eingeklebt wurde, heute im Historischen Archiv des Erzbistums Köln (St. Maria Lyskirchen, A II 1 a); vgl. Dokument I und V, s. u. S. 201–203. Hier wurde die Darstellung des Mannes am linken Rand der Mitteltafel für ein Selbstbildnis Mabuses gehalten.

21 Vgl. Dokument III, s. u. S. 202.

22 Merlo (1850), S. 29 mit Anmerkung.

23 Waagen (1821), S. 383f; Merlo (1850), S. 29 mit Anmerkung.

24 Das Triptychon war 1833 bei Eröffnung des Museumsgebäudes an der Neuen Mainzer Straße im »Altdeutschen Saal, Südliche Wand« ausgestellt (Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. Maerz 1833, Tafel 7). Es ist auch auf dem im Juni 1835 entstandenen Aquarellbild dieses Saals von Mary Ellen Best (1809–1891) wiedergegeben, das am 19. 10. 1984 als Nr. 15 bei Sotheby's in New York versteigert wurde.

25 Waagen (1821), S. 383f.

26 ENP IX A, S. 54, Nr. 17, Tafel 34 (München); S. 54, Nr. 16, Tafel 32 (Köln).
Ein vorzüglicher Überblick über die Forschungsgeschichte zum »Meister des Todes der Maria« bzw. zu Joos van Cleve an Hand eines der beiden namengebenden Hauptwerke des Malers (Köln) findet sich bei Irmgard Hiller, Horst Vey, Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln 1969, S. 21–27.

27 Sulpiz Boisserée, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 131f, 229.
Diese Einschätzung fand ihre getreue Widerspiegelung in den Gemäldeverzeichnissen des Städelschen Kunstinstituts in den Jahren 1833 und 1835.

28 Passavant (1841), S. 427.
Passavant hatte bereits in einem Brief vom 11. 8. 1834 der Administration des Städelschen Kunstinstituts ausführliche Erläuterungen zu dem Bild mitgeteilt; vgl. »... um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten...«: Johann David Passavant als Berater und Kunstagent des Städelschen Kunstinstituts beim Erwerb altniederländischer Gemälde vor seiner Berufung zum Städel-Inspektor im Jahre 1840, s. o. S. 17–25.

29 Passavant (1841), S. 427.

30 A. a. O., S. 423.



Abb. 100: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Flügelinnenseiten: Veronika und Joseph von Arimathia, Frankfurt, Städel



Abb. 101: Joos van Cleve, Marientod-Triptychon, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

zugleich seine Ablehnung einer Identifikation dieses Malers mit Jan van Scorel, konnte sich in der nachfolgenden Forschung weitgehend durchsetzen[31].

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts kam es dann nochmals zu einer heftigen Kontroverse innerhalb der deutschen Kunstgeschichte um die Frage der Identifikation des »Meisters des Todes der Maria«[32]. A. von Wurzbach, H. Semper und H. Toman griffen – wenn auch mit z. T. unterschiedlichen Begründungen – auf die alte Vorstellung Boisserées von der Identität des »Meisters des Todes der Maria« mit Jan van Scorel zurück[33]. Das Städel-Triptychon spielte dabei sowohl auf seiten der Befürworter einer solchen Gleichsetzung wie bei ihren Gegnern eine wesentliche Rolle. Für L. Scheibler lieferte das Städel-Triptychon ein gewichtiges Argument gegen die These der Identität der beiden Maler[34]. Auf Überlegungen Passavants zurückgreifend[35], wies Scheibler auf das

31 Kugler (1841–1854), S. 310f; Kugler, Burckhardt (1847), S. 298; Merlo (1850), S. 29, 411; Waagen (1862), S. 284.
Auch die Städel-Gemäldeverzeichnisse von 1844 bis 1873 bezeichneten den Maler als »Kölner Meister (des Todes der Maria in der Pinakothek zu München) aus dem ersten Viertheil des 16. Jahrhunderts (früher dem Johann Schoreel zugeschrieben)«.
Nur mit Vorbehalt wurde der Frankfurter Altar dem »Meister des Todes der Maria« zugeschrieben von Förster (1853), S. 175f, und Müller (1857), S. 78.
Während Rathgeber (1843), S. 235, 237, an der traditionellen Zuschreibung der Triptychen in Frankfurt, Köln und München an »Schoreel« festhielt, schrieb demgegenüber Füssli (1843), S. 164f, die beiden Marientod-Triptychen dem »Meister des Todes Mariä« zu, während er im Frankfurter Altarbild weiterhin ein Werk »Johann Schooreels« sah.

32 O. Eisenmann, Jan Joest, der »Meister vom Tode Mariä«; in: Kunstchronik 10 (1874), Sp. 74f, und im Anschluß daran Carl Schnaase, Otto Eisenmann, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879, S. 374[1], schlugen vor, den »Meister des Todes Mariä« mit Jan Joest van Kalkar, dem Schöpfer des zwischen 1505 und 1508 entstandenen Hochaltars der St. Nikolai-Kirche in Kalkar (ENP IX A, S. 51, Nr. 1, Tafel 1–6), zu identifizieren. Diese Gleichsetzung wurde von den Städel-Verzeichnissen der Jahre 1879 bis 1888 durch die Benennung »Meister des Todes der Maria (Jan Joest?)« unter Vorbehalt übernommen.
Der entschiedene Widerspruch u. a. von Wilhelm Schmidt, Zum Katalog der Pinakothek; in: Kunstchronik 15 (1880), Sp. 636, Karl Justi, Jan van Scorel; in: JbBerlin 2 (1881), S. 194, Karl Woermann, Zur Abwehr; in: Kunstchronik 18 (1882), Sp. 168, Woltmann, Woermann (1882), S. 494, und L. Scheibler, Maler und Bildschnitzer der sogenannten Schule von Kalkar; in: ZfbK 18 (1883), S. 30f, führte schließlich auch Otto Eisenmann, Der Meister des Todes Mariä ist nicht Jan van Scorel; in: ZfbK 21 (1886), S. 145f, zur Annahme eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses zwischen Jan Joest und dem »Meister des Todes der Maria«, wie dies zuvor schon die Mehrzahl der genannten Autoren vertreten hatte.
Auch Baes (1899), S. 408, wollte in der Mitteltafel des Triptychons aus St. Maria Lyskirchen das Werk des Jan Joest van Kalkar sehen, meinte aber die Flügel einem Nachahmer dieses Malers zuweisen zu müssen. Die Vollendung des Altars nahm auch Baes für 1524 an. Wilhelm Schmidt, Varia; in: RepKW 12 (1889), S. 44, machte den unbeachtet gebliebenen Vorschlag einer Identifikation des »Meisters des Todes der Maria« mit dem in Köln zwischen 1508 und 1533 tätigen Maler Johann Voess.

33 Alfred von Wurzbach, Zur Rehabilitirung Jan Schoreels; in: ZfbK 18 (1883), S. 46–59. Von Wurzbach schien im Lichte der Entdeckung der Autorschaft Scorels an dem auf 1520 datierten Sippen-Altar in Obervellach (ENP XII, S. 120, Nr. 298, Tafel 160) die Identität des »Meisters des Todes der Maria« mit Jan van Scorel endgültig bewiesen. Seiner Meinung nach ließen sich auf stilkritischem Wege die Werke des »Meisters vom Tode der Maria« problemlos mit dem Obervellacher Altar Scorels zusammenbringen.
Hans Semper, Jan Schoreel, der Meister vom Tode der Maria; in: ZfbK 21 (1886), S. 83–86; ders., Nachtrag zu dem Aufsatz: »Jan Scoreel, der Meister vom Tode der Maria«; in: Kunstchronik 21 (1885–86), Sp. 366f; ders., Noch einmal Jan Scorel; in: Kunstchronik 21 (1885–86), Sp. 612–614. Semper glaubte, Stifter und Stifterin des Triptychons mit der Heiligen Familie des »Meisters des Todes der Maria« im Kunsthistorischen Museum, Wien (ENP IX A, S. 54f, Nr. 18, Tafel 38), als Jan van Scorel und Agatha van Schoonhoven identifizieren zu können. Darin sah er einen Beweis für die Identität des anonymen Meisters mit Scorel.
Toman (1888), S. 22–24; ders. (1889), S. 12.

34 Scheibler (1884), S. 62f. Im Anschluß daran auch Bode (1889), S. 72–77.

35 Passavant (1841), S. 427.

Fehlen jeglicher Beziehungen des 1524 entstandenen Altarbildes zu Van Scorels »italisirender Kunstweise« hin[36]. Da aber die nach der Rückkehr aus Italien 1523 entstandenen Werke Van Scorels unverkennbar die Begegnung mit der italienischen Kunst zeigten, bestand für Scheibler kein Zweifel an der Unabhängigkeit des Kölner »Meisters des Todes der Maria« von Jan van Scorel[37]. Für Toman stellte aber gerade das Städel-Bild den zentralen Beleg für die Autorschaft Van Scorels an den Werken des anonymen Meisters dar[38]. Toman glaubte, mit Andrea del Sartos »Pietà di Luco« in der Galleria Palatina in Florenz[39] die unmittelbare Vorlage für die Beweinung des »Meisters des Todes der Maria« nachweisen zu können, die dieser auf seiner Heimreise aus Italien im Camaldulenserinnen-Kloster in Luco gesehen haben sollte[40].

Mit E. Firmenich-Richartz' ausführlich begründetem Vorschlag der Gleichsetzung des »Meisters des Todes der Maria« mit dem Antwerpener Maler Joos van Cleve[41] (in den Quellen verschiedentlich auch Joos van der Beke genannt[42]) war dann nicht nur die umstrittene Van Scorel-Identifikation erledigt[43], sondern zugleich das außerordentliche Interesse, welches das 19. Jahrhundert diesem Meister entgegengebracht hatte, im wesentlichen erloschen - das Œuvre war gesichert[44], der Maler identifiziert[45].

Diese Situation spiegelt sich auch in der Intensität, mit der sich die Van Cleve-Forschung nachfolgend mit dem Frankfurter Triptychon beschäftigen sollte. War seine Beurteilung auch schon vor der Gleichsetzung seines Schöpfers mit dem »Meister des Todes der Maria« durchaus umstritten gewesen - die Urteile reichten von der Bezeichnung als »vorzüg-

36 Scheibler (1884), S. 63.

37 So auch Janitschek (1890), S. 515-521; Ludwig Scheibler, Ein neues Bild des Meisters vom Tode Mariä; in: Zeitschrift für christliche Kunst 4 (1891), Sp. 139.

38 Toman (1888), S. 22-24; ders. (1889), S. 12.

39 Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze, Florenz 1986-87, Mailand 1986, S. 129f, Kat. Nr. XVII, Abb. S. 131.

40 Wenn auch die Datierung von Andrea del Sartos »Pietà di Luco« auf 1523-24 unumstritten ist, so gibt es zumindest unterschiedliche Ansichten über die frühestmögliche Aufstellung des Altarbildes in Luco. Während der Maler am 11. 10. 1524 für das Altarbild bezahlt wurde (S. J. Freedberg, Andrea del Sarto, Bd. 2, Cambridge, Mass., 1963, S. 124), erhielt sein ansonsten unbekannter Gehilfe Raffaello am 6. 10. 1527 eine weitere Zahlung für Arbeiten am Altar (a. a. O.). Während sowohl Freedberg, a. a. O., S. 123-128, als auch John Shearman, Andrea del Sarto, Bd. 2, Oxford 1965, S. 260f, von der Aufstellung des Altars unmittelbar nach der Vollendung auszugehen schienen, wurden im Katalog der Florentiner Ausstellung Andrea del Sarto 1486-1530 (wie Anm. 39), S. 129f mit Anm. 3 und 5, weitere Dokumente und Beobachtungen am Altarwerk selbst (u. a. eine wohl alte Datierung »1527« auf der Altarrückseite) mitgeteilt, die eine Aufstellung erst im Jahre 1527 wahrscheinlich machen; Andrea del Sartos Gehilfe Raffaello wäre in diesem Fall der mutmaßliche Schöpfer des aufwendigen Rahmenwerks gewesen.

41 Firmenich-Richartz (1894), S. 187-194, 248. Weitere Argumente für diese Identifikation wurden von Adolph Goldschmidt, Der Meister des Todes Mariä; in: ZfbK N. F. 5 (1894), S. 224; Jan Bialostocki, Nieznane autoportrety Joosa van Cleve. Przyczynki do twórczosci mistrza ze zbiorów polskich; in: Biuletyn historii sztuki 16 (1954), S. 464-468; ders., New Observations on Joos van Cleve; in: OudH 70 (1955), S. 121-129; ders., Joos van Cleve in dem Kalkarer Altar; in: Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag, Salzburg 1972, S. 189-195; und H. Gerson, Joos van Cleve; in: OudH 70 (1955), S. 129-131, mitgeteilt.
Bereits Ludwig Kaemmerer, Ein bezeichnetes Werk des Meisters vom Tode der Maria; in: JbBerlin 11 (1890), S. 150-160, hatte auf das übereinstimmend am Kölner Marientod (ENP IX A, S. 54, Nr. 16, Tafel 32) wie am Danziger Reinholds-Altar (ENP IX A, S. 55, Nr. 20, Tafel 43-45) vorkommende Monogramm hingewiesen. Die Kaemmerer zu verdankende korrekte Lesung als VA b diente als Grundlage für Firmenich-Richartz' Identifikation mit Joos van der Beke.

42 Ph. Rombouts, Th. van Lerius, De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde, Bd. 1, Antwerpen 1872.

43 Ausdrücklich für die Van Scorel-Identifikation sprach sich nach Firmenich-Richartz nur von Wurzbach (1910), S. 597-610, aus.
Nachdem im Verz. (1892), S. 28, Nr. 93, nochmals auf die neutrale Bezeichnung »Meister vom Tode Mariae« zurückgegriffen worden war, wurde die Frankfurter Beweinung in allen nachfolgenden Gemäldeverzeichnissen dem »Joos van der Beke van Cleve« zugewiesen.

44 Die erste monographische Behandlung des Gesamtwerkes erfolgte durch Baldass (1925), gefolgt von Friedländer (1931, 1972), Lanc (1972) und Hand (1978-1984).

45 Nur von Wurzbach (1894), S. 247f; Aldenhoven (1902), S. 309; Karl Voll, Vergleichende Gemäldestudien, München 1907, S. 69; Martin Davies, National Gallery Catalogues. Early Netherlandish School, London 1945, S. 45 (ebenso in den beiden überarbeiteten Neuauflagen des Kataloges von 1955 und 1968); Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass., 1953, S. 354, und R. H. Wilenski, Flemish Painters 1430-1830, Bd. 1, London 1960, S. 105, 121, 126, äußerten Zweifel an der Identität des »Meisters des Todes der Maria« mit Joos van Cleve.
Doch selbst wenn die Identifikation mit Joos van Cleve nicht rundheraus abgelehnt wurde, hielt sich dennoch für längere Zeit die traditionelle Bezeichnung »Meister des Todes der Maria«. Hatte das 19. Jahrhundert noch - Karel van Mander folgend - die Biographie Joos van Cleves durch seine Verschmelzung mit dem jüngeren »Sotte Cleef« verunklärt (die Identität des »Sotte Cleef« mit Joos' d. Ä. Sohn Cornelis oder mit Joos van Cleve d. J. ist umstritten), so wurde dies schrittweise korrigiert durch Justi (1895), S. 1-21; Lionel Cust, F. Jos. van den Branden, Notes on Pictures in the Royal Collections. XXX. Paintings by Joost and Cornelis van Cleve; in: BurlM 26 (1915), 171f; Ludwig Burchard, »Sotte Cleef« etait-il portraitiste? in: Mélanges Hulin de Loo, Brüssel-Paris 1931, S. 53-65; Friedländer (1931), S. 20f, und ders., Nachträgliches zu Cornelis van Cleve; in: OudH 60 (1943), S. 7-14.

liches Hauptwerk«[46] bis zur prinzipiellen Infragestellung der Autorschaft des Meisters an diesem Werk[47] –, so änderte sich auch nachfolgend an dieser Situation wenig. Wurde das Bild nicht rundheraus dem »Meister des Todes der Maria« bzw. Joos van Cleve abgeschrieben[48], so wurde doch zumindest harsche Kritik an der Qualität des Bildes geäußert[49] – zumeist ausdrücklich oder doch indirekt auf Grund des Einflusses der Antwerpener Manieristen. Vor allem die jüngere Forschung stand der Frankfurter Beweinung zwar weniger ablehnend gegenüber, zog sie aber nur beiläufig als eine Arbeit heran, die innerhalb des Gesamtwerks durch die Stiftungsumstände eine feste Datierung ins Jahr 1524 zu besitzen schien[50].

Eine ausführliche Diskussion erfuhr das Städel-Triptychon durch E. Lanc und J. O. Hand[51]. Beide Autoren betonten die Bezugnahme der Frankfurter Beweinung auf italienische Vorlagen[52], die zugleich als Anregung für die besondere Stilsprache des Bildes angesehen wurden[53]. Übereinstimmend wurde auch der Einsatz von Landschaft und Farbe als Stimmungsfaktor gewertet, der die einzelnen Tafeln zusammenschließt und vereinheitlicht. Lanc wies darüber hinaus auf die bildbeherrschende Darstellung Christi bei gleichzeitiger Beruhigung der von den Assistenzfiguren vollzogenen Handlung hin und erklärte dieses Motiv der »Ostentatio Christi« letztlich aus der Ableitung von Darstellungen der »Imago Pietatis«[54]. Auf diese führte Lanc freilich schon die von ihr vermuteten italienischen Vorbilder zurück.

Hand wollte weiterhin in der Grisailledarstellung der Verkündigung die Hand eines Werkstattmitarbeiters sehen und stellte damit erstmals die Einheitlichkeit der Ausführung des Altars in Frage[55]. Mit seiner Deutung der Figur am linken Bildrand der Mitteltafel als Stifter schließlich griff er ein schon in der älteren Literatur wiederholt vorgetragenes Argument auf[56].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte für die Flügelaußenseiten einen Befund, der sich markant von dem der Innenseiten und der Mitteltafel unterscheidet. Während bei den Außenseiten an keiner Stelle eine Unterzeichnung nachgewiesen werden konnte, zeigen die Innenseiten und die Mitteltafel eine überaus detaillierte, feine und kleinteilige Unterzeichnung der Hauptfiguren *(Abb. 102–107)*[57]. Diese mit

46 So etwa Füssli (1843), S. 165.

47 So erstmals J. Burckhardt in einer Anmerkung in Kugler, Burckhardt (1847), S. 299.

48 Von Wurzbach (1894), S. 248; Justi (1895), S. 31; von Wurzbach (1910), S. 607.
Wauters (1907), S. 66, wollte die Frankfurter Beweinung Joos van Cleve d. J. (»Sotte Cleef«) zuschreiben, gefolgt von Aschenheim (1910), S. 51f, die allerdings eher an einen Schüler Joos van Cleves (d. Ä.) dachte.

49 Philippi (1898), S. 442; Firmenich-Richartz (1909), S. 215; Conway (1921), S. 406; Winkler (1924), S. 255; Clemen (1927), S. 119.

50 So schon Merlo, Firmenich-Richartz (1895), Sp. 1144f; Philippi (1898), S. 442; Aldenhoven (1902), S. 310[522]; gefolgt von Friedländer (1916), S. 114; Baldass (1925), S. 1, 5, 24f, Katalog S. 24, Kat. Nr. 47; Burger (1925), S. 116; Friedländer (1931), S. 36, 128, Nr. 15; Rentsch (1967), S. 132; Vey (1968), S. 11; Friedländer (1972), S. 54, Nr. 15, Tafel 31.

51 Lanc (1972), S. 10, 130–144; Hand (1978–84), S. 20, 187–191.

52 Während Lanc (1972), S. 133, an nicht näher benannte Vorbilder aus dem Bellini-Kreis dachte, verwies Hand (1978–84), S. 189, allgemeiner auf die Wirksamkeit eines »... Italian model, possibly Venetian or North Italian«. Eine Italienreise schien Hand allerdings erst gegen Ende der 1520er Jahre wahrscheinlich. Tomans (1888), S. 22f, Hinweis auf einen möglichen Zusammenhang mit Andrea del Sartos »Pietà di Luco« scheint beiden Autoren unbekannt geblieben zu sein. Im Anschluß an Toman hatte schon Firmenich-Richartz (1894), S. 192, im Beweinungs-Altar des Städelschen Kunstinstituts einen unmittelbaren Reflex auf italienische Vorbilder gesehen (ohne dabei allerdings wie Toman ein bestimmtes Vorbild zu benennen). So vermutete er eine Italienreise Joos van Cleves unmittelbar vor der Auftragserteilung durch Schmitgen um 1523–24. In der Annahme einer Italienreise folgten ihm G. J. Hoogewerff, Nederlandsche Schilders in Italie in de XVIe Eeuw, Utrecht 1912, S. 24–27; ders., Vlaamsche Kunst en italiaansche Renaissance, Mecheln-Amsterdam o. J. (1935), S. 101–110; ders., Pittori fiamminghi in Liguria nel secolo XVI (Gherardo David, Giovanni Provost, Joos van der Beke, Giovanni Massys); in: Commentari 12 (1961), S. 176–194 (Annahme zweier Italienaufenthalte um 1512–15 und um 1526–28). Demgegenüber favorisierten eine Italienreise erst nach 1525: Conway (1921), S. 408; Baldass (1925), S. 33; Clemen (1927), S. 119; Friedländer (1931), S. 37; Wolfgang Krönig, Der italienische Einfluß in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Beiträge zum Beginn der Renaissance in der Malerei der Niederlande, Würzburg 1931, S. 22.

53 Lanc (1972), S. 131f.

54 A. a. O., S. 135, 140.

55 Demgegenüber hatte Baldass (1925), S. 25, gerade an den Figuren der Verkündigung »... eine beginnende Wandlung des Schönheitsideals (Joos van Cleves erkennen wollen; JS) ..., das von nun an immer ruhiger und runder wird.«

56 So erstmals bei Passavant (1841), S. 427; Merlo (1850), S. 411; und Förster (1853), S. 175. Ablehnend demgegenüber etwa Baldass (1925), S. 24.
Zumindest seit der Mitte des 17. Jahrhunderts galt diese Figur der lokalen Überlieferung als Künstlerselbstbildnis, vgl. Dok. I, s. u. S. 201.

57 Landschaft und Nebenszenen der Flügelinnenseiten und der Mitteltafel kommen – mit Ausnahme der Figur des Auferste-

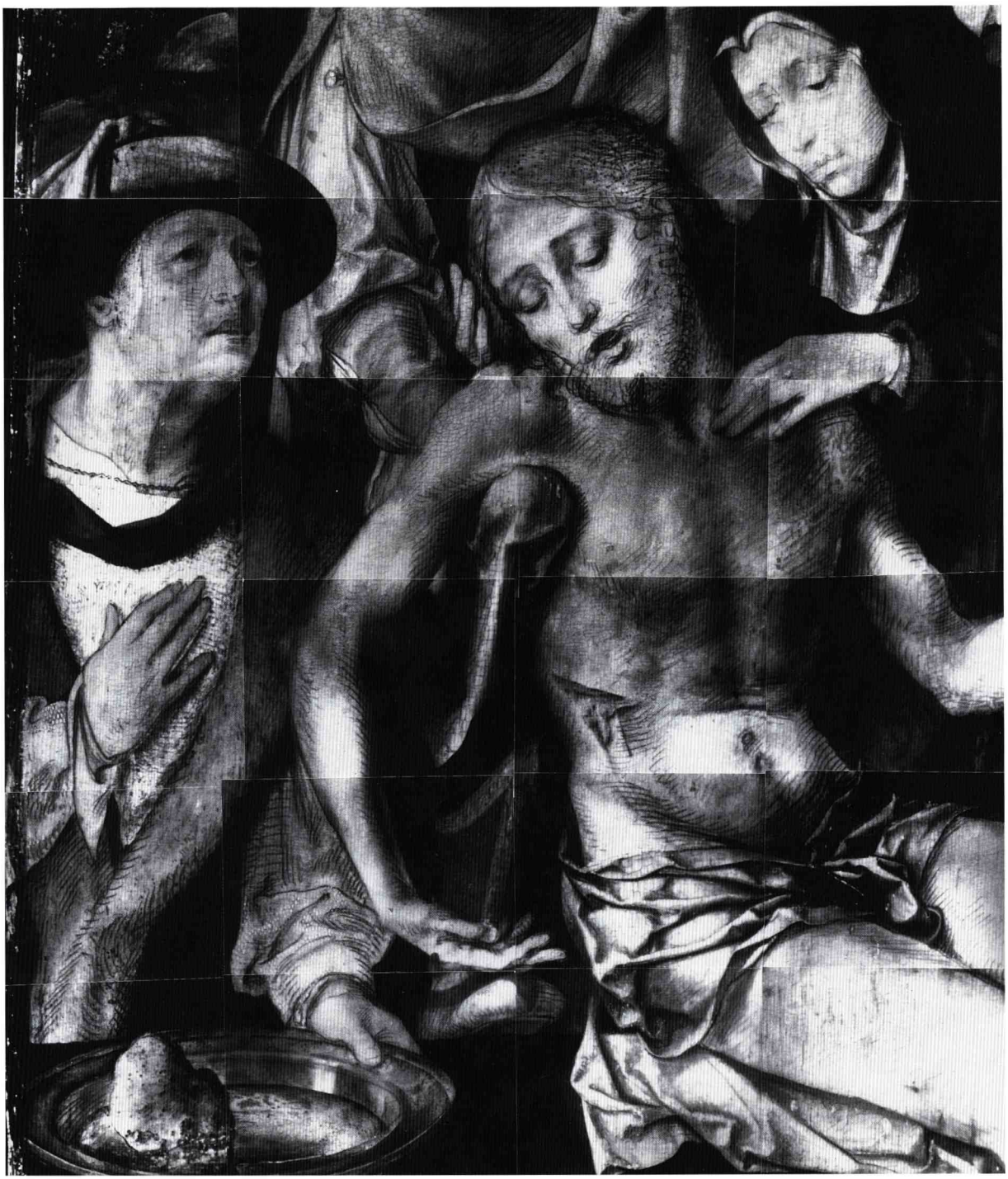


Abb. 102: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Mitteltafel, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt, Frankfurt, Städel

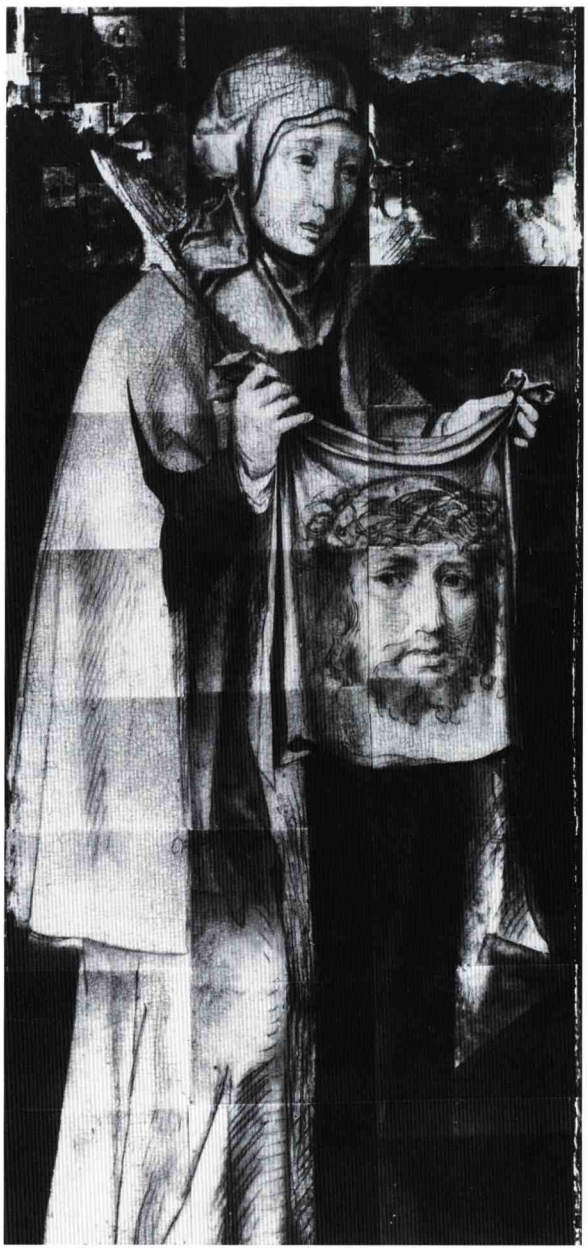


Abb. 103: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Innenseite des linken Flügels, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel



Abb. 104: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Innenseite des rechten Flügels, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

einem weich zeichnenden Stift[58] ausgeführte Unterzeichnung umreißt mit lang ausgezogenen, frei hingesetzten Linien die Konturen wie auch die Binnenzeichnung der Figuren; Linienverläufe sind locker skizziert, ohne daß ein besonderes Bemühen um präzise Anschlüsse zu erkennen wäre. Überaus reich sind Schraffuren verwendet, die einerseits das plastische Volumen der Figuren herausarbeiten, andererseits die jeweilige Beleuchtungssituation verdeutlichen. Die Schraffuren sind dabei weitgehend ihrer

henden auf dem rechten Flügel – mit minimalen Angaben der Unterzeichnung (etwa für die Horizontlinie) aus.
Ob die Flügelaußenseiten nicht unterzeichnet sind oder ob die Unterzeichnung nur nicht in der Infrarot-Reflektographie darstellbar ist, bleibe dahingestellt. Zumindest gibt es keine dem bloßen Auge sichtbaren Hinweise auf eine den Innenseiten und der Mitteltafel vergleichbar dichte Unterzeichnung. Zur Unterzeichnung bei Joos van Cleve allgemein siehe auch Anm. 84.

58 Aus der Nähe betrachtet, zeigt die Unterzeichnung deutlich den ungleichmäßigen Pigmentabrieb an den Höhen und Tiefen der Grundierung der Tafeln.

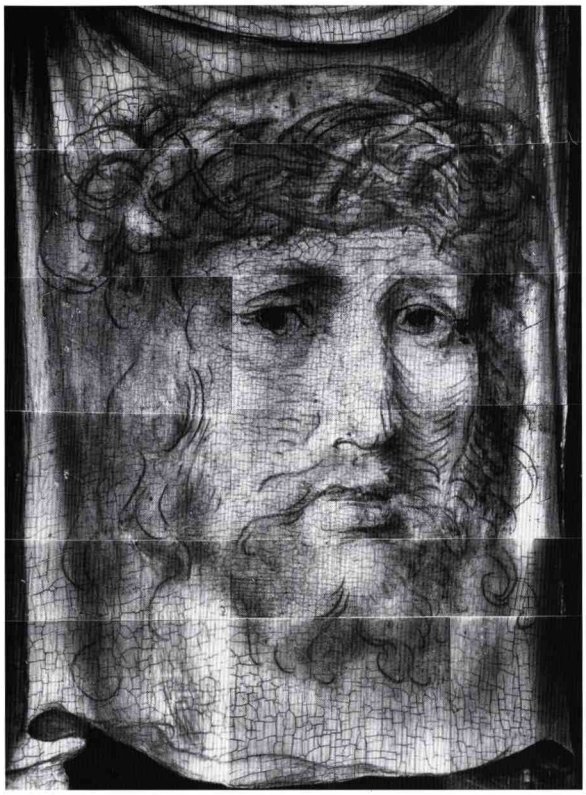


Abb. 105: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Innenseite des linken Flügels, Infrarot-Reflektographie: Gesichtsabdruck Christi auf dem Schweißtuch, Frankfurt, Städel



Abb. 106: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Mitteltafel, Infrarot-Reflektographie: Haupt Christi, Frankfurt, Städel

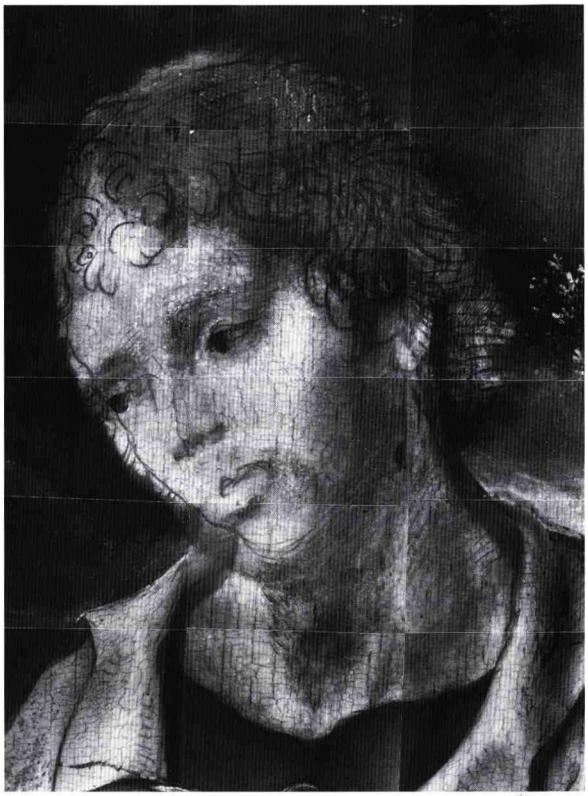


Abb. 107: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Mitteltafel, Infrarot-Reflektographie: Haupt des Johannes, Frankfurt, Städel

Funktion entsprechend differenziert: Für reine Schattenangabe werden einfache Parallel-, in den tiefsten Schattenzonen auch Kreuzschraffuren eingesetzt, für die eigentliche Modellierung des Gegenstandes folgen die Schraffurlinien aber z. T. auch dem jeweiligen Oberflächenrelief. Verglichen mit den Gewandpartien zeigen die Gesichter eine deutlich feinere Unterzeichnung.

Die Unterzeichnung von Mitteltafel und Flügelinnenseiten läßt weder einschneidende Korrekturen noch einen eigentlich kreativen Schaffensprozeß im Verlauf der zeichnerischen Fixierung der Komposition erkennen. Es liegt daher der Schluß nahe, daß die Klärung der Kompositionsidee entweder vorab in vorbereitenden Zeichnungen oder aber mit einem anderen Unterzeichnungsmittel auf der Tafel selbst erfolgte[59], so daß schließlich nur die ausgereifte Komposition in der noch faßbaren Unterzeichnung festgehalten wurde. In Ermangelung von vorberei-

59 So wäre es denkbar, daß nur die endgültige Fassung der Unterzeichnung nach Entfernung aller Korrekturen fixiert wurde, bevor der eigentliche Malprozeß begann.

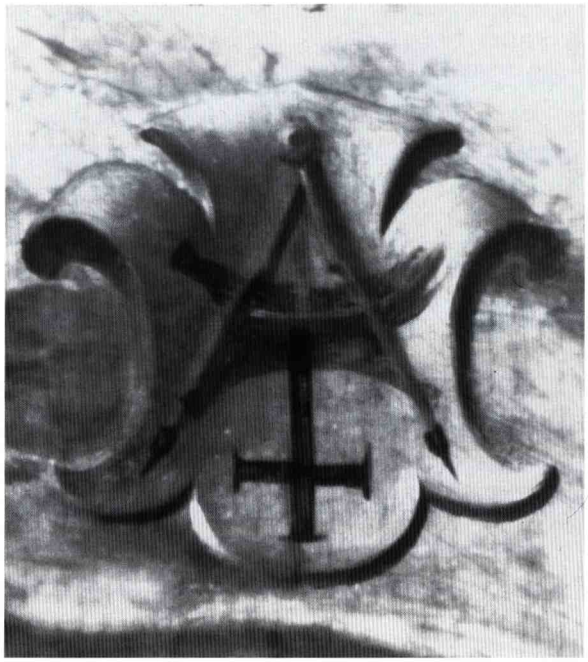


Abb. 108: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Innenseite des rechten Flügels, Infrarot-Reflektographie: Mit der Zirkel-Hausmarke übermalte Hausmarke der Familie Schmitgen, Frankfurt, Städel

tenden Zeichnungen, etwa auf Papier, ist diese Frage allerdings nicht sicher zu klären.

Eine Reihe von handschriftlichen Besonderheiten der Unterzeichnung gilt es noch festzuhalten. Typisch erscheinen die kurvig verlaufenden, kurzen Parallelschraffuren, die die Wangenpartie der Figuren modellieren; man vergleiche etwa das Gesicht der Veronika oder Mariens. Ebenso begegnet man wiederholt lang ausgezogenen, rasch hingeworfenen Parallelschraffuren, etwa an den langhaarigen Pelzen der Gewänder von Veronika und Joseph von Arimathia, die bereits in der Unterzeichnung die Stofflichkeit treffend wiedergeben. Die Unterzeichnung dient offenkundig der Klärung der Form und der Oberfläche, nicht aber der dekorativen Ausgestaltung des jeweiligen Gegenstandes: So sind weder die Brokatmuster der Gewänder noch die Metallapplikationen oder Stickereien unterzeichnet, sondern erst im Zuge der Farbausführung frei ergänzt worden.

Der Christuskopf auf dem Schweißtuch der Veronika *(Abb. 105)* steht in der Gestaltung seiner Unterzeichnung nicht nur im Vergleich mit dem Heiland der Mitteltafel *(Abb. 106)*, sondern auch verglichen mit den übrigen Figuren der Szene auffällig isoliert da. Die unterzeichneten Formangaben sind hier wesentlich knapper und präziser, die Charakterisierung des leidenden Christus ist zugleich treffender und zupackender als bei seinem Gegenstück auf der Mitteltafel.

Die farbliche Ausführung von Mitteltafel und Flügelinnenseiten folgt weitgehend getreu den Vorgaben der Unterzeichnung[60]. Bemerkenswert ist - neben geringfügigen Veränderungen des Ansichtswinkels der Gesichter von Nikodemus, Gottesmutter und Johannes[61] - vor allem die nachhaltige Veränderung der Johannes-Physiognomie. Der Lieblingsjünger ist in Unterzeichnung und erster Farbanlage jugendlich-ideal mit dichten Locken dargestellt *(Abb. 107)*, während er in der farbigen Endfassung deutlich älter und ausgesprochen portraithaft ins Bild gesetzt wird. Nicht unterzeichnet, wohl aber von Beginn des Malprozesses an vorgesehen, sind die beiden wappenartig präsentierten Hausmarken auf den Innenseiten der Flügel. Bei ihrer Ausführung unterlief dem Maler allerdings eine nachträglich korrigierte Verwechslung. Während auf dem linken Flügel die Hausmarke mit Mühleisen und Schifferstab jene mit Zirkel und anhängendem Kreuz überlagert, verhält es sich auf dem rechten Flügel umgekehrt: Hier trat Zirkel und Kreuz an die Stelle von Mühleisen und Stab *(Abb. 108)*.

Die Röntgenaufnahme der Mitteltafel *(Abb. 109)* bildet neben der Malerei mit ihren punktuellen Verletzungen und Retuschen auch das Parkett des Bildträgers ab. Nur wenige Änderungen während des Malprozesses sind zu beobachten; so zeigt die Rönt-

60 Nur an wenigen Stellen sind Abweichungen zu beobachten. So wurde die Steinplatte, auf der der tote Christus ruht, erst nachträglich auch auf den linken Flügel mit der hl. Veronika ausgedehnt (das rote Gewand der Heiligen war zu diesem Zeitpunkt farblich bereits angelegt und wurde in der Folge von dem Dunkelgrau des Steins partiell überlagert). Ebenfalls auf dem Veronika-Flügel wurden während der Farbausführung einige Änderungen an den Festungsanlagen im Bildhintergrund vorgenommen.
Eine weitere, marginale Modifikation ist an dem langen, geschlitzten linken Ärmel von Joseph von Arimathias Gewand festzustellen: Während die mittlere der dekorativen blauen Schleifen in der heutigen Version geöffnet ist, war sie in der Unterzeichnung noch geschlossen dargestellt. Schließlich wurde eine farblich bereits angelegte Backenhaube beim Stifter vom Inkarnat überdeckt.

61 In allen drei Fällen waren in der Unterzeichnung die Köpfe stärker ins Bild gedreht, d. h. es war die vom Betrachter abgewandte, rechte Gesichtshälfte stärker verkürzt. Diese Veränderung erfolgte bei Nikodemus und Johannes unmittelbar bei Beginn des Malprozesses, während die Farbanlage des Kopfes der Gottesmutter zunächst noch der Unterzeichnung folgte, um erst nachträglich - im Sinne eines klassischen »Pentimento« - variiert zu werden.

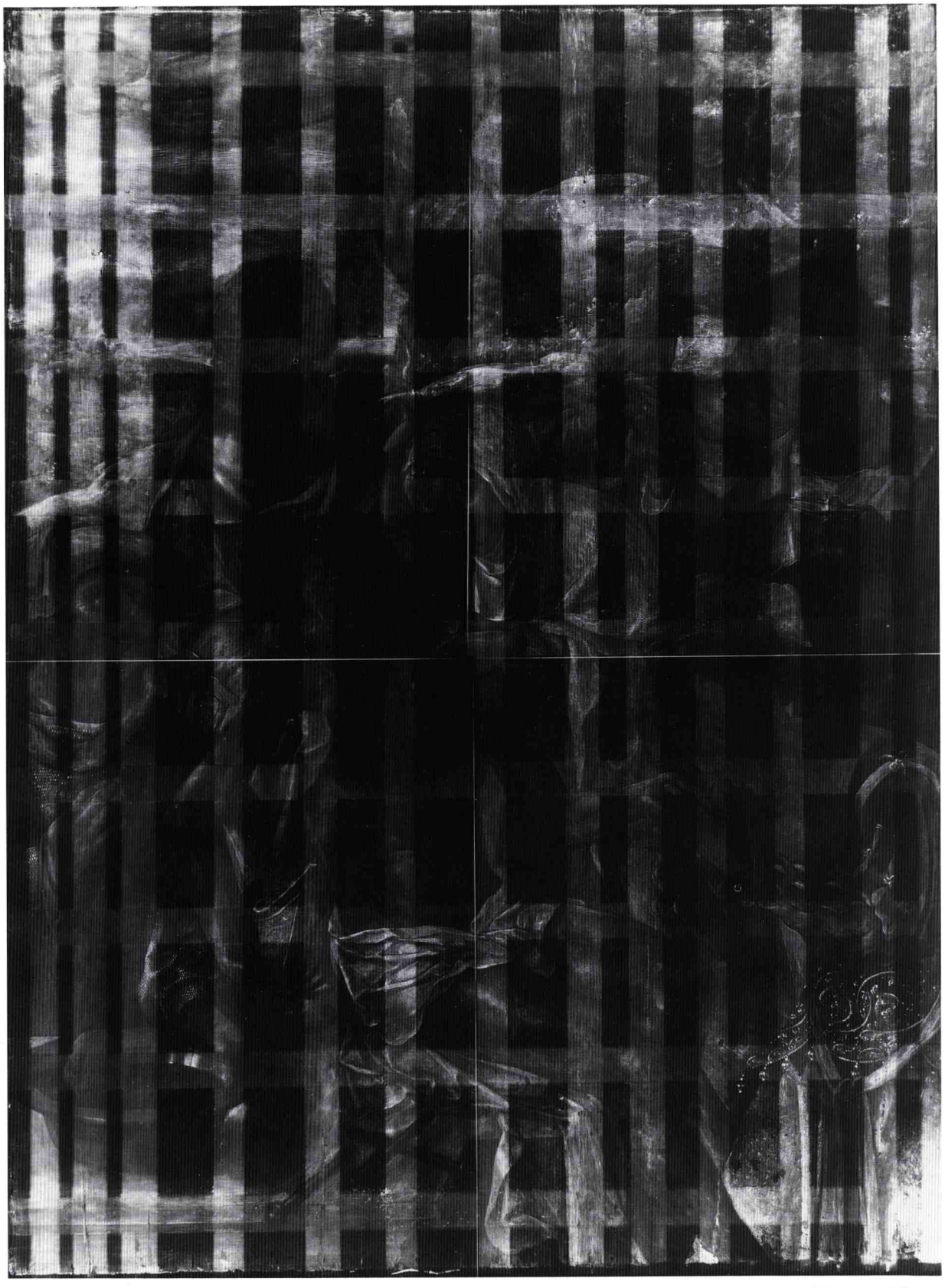


Abb. 109: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Mitteltafel, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel



Abb. 110: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Flügelbilder, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

genaufnahme deutlich die erste Fassung des jugendlich-typisierten Johanneskopfes. Die Interpretation der Röntgenaufnahmen der Flügeltafeln *(Abb. 110)* wird - ganz besonders stark beim rechten Flügel - durch die gleichzeitige Abbildung von Innen- und Außenseite erschwert. Die zahlreichen Fehlstellen sind ausnahmslos der Malerei der schlecht erhaltenen Flügelaußenseiten zuzurechnen.

Die dendrochronologische Untersuchung der verwendeten Eichenhölzer ließ die Ermittlung eines frühesten Fälldatums von 1510, eines wahrscheinlichen Fälldatums von 1516 zu[62].

DISKUSSION

In Kenntnis der Inschrift des heute verlorenen Rahmens des Beweinungs-Triptychons überlieferte Gelenius nicht nur das Stiftungsdatum 1524, sondern auch den Namen des Stifters als »Jobelino Schmitgen Senatore Agrippinensi«[63]. Die Kölner Familie Schmitgen stellte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts allerdings zwei Ratsherren dieses Namens[64]. So war Gobel (Jobelinus) d. Ä., der in einer Quelle als »Schiffer« erwähnt wird, von 1503 bis 1512 in dem für Köln üblichen Dreijahresturnus Mitglied des Rates. Im Zuge der Unruhen des Jahres 1513[65] wurde Gobel, der bis zu diesem Zeitpunkt das Amt des Fleischmarktmeisters innehatte[66], gezwungen, den Rat zu verlassen. Die Rückkehr in die alte Position gelang Gobel Schmitgen nicht mehr; erst sein Sohn Johann hatte zwischen 1520 und 1541 wieder Sitz und Stimme im Rat der Stadt. Auch dessen Sohn Gobel d. J. (der Enkel Gobels d. Ä.) wurde zu Weihnachten 1542 in den Rat gewählt. Johann Schmitgen hatte als Hansekaufmann u. a. Verbindungen nach London - im Jahre 1527 wird ein Faktor Johanns in London erwähnt. Aus einer Quelle des Jahres 1528 geht hervor, daß Johann zu diesem Zeitpunkt als Tuchhändler tätig war. Er wurde regelmäßig nicht von seiner Gaffel gewählt, sondern vom Rat in das sogenannte



Abb. 111: Kölner Meister um 1525, Johannes unter dem Kreuz, Glasfenster im nördlichen Seitenschiff von St. Maria Lyskirchen, Köln

»Gebrech« berufen, was als besonders ehrenvoll galt. Die Stiftung des Beweinungs-Triptychons erfolgte demnach durch den älteren Gobel Schmitgen zu einer Zeit, als die Familie mit seinem Sohn Johann den 1513 vorübergehend verlorengegangenen politischen Einfluß durch die Vertretung im Rat der Stadt Köln dauerhaft wiedergewonnen hatte.

Gezielte Archivforschungen in Köln konnten die Angaben des Gelenius zur Stiftung des Altarbildes durch ein Mitglied der Familie Schmitgen bestätigen. So ist die auf dem linken Flügel innen wie außen dargestellte Hausmarke - ein Mühleisen, durch das senkrecht ein Flößerhaken hindurchgesteckt ist - für das Jahr 1514 als Hausmarke der Familie Schmitgen be-

62 Eine ausführliche Darstellung des Befundes findet sich im Kataloganhang von P. Klein.

63 Gelenius (1645), S. 410.

64 Für diese und weitere Auskünfte (briefliche Mitteilung vom 3. 5. 1988) sowie für seine großzügige Bereitschaft, Einblick in das seinerzeit noch unpublizierte Manuskript der Kölner Ratsbeschlüsse zu gewähren, ist dem Stadtarchivrat am Historischen Archiv der Stadt Köln, Dr. M. Groten, zu danken. Erich Kuphal, Das Urkundenarchiv der Stadt Köln seit dem Jahre 1397, VIII. 1506-1540; in: Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln, 40. Heft (1929), S. 56, 69, 71, 83, 156, 159; Herbert M. Schleicher, Ratsherrenverzeichnis von Köln zu reichsstädtischer Zeit von 1396-1796, Köln 1982 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, N. F. 19), S. 546; M. Groten, M. Huiskes, Beschlüsse des Rates der Stadt Köln 1320-1550, 6 Bde., Köln 1988-1992 (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, 65).

65 Revolutionen in Köln, 1074-1918, Köln 1973, Köln 1973, S. 46-48.

66 Schleicher (wie Anm. 64), S. 546.



Abb. 112: St. Maria Lyskirchen, Köln, Innenansicht, nördliches Seitenschiff

legt[67]. Die enge Bindung der Schmitgens an die Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen wird nicht nur durch die Stiftung des Beweinungs-Triptychons belegt; ihre Hausmarke erscheint auch in den Glasfenstern im nördlichen Seitenschiff der Kirche *(Abb. 111)*[68]. Dies läßt vermuten, daß die Familie im Pfarrbezirk von St. Maria Lyskirchen wohnte. Zwar läßt sich erst für das Jahr 1580 Hausbesitz der Schmitgens an dem unmittelbar an die Kirche anstoßenden Holzmarkt nachweisen[69], Johann und Gobel Schmitgen d. J. werden aber schon in den Jahren 1512, um 1528, 1534 und 1560 in den Amtleutelisten der Kölner Sondergemeinde Airsbach genannt[70], zu deren Gebiet sowohl St. Maria Lyskirchen als auch der Holzmarkt gehörte.

Dank der reichen dokumentarischen Überlieferung gehört das Beweinungs-Triptychon zu den wenigen altniederländischen Werken, von denen wir die Stifter, die Stiftungsumstände und den ursprünglichen Aufstellungsort kennen. Doch mehr noch - wir können auch heute noch in St. Maria Lyskirchen einen konkreten Eindruck der ursprünglichen Wirkung des Altarbildes gewinnen. Bald nach dem Verkauf des Originals im Jahre 1812 wurde es durch eine außergewöhnlich qualitätvolle Kopie des Kölner Malers Caspar Benedikt Beckenkamp ersetzt, die sich noch heute in der Kölner Pfarrkirche auf dem nördlichen Seitenschiffsaltar befindet *(Abb. 112)*[71].

Es ist freilich zweifelhaft, ob der in Antwerpen beheimatete Joos van Cleve den Altar - eines seiner unstrittigen Hauptwerke - an seinem Bestimmungsort in Köln je gesehen hat. Da zumindest Johann Schmitgen für seine Geschäfte öfter auf Reisen gewesen sein wird, dürfte der Auftrag an Joos van Cleve in Antwerpen selbst erteilt worden sein, und hier wird er das Triptychon auch ausgeführt haben. Dafür spricht auch ein scheinbar nebensächliches Detail, das für die Auftraggeber aber offenkundig so bedeutsam war, daß sie den Altar an dieser Stelle überarbeiten ließen: Während auf den Flügelaußenseiten die beiden Hausmarken von Anfang an heraldisch korrekt angebracht waren (heraldisch rechts die Hausmarke der Schmitgens, heraldisch links die nicht näher zu identifizierende Hausmarke vermutlich der Familie seiner Frau *[Abb. 97]*), sind sie auf den Flügelinnenseiten in der Farbausführung zunächst vertauscht worden. Da die Hausmarken aber aus stiftungsrechtlichen wie aus Prestigegründen die dauerhafte Identifikation der Stifter sicherstellen sollten, wurde der Fehler des Antwerpener Malers durch die nachträgliche Übermalung korrigiert *(Abb. 108)*.

Das Altarbild aus St. Maria Lyskirchen zeugt von Joos van Cleves Vertrautheit mit der niederländischen Tradition wie mit den Neuerungen der italienischen Renaissance. Die Gestaltung der Flügelaußenseiten mit den in Grisaille gegebenen Figuren der Verkündigung folgt ganz dem Vorbild altnieder-

67 Bruno Kuske (Hrsg.), Quellen zur Geschichte des Kölner Handels und Verkehrs im Mittelalter, Bd. 3: Besondere Quellengruppen des späteren Mittelalters, Bonn 1923 (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, 33; Reprint Düsseldorf 1978), S. 382, Nr. 630, Tafel VI.

68 Heinrich Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Bd. 2, Düsseldorf 1929, S. 411.

69 Hermann Keussen, Topographie der Stadt Köln im Mittelalter, Bd. 2, Bonn 1910, S. 22, a 1.

70 Historisches Archiv der Stadt Köln, Verfassung und Verwaltung, G 340, fol. 37r, 40r, 41v, 43v. Zu den Sondergemeinden, einer verfassungsrechtlichen Besonderheit Kölns, vgl. Thea Buyken, Hermann Conrad (Hrsg.), Die Amtleutebücher der kölnischen Sondergemeinden, Weimar 1936 (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, 45).

71 Die hohe Wertschätzung des Altars in dieser Zeit vermitteln darüber hinaus auch die im Dokumentenanhang mitgeteilten Streitigkeiten um seinen Verkauf nach 1812, sowie die Zeichnungskopie des Stifters von Johann Friedrich Overbeck, die am 31. 5. 1990 als Nr. 4 bei Sotheby's in München versteigert wurde.

ländischer Triptychen, ebenso die synchrone Darstellung unterschiedlicher Episoden eines Handlungsablaufes in Mittel- und Hintergrund der Beweinung. Die hl. Veronika schließlich ist eine stilistisch modernisierte, motivisch aber getreue Wiederholung der entsprechenden Figur auf dem rechten Flügel von Rogier van der Weydens um 1440 entstandenem Kreuzigungs-Triptychon im Kunsthistorischen Museum in Wien *(Abb. 113)*[72].

Italienisches begegnet demgegenüber in Ikonographie und Komposition der Mitteltafel. Abweichend von der niederländischen Bildtradition, die entweder den Vorgang der Kreuzabnahme oder aber die Klage Mariens über ihren toten Sohn in Szene setzte, betonte Joos – in Anlehnung an italienische Vorbilder – den Vorgang der Waschung und Salbung des toten Christus[73]. Als die entscheidenden Motive sind hier der halb sitzende Christus, der »Steintisch« und die Messingschüssel zu nennen. Ein Blick auf Pietro Peruginos ganzfigurige Beweinung von 1495 in der Galleria Palatina in Florenz[74] kann stellvertretend den Vorbildkreis erhellen[75]: Hier wie dort der von Nikodemus gehaltene, halb sitzende Leichnam Christi, das zart gestützte, niedersinkende Haupt, die verehrend ergriffene Linke; entsprechend auch die Gestalt der Magdalena, die sich anbetend Christus zuwendet. Doch schon im Perugino-Kreis selbst wurde diese einflußreiche Komposition variiert, wie eine Tafel aus dem Palazzo Mocenigo in Venedig zeigt, die 1962 in London bei Christie's versteigert wurde *(Abb. 114)*[76]. Sie bietet eine unmittelbare italienische Parallele zu Joos van Cleves Tafel. Neben der grundsätzlichen Umsetzung ins nahsichtige, eng zusammengedrängte Halbfigurenschema stimmen das Küssen der Linken Christi durch Johannes bzw. Maria Magdalena und die Plazierung einer himmelwärts schauenden, bekenntnishaft gestikulierenden Figur am linken unteren Bildrand (bei Perugino Magdalena, bei Joos der Stifter) in beiden Bildern exakt überein. Angesichts der außerordentlich engen Verwandtschaft beider Bildformulierungen möchte man vermuten, daß Joos van Cleve die früher entstandene italienische Komposition gekannt und genutzt hat, wenn auch die konkreten Vermittlungswege im dunkeln bleiben.

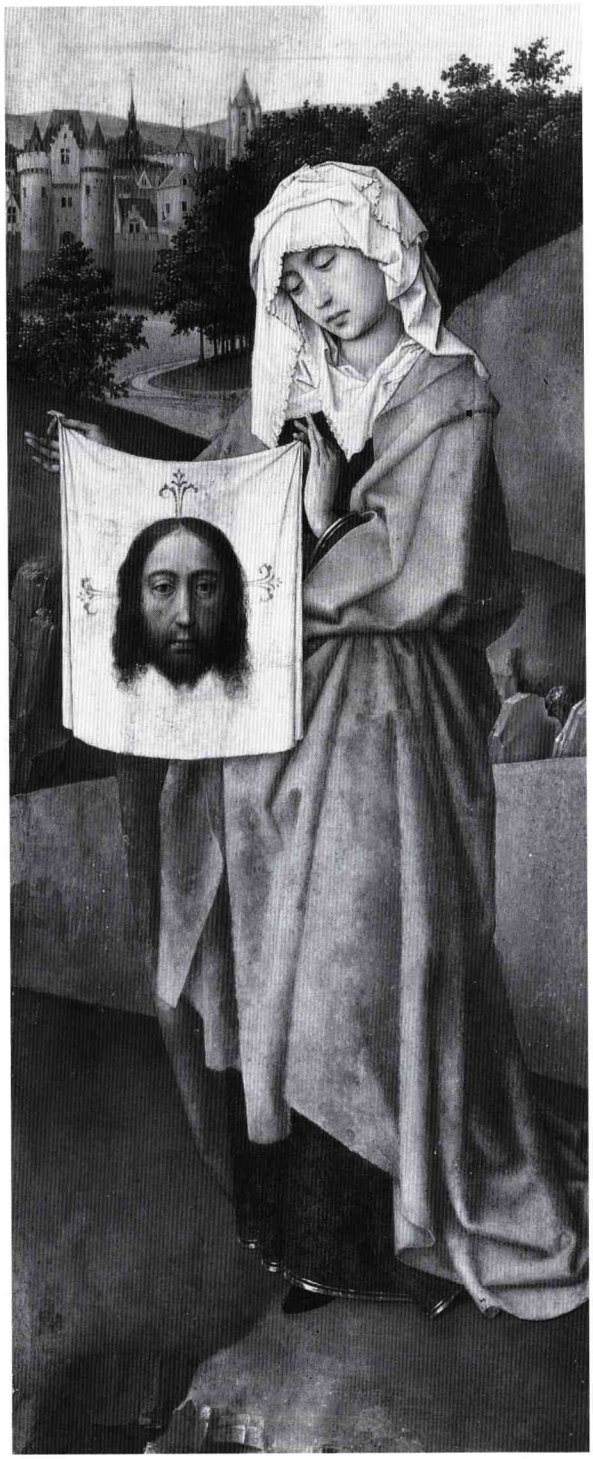


Abb. 113: Rogier van der Weyden, Veronika vom rechten Flügel des Kreuzigungs-Triptychons, Wien, Kunsthistorisches Museum

72 ENP II, S. 20, 62, Nr. 11, Tafel 18.

73 Die Darstellung der Salbung Christi bezieht sich auf Johannes 19, 39f (J. Poeschke, Art. »Salbung Christi«; in: LCI, Bd. 4, Sp. 13f).

74 Carlo Castellaneta, Ettore Camesasca, L'opera completa del Perugino, Mailand 1969, S. 94, Nr. 41.

75 Auf ebendiesen Vorbildkreis bezog sich auch Andrea del Sarto mit seiner »Pietà di Luco«, ein Umstand, den Toman (1888, 1889) bei seinem Ableitungsversuch des Beweinungs-Triptychons übersah (vgl. die Erörterungen zur Forschungsgeschichte).

76 London, Christie's, 29. 6. 1962, S. 21, Nr. 68.
Bereits Lanc (1972), S. 138, verwies auf diese Tafel, sah in ihr aber eine bloße »... Parallelerscheinung [zur Formulierung der Städel-Beweinung; JS] in der italienischen Kunst...«, die Joos van Cleve selbst unbekannt geblieben sein sollte.



Abb. 114: Perugino-Nachfolge, Beweinung Christi, Verbleib unbekannt

Der ökonomische Umgang Joos van Cleves mit Vorbildern, die er geradezu als Vorlagen benutzt, wird auch an einem weiteren Beispiel augenfällig. Innerhalb der ansonsten homogenen Unterzeichnung der Figuren *(Abb. 102-104)* fällt die abweichende Gestaltung des Hauptes Christi auf dem Schweißtuch der Veronika auf *(Abb. 105)*. Wird bei allen übrigen Figuren die Erarbeitung der Einzelformen während des Zeichnens deutlich - mit kleinteiligen, sich teils korrigierend überlagernden Linienzügen und Schraffuren wird die Form nach und nach festgelegt -, so kommt die Unterzeichnung des Christuskopfes auf dem Schweißtuch mit wenigen, sicher gesetzten, in ihrer Linienführung beinahe kalligraphisch anmutenden Angaben aus. Dies wirft ein interessantes Schlaglicht auf die Werkstattgepflogenheiten Joos van Cleves: Während der Maler seine Komposition in den Einzelheiten erst auf der grundierten Tafel in der Unterzeichnung ausarbeitete, benutzte er für die Darstellung des Gesichtes Christi auf dem Schweißtuch eine bislang nicht identifizierte graphische Vorlage, vermutlich einen Holzschnitt, den er getreu kopierte. Die Verwendung eines druckgraphischen Blattes von anderer Künstlerhand braucht gerade im vorliegenden Fall nicht zu überraschen: Die »Vera Icon«, der auf wunderbare Weise zustande gekommene, wundertätige Gesichtsabdruck des Erlösers auf dem Schweißtuch der Veronika, war als Ablaßbild ein in der zeitgenössischen Druckgraphik weit verbreiteter Bildgegenstand. Da Antwerpen ein Zentrum für den Vertrieb solcher Blätter war, konnte sich Joos van Cleve leicht damit versorgen.

Der Blick auf die von Joos van Cleve hier gewählten heterogenen Vorbilder läßt zugleich den kompositen Charakter der Gestaltung des Triptychons erkennen. So sind die beiden Heiligengestalten auf den Flügeln lediglich durch ihre Körperwendung auf die geringfügig adaptierte Halbfigurenkomposition des Perugino-Kreises *(Abb. 114)* bezogen. Die Vereinheitlichung der drei Tafeln erfolgt allein durch die fortlaufende Hintergrundslandschaft. Mit diesen Überlegungen zur Bildentstehung sind zugleich wesentliche Aspekte der künstlerischen Absicht des Malers angesprochen. Gegenstand der Darstellung ist weniger das historische Geschehen der Beweinung, sondern die Zurschaustellung Christi und der Passionswerkzeuge. So ist der vom Kreuz abgenommene Leib Christi das Zentrum von Komposition und Bildsinn. Sein Körper, die Wundmale und die Passionswerkzeuge werden dem Betrachter von den trauernden Begleitfiguren nachgerade »präsentiert«: Maria Magdalena küßt verehrend das Wundmal der Linken; die Seitenwunde wird durch die umgebogene Rechte Christi ebenso betont wie durch den pfeilartigen Zierbesatz an Nikodemus' Stiefel. Nägel, Zange, Dornenkrone und Schweißtuch vervollständigen das Inventar der Leidenswerkzeuge, die doch zugleich die Symbole des göttlichen Sieges über den Tod sind. Den »Beweis« für die Richtigkeit dieser Glaubensgewißheit liefert der zur Rechten Christi kniende Stifter.

Um dies deutlicher werden zu lassen, soll der Blick nochmals auf Joos van Cleves Vorlage für die Gestaltung der Mitteltafel gerichtet werden. Auf der Tafel des Perugino-Kreises ist Maria Magdalena ein herausragender Platz vor dem Sarkophag zugewiesen. Zugleich wird sie von der linken und von der unteren Tafelkante zur ausdrucksmächtigen Halbfigur beschnitten: Die Hände mehr ringend als betend erhoben, wendet sie sich zum toten Christus um, dessen Haupt sich ihr sanft zuneigt. Magdalena hat hier die Aufgabe, den Betrachter innerlich auf den Bildgegenstand einzustimmen und ihm eine bestimmte Reaktion auf das im Bild gezeigte Heilsgeschehen nahezulegen. Joos van Cleve behält in seiner Bildversion das Figurenmotiv bei, ersetzt aber Maria Magdalena durch den Stifter. Zur Rechten Christi, wenn nun auch hinter dem »Sarkophag« plaziert, blickt er wie sein Vorbild himmelwärts, die Rechte pathetisch erhoben. Er wendet sich allerdings in Körperhaltung und Blickrichtung weder dem toten Christus noch der trauernden Mutter Gottes zu, sondern blickt schräg über sie hinweg. Was auf den ersten Blick als Unvermögen des Malers in der Anpassung seiner Komposition an sein Vorbild er-

scheinen mag, ist tatsächlich von höchstem Kalkül: Es handelt sich um die raffiniert durchdachte Adaption einer Figur, die auch innerhalb einer neuen, in sich schlüssigen Bildaussage ihre Hinweisfunktion erfüllt. Das Hauptthema des Beweinungs-Triptychons aus St. Maria Lyskirchen ist, wie schon oben ausgeführt, die Präsentation des am Kreuz gestorbenen Heilands, umgeben von den Passionswerkzeugen. Dem Kreuzestod des Erlösers verdankt aber die Menschheit nach theologischer Vorstellung ihre Erlösung von der Erbsünde und damit vom Tod[77] - verheißen in der Auferstehung nach drei Tagen Grabesruhe. Tatsächlich ist die Auferstehung Christi der Gegenstand der Aufmerksamkeit des Stifters: Sein Blick geht über den toten Christus und die Trauernden hinweg zur Lichterscheinung um den Auferstehenden auf dem rechten Flügel. Diesem Geschehen folgt er mit bekenntnishaft erhobener Rechten und bezeugt auf diese Weise seine persönliche Erlösungshoffnung. Bedenkt man, daß Gobel Schmitgen das Altarbild der Pfarrkirche stiftete, in deren Mauern sich vermutlich auch die Begräbnisstätte seiner Familie befand, so bekommt die vom Bild vermittelte Botschaft besonderes Gewicht.

So eindeutig die Bildaussage zu sein scheint, so unsicher bleibt die Beantwortung der Frage, wie intensiv sich der Stifter tatsächlich mit den propagierten Glaubenswahrheiten der Kirche auseinandersetzte oder gar identifizierte. Für die Vermutung, daß es mit einer mehr rhetorischen Beteuerung sein Bewenden hatte, mag eine bemerkenswerte Beobachtung zum Grad der Vollendung des Altars sprechen: Ausgerechnet der Zielpunkt der so nachdrücklich ins Bild gesetzten, frommen Aufmerksamkeit des Stifters, der Auferstehende in der Lichterscheinung des rechten Flügels *(Abb. 115)*, ist einer Flüchtigkeit des Malers zum Opfer gefallen. Wie schon oberflächliche Betrachtung zeigt, ist die Figur Christi zwar summarisch in der Unterzeichnung fixiert. Es steht aber außer Frage, daß die Figur des Auferstehenden nie in Farbe ausgeführt worden ist. Da die Unterzeichnung bis weit ins 16. Jahrhundert hinein keine eigenständige Rolle für die ästhetische Wirkung des vollendeten Bildes spielte, kann ausgeschlossen werden, daß Joos van Cleve mit einer bewußt sichtbar gelassenen Unterzeichnung das Transzendente des Geschehens, etwa in der Art des Auferstehenden des

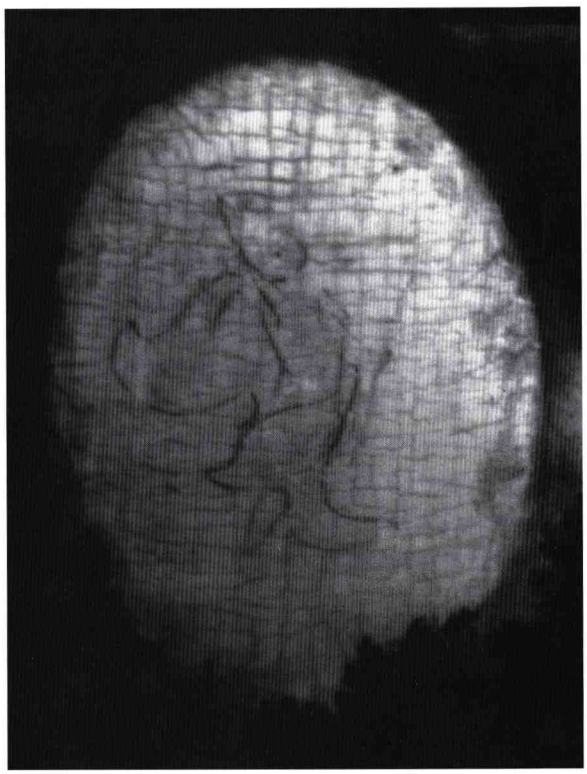


Abb. 115: Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Innenseite des rechten Flügels, Infrarot-Reflektographie: Auferstehung Christi, Frankfurt, Städel

Isenheimer Altars Grünewalds, verdeutlichen wollte. Bedenkt man nun, daß das Stifterpaar die Verwechslung seiner Hausmarken auf den Flügelinnenseiten für so wesentlich hielt, daß sie korrigierend übermalt wurden *(Abb. 108)*, so mag dies ein Schlaglicht auf den Stellenwert werfen, den sie dem Triptychon im Widerstreit zwischen persönlicher Frömmigkeit und dem Sozialprestige innerhalb der Gemeinde zumaßen.

Auf ein nachdrückliches Bemühen der Stifterfamilie um Selbstdarstellung könnte auch eine weitere Besonderheit in der Entstehungsgeschichte des Triptychons hinweisen. Die Gestaltung des Johanneskopfes ist in Unterzeichnung und schließlich ausgeführter Malerei grundverschieden. Während die Unterzeichnung dem bei Joos van Cleve geläufigen, idealisiert-jugendlichen Typus mit schmalem Gesicht und Stirnlocke folgt *(Abb. 107)*, zeigt die Farbausführung die ausgeprägt portraithaften Züge eines reifen Man-

77 Unblutig wurde diese Erlösungstat bei jeder Meßfeier auf dem Altartisch unter Joos van Cleves Triptychon nachvollzogen.
Dem zeitgenössischen Betrachter dürfte die inhaltliche Gleichsetzung von Hostie und Leib Christi in der visuellen Parallelisierung von der erhobenen Hostie in der Hand des Zelebranten und der Vorweisung des toten Christus auf dem Altarbild deutlich gewesen sein (Barbara G. Lane, The altar and the altarpiece. Sacramental themes in early Netherlandish painting, New York 1984).



Abb. 116: Joos van Cleve und Werkstatt, Beweinung Christi, Paris, Louvre

nes mit markanten Wangenknochen, schwerem Kinn und gescheitelten Haaren. Da bei den wenigsten altniederländischen Tafelbildern die Auftraggeber bekannt sind, würde sich die kunsthistorische Analyse im Regelfall mit dieser Befundaufnahme begnügen müssen. In unserem speziellen Fall sind wir aber über die Stiftungsumstände ungewöhnlich gut unterrichtet. So kann man darüber nachdenken, ob nicht neben Gobel Schmitgen, der sich in zeitgenössischer Tracht als Assistenzfigur am linken Bildrand der Mitteltafel darstellen ließ, ein weiterer Familienangehöriger portraithaft ins Bild gesetzt worden ist: Gobels Sohn Johann. Dies könnte die Veränderungen erklären, die der Johanneskopf im Laufe der Farbausführung gegenüber der Unterzeichnung erfuhr. Wenn diese Vermutung auch nicht beweisbar ist, so stünde sie doch in Einklang mit den in den Niederlanden wie am Niederrhein weitverbreiteten Vorstellungen der auf die Laienfrömmigkeit zielenden »Devotio moderna«. Ihre Forderung nach »Imitatio«, also nach der Nachahmung und Verähnlichung Christi und seiner Heiligen, könnte so im vorliegenden Fall eine unmittelbare bildliche Umsetzung erfahren haben.

Wie aber verträgt sich dieser Deutungsvorschlag mit der erneuten Verwendung der mutmaßlichen Physiognomie des Johann Schmitgen in einem vollkommen anderen Kontext? So zeigt Joos van Cleves Beweinung Christi aus der Genueser Kirche S. Maria della Pace, heute im Louvre in Paris *(Abb. 116)*[78], Johannes mit den gleichen markanten Gesichtszügen wie die Städel-Tafel. Das Bild im Louvre wurde aber nachweislich von italienischen Auftraggebern bei Joos bestellt. Doch auch der »Stifter« des Altars aus St. Maria Lyskirchen begegnet uns - nun in der Rolle des Nikodemus - auf einer weiteren Beweinung des Van Cleve-Umkreises wieder, die 1929 mit der Sammlung Cremer in Berlin versteigert wurde *(Abb. 117)*[79]. Vergleicht man die zuletzt genannte Tafel mit den beiden anderen Versionen der Beweinung, so fallen

78 ENP IX A, S. 25, 55, Nr. 19, Tafel 41; Cécile Scailiérez, Joos van Cleve au Louvre, Paris 1991 (Dossiers du Département des Peintures, 39), S. 45-76, mit der Identifikation des Stifterpaars als Niccolo und Franchischetta Bellogio, Angehörige des Genueser Patriziats.

79 Sammlung Geheimrat Josef Cremer, Dortmund, Wertheim, Berlin 29. 5. 1929, S. 52, Nr. 12.
Die Figur erscheint noch auf einem weiteren Werk der Van Cleve-Nachfolge, einem Triptychon mit der Beweinung Christi der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München (Inv.

neben dem erheblichen Qualitätsgefälle motivische und kompositionelle Abhängigkeiten auf: Der tote Christus ist »wörtlich« aus dem Bild des Louvre kopiert, der ihn Stützende folgt getreu dem Vorbild des Gobel Schmitgen im Städel - einschließlich des hier nun tatsächlich sinnentleerten Blicks nach oben. Doch damit nicht genug, stammen die Figuren in den vorderen Bildecken aus Joos van Cleves Kreuzabnahme in der National Gallery of Scotland, Edinburgh[80]. Entpuppt sich die Cremer-Beweinung auf diese Weise als Pasticcio, so wird auch bei näherer Betrachtung der Komposition im Louvre ein ausgesprochen additives Vorgehen deutlich. Die Einzelelemente sind mehr oder minder überzeugend zusammengeschoben worden und bilden nur mühsam ein kohärentes Ganzes. Die Figuren Christi und des Johannes, ebenso die Messingschale mit dem Schwamm sind unschwer als Paraphrasen der entsprechenden Motive im Städel-Bild zu erkennen. Offenbar stehen wir vor Werken, die wie die Tafel der Sammlung Cremer zur Gänze oder wie das Bild des Louvre zumindest teilweise von Malern aus der Werkstatt oder der unmittelbaren Umgebung Joos van Cleves ausgeführt wurden[81]. Sie bedienten sich dabei älterer Kompositionen des Meisters, die zerlegt in Einzelmotive oder Motivgruppen versatzstückartig neu kombiniert wurden[82]. Daß dieses Vorgehen gerade in Antwerpen im ersten Jahrhundertviertel in den größeren Werkstätten die Regel war, konnte S. Goddard am Beispiel des »Meisters von Frankfurt« zeigen[83]. Diese schematische und unschöpferische, aber außerordentlich ökonomische Arbeitsweise dürfte plausibel erklären, weshalb nicht nur Figurenmotive, sondern auch Stifterbildnisse »in der Assistenz« - eigentlich sinnwidrig - in neue Zusammenhänge integriert werden konnten.



Abb. 117: Van Cleve-Umkreis, Beweinung Christi, Verbleib unbekannt

Wenden wir uns abschließend der Frage einer möglichen Werkstattbeteiligung auch an der Ausführung des Beweinungs-Triptychons aus St. Maria Lyskirchen zu. Die in der Unterzeichnung *(Abb. 102-104)* dokumentierte Kompositionserfindung der Beweinung Christi sowie der hl. Veronika und Josephs von Arimathia ist in sich vollkommen einheitlich und geht fraglos auf Joos van Cleve selbst zurück[84].

Nr. 1476). Neben Figuren-Paraphrasen lassen sich schließlich auch zahlreiche, z. T. leicht variierte Wiederholungen des Landschaftshintergrundes auffinden. Stellvertretend sei auf ein Beweinungs-Triptychon der Van Cleve-Nachfolge verwiesen, das am 22. 6. 1934 als Nr. 6 bei Charpentier in Paris zur Versteigerung kam.

80 ENP IX A, S. 54, Nr. 14, Tafel 29.
Die Klagende, zu der sich der Christus Stützende umwendet, entstammt - leicht variiert - Van Cleves Kopie von Rogier van der Weydens berühmter Madrider Kreuzabnahme in der John G. Johnson Collection, Philadelphia (ENP IX A, S. 56, Nr. 31, Tafel 52).

81 Dafür spricht auch die durchaus unterschiedliche Sorgfalt der Ausführung bei Mitteltafel, Predella und Lünette des Louvre-Altars. Während an der Eigenhändigkeit der Predella keine Zweifel bestehen können, dürfte beim Hauptbild und der Lünette mit einer erheblichen Werkstattbeteiligung zu rechnen sein.

82 In diesen Zusammenhang mag auch die getreue Wiederholung der Veronika mit dem Schweißtuch vom linken Flügel des Altars aus St. Maria Lyskirchen gehören, die zuletzt am 4. 3. 1970 in London bei Sotheby's als Nr. 22 versteigert wurde (ENP IX A, S. 54, Nr. 15 a, Tafel 31).
Joos' jüngerer Künstlerkollege und Freund Barthel Bruyn variierte den Lyskirchener Joseph von Arimathia auf einem Triptychonflügel, der zusammen mit seinem Gegenstück bei Lempertz in Köln am 11. 12. 1989 als Nr. 314 versteigert wurde. In Bruyns Werkstatt entstand eine Reihe weiterer Werke, die ihre unmittelbare Ableitung von Van Cleves Altarbild aus St. Maria Lyskirchen nicht verleugnen können; vgl. Horst Johannes TÜMMERS, Die Kölner Kirchen und die Malerfamilie Bruyn; in: Colonia Romanica 5 (1990), S. 8-22, insbesondere Abb. 6, 12, 14. Eine späte, auf vier Figuren reduzierte Variante der Louvre-Tafel von Cornelis van Cleve, zuletzt 1961 im Schweizer Kunsthandel (ENP IX A, S. 73, C. 15, Tafel 133), zeigt das Verfahren ein weiteres Mal.

83 Stephen H. GODDARD, The Master of Frankfurt and his shop; in: Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten, 46 (1984), Nr. 38. Vgl. auch die Ausführungen zur Forschungsgeschichte zum Kreuzigungs-Triptychon des »Meisters von Frankfurt« (Inv. Nr. 715).

Aber auch die Konzeption der Grisaillefiguren der Verkündigung, für die keine Unterzeichnung nachgewiesen werden konnte, fügt sich dem Werk Joos van Cleves problemlos ein. Die Farbausführung ist demgegenüber differenzierter zu betrachten. Doch nach der jüngsten Restaurierung der Flügelaußenseiten kann ihre Ausführung durch Joos selbst u. E. kaum mehr in Frage gestellt werden, wenngleich die Sorgfalt der Malerei gegenüber Mitteltafel und Flügelinnenseiten abfällt. Bei diesen in der Ausführung bemerkenswert homogenen Tafeln fällt nur eine vergleichsweise grobe Veränderung an der Hintergrundslandschaft des rechten Flügels ins Auge. Diese Beobachtung, vermehrt um die Tatsache, daß die gesamte Landschaft nur äußerst summarisch unterzeichnet ist, dürfte aber kaum ausreichen, um ihre Ausführung mit Gewißheit einer anderen Hand - etwa der eines auf Landschaftshintergründe spezialisierten Werkstatt-Mitarbeiters - zuzuweisen[85].

LITERATUR

VERZ. 1833, S. 7; 1835, S. 61, Nr. 142; 1844, S. 79, Nr. 111; 1858, S. 77f, Nr. 117; 1866, S. 79, Nr. 117; 1870, S. 97f, Nr. 99; 1873, S. 99, Nr. 99; 1879, S. 97f, Nr. 93; 1883, S. 99, Nr. 93; 1888, S. 106, Nr. 93; 1892, S. 28, Nr. 93; 1900, S. 208, Nr. 93; 1907, S. 19, Nr. 93; 1910, S. 22, Nr. 93; 1914, S. 23f, Nr. 93; 1915, S. 17, Nr. 93; 1919, S. 8f, Inv. Nr. 803; 1922, S. 46f; 1924, S. 26; 1966, S. 26f; 1971, S. 17; 1987, S. 37.

1645 [Aegidius GELENIUS], De admiranda, sacra et civili magnitudine Coloniae claudiae agrippinensis augustae ubiorum urbis. Libri IV. Authore Aegidio Gelenio, Coloniae Agrippinae M. DC. XLV, S. 410

1821 G. F. WAAGEN, Altdeutsche Gemälde aus der Sammlung des Hrn. Pf. Fochem zu Kölln; in: Kunstblatt (1821), S. 383f

1828 KÖLN UND BONN mit ihren Umgebungen. Für Fremde und Einheimische. Aus den besten, und vorzüglich aus noch unbenutzten, Quellen bearbeitet, Köln 1828, S. 104 mit Anm. 14

1841 J. D. PASSAVANT, Beiträge zur Kenntniß der alten Malerschulen in Deutschland vom 12ten bis in das 16te Jahrhundert; in: Kunstblatt (1841), S. 427

1841–1854 Franz KUGLER, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1854, S. 311 mit Anm. 1 (= Rheinreise, 1841)

1843 Wilhelm FÜSSLI, Die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein im deutschen Gebiet, mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Sculptur und Malerei, Zürich-Winterthur 1843, S. 164f

1843 Georg RATHGEBER, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1843, S. 235, 237

1844 F. E. VON MERING, Ludwig REISCHERT, Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln nach ihrer Reihenfolge, nebst Geschichte des Ursprunges, des Fortganges und des Verfalles der Kirchen und Klöster der Stadt Köln, mit besonderer Bezugnahme auf die Kirchen und Klöster der Erzdiözese, Bd. 2, Köln 1844, S. 111

1847 Franz KUGLER, Jacob BURCKHARDT, Handbuch der Malerei seit Constantin dem Grossen, Bd. 2, Berlin ²1847, S. 298, 299 mit Anm.

1850 Johann Jacob MERLO, Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler, Köln 1850, S. 29 mit Anm., 411

1853 Ernst FÖRSTER, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Leipzig 1853, S. 175f

1857 Hermann Alexander MÜLLER, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands. Ein Handbuch für Reisende und Heimgekehrte, Bd. 1, Leipzig 1857, S. 78

84 Die Unterzeichnung des Altars aus St. Maria Lyskirchen findet ihre nächste Parallele in dem auch stilistisch eng verwandten Kreuzigungs-Triptychon Van Cleves im Metropolitan Museum of Art, New York (ENP IX A, S. 53, Nr. 12, Tafel 72; Maryan Wynn AINSWORTH, Underdrawings in paintings by Joos van Cleve at the Metropolitan Museum of Art; in: Le dessin sous-jacent, Colloque IV, S. 161f, Abb. 76–79). An diesem Altar kann man zugleich die Wiederverwendung eines Motivs durch Joos van Cleve selbst beobachten, die hier nun allerdings nicht zur Beeinträchtigung des ursprünglichen Sinns führt: Die Szene der Grabtragung Christi vor der Grabhöhle stimmt exakt mit der Darstellung auf dem Städel-Altar überein.

85 Diese Möglichkeit ist für die Landschaftshintergründe verschiedener Werke Van Cleves erwogen worden, so zuletzt von AINSWORTH (wie Anm. 84), S. 161f, für das Kreuzigungs-Triptychon im Metropolitan Museum of Art, New York (ENP IX A, S. 53, Nr. 12, Tafel 27), und von Guy C. BAUMAN, The Jack and Belle Linsky Collection in The Metropolitan Museum of Art: Addenda to the catalogue; in: Metropolitan Museum Journal 21 (1986), S. 157, für die Madonna mit Kind der Linsky Collection im Metropolitan Museum of Art, New York (ENP IX A, S. 62, Nr. 57, Tafel 72). Der weitgehende Ausfall der Unterzeichnung für die Hintergrundslandschaft dürfte aber insbesondere beim Städel-Triptychon als Begründung für eine solche Händescheidung kaum ausreichen. Bei zahlreichen niederländischen Bildern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts sind nur die Figuren, nicht aber die Bildgründe detailliert unterzeichnet. Darüber hinaus trifft man immer wieder auf einfach oder auch vielfach wiederholte Figurenkompositionen, für die - wie auch im Fall der Verkündigung auf den Flügelaußenseiten des Städel-Altars - keine Unterzeichnung nachgewiesen werden kann. Hier ist wohl eher anzunehmen, daß der Maler simple oder gängige Themen ebenso unmittelbar in Farbe ausführte wie auch die Hintergrundslandschaften.
Zum möglichen Symbolgehalt der »Weltlandschaft« auch des Beweinungs-Triptychons aus St. Maria Lyskirchen vgl. Reindert FALKENBURG, Joachim Patinir. Landscape as an image of pilgrimage of life, Amsterdam-Philadelphia 1988 (Oculi. Studies in the arts of the Low Countries, 2); GIBSON (1989), S. 28; Lawrence O. GOEDDE, Rezension von R. Falkenburg, Joachim Patinir. Landscape as an image of pilgrimage of life; in: AB 72 (1990), S. 655–657.

1862 G. F. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 284
1882 Alfred Woltmann, Karl Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 496
1884 Ludwig Scheibler, Schongauer und der Meister des Bartholomäus; in: RepKW 7 (1884), S. 62f
1888 Hugo Toman, Jan van Scorel und die Geheimnisse der Stylkritik, Prag 1888, S. 10, 21–25
1889 Wilhelm Bode, Rezension von H. Toman, Jan van Scorel und die Geheimnisse der Stylkritik; in: RepKW 12 (1889), S. 75[2]
1889 Hugo Toman, Studien über Jan van Scorel, den Meister vom Tode Mariä, Leipzig 1889, S. 12
1890 H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 520
1894 Eduard Firmenich-Richartz, Der Meister des Todes Mariä. Sein Name und seine Herkunft; in: ZfbK N. F. 5 (1894), S. 192
1894 Alfred von Wurzbach, Josse van Cleve und der Meister vom Tode der Maria; in: ZfbK N. F. 5 (1894), S. 248
1895 C. Justi, Der Fall Cleve; in: JbBerlin 16 (1895), S. 31
1895 Johann Jacob Merlo, Eduard Firmenich-Richartz, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1895, Sp. 1144f
1898 Adolf Philippi, Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden, Leipzig 1898, S. 442
1899 Edgar Baes, Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande, du XVe au XVIe siècle; in: Annales de la société d'archéologie de Bruxelles 13 (1899), S. 408
1900 Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 208–211
1902 Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 310[522]
1907 A. J. Wauters, Les deux Josse van Clève; in: L'art flamand et hollandais 4 (1907), S. 66
1909 E. Firmenich-Richartz, Art. »Beke, Joos van der, gen. van Cleve«; in: Thieme-Becker, Bd. 3, S. 215
1910 Charlotte Aschenheim, Der italienische Einfluss in der vlämischen Malerei der Frührenaissance, Straßburg 1910, S. 51f
1910 Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd. 2, Wien 1910, S. 607
1911 Paul Clemen (Hrsg.), Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 2, Düsseldorf 1911, S. 305
1916 Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 511
1916 Max J. Friedländer, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 114
1921 Martin Conway, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 406
1924 Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 255
1925 Ludwig Baldass, Joos van Cleve. Der Meister des Todes Mariä, Wien 1925, S. 1, 5, 24f
1925 Willy Burger, Die Malerei in den Niederlanden, 1400–1550, München 1925, S. 116
1927 Paul Clemen, Rezension von L. Baldass, Joos van Cleve. Der Meister des Todes Mariä; in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1927), S. 119
1931 Otto H. Förster, Kölner Kunstsammler vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters. Ein Beitrag zu den Grundfragen der neueren Kunstgeschichte, Berlin 1931, S. 97f
1931 Friedländer, ANM IX, S. 36, 128, Nr. 15
1967 D. Rentsch, Zu den Stilquellen der Glasgemälde von St. Maria-Lyskirchen in Köln; in: Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, Berlin 1967, S. 132
1968 Horst Vey, Südniederländische Künstler und ihre kölnischen Auftraggeber; in: JbAntwerpen (1968), S. 11
1972 Friedländer, ENP IX a, S. 54, Nr. 15, Tafel 31
1972 Elga Lanc, Die religiösen Bilder des Joos van Cleve, Dissertation, Universität Wien 1972 (maschinenschriftlich), S. 10, 130–144
1978–1984 John Oliver Hand, Joos van Cleve: The early and mature paintings, Ph. D., Princeton University 1978, Ann Arbor, Mich., 1984, S. 187–191
1989 Walter S. Gibson, »Mirror of the Earth«. The World Landscape in sixteenth-century Flemish painting, Princeton 1989, S. 28

DOKUMENTE

Dokument I:
Undatiertes Einzelblatt, zu einem unbekannten Zeitpunkt in ein Copiar für die Stiftungen an den Johannes-Altar in St. Maria Lyskirchen in Köln aus dem 17. Jahrhundert eingeklebt (Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Pfarrarchiv St. Maria Lyskirchen, A II 1 a):

»N. In altari huius beneficii est tabula Dolorosae Matris Mariae miro artificio picta, quam amatores artis videre desiderant Pictor dictus e⟨st⟩ cognomine Mabuiss, cuius facies in ipsa tabula ab Autore picta extat et est ea quae sine barba sive mentoraso est a dextris imaginis B. Mariae Virg. Idem pictor similem fecit pictura⟨m⟩ in Gladbach prope Erckelentz[86]. Ita retulit mihi Pastor loci A° 1661.«

86 Auf welches Bild in Mönchengladbach hier Bezug genommen wurde, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Vermutlich handelte es sich um ein Altarbild in der Abteikirche St. Vitus in Mönchengladbach. Einer Neugestaltung der Kirche unter

Dokument II:
Wiedergabe der Inschrift auf dem 1642 erneuerten, heute verlorenen Rahmen des Beweinungs-Triptychons auf dem Johannes-Altar von St. Maria Lyskirchen[87] (Historisches Archiv der Stadt Köln, Bestand 1001, Nr. 47, Sammlung Alfter: »Inscriptiones, Epitaphia, Monumenta Sepulchralia Quae in locis et Ecclesiis Archidioecesis Coloniensis olim legebantur, aut adhucdum extat«, aus dem Jahre 1748, fol. 56 v):

»Ex antiquissima Trojano Romana nobilitate oriondus Tilmannus de Cusino hoc altare aedificavit, et dotavit A° 1342 + Jobelinus Schmitgen et Ursula conjuges Tabulis miro artificio pictis donaverunt A° 1524. + Joannes von Grevenbruch et Gertrudis Zundorffs conjuges novo opere statuario addito ornaverunt 1642.«

Dokument III:
Genehmigung für den Verkauf des Beweinungs-Triptychons in St. Maria Lyskirchen vom 14. 4. 1812 durch den Bischof von Aachen[88] im Protokollbuch über die Sitzungen und Beschlüsse des Bischöflichen Rates 1811–1813 (Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Bistum Aachen 16, fol. 40 r):

»7°. Autorisation sera délivrée aux marguilliers de l'église Succursale de Lyskirchen de vendre à l'enchère le tableau dont il est question dans leur lettre à Monseigneur du 10. avril 1812.«

Dokument IV:
»Reclamation des Herrn Canonicus Breuer an die Königl. Regierung – wegen dem Beneficium St. Johannis vom 20t. Merz 1821.« als Anlage eines Schreibens des Kölner Oberbürgermeisteramtes vom 6. 4. 1821 (Nr. 2394) an den Kirchenvorstand von St. Maria Lyskirchen[89] mit der Aufforderung zur Stellungnahme (Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Pfarrarchiv St. Maria Lyskirchen, A II 2, 4):

»... Wie auch hat dieser Kirche Vorstand ohne mein Wissen das prächtige Altarbild des S^{t}. Jo⟨hann⟩is Altar für zwanzig Carolinen verkauft, für welches im Jahre 1791. Ein hundert zwanzig fünf Carolinen anerbothen worden, welches aber der damalige Famille und Stiftungs Vorstand einzig wegen des Werths, indem dasselbe Von in und Ausländer als ein Meisterwerk der Kunst bewundert wurde, beschlossen nicht zu verkaufen. – Wenn auch der Verkauf dieses prachtvollen Gemäldes mit Erlaubnisse höherer Behörde geschehen wäre, so kann und darf doch das gelösste Geld nicht zum Schaden des Altars und Stiftung, zum gebrauche für den Kirchenbau einer reichen Pfarrgemeinde in Anspruch genommen werden ...«

Dokument V:
Schreiben des Pfarrers A. J. Becker und des Kirchenvorstandes von St. Maria Lyskirchen in Köln vom 31. 12. 1822 an das Generalvikariat in Aachen. Rechtfertigung[90] im Hinblick auf die Klage des Kanonikers J. J. J. Breuer wegen des von diesem wahrgenommenen »... beneficiums simplex S. S. Joannis Evangelistae et Baptistae ...« aus der Stiftung des Tilmann de Cusino von 1342; darin als Anlage A Kopie des Schreibens von Pfarrer und Kirchenvorstand vom 12. 7. 1821 an das Oberbürgermeisteramt in Köln in gleicher Sache (Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Generalvikariat Aachen, St. Maria Lyskirchen, 5):

»... Was das angeführte Altarblat betrift, wurde dieses mit höherer Genehmigung wegen dringenden Ausgaben für die Kirche verkauft. ... Das Bild selbst aber erscheint aus keiner Urkunde als Eigenthum des beneficium, wie wohl wir auch bis dahin nicht ausfinden können, wie es an die Kirche gekommen. Vielmehr findet sich eine Notize des schon benannten Herrn Pastor Forschbach[91], (eines Mannes, der zu seiner Zeit mehrere geistliche Würden bekleidete und seiner Gelehrtheit wegen berühmt war) in eines der fundations Register des beneficium eingetragen ...[92] Woraus erhellet, dass der Maler dieses Bildes Mabuschs geheissen (Mabuse). Dieser ist gemäss von Winkelmanns Maler Lexikon[93] 1500 geboren und im Jahre 1562

Abt Ambrosius Steingens (1680–1703) fiel die gesamte ursprüngliche Ausstattung zum Opfer. Der Verbleib der 26 Altäre, die für das 16. Jahrhundert dokumentiert sind, ist unbekannt (Paul Clemen [Hrsg.], Die Kunstdenkmäler der Städte und Kreise Gladbach und Krefeld, Düsseldorf 1896, S. 17, 32).

87 Die Rahmeninschrift ist auch von Büllingen in seine Sammlung von »Urkunden, Inschriften u. Notizen die ehemaligen Kirchen und Kapellen in der Stadt Köln betreffend, Bd. 1, Ad. Museum Meringianum 1847« (Handschrift im Historischen Archiv der Stadt Köln, Chroniken und Darstellungen 181, S. 219f) aufgenommen worden. Büllingen bezog sich offenbar auf die Inschriftensammlung Alfters, nicht auf eigene Anschauung.

88 Nachdem das Erzbistum Köln unter Napoleon aufgelöst worden war, stand die Stadt Köln unter der geistlichen Jurisdiktion des neugegründeten Bistums Aachen. Mit dem Ende der französischen Herrschaft wurden die alten Verhältnisse wiederhergestellt.

89 Da der Kirchenvorstand von St. Maria Lyskirchen auf dieses Schreiben nicht reagierte, ergingen zwei weitere Aufforderungen vom Oberbürgermeisteramt am 14. 5. 1821 (Nr. 2578) und am 7. 6. 1821 (Nr. 2720), beide im Historischen Archiv des Erzbistums Köln, Pfarrarchiv St. Maria Lyskirchen, A II 2 (4), erhalten.

90 Das Schreiben von Pfarrer und Kirchenvorstand vom 31. 12. 1822 war die Reaktion auf die Aufforderung des Generalvikariats in Aachen vom 17. 5. 1822, Stellung zu den Vorwürfen Breuers zu nehmen (Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Pfarrarchiv St. Maria Lyskirchen, A II 2, 4).

91 Zu Johann Forschbach vgl. von Mering, Reischert (1844), S. 113.

92 Wortlaut wie in Dokument I wiedergegeben.

93 Ludwig von Winkelmanns Edlen auf Uermitz, neues Mahlerlexikon zur nähern Kenntniß alter und neuer guter Gemählde, nebst einem Anhange von Monogrammen, Augsburg 1796, S. 126.

gestorben, mithin konnte im Jahre 1342, von wo sich die Stiftungs Urkunde des beneficiums datirt und der Altar hingestellt wurde, das Bild nicht einmal existieren.
Man muss also annehmen, wie es auch die Meinung des Kirchen Vorstandes beim Verkauf ware, dass das Bild Eigenthum der Kirche gewesen. Zudem ist selbes durch eine gute Copia, vom Maler Beckenkam in dem Altare ersetzt vorfindlich.«

Dokument VI:
Schreiben des Kanonikers J. J. J. Breuer vom 17. 7. 1823 an das Generalvikariat in Aachen. Rechtfertigung seiner Klagen gegen Pfarrer und Kirchenvorstand von St. Maria Lyskirchen (Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Generalvikariat Aachen, St. Maria Lyskirchen, 5):

»... Das berühmte S. Joannis altar bild hat der Kirche Vorstand Verkauft, und dafür am 21ten April 1812 nur Ein Hundert sechszig Reichsthaler zahlt erhalten ...«

Joos van der Beke van Cleve
MADONNA MIT DER BIRNE

Inv. Nr. 2091
Tafel 13 und Abb. 118

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 56,8 (± 0,2) x 43,3 (± 0,3) x 0,5 cm
zwei vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Maße von links nach rechts):
Brett I: 56,6 x 9,3 cm (einschließlich der Anstückung am linken Rand)
Brett II: 57,0 x 33,3 (± 0,3) cm
auf der linken Seite von Brett I eine ca. 1 cm breite Anstückung aus Nußbaum- oder Tropenholz[1]
Tafel auf ca. 0,5 cm gedünnt und parkettiert

Malfläche:

56,6 (± 0,1) x 40,5 cm (Maße der Originalmalerei, beidseits durch die erhaltenen, wenn auch bis zu den seitlichen Tafelkanten modern übermalten Malkanten gesichert)
Malkante unmittelbar nur oben zu fassen, rechts und links unter moderner Erweiterung der Malerei liegend
Originalmalerei an unterer Kante auf gesamter Breite geringfügig beschnitten

Zustand der Malerei:

allgemein befriedigender Erhaltungszustand unter modernem Firnis; Malerei allerdings am Haaransatz und in den Haaren an der rechten Seite des Hauptes Mariens verputzt, ebenso in den Inkarnatpartien der Madonna und des Kindes; der Verlust der hier ursprünglich vorhandenen, modellierenden Lasuren ist für die heutige, flächige Wirkung der Inkarnatpartien verantwortlich; Reste eines älteren Firnis' vermutlich über den roten Gewandpartien Mariens; unter dem modernen Firnis liegen die modern beigemalten Partien an beiden seitlichen Bildkanten, darauf eine neuere Retusche im unteren Teil der Brettfuge (bis knapp unter die Rechte Mariens hinaufziehend)

1 Untersuchungsbefund von Dr. P. Klein, Hamburg (mündliche Nachricht vom 24. 8. 1988).

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 35)*:
keine Beschriftungen

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die das Kind stillende Gottesmutter ist als Dreiviertelfigur fast frontal vor einem weiten Landschaftspanorama dargestellt. Maria blickt mit leicht geneigtem Haupt auf ihr Kind nieder. Sie ist wohl sitzend gemeint, denn der Knabe ruht fast stehend in ihrem Schoß, vom rechten Arm der Mutter nur locker gestützt. Teilweise von einer weißen Windel umhüllt, wendet sich das sonst nackte Kind von der ihm dargebotenen Brust der Mutter ab und blickt aus dem Bilde auf den Betrachter, während es gleichzeitig mit der Rechten nach dem Stiel einer Birne greift, die ihm Maria mit einer preziösen Geste ihrer Linken anbietet.
Die Gottesmutter hat ihren graublauen, an den weiten Ärmeln mit Graupelz gefütterten und mit einem hellrot bis bräunlich changierenden Stoffband gegürteten Rock ein Stück weit geöffnet, um dem Kind die Brust geben zu können. Ein weißes Hemd wird im Ausschnitt sichtbar, an den Ärmeln ein enganliegendes, dunkelblaues Untergewand. Ein stoffreicher, rotbrauner Umhang mit einer breiten, goldfarbenen Zierstickerei am Saum umhüllt Mutter und Kind. Über den hellbraunen, welligen und offen über die Schultern herabfallenden Haaren Mariens liegt ein dünnes, transparentes Tuch, das sie auch über die Brust gezogen hat. Mutter und Kind sind durch einen goldenen Strahlennimbus ausgezeichnet.
Hinter den Figuren öffnet sich eine in Luftperspektive gegebene, weite, hügelige Landschaft mit Wanderern, einem Gehöft und einer fernen Burg, die sich im Hintergrund vor einer Bergkette verliert. Über dem Horizont wölbt sich ein wolkenloser Himmel, dessen Bläue sich zum Zenit hin intensiviert.



Abb. 118: Joos van Cleve, Madonna mit der Birne, Frankfurt, Städel



Abb. 119: Werkstatt des »Meisters von Frankfurt«, Madonna mit der Birne, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh

PROVENIENZ

um 1925 im Kunsthandel Paul Cassirer, Berlin[2]
um 1931 in der Sammlung W. Huck, Berlin[3]
vor 1961 im Kunsthandel J. Böhler, München
1961 als Stiftung der Daimler Benz AG zum 60. Geburtstag von Dr. h. c. H. J. Abs an das Städelsche Kunstinstitut gelangt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Madonna mit der Birne des Städelschen Kunstinstituts ist erstmals um 1925 bei Paul Cassirer in Berlin nachweisbar[4]. Sie gelangte anschließend in die Sammlung W. Huck in Berlin[5] und befand sich vor 1961 im Kunsthandel J. Böhler in München. In diesem Jahr gelangte sie als Stiftung der Daimler Benz AG zum sechzigsten Geburtstag von Dr. h. c. H. J. Abs an das Städelsche Kunstinstitut[6].

L. Baldass führte die Tafel in die Van Cleve-Forschung als ein um 1515–1520 entstandenes, eigenhändiges Werk des Meisters ein[7]. Dieser Einschätzung schlossen sich auch M. J. Friedländer und F. Winkler an[8]. Friedländer wies zugleich darauf hin, daß sich Joos für sein Madonnenbild möglicherweise durch eine Komposition des »Meisters von Frankfurt« anregen ließ, die ihrerseits in einer schwachen, aber zeitgenössischen Kopie im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen *(Abb. 119)*[9] überliefert sein dürfte.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die wohl mit einem Pinsel ausgeführte, rein linear angelegte Unterzeichnung der Tafel *(Abb. 120)* schenkt der Formfindung und der Festlegung des einzelnen Bilddetails auffallend ungleichmäßig verteilte Sorgfalt. Während Konturen und Binnenzeichnung von Kopf, Hals und Brust Mariens präzise umrissen sind, ist die Unterzeichnung für den Schleier und die Gewandung der Gottesmutter wesentlich lockerer ausgeführt, ohne dabei aber an sicherer Charakterisierung des jeweiligen Gegenstandes zu verlieren. Die zeichnerischen Vorgaben für die Gestaltung des Kindes halten demgegenüber fast nur die grundsätzliche Körperhaltung fest: Eine rasch hingeworfene Linie kennzeichnet den geplanten Kontur des Armes oder die Speckfalten an den Beinen, zwei Kreise dienen zur Markierung der Augen. Während der Farbausführung für die Figur des Kindes also immerhin noch gewisse Formvorgaben von der Unterzeichnung vermittelt wurden, ist der Landschaftshintergrund zur Gänze erst das Ergebnis der malerischen Ausführung der Tafel.

Den unterschiedlich detaillierten Angaben der Unterzeichnung entsprechend, weicht die Farbfassung des Bildes in mehr oder minder starker Weise von ihr ab. Am deutlichsten wird dies an dem durchsichtigen Schleier, den Maria über ihr Haupt gezogen

2 Baldass (1925), Katalogteil S. 21, Kat. Nr. 31.
3 Friedländer (1931), S. 41, 136, Nr. 60.
4 S. o. Anm. 2.
5 S. o. Anm. 3.
6 Städel-Inventar, Inv. Nr. 2091: »Joos van der Beke van Cleve«. Ebenso in den Städel-Gemäldeverzeichnissen seit 1963.
7 Baldass (1925), Textteil S. 19, Katalogteil S. 21, Kat. Nr. 31.
8 Friedländer (1931), S. 41, 136, Nr. 60; ders. (1972), S. 28, 62f, Nr. 60, Tafel 75.
Winkler äußerte sich in einer Expertise vom 16. 9. 1961 (s. u. S. 210).
9 ENP IX A, S. 28, 63, Nr. 60 a, Tafel 75.



Abb. 120: Joos van Cleve, Madonna mit der Birne, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

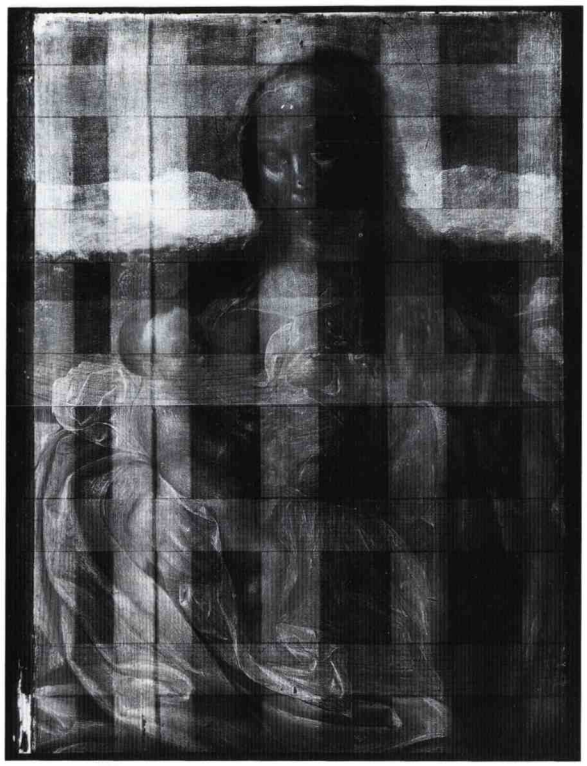


Abb. 121: Joos van Cleve, Madonna mit der Birne, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

hat. In der Unterzeichnung zu beiden Seiten des Kopfes wesentlich weiter ausgestellt, bedeckte er zugleich, schräg in die Stirn gezogen, die linke obere Gesichtshälfte der Gottesmutter.

Die Nimben beider Figuren sind in der Unterzeichnung nicht vorgegeben; der Nimbus des Kindes zieht z. T. weit über die in der Unterzeichnung weiter ausladenden, schleierbedeckten Haare der Madonna. Die stereomikroskopische Untersuchung der Nimben machte zugleich deutlich, daß über der stark reduzierten Vergoldung der ursprünglichen Nimben eine jüngere Neuvergoldung liegt[10], die in ihrem wärmeren Goldton und in ihrer gröberen Ausführung markant von der Gestaltung der originalen Heiligenscheine abweicht.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 121)* zeigt das von Bildern Joos van Cleves her vertraute Bild souveräner Sicherheit in der Formfindung und -festlegung, wie ein Blick auf das Beweinungs-Triptychon aus St. Maria Lyskirchen verdeutlichen kann *(Abb. 109-110)*. Bemerkenswert ist bei der Madonnen-Tafel die sich deutlich abzeichnende, diagonal aufgetragene Grundierung, die freie Ausmalung des Himmels, der anschließend von der dunklen Farbe der Haare bzw. der Gewänder partiell übermalt und beschnitten wurde, und schließlich die deutlich erkennbaren kleinen sekundären Ausbrüche aus der Farbschicht des Himmels, die offenbar das Ergebnis einer nachträglichen Ritzung der Kontur des Nimbus sind[11]. Diese letzte Maßnahme dürfte im Zusammenhang mit der Ausführung der Neuvergoldung des Heiligenscheins der Gottesmutter stehen.

Die dendrochronologische Untersuchung des verwendeten Eichenholzes ermöglichte die Bestimmung eines frühesten Fälldatums von 1511, eines wahrscheinlichen Fälldatums von 1517[12].

DISKUSSION

Die Madonna mit der Birne zählt – der weitgehenden Verputzung der dunkleren Lasuren vor allem in den Inkarnatpartien ungeachtet – zu Joos van Cleves schönsten Darstellungen der stillenden Gottesmutter. Die Tafel läßt sich stilistisch bruchlos den Werken des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts einfügen. Mutter und Kind der sogenannten Kleinen Königsanbetung in den Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden *(Abb. 122)*[13], bieten im Hinblick auf Figurenauffassung und -typik, hinsichtlich Koloristik und Oberflächengestaltung, schließlich auch unter dem Gesichtspunkt der preziösen Handhaltung eng Verwandtes. Die Entstehung der Dresdener Tafel wird nicht zuletzt wegen Joos van Cleves jugendlichem Selbstbildnis im Bildmittelgrund und aufgrund von Trachtdetails allgemein um 1512 angenommen. Eine der Frankfurter Madonna ebenfalls

10 Während die Erstvergoldung unmittelbar auf der Malerei aufliegt, ist die Neuvergoldung deutlich durch eine Firnisschicht von ihr getrennt.
Der Befund wurde durch den extrem vergilbten Firnis verunklärt, der im Bereich des Nimbus Mariens im Gegensatz zur gesamten sonstigen Tafel bei der letzten durchgreifenden Restaurierung (vor der Erwerbung durch das Städelsche Kunstinstitut) stehengeblieben war. Diese nachhaltige ästhetische Beeinträchtigung des Bildes wurde durch eine von S. Knobloch im Juli 1990 vorgenommene Reduzierung des vergilbten Firnis' behoben. Bei diesem Eingriff wurde die ihrerseits in Firnisschichten eingelagerte Neuvergoldung des Nimbus nicht berührt.

11 Die kleine Fehlstelle oberhalb des linken Auges der Gottesmutter kann nicht vom Einstich für den Zirkelschlag zur Bestimmung des Nimbus herrühren, befindet sie sich doch nicht im Zentrum des Heiligenscheins.

12 Eine ausführliche Darstellung des Befundes findet sich im Katalogbeitrag von P. Klein.

13 ENP IX A, S. 22, 56, Nr. 27, Tafel 49.

sehr nahekommende Gestaltung mit der vollen Gesichtsbildung[14] zeigen etwa auch die hl. Genovefa auf der Innenseite des rechten Flügels des 1515 datierten Marientodes im Wallraf-Richartz-Museum, Köln *(Abb. 101)*[15], und die Mutter Gottes aus der Anna Selbdritt mit Joseph in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel[16], die bald nach dem Kölner Marientod entstanden sein dürfte. Abweichend von der Datierung auf der Basis des dendrochronologischen Befundes (»ab 1519«), die ihrerseits das Ergebnis von statistischen Wahrscheinlichkeitsannahmen ist, möchten wir die Frankfurter Tafel aus stilistischen Gründen eher um 1515 ansetzen.

Die Bilderfindung wird man Joos van Cleve zurechnen können, des wiederholten Auftauchens der Komposition in der Werkstatt des »Meisters von Frankfurt« *(Abb. 119)* ungeachtet[17]. Hierfür spricht nicht nur die überlegene künstlerische Qualität der Frankfurter Tafel, sondern auch der am gemäldetechnologischen Befund deutlich zutage tretende schöpferische Entstehungsprozeß. Der Künstler kam nicht nur mit minimalen unterzeichneten Formvorgaben aus, er änderte darüber hinaus während der Farbausführung die Konzeption des Bildes in einem wesentlichen Punkt: Der in der Unterzeichnung weit ausgestellte, schräg in die Stirn gezogene dünne Schleier wurde in der Farbfassung sorgsam um das Gesichtsoval herumgezogen. Kennzeichnenderweise folgen die Madonnenbilder aus der Werkstatt des »Meisters von Frankfurt« allesamt der endgültigen Bildfassung in Frankfurt; keine zeigt eine der Unterzeichnung der Städel-Tafel entsprechende Gestaltung.

Die Ikonographie der Tafel ist im Hinblick auf die so betonte Hervorhebung der Birne bemerkenswert.



Abb. 122: Joos van Cleve, Kleine Königsanbetung, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Die Birne kommt zwar häufiger in den zeitgenössischen Madonnenbildern vor[18], ist aber meist stilllebenartig zusammen mit anderen symbolträchtigen Früchten und Gegenständen dargestellt. Hält hin-

14 Dieser letztlich noch auf das Vorbild des Jan Joest van Kalkar zurückgehende Frauentypus (man betrachte die weiblichen Heiligen von Jan Joests Hauptwerk, dem zwischen 1505 und 1508 unter Mitarbeit Joos van Cleves entstandenen Hochaltar von St. Nikolaus in Kalkar; ENP IX A, S. 12–14, 51, Nr. 1, Tafeln 1–6) begegnet bei Joos erstmals mit der auf 1507 datierten Eva des Louvre, Paris (ENP IX A, S. 38, 55, Nr. 21, Tafel 46). Er wird später zugunsten einer stärker dreiecksförmigen Kopfform mit spitz zulaufender Mundpartie aufgegeben (so z. B. gut an den weiblichen Heiligen des 1524 entstandenen Beweinungs-Triptychons aus St. Maria Lyskirchen in Köln, heute im Städel, Inv. Nr. 803, zu beobachten).

15 ENP IX A, S. 24, 54, Nr. 16, Tafel 33.

16 ENP IX A, S. 59, Nr. 47, Tafel 61.

17 Friedländer (1931), S. 41, 136, Nr. 60, hatte die Bilderfindung dem »Meister von Frankfurt« zugebilligt. Er bezog sich dabei auf die Madonnentafel in Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, die er für ein Werkstattprodukt des »Meisters von Frankfurt« hielt. Eine zweite, von Friedländer dem Meister selbst zugeschriebene Wiederholung der Madonna mit der Birne kam am 22. 3. 1910 bei Lepke in Berlin zur Versteigerung (ENP VII, S. 78, Nr. 149, Tafel 111). Doch der Anonymus fügte die Halbfigurenmadonna auch in seine ganz- und mehrfigurige Komposition der Hl. Familie mit vier Engeln in der Walker Art Gallery, Liverpool, ein (ENP VII, S. 83, Suppl. 188, Tafel 107). Diese Version übernimmt aber nicht nur die Madonnenfigur getreu, sondern bedient sich auch im Hinblick auf die Gestalt des hl. Joseph bei Joos van Cleve, wie ein Blick auf dessen Anna Selbdritt mit Joseph zeigt, zuletzt 1962 im amerikanischen Kunsthandel (ENP IX A, S. 59, Nr. 46, Tafel 61). Die doppelte Übernahme von Motiven aus Werken des Joos van Cleve durch den »Meister von Frankfurt« zeigt einmal mehr den ebenso eklektizistischen wie ökonomischen Charakter der Kunstweise dieses anonymen Malers (vgl. auch die Erörterungen zum namengebenden Kreuzigungs-Triptychon im Städel, Inv. Nr. 715).

18 Sie findet sich etwa auch bei Joos van Cleves Madonnen in der Linsky bzw. Friedsam Collection im Metropolitan Museum of Art, New York (ENP IX A, S. 28, 62, 64, Nr. 57, 65, Tafel 72, 82).

gegen Maria oder das Kind eine Frucht in der Hand, so handelt es sich meist um den typologisch auf den Sündenfall verweisenden Apfel[19]. Die Symbolbedeutung der Birne ist weniger prominent und präzise als die des Apfels, sie verweist allgemein als Paradiesfrucht auf die Erlösung der Menschheit durch Inkarnation und Passion Christi[20].

LITERATUR

VERZ. 1963, S. 9, Inv. Nr. 2091; 1966, S. 26f; 1971, S. 17; 1987, S. 37.

1925 Ludwig BALDASS, Joos van Cleve. Der Meister des Todes Mariä, Wien 1925, S. 19, Katalogteil S. 21, Nr. 31

1931 FRIEDLÄNDER, ANM IX, S. 41, 136, Nr. 60

1972 FRIEDLÄNDER, ENP IX a, S. 28, 62f, Nr. 60, Tafel 75

DOKUMENTE

Expertise von Friedrich Winkler vom 16. 9. 1961 in der Bildakte im Städelschen Kunstinstitut:

»Das umstehend photographierte Gemälde der Maria in Halbfigur, die dem Kind eine Birne reicht (Eichenholz, 57 x 43 cm), ist mir im Original bekannt. Es ist ein ausgezeichnet erhaltenes, allgemein anerkanntes Werk des Joos van Cleef aus seiner mittleren Zeit, um 1515-20 entstanden.
Vgl. L. Baldass, Joos van Cleef. Wien 1925 S. 21 Nr. 31. - M. J. Friedländer, Altniederl. Malerei IX S. 136 Nr. 60.
16. 9. 61 ⟨gez.⟩ F. Winkler«

19 In dieser Bedeutung taucht die apfelartige Frucht etwa in Jan van Eycks Lucca-Madonna (Städel, Inv. Nr. 944) gleich dreifach auf.

20 Ingvar BERGSTRÖM, Disguised symbolism in »Madonna« pictures and still life; in: BurlM 97 (1955), S. 304[10]; vgl. auch Jan Baptist BEDAUX, Fruit and fertility: Fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth centuries; in: Simiolus 17 (1987), S. 150-168.

VAN CLEVE-WERKSTATT UM 1520

MADONNA MIT KIND IN EINER NISCHE

(NACH JOOS VAN CLEVE)

Inv. Nr. 1588

Tafel 14 und Abb. 123



Abb. 123: Van Cleve-Werkstatt um 1520, Madonna mit Kind in einer Nische (nach Joos van Cleve), Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 51,0 x 38,6 (± 0,2) x 0,6 cm
allseitig modern angestückt: unten ein 5,5 cm hoher Holzstreifen in gesamter Tafelbreite; links ein 45,4 cm hoher, 3,2 bis 3,6 cm breiter Holzstreifen; rechts ein 45,4 cm hoher, 3,6 bis 3,9 cm breiter Holzstreifen; oben ein 0,6 bis 0,7 cm hoher, 30,9 cm breiter Streifen zwischen den seitlichen Anstückungen
ursprüngliche Maße des Bildträgers ohne die modernen Anstückungen: 44,5 x 31,1 cm
Originaltafel aus zwei vertikal angeordneten Eichenbrettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Maße von links nach rechts):
Brett I: 44,5 x 16,7 cm
Brett II: 44,5 x 14,4 cm
obere rechte Ecke von Brett I nachträglich abgeschrägt; entlang der Maserung zu unbekannter Zeit in zwei Teile zerbrochen; schräger Verlauf der Bruchkante, oben 11,8 cm, unten 13,1 cm von der rechten Kante von Brett I entfernt verlaufend
Tafel auf 0,6 cm gedünnt und einschließlich der Anstückungen parkettiert

Malfläche:

die heutige Malfläche bedeckt alle sekundären Anstückungen (außer der oberen) bis zu den Tafelkanten
Maße der originalen Malfläche: 44,5 x 31,1 cm

Zustand der Originalmalerei:

Reste älterer Firnisschichten im Hintergrund und in den dunklen Gewandpartien; Inkarnate und helle Partien im wesentlichen herausgereinigt, dabei - vor allem in den Schattenpartien des Gesichts Mariens - Reinigungsschäden; ausgedehnte Retuschen im Umfeld der Fuge im Gesicht Mariens und entlang der Bruchkante in Brett I; ausgedehnte Retuschen und Übermalungen im Rot des Umhangs über Mariens linkem Knie, im Blau ihres Kleides im Bereich zwischen Umhang und Kinderkörper bis hinunter zur Brüstung; größere Retuschen links und rechts im Mauerwerk der Nische sowie im Bereich der seitlichen, ornamentierten Wandfelder; zahlreiche partielle Retuschen im Umhang sowie in der rechten Gesichtshälfte Mariens

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 35)*:

mehrfach in schwarzer Farbe und weißer Kreide »1588«, ferner in blauer Kreide »16«, in roter Kreide »3829«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Hinter einer tischartigen Holzbrüstung erscheint die Mutter Gottes vor einer Rundnische und gibt dem Kind die Brust[1]. Maria sitzt, leicht nach links gewandt, auf einem türkisblauen Goldbrokatkissen, hat das Kind auf dem zusammengerafften Stoff ihres Kleides auf ihr rechtes Bein gesetzt und blickt fürsorglich zu ihm nieder. Mit der Linken den Kinderleib umfassend, gibt sie ihm mit der Rechten die Brust. Zu diesem Zweck hat sie ein Stück weit ihr weißes Hemd, das am Kragen von einer Zierstickerei gesäumt wird, und ihren grünlich-blauen Leibrock geöffnet, über dem sie einen zinnoberroten Umhang - die Heuke - mit Perlbesatz und einer dünnen, goldfarbenen Zierstickerei trägt. Die hellbraunen, lockigen Haare fallen offen zu seiten des vollen Gesichtes mit dem kleinen Mund herab und sind teilweise von einem dünnen weißen Schleier bedeckt.

Das blonde Kind blickt aus dem Bilde heraus in Richtung des Betrachters, ohne sich dabei vom Stillen ablenken zu lassen. Es ist mit einem bläulich weißen Kittel bekleidet. In der Rechten eine weißblühende Pflanze haltend[2], hat es die linke Hand auf den zur Brust geführten Arm der Mutter gelegt. Die Beinchen sind übereinandergeschlagen.

Auf der maßwerkverzierten Holzbrüstung liegen von links nach rechts eine Zitrone, zwei Trauben, einige Haselnüsse, ein Messer, ein rotweingefülltes Deckelglas und eine aus zehn Korallenperlen bestehende Gebetsschnur an einem Metallring. Die Nische hinter der Madonna flankieren Wandfelder mit beigefarbenen Renaissanceornamenten auf türkisfarbenem Fond. Wandfelder und Nische werden von einem umlaufenden Gesims unterbrochen. Unterhalb des Gesimses deckt das Nischenrund ein Ehrentuch aus grünem Damast mit breiten goldgestickten Ziersäumen, Perlbesatz und wohl aus Goldemail hergestellten roten und blauen Blüten. Oberhalb des Gesimses, und von der oberen Bildkante überschnitten, wird das Halbrund im Wechsel von hochrechteckigen Wandfeldern mit floraler Ornamentik und von goldfarbenen Balustern gegliedert.

1 Die Beschreibung bezieht sich auf die Originalmalerei ohne die sekundären Anstückungen.

2 Die dargestellte Pflanze erwies sich als botanisch nicht näher bestimmbar.

PROVENIENZ

vor 1918 in der Sammlung des Justizrates Fritz Berg, Frankfurt a. M.
1918 als Vermächtnis des Fritz Berg an das Städelsche Kunstinstitut gelangt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Madonnen-Tafel gelangte 1918 als Legat des Frankfurter Sammlers F. Berg ins Städel. Sie galt zu diesem Zeitpunkt als Werk eines »Vlämischen Meisters um 1520 (Schule des Joos van Cleve)«[3]. L. Baldass und M. J. Friedländer präzisierten das Verhältnis des Frankfurter Bildes zum Werk des Joos van Cleve[4]. Als unmittelbare Vorlage für das Städel-Bild wiesen beide auf ein Halbfigurenbild der Madonna lactans vor einem gemusterten, grünen Brokat-Ehrentuch hin, zuletzt 1981 im Londoner Kunsthandel *(Abb. 124)*[5]. Übereinstimmend sahen sie in diesem Bilde ein um 1510 bzw. um 1512 entstandenes, eigenhändiges Werk des Joos van Cleve, der sich damit seinerseits unmittelbar an die Mutter-Kind-Gruppe in Gerard Davids ganzfiguriger Darstellung der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten im Prado in Madrid[6] angelehnt hatte[7]. Baldass wie Friedländer betrachteten die Städel-Madonna als eine um 1520 in der Werkstatt des Joos van Cleve entstandene Wiederholung des Bildes des Meisters, vermehrt um die reiche Nischenarchitektur und die Brüstung mit stillebenartig arrangierten Gegenständen. Friedländer glaubte zudem in der Frankfurter Madonna möglicherweise die Hand eines von ihm »Nachahmer A« getauften, anonymen Werkstattmitarbeiters Van Cleves erkennen zu können[8].



Abb. 124: Joos van Cleve(?), Madonna mit Kind, Verbleib unbekannt

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Infrarot-Reflektographie konnte die Unterzeichnung der Madonnentafel nur in den Inkarnaten, den weißen und blauen, partiell auch den roten Gewandpartien sichtbar machen *(Abb. 125)*. Der Befund ist

3 Städel-Inventar, Inv. Nr. 1588.
Unter gleicher Zuschreibung auch im Gemäldeverzeichnis (1924), S. 243.

4 Baldass (1925), Textteil S. 8[30], Katalogteil S. 15, Nr. 4; Friedländer (1931), S. 134, Nr. 51 a, ohne Abb.
Die von H. Pauwels betreute Neuauflage von Friedländers »Altniederländischer Malerei« (Friedländer [1972], S. 60, Nr. 51 a, Tafel 65) bildet irrtümlicherweise nicht die Städel-Madonna Inv. Nr. 1588, sondern Inv. Nr. 1216 ab (vgl. auch dort).

5 ENP IX A, S. 60, Nr. 51, Tafel 65. Am 8. 4. 1981 in London bei Sotheby's als Nr. 86 versteigert.
Die Tafel wurde 1911 aus einer Sammlung in Portugal durch die Spanish Art Gallery erworben und befand sich nachfolgend in den Sammlungen Karl Lanz in Mannheim, Felix Ziethen in München (am 22. 9. 1934 als Nr. 19 bei Helbing in München versteigert) und T. Harris in London.

6 ENP VI B, S. 107, Nr. 212, Tafel 215. Die Komposition wurde schon im engsten David-Umkreis ins Halbfigurenschema übertragen (ENP VI B, S. 107, Nr. 212 c, Tafel 215).

7 Dieser Einschätzung schlossen sich auch Elga Lanc, Die religiösen Bilder des Joos van Cleve, Dissertation, Universität Wien 1972 (maschinenschriftlich), S. 52, und John Oliver Hand, Joos van Cleve: The early and mature paintings, Ph. D., Princeton University 1978, Ann Arbor, Mich., 1984, S. 74f, an.

8 Friedländer (1931), S. 66f, erwog die Identifikation des »Nachahmers A« mit Claes van Brugge alias (?) Claes Bousant, der zwischen 1516 und 1523 Lehrling bei Joos van Cleve war und 1523 Meister wurde.



Abb. 125: Van Cleve-Werkstatt um 1520, Madonna mit Kind in einer Nische (nach Joos van Cleve), Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

dennoch überraschend genug. Mit den linearen und sehr sorgfältig, z. T. auch etwas trocken ausgeführten Formangaben der schließlich in Farbe ausgeführten Figurengruppe konkurriert eine technisch und handschriftlich gleichartige Unterzeichnung, die die Komposition um 180 Grad gedreht in ihren wesentlichen Teilen wiederholt *(Abb. 126)*[9].

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 127)* zeigt präzise die nachträglichen Anstückungen an allen vier Seiten des originalen Bildträgers und macht zugleich den

9 Für einen im Sinne des Wortes »augenöffnenden« Hinweis zur Interpretation der Unterzeichnung bin ich Martha Wolff, Chicago, zu Dank verpflichtet.

Umfang der Farbverluste entlang der ursprünglichen Brettfuge bzw. der Bruchkante durch Brett I deutlich. Die Farbfassung folgte von Anfang an der korrigierten, zweiten Fassung der Unterzeichnung; vor allem im Blau des Kleides und im Rot des Umhangs der Gottesmutter zeichnet sich auch in der Röntgenaufnahme ein frühschwundartiges Craquelé ab.

Die dendrochronologische Untersuchung ermöglichte für das verwendete Eichenholz die Bestimmung des frühesten bzw. des wahrscheinlichen Fälldatums auf die Jahre 1515 bzw. 1521[10].

DISKUSSION

In der Einschätzung der Städel-Tafel ist der Meinung von Baldass und Friedländer nur wenig hinzuzufügen[11]. Die Zuweisung des Bildes an einen Werkstattmitarbeiter Joos van Cleves[12], der um 1520 eine knapp zehn Jahre zuvor entstandene Komposition des Meisters wiederholte und durch die Hinzufügung der Brüstung und der Nischenarchitektur variierte[13], ist ebenso unstrittig wie die Bezugnahme des Van Cleveschen Originals auf Gerard Davids berühmte Flucht nach Ägypten in Madrid. Als idealtypisches privates Andachtsbild war ein halbfiguriges Madonnenbild wie das vorliegende mit größter Wahrscheinlichkeit für den Verkauf auf dem freien Markt bestimmt und konnte dementsprechend problemlos auf Vorrat gemalt werden. In diese Richtung weisen auch die zahlreichen sonstigen Wiederholungen der Komposition im Van Cleve-Kreis[14].



Abb. 126: Van Cleve-Werkstatt um 1520, Madonna mit Kind in einer Nische (nach Joos van Cleve), Umzeichnung der ersten Unterzeichnung, Frankfurt, Städel

Die rein lineare Unterzeichnung von Mutter und Kind, die ebenso trocken wie präzise die Konturlinien und die Binnenzeichnung einer als Vorlage sicher unmittelbar verfügbaren Komposition wieder-

10 Vgl. die detaillierte Darstellung des Befundes im Katalogbeitrag von P. Klein.

11 Baldass (1925), Textteil S. 8[30], Katalogteil S. 15, Nr. 4; Friedländer (1931), S. 134, Nr. 51 a, ohne Abb.

12 Friedländers (1931), S. 66f, Zuweisung weiterer Werke an denselben Maler, von ihm »Nachahmer A« genannt, erscheint plausibel.

13 Ob sich mit der zuletzt 1981 im Londoner Kunsthandel aufgetauchten Tafel tatsächlich das Original von der Hand Joos van Cleves erhalten hat, wie Baldass und Friedländer annehmen wollten, bleibe allerdings dahingestellt.

14 Es lassen sich zwei Varianten ausmachen: Beim ersten Typus ist der Figurenausschnitt der Frankfurter Tafel entsprechend etwas weiter als beim Original Van Cleves gewählt. Zudem wird das Ehrentuch durch einen dunklen Farbfond ersetzt, während vorn rechts eine Brüstung herangeschoben wird, auf der ein halbgefülltes Weinglas, ein Messer und auf einer Serviette eine aufgeschnittene Zitrone Platz gefunden haben. Die beste Fassung befand sich 1935 im Wawelschloß in Krakau (Maße unbekannt; Stanislaw Swierz-Zaleski, Les Collections du Château Royal du Wawel à Cracovie, Krakau 1935, Tafel 21), stilistisch schon weiter entfernt ist die Tafel im Museo Lázaro-Galdiano, Madrid (42 x 30 cm; ENP IX A, S. 60, Nr. 51 c, Tafel 65), eine schwache Wiederholung schließlich befindet sich in der Sammlung Cepero, Sevilla (Photo FARL, New York). Die zweite Variante der Wiederholung der Van Cleve-Komposition zeigt die Madonna vor einer reichen Nischenarchitektur und dehnt die Brüstung in niedriger Form über die gesamte untere Bildkante aus. Die neben dem Städel-Bild beste Version wurde am 9. 6. 1977 als Teil der Sammlung Wetzlar in Amsterdam bei Sotheby Mak van Waay als Nr. 14 (39,5 x 27 cm) versteigert. Eine weitere, 50 x 37 cm messende Kopie kam im Juni 1950 bei Fischer in Luzern zur Auktion (zuvor in der Sammlung Murray, Florenz, 1929–30 im Berliner Kunsthandel bei Cassirer-Helbing und Benedict; ENP IX A, S. 60, Nr. 51 b, Tafel 65). Die beiden bei Friedländer aufgeführten Varianten (ENP IX, S. 60, Nr. 51 d und e; Berliner und Londoner Kunstmarkt) lassen ohne nähere Beschreibung keine Einfügung in die eine oder andere Kopiengruppe zu. Gerard Davids Vorbild wurde vor allem auch in der Werkstatt seines Brügger Nachfolgers Adrian Isenbrant vielfach wiederholt und variiert. Neben unmittelbaren ganz- wie halbfigurigen Kopien von Davids Komposition (ENP XI, S. 88, 102, Nr. 182, 182 a, Supp. 310, Tafeln 135, 202) setzte Isenbrant die Madonna mehrfach auch in eine reiche Renaissance-Nischenarchitektur (ENP XI, S. 87, Nr. 174, 174 a, Tafel 132).

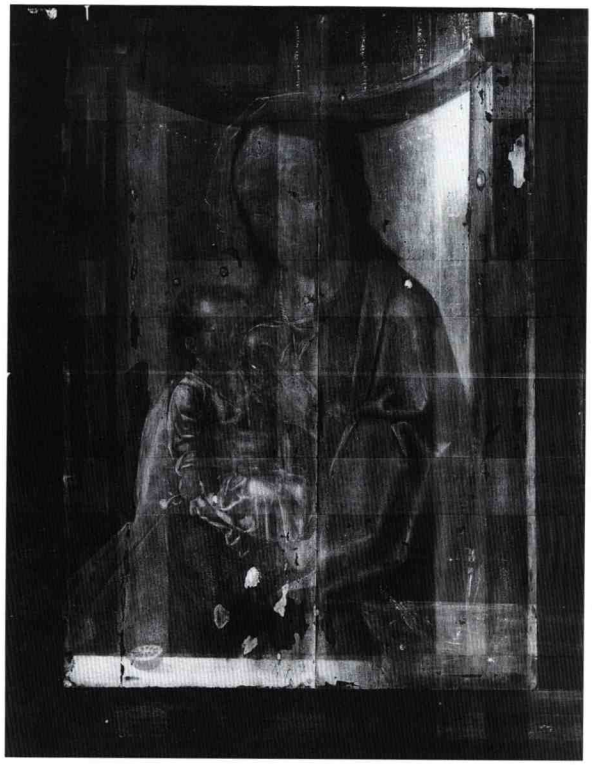


Abb. 127: Van Cleve-Werkstatt um 1520, Madonna mit Kind in einer Nische (nach Joos van Cleve), Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

gibt, läßt ebenfalls den Derivatcharakter der Städel-Tafel deutlich erkennen *(Abb. 125)*. Als Werkstattwiederholung handwerklich untadelig gearbeitet, ist das Ergebnis dennoch nicht annähernd so qualitätvoll und lebendig wie etwa bei Joos van Cleves eigenhändiger Madonna mit der Birne, gleichfalls im Städel *(Tafel 13)*. Die erste Fassung der Unterzeichnung liefert nun ein weiteres Indiz für eine serienweise Herstellung der Komposition: Die Umzeichnung *(Abb. 126)* läßt deutlich erkennen, daß die Darstellung von Mutter und Kind in einer der Endfassung engverwandten Form geplant war. Anders als schließlich realisiert, zeigt die Unterzeichnung allerdings Maria mit aufgeschlagenen Augen und das Kind fast axial vor dem Körper angeordnet. Gerade das kleinteilige Faltengeschiebe des Kindergewandes stimmt aber mit der Endfassung so weitgehend überein, daß eine Verwendung von Schablonen für die einzelnen Bestandteile der Komposition naheliegend erscheint. Für den vermuteten mechanischen Übertragungsvorgang lassen sich allerdings keine Anhaltspunkte gewinnen[15].

Die stillebenhaft auf der Brüstung im Bildvordergrund ausgebreiteten Früchte und Gegenstände gehören zum festen Repertoire der Madonnenbilder Joos van Cleves und seines Kreises[16], man vergleiche etwa die ganz analoge Auswahl und Anordnung bei Joos' Madonnentafel im Kunsthistorischen Museum in Wien oder bei seiner Madonna im Kreise von Engeln der Walker Art Gallery in Liverpool[17].

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 243, Inv. Nr. 1588.

1925 LUDWIG BALDASS, Joos van Cleve. Der Meister des Todes Mariä, Wien 1925, Textteil S. 8[30]; Katalogteil S. 15, Nr. 4

1931 FRIEDLÄNDER, ANM IX, S. 134, Nr. 51 a

1972 FRIEDLÄNDER, ENP IX a, S. 60, Nr. 51 a, ohne Abb.

15 Dies war allerdings auch bei den Brokatmustern des »Meisters von Frankfurt« nicht möglich, obwohl die Verwendung von Schablonen hier so gut wie sicher ist (vgl. die Erörterungen zum Kreuzigungs-Triptychon, Inv. Nr. 715).

16 Ingvar BERGSTRÖM, Disguised symbolism in »Madonna« pictures and still life; in: BurlM 97 (1955), S. 303–308; vgl. auch Jan Baptist BEDAUX, Fruit and fertility: Fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth centuries; in: Simiolus 17 (1987), S. 150–168.

17 ENP IX A, S. 63, 65, Nr. 62, 67, Tafeln 77, 86; Mark EVANS, An early altar-piece by Joos van Cleve; in: BurlM 124 (1982), S. 623f (Liverpool).

ANTWERPENER (?) MEISTER UM 1525

MADONNA MIT KIND VOR EINER LANDSCHAFT

(NACH JOOS VAN CLEVE)

Inv. Nr. 1216

Abb. 128



Abb. 128: Antwerpener(?) Meister um 1525, Madonna mit Kind vor einer Landschaft (nach Joos van Cleve), Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 35,9 (± 0,2) x 27,2 x 0,7 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
an der linken Kante (2 cm unterhalb der oberen Ecke) ein ca. 3,5 cm langer, 0,3–0,4 cm breiter Ausbruch
auf 0,7 cm gedünnt und parkettiert
Rückseite ursprünglich wohl nicht seitlich abgeschrägt, sondern an den Kanten federartig zurückspringend

Malfläche:

34,5 x 25,5 cm
Malkanten allseits erhalten, Grundierung allseits in den ehemaligen Rahmenfalz eingedrungen

Zustand der Malerei:

Farboberfläche vor allem im Bereich der Figuren durchgehend berieben und verputzt; Inkarnate herausgereinigt, daher sehr unterschiedliches Erscheinungsbild im Vergleich zu Landschaft und Himmel; keine Spuren eines Originalfirnis'; auf jüngerem Firnis größere Retusche von der oberen Tafelkante (14 cm vom linken Tafelrand entfernt) bis zur Schläfe Mariens einlaufend; ebenso in der Mitte der unteren Tafelkante eine etwa 5 cm breite und 1 cm hohe Retusche

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 36)*:

auf der Tafelrückseite in Kreide »RA«; auf den Parkettstreben in Kreide »X«, in Bleistift »1216« und »Cleve«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Hinter einer steinernen Brüstung erscheint die Mutter Gottes mit dem an ihrer Brust trinkenden Kind in Halbfigur vor einem Landschaftsausblick. Maria steht leicht nach links gewandt, sie hält das nackte Kind mit beiden Händen auf einer weißen Windel in sitzender Haltung vor sich und blickt mit geneigtem Haupt zu ihm nieder. Über ihrem für das Stillen geöffneten weißen Hemd und graupelzgefütterten blauen Rock trägt Maria eine rote, mit braunem Pelz gefütterte Frauenheuke, ihr offenes Haar bedeckt ein dünner, durchsichtiger Schleier.

Auf der Steinbrüstung vor der Mutter Gottes liegt neben einer aufgeschnittenen Orange ein Messer, daneben ein geschlossenes Gebetbuch. Unmittelbar hinter der Madonna erhebt sich eine Backsteinmauer mit profiliertem Hausteinabschluß, darüber öffnet sich der Blick auf eine weite Landschaft. Sie zeigt unter einem zum Zenit hin intensiv blauen Himmel zur Linken ein Gebirge, zur Rechten eine Hafenstadt am offenen Meer.

PROVENIENZ

vor 1892 in der Sammlung Moritz Gontard in Frankfurt a. M.
1892 als Vermächtnis Gontards an das Städel gelangt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Madonna lactans gelangte 1892 als Vermächtnis des Administrators Moritz Gontard ins Städelsche Kunstinstitut. Das Bild galt zu diesem Zeitpunkt als Werk des »Meisters vom Tode Mariä«[1], der nur wenig später von E. Firmenich-Richartz mit dem Antwerpener Maler Joos van der Beke van Cleve identifiziert wurde[2].

In die Van Cleve-Forschung wurde das Bild von A. J. Wauters eingeführt[3]. Er sah darin ein Werk des älteren Joos van Cleve, den er von dem bei Van Mander erwähnten »Sotte Cleef« als Joos van Cleve d. J. absetzen wollte[4]. Der Einschätzung der Städel-Madonna als eigenhändiges Werk des Joos van Cleve widersprach L. Baldass[5]. Ihm zufolge handelt es sich statt dessen um ein Werkstattbild der Zeit um 1515–1520, das ein verlorenes Original Joos van Cleves spiegelt.

1 Städel-Inventar, Nr. 1216. Unter der Bezeichnung »Meister vom Tode Mariä« auch in den Städel-Gemäldeverzeichnissen seit 1892 bis 1907; 1910 bis 1924 mit dem Zusatz »Joos van der Beke von Cleve, der Meister des Todes Mariä«; seither als »Joos van der Beke van Cleve«.

2 Eduard Firmenich-Richartz, Der Meister des Todes Mariä. Sein Name und seine Herkunft; in: ZfbK N. F. 5 (1894), S. 187–194, 248. Ein Überblick über die Forschungsgeschichte zur Identität des »Meisters vom Tode Mariä« alias Joos van der Beke van Cleve wird im Katalogeintrag zu Joos van Cleves Frankfurter Beweinungs-Triptychon von 1524 aus St. Maria Lyskirchen, Köln (Inv. Nr. 803), gegeben.

3 Wauters (1907), S. 59.

4 Die Identifizierung des »Sotte Cleef« schwankt zwischen dem Sohn Joos van Cleves d. Ä., Cornelis (geb. 1520), und Joos van Cleve d. J. Auch in diesem Zusammenhang sei auf das forschungsgeschichtliche Kapitel zu Inv. Nr. 803 verwiesen.

5 Baldass (1925), Textteil S. 43, Katalogteil S. 31, Nr. 88.

Die Aufnahme des Bildes durch H. Pauwels in die Neuauflage von M. J. Friedländers »Altniederländischer Malerei«[6] beruhte auf einer Verwechslung mit dem um 1520 entstandenen, gleichfalls im Städel befindlichen Tafelbild der stillenden Mutter Gottes in einer renaissancehaften Nischenarchitektur, Inv. Nr. 1588, wohl von der Hand eines Werkstattmitarbeiters Van Cleves *(Tafel 14; Abb. 123)*[7]. Friedländer selbst scheint die Städel-Madonna vor Landschaftshintergrund (Inv. Nr. 1216) übersehen zu haben, will man nicht schon bei ihm eine Verwechslung annehmen. Sollte diese Vermutung zutreffen, so dürfte er in der Tafel des Städelschen Kunstinstituts eine eher schwache Kopie nach einer um 1514 entstandenen, eigenhändigen Madonna lactans des Joos gesehen haben, die sich seinerzeit in der Sammlung Guggenheim, New York, befand und deren heutiger Aufbewahrungsort unbekannt ist *(Abb. 129)*[8].



Abb. 129: Joos van Cleve(?), Madonna mit Kind, ehemals New York, Sammlung Guggenheim

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte so gut wie keine sicher faßbaren Befunde zur Unterzeichnung des Bildes *(Abb. 130)*. Lediglich im Bereich des roten Umhangs Mariens und der Windel des Kindes fanden sich minimale lineare Formvorgaben, denen die Farbausführung weitestgehend folgt. Das Körpervolumen der Figuren oder die Beleuchtungssituation näher definierende Schraffuren fehlen zur Gänze.

Der Röntgenbefund zeigt in der Grobheit des Farbauftrags wie auch in der vollkommen einheitlichen Strahlenabsorption des Mariengesichts die Schwäche des ausführenden Malers, der sich seiner

6 Friedländer (1972), S. 60, Nr. 51 a, Tafel 65.

7 Friedländer, ANM IX, S. 134, hatte zweifelsfrei dieses Bild (Inv. Nr. 1588) gemeint, das er als Nr. 51 a (»Frankfurt a. M., Staedel-Institut - Kopie mit Zusätzen, vielleicht vom Nachahmer A.«) der als eigenhändiges Werk Joos van Cleves betrachteten »Nr. 51. Maria in Halbfigur, das Kind mit der Rechten haltend und säugend - London, Kunsthandel ... Um 1512« nachordnete. Der gegenwärtige Aufbewahrungsort dieses zuletzt in schwedischem Privatbesitz befindlichen Bildes ist nicht bekannt; es wurde am 8. 4. 1981 bei Sotheby's in London als Nr. 86 versteigert.

8 Merkwürdigerweise vergab Friedländer, ANM IX, S. 136, selbst die gleiche Katalog-Nummer »61 a« an zwei völlig unterschiedliche Fassungen des Themas der Halbfigurenmadonna. Auf die Nr. 61 (»Maria, Brustbild, das Kind mit beiden Händen haltend, über Eck gestelltes Quadrat. Amsterdam, Kunsthandel [Goudstikker 1921] [35 x 36]. Um 1525 - Original?«) folgt zunächst als »61 a)« eine auf Nr. 61 bezogene Tafel: »61 a) Berlin, Kunsthandel (Rosenbaum 1929) (25 x 26). Über Eck gestellt, ganz wie oben, annähernd gleichwertig.« Darauf folgt nochmals als »61 a.«: »Maria in Halbfigur - New York, Sammlung Guggenheim (35 x 21). Um 1514.«
Aus der jeweiligen Formulierung geht einerseits hervor, daß Friedländer sowohl Nr. 61 (Amsterdam, Kunsthandel) als auch Nr. 61 a (ehemals New York, Sammlung Guggenheim) für eigenhändige Werke Joos van Cleves hielt. Andererseits kann angesichts der Datierungsvorschläge »um 1525« für Nr. 61 und »um 1514« für Nr. 61 a ausgeschlossen werden, daß Friedländer Nr. 61 a als von Nr. 61 abhängig betrachtete. Der Schluß liegt nahe, daß durch ein Versehen das von Friedländer als eigenhändig betrachtete Guggenheim-Bild den in seinem Katalogwerk Kopien und Repliken, nicht aber Originalwerke kennzeichnenden Zusatz »a« erhielt, der sinnvollerweise der schwachen Frankfurter Kopie (Inv. Nr. 1216) der Guggenheim-Madonna zukommen würde.
Sowohl der heutige Aufbewahrungsort der unmittelbaren Vorlage der Städel-Madonna (Inv. Nr. 1216), die sich seinerzeit in der Sammlung Guggenheim, New York, befand und die als Nr. 90 am 16. 7. 1971 bei Christie's in London der Preisliste zufolge von einem Käufer namens Sackville ersteigert wurde (Friedländer [1972], S. 63, Nr. 61 a, Tafel 76), als auch der Verbleib der beiden übereck gestellten Marienbilder, 1921 bei Goudstikker, Amsterdam, bzw. 1929 bei Rosenbaum, Berlin, ist nicht bekannt (Friedländer [1972], S. 63, Nr. 61, Tafel 76; S. 63, Nr. 61 a), ohne Abb.).
Eine qualitätvolle Variante des Guggenheim-Bildes kam am 10. 11. 1992 bei Christie's in Amsterdam als Nr. 74 zur Auktion (35,7 x 25 cm).



Abb. 130: Antwerpener(?) Meister um 1525, Madonna mit Kind vor einer Landschaft (nach Joos van Cleve), Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel



Abb. 131: Antwerpener(?) Meister um 1525, Madonna mit Kind vor einer Landschaft (nach Joos van Cleve), Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Bildform nur allmählich und mehrfach korrigierend annähern konnte *(Abb. 131)*.

Die dendrochronologische Untersuchung des verwendeten Eichenholzes ermöglichte die Bestimmung des frühesten bzw. des wahrscheinlichen Fälldatums für die Jahre 1516 bzw. 1522[9].

DISKUSSION

Die nur mäßig erhaltene Madonna lactans-Tafel des Städelschen Kunstinstituts gibt sich unschwer als eine schwächliche Wiederholung von Joos van Cleves Halbfigurenmadonna zu erkennen, die zuletzt 1971 bei Christie's in London auftauchte *(Abb. 129)*[10]. Pasticcioartig vermengte der anonyme Kopist seine Vorlage, welche die Figuren vor unifarbenem Fond gezeigt hatte, mit einer reichen Hintergrundsgestaltung in der Art von Van Cleves großartiger Madonnentafel in der Linsky Collection im Metropolitan Museum of Art, New York *(Abb. 132)*[11]: Was dort aber sinnvoll und überzeugend als Sitzbank der Madonna an einem Tisch vor weitem Landschaftsausblick gestaltet ist, gerät dem Maler des Frankfurter Bildes nur zu einer öden Aneinanderfügung von zusammenhanglosen Raumschichten[12]. Stilistisch stand dieser Künstler dem Kreis des »Meisters von Frankfurt« wesentlich näher als Joos van Cleve, wie die Vereinfachung und auch die Verhärtung aller

9 Vgl. die detaillierte Darstellung des Befundes im Katalogbeitrag von P. Klein.

10 S. o. Anm. 8.
In der Witt Library, London, sind eine Reihe weiterer Varianten der Darstellung dokumentiert: Sale Giroux, Brüssel 23. 10. 1951; Van Themaat Sale, Mak, Amsterdam, 1.–2. 12. 1925, und erneut bei G. Neumans, Paris 1928; Cavalieri Sale, Dorotheum, Wien 24.–25. 3. 1926.

11 ENP IX A, S. 62, Nr. 57, Tafel 72. Heute in der Linsky Collection im Metropolitan Museum of Art, New York.

12 Max J. Friedländer, Zwei altniederländische Bilder in der Spiridon-Sammlung; in: Pantheon 3 (1929), S. 212, Abb. auf S. 208, machte auf eine wohl nach 1530 entstandene Teilkopie von Joos van Cleves Hl. Familie in der Friedsam Collection im Metropolitan Museum of Art, New York (ENP IX A, S. 28, 64, Nr. 65, Tafel 82), ihrerseits eine veränderte Paraphrase von Jan van Eycks Frankfurter Lucca-Madonna (Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 944), aufmerksam. Wie bei der zur Debatte stehenden Städel-Madonna (Inv. Nr. 1216) hatte auch der Kopist der seinerzeit im Münchner Kunsthandel befindlichen Tafel die Madonna hinter einer stillebenhaft dekorierten Brüstung und vor einer halbhohen Mauer vor weitem Landschaftsausblick dargestellt – die künstlerisch so unbefriedigende Bildgestaltung ist also kein Einzelfall.



Abb. 132: Joos van Cleve, Madonna mit Kind, New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 133: Van Cleve-Umkreis, Madonna mit Kind, Lyon, Musée des Beaux-Arts

Formen deutlich zeigt[13]. Das Rundbild der stillenden Madonna im Musée des Beaux-Arts, Lyon *(Abb. 133)*[14], zeigt sich der Frankfurter Tafel stilistisch eng verwandt. Ob es von derselben Hand wie die Städel-Madonna stammt, bleibe angesichts seines beklagenswert schlechten Erhaltungszustands allerdings dahingestellt.

In Anbetracht der gleichzeitigen Bezugnahme auf Joos van Cleve und den »Meister von Frankfurt« wird man die Tätigkeit des Malers der Städel-Tafel wohl in Antwerpen lokalisieren können. Das vermutlich in den 1520er Jahren entstandene Bild kann zugleich als kennzeichnendes Beispiel für den unteren Qualitätsstandard der Massenproduktion billiger Andachtsbilder für den freien Markt jener Zeit dienen[15].

13 So vergleiche man etwa die Kopftypik Mariens der Frankfurter Tafel mit der der Magdalena in dem gleichfalls im Städel befindlichen, namengebenden Kreuzigungs-Triptychon der Familie Humbracht (Inv. Nr. 715) oder mit der Mutter Gottes der Anbetung des Kindes auf dem linken Flügel des Triptychons mit Königsanbetung im Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (ENP VII, S. 74, Nr. 123, Tafel 91).

14 Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. B 1175, Durchmesser 30 cm; Madeleine Vincent, Une Vierge allaitant l'Enfant attribuable à Josse van Clève au Musée des Beaux-Arts de Lyon; in: Bulletin des musées et monuments lyonnais 2 (1957–61), S. 255–258, Abb. 1.

LITERATUR

Verz. 1892, S. 115, Nr. 93a (= »Nachtrag 1892«); 1900, S. 211, Nr. 93a; 1907, S. 19, Nr. 93a; 1910, S. 23, Nr. 93a; 1914, S. 23f, Nr. 93a; 1919, S. 8f, Inv. Nr. 1216; 1924, S. 27; 1987, S. 37.

1900 Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 211, Nr. 93a

1907 A. J. Wauters, Les deux Josse van Clève; in: L'art flamand et hollandais 4 (1907), S. 59

1925 Ludwig Baldass, Joos van Cleve. Der Meister des Todes Mariä, Wien 1925, S. 43, Katalogteil S. 31, Nr. 88

1972 Friedländer, ENP IX a, S. 60, Nr. 51 a, Tafel 65

15 Darstellungen der stillenden Mutter Gottes waren in diesem Zusammenhang besonders geeignet: Als Gottesgebärerin und -nährerin war Maria in herausragender Weise als Fürbitterin prädestiniert.
In dieselbe Richtung weist auch das Frömmigkeit signalisierende Gebetbuch auf der Brüstung im Bildvordergrund und die (schon in der Vorlage erscheinende) aufgeschnittene Frucht (Ingvar Bergström, Disguised symbolism in »Madonna« pictures and still life; in: BurlM 97 [1955], S. 303–308; Jan Baptist Bedaux, Fruit and fertility: Fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth centuries; in: Simiolus 17 [1987], S. 150–168).

Gerard David

OUDEWATER um 1460 - 1523 BRÜGGE

Gerard David wurde um 1460 in Oudewater bei Gouda geboren. Im Januar 1484 wird er urkundlich erstmals faßbar, als er die Meisterschaft in der Brügger Malerzunft erwirbt. Brügge und der Zunft sollte David bis zu seinem Tode am 23. August 1523 verbunden bleiben; in den Jahren 1487-88, 1495-96 und 1497-98 gehörte er zu den Zunftvorstehern, 1501 hatte er das Amt des Dekans inne. Ob Davids Erwähnung als Mitglied der Antwerpener Malerzunft 1515 einen längeren Aufenthalt in der Scheldestadt voraussetzt, wird allgemein bezweifelt. Umstritten ist die Möglichkeit einer Italienreise, aber selbst deren Befürworter sind über ihre zeitliche Ansetzung im ersten oder zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts uneins.

Ins Jahr 1509 datiert die Virgo inter Virgines-Tafel im Musée des Beaux-Arts in Rouen. Es handelt sich um eines der Hauptwerke Davids, das zugleich sicher mit seinem Namen dokumentarisch verbunden werden kann. Der Maler schenkte das Bild, das ein Selbstportrait und ein Bildnis seiner Frau enthält, dem Brügger Karmeliterinnen-Konvent von Sion. Weitere bedeutende Bilder des Malers lassen sich durch die Stiftungsumstände und die dargestellten Stifter in die Jahre von 1487 bis 1511 datieren.

Neben zahlreichen Tafelbildern und einigen Tüchleinmalereien ist auch eine größere Anzahl von Zeichnungen mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit Gerard David zugeschrieben worden. Der Einfluß seines Stils wie seiner Bilderfindungen auf die Gent-Brügger Buchmalerei war erheblich; die Frage, ob David selbst als Buchmaler tätig war, bleibt allerdings umstritten. Mit Gerard David endete die große Zeit der Brügger Malerei des Spätmittelalters. Zwar fand er eine außerordentlich reiche Nachfolge in Tafel- und Buchmalerei, aber die Auseinandersetzung mit der Vorlage erfolgte - etwa bei einem Künstler wie Adriaen Isenbrant - nur wenig innovativ und überwiegend kopistenhaft schwach.

LITERATUR

Max J. Friedländer, Nicole Veronée-Verhaegen, Early Netherlandish Painting, Bd. VI b: Hans Memlinc and Gerard David, Leiden-Brüssel 1971; Diane G. Scillia, Gerard David and Manuscript Illumination in the Low Countries, 1480-1509, Ph. D., Case Western Reserve University, Ann Arbor, Mich., 1975; Edwin James Mundy, Gerard David Studies, Ph. D., Princeton University 1980, Ann Arbor, Mich., 1982; Hans J. van Miegroet, Gerard David, Antwerpen 1989

GERARD DAVID

DER HL. HIERONYMUS IN DER WILDNIS

Inv. Nr. 1091

Tafel 15 und Abb. 134



Abb. 134: Gerard David, Der hl. Hieronymus in der Wildnis, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger[1]:
Eichenholz; 31,5 x 21,8 (± 0,1) x 0,4 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
vertikaler, ca. 5,0 cm langer Riß, von oben in die Tafel einlaufend (17,1 cm vom rechten Tafelrand entfernt)
an linker Kante durch Anstückung sekundär erweitert (Eichenholz von unregelmäßiger Form; 21,8 x 1,6–2,2 x 0,4 cm), ebenso an rechter und unterer Kante (Tropenholz von je etwa 1,0 cm Breite)
gedünnt auf 0,4 cm, einschließlich der Anstückung parkettiert

Malfläche[2]:
29,5 (± 0,1) x 19,2 (± 0,3) cm
Malkanten oben, unten und rechts deutlich unter moderner Erweiterung der Malerei bis zur jeweiligen Tafelkante erkennbar
Malkante links durch Beschneidung und sekundäre Anstückung verloren; moderne Erweiterung der Malerei über der Anstückung

Zustand der Malerei:
die Originalmalschicht ist leicht berieben, Putzschäden (vor allem an den Händen und in den Schattenpartien des Gewandes des Hieronymus; braune Lasuren über dem Grün des Grasbewuchses des Vorder- und Mittelgrundes partiell verputzt) und mehrere kleinere mechanische Beschädigungen beeinträchtigen die Farbschicht; es sind keine Reste des Originalfirnis' erhalten; unter neuerem, partiell reduziertem Restaurierungsfirnis liegt die Retusche der sekundären Anstückung an der linken Bildkante; auf diesem Firnis befinden sich umfangreiche Retuschen (Riß an oberer Bildkante, gesamte Himmelspartie im Bereich der Anstückung an der linken Bildkante, Himmel im Bereich oberhalb der Malkante am oberen Bildrand) sowie kleinere Retuschen (an der Fuge der Anstückung zur Originaltafel, rechts der Malkante an der rechten Bildkante)

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 36)*:
Klebezettel: »G. 1091.«
am rechten oberen Bildrand über dem in die Tafel einlaufenden Riß eine vom Parkett teilweise überdeckte Papierabklebung

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die Darstellung des büßenden Hieronymus in der Wildnis nimmt auf eine Episode aus der Vita des Heiligen Bezug. Im Jahre 347 zog sich Hieronymus, der in späteren Jahren in Rom und Bethlehem seine gelehrte Tätigkeit als Kirchenvater entfalten sollte, für zwei Jahre als Einsiedler in die Wüste von Chalkis in Syrien zurück[3].

Das Frankfurter Bild zeigt den Heiligen in einer rechts durch einen schroffen, teilweise bewachsenen Felshang[4], weiter links durch eine Baumgruppe abgeschlossenen und durch einen Teich belebten Landschaft kniend im Dreiviertelprofil und nach rechts gewandt. Er blickt zu einem Tafelbild mit einer Kreuzigungsdarstellung auf, das am schlanken Stamm einer Pinie befestigt ist. Hieronymus trägt einen grauen, mit einem Strick gegürteten Rock, den er vor der Brust geöffnet hat – zweifellos, um sich mit einem in der Rechten verborgenen Stein selbst zu kasteien. Wie seine rechte, hat er auch seine linke Hand vor dem Leib erhoben. Auf dem Boden vor dem Heiligen liegt das mit Hermelin gefütterte rote Kardinalsgewand, davor ruht der ihn begleitende Löwe, der zu seinem Herrn aufblickt.

PROVENIENZ

um 1850 vermutlich in der Sammlung des Kunsthändlers Georges in Paris[5]
1874 vom Frankfurter Kunstverein für das Städelsche Kunstinstitut erworben

1 Maße des Bildträgers unter Einschluß der sekundären Anstückungen unten und an beiden Seiten.
2 Maße der originalen Malfläche innerhalb der Malkanten bzw. der Beschneidung am linken Bildrand.
3 R. Miehe, Art. »Hieronymus«; in: LCI, Bd. 6, Sp. 519–529.
4 Keine der dargestellten Pflanzen konnte botanisch zuverlässig bestimmt werden.
5 Die verwandte Form der rückseitigen Abklebung, die sich auch auf Gerard Davids Frankfurter Verkündigung Mariens (Inv. Nr. 1095) aus der Pariser Sammlung Georges findet, macht auch für die Hieronymus-Tafel eine Herkunft aus dieser Sammlung wahrscheinlich. 1874 vom Frankfurter Kunstverein für das Städel erworben, teilte Verz. (1883), S. 104, nur mit, das Bild mit dem hl. Hieronymus stamme aus Paris.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Tafelbild mit dem büßenden Hieronymus in der Wildnis wurde 1874 vom Frankfurter Kunstverein für das Städelsche Kunstinstitut erworben. Zwar nennt das Gemäldeverzeichnis von 1883 als Herkunft nur allgemein Paris, doch scheint das Bild - wie die Frankfurter Verkündigung Davids *(Tafel 16)* - aus der Pariser Sammlung Georges zu stammen und während eines längeren Aufenthaltes Georges' in Frankfurt verkauft worden zu sein[6].

Zur Zeit der Erwerbung durch das Museum galt das Bild als Werk Hans Memlings[7], und diese Benennung sollte auch bis zur Jahrhundertwende in den Gemäldeverzeichnissen des Städelschen Kunstinstituts beibehalten werden[8]. In der kunsthistorischen Literatur war die Frage der Zuschreibung allerdings zunächst noch außerordentlich umstritten. So wollten der Berichterstatter der »Chronique des Arts et de la Curiosité«, J. A. Crowe, J. B. Cavalcaselle und A. Springer sowie O. Busch in dem Bild eine Arbeit Hans Memlings sehen[9], während W. Schmidt an Jan van Eyck[10], C. Schnaase und O. Eisenmann an Petrus Christus dachten[11].

Die Zuschreibung an Gerard David erfolgte erst durch H. Weizsäcker, der das Bild bald nach 1500 datierte[12]. Dieser Einschätzung der Frankfurter Tafel folgte auch E. von Bodenhausen[13]. Er hielt eine Datierung zwischen 1498 und 1515 für wahrscheinlich und betrachtete das Bild, seines kleinen Formats ungeachtet, als eines der Hauptwerke des Malers. Die Zuschreibung an David und die Datierung in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wurden allgemein akzeptiert[14], nicht zuletzt auch in der zeitlichen Abgrenzung zu der allgemein früh datierten Tafel mit dem büßenden Hieronymus in der National Gallery in London *(Abb. 135)*[15].

Von diesem Konsens in der Zuschreibungsfrage wichen nur D. Scillia und H. J. van Miegroet ab[16].

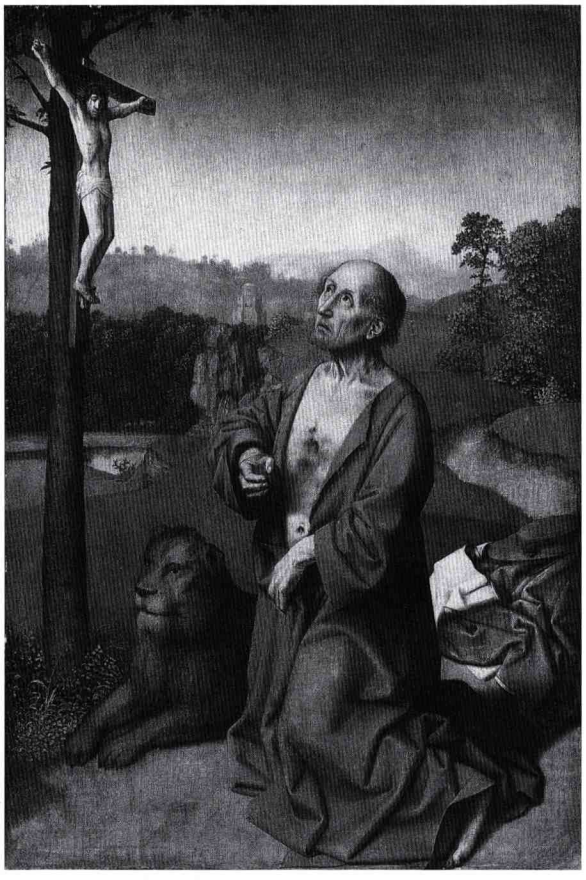


Abb. 135: David-Umkreis, Der hl. Hieronymus in der Wildnis, London, National Gallery

Scillia zufolge führte David in der Zeit nach 1500 zwar eine umfangreiche und ausgesprochen produktive Werkstatt, war aber selbst an der Ausführung der Bilder kaum mehr aktiv beteiligt. So hielt sie die Hieronymus-Tafel des Städelschen Kunstinstituts für ein Werk des von ihr »Master of the Tree of Jesse«

6 S. o. Anm. 5.
7 Städel-Inventar, Nr. 1091: »Hans Memling«.
8 Städel-Gemäldeverzeichnisse von 1879 bis 1892.
9 Nouvelles, Allemagne (1874), S. 374; Crowe, Cavalcaselle (1875), S. 327f; Busch (1876), S. 190.
10 Schmidt (1875), S. 11.
11 Schnaase, Eisenmann (1879), S. 200.
12 Weizsäcker (1900), S. 131.
Alle nachfolgenden Sammlungskataloge des Städelschen Kunstinstituts behielten diese Zuschreibung bei.
13 Von Bodenhausen (1905), S. 151f.
14 Weizsäcker (1900), S. 131; Fierens-Gevaert (1909), S. 149; Winkler (1913), S. 454; Friedländer (1916), S. 180; Conway (1921), S. 351; Winkler (1924), S. 138; Friedländer (1928), S. 156, Nr. 220; Dülberg (1929), S. 132; Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 87; Friedländer (1971), S. 108, Nr. 220.
15 ENP VI B, S. 87, 109, Nr. 221, Tafel 226. Zur Forschungsgeschichte dieses erstmals von Georges Hulin de Loo, Catalogue critique. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles, Brügge 1902, Gent 1902, S. 45, Gerard David zugeschriebenen Bildes vgl. Martin Davies, The National Gallery, Bd. 1, Antwerpen 1953 (Corpus, 3), S. 105-108, der das Bild allerdings nicht für ein eigenhändiges Werk Davids hielt.
16 Scillia (1975), S. 216, 291f, wollte von den nach 1500 entstandenen Werken Davids und seiner Werkstatt nur die Tafel der Virgo inter Virgines im Musée des Beaux-Arts, Rouen (ENP VI B, S. 108, Nr. 215, Tafel 218), als vollkommen eigenhändig anerkennen. In allen anderen Fällen sah sie bestenfalls eine Beteiligung des Meisters bei ansonsten vorherrschender Ausführung durch seine Mitarbeiter.
Van Miegroet (1989), S. 182, 311, Kat. Nr. 48, Abb. 147.
Vgl. Ainsworth (1990), S. 649-654.



Abb. 136: Gerard David, Der hl. Hieronymus in der Wildnis, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

benannten Malers[17]. Van Miegroet hingegen wollte in der Tafel bestenfalls das Werk eines Werkstattmitarbeiters, wenn nicht eines anonymen Nachfolgers Davids sehen. Die übrigen Autoren, die sich mit dem Frankfurter Bild beschäftigten, hielten demgegenüber an der Zuschreibung an Gerard David selbst fest[18].

Einmütig betonte die gesamte Forschung mit Hinweis auf die feierliche, ruhiggestellte Handlung wie auf die stimmungsvolle Landschaftsschilderung den Andachtsbildcharakter der Tafel[19]. S. Reinach wies auf eine Kopie des Frankfurter Bildes in der Sammlung Edouard Fétis in Brüssel hin, deren Verbleib unbekannt ist[20].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 136)* macht die vermutlich mit einem Pinsel außerordentlich differenziert ausgeführte Unterzeichnung der Tafel sichtbar[21]. Während die Figur des Heiligen, seine Gewandung und der ihn begleitende Löwe sehr detailliert und sorgfältig unterzeichnet sind, beschränken sich die Angaben für die Baum- und Felskulisse des Mittel- und Hintergrundes auf sehr summarische Umrißlinien, sparsame Binnenzeichnung und flüchtig ausgeführte Schattenangaben. Dem Charakter einer mehr oder minder freien Improvisation auf der Tafel entsprechend, gibt es in diesem Bereich auch eine Reihe kleinerer, die Bildkonzeption aber nicht verändernder Modifikationen. Vergleichbare, im Verlauf der Unterzeichnung vorgenommene Veränderungen sind im Bereich des Bildvordergrundes auf die Löwenfigur und auf das abgelegte Kardinalsgewand beschränkt. Die Figur des Hieronymus zeigt – insbesondere an den Gewändern – eine sehr kleinteilige, sorgfältige und kaum korrigierte Unterzeichnung; Gesicht und Hände sind demgegenüber zeichnerisch bereits etwas freier angelegt. Zahlreiche, differenziert dem Oberflächenrelief folgende Parallelschraffuren markieren die verschatteten Gewandpartien; in den tiefsten Schattenzonen werden die parallel angelegten, meist von links unten nach rechts oben verlaufenden Schraffurlagen lediglich dichter, nicht aber durch Kreuzschraffuren verstärkt. Der Charakter der Unterzeichnung bei der Figur des Hieronymus könnte an eine detaillierte, vorbereitende Figurenstudie denken lassen, die dem Maler vor Augen stand, als er die Figur auf der Bildtafel anlegte, während er die übrigen Bildelemente in

17 Scillia (1975), S. 293f, benannte ihren Anonymus nach der Wurzel Jesse im Musée des Beaux-Arts, Lyon (ENP VI B, S. 105, Nr. 196, Tafel 203).
Sie hielt dieses Tafelbild für das früheste Werk des Malers, dessen Tätigkeit sie in die Zeit zwischen 1490 und 1515 datierte.

18 Hier sind Farmer (1976), S. 51f; Mundy (1980–82), S. 38 (als charakteristisches Werk in Davids »intimate style« bezeichnet; vgl. in diesem Zusammenhang die forschungsgeschichtlichen Ausführungen zu Davids Städel-Verkündigung, Inv. Nr. 1095), und Ainsworth (1990), S. 653[19], zu nennen.

19 Von Bodenhausen (1905), S. 151f; Winkler (1924), S. 138; Dülberg (1929), S. 132.

20 Reinach (1905), S. 564.

21 Die Untersuchung wurde mit der Infrarot-Reflektographie-Anlage von Maryan Ainsworth, New York, durchgeführt, der auch für die Anfertigung und Überlassung der Montage der Einzelaufnahmen zu danken ist.

unterschiedlich freier Form erst während des Zeichenvorgangs einfügte.

Die Farbausführung des Bildes folgte getreu der in der Unterzeichnung festgelegten Konzeption, wie an der Röntgenaufnahme deutlich ablesbar ist *(Abb. 137)*[22]. Die einzige markante Abweichung des Röntgenbildes vom Oberflächenbefund findet sich im Bereich des Himmels. Seine helle, offensichtlich stark bleiweißhaltige Farbschicht liegt deutlich unter Teilen der Baumkrone unmittelbar hinter dem Heiligen wie auch unter dem Buschwerk auf der Felskante. Es handelt sich hier aber offenkundig nicht um eine Planungsänderung im Hinblick auf die Form und den Umfang der Baum- und Buschgruppe des Hintergrundes, sondern um eine technische Eigenheit des Malers: Da die Farbfassung des Laubwerks deutlich den Angaben der Unterzeichnung folgt, wurde die Farbschicht des Himmels durch ihr partielles Hervorleuchten aus dem Dunkel des Laubes gezielt für die farbige und atmosphärische Wirkung des Bildes genutzt.

Die dendrochronologische Analyse ergab für das verwendete Eichenholz ein frühestmögliches Fälldatum von 1452, ein wahrscheinliches Fälldatum von 1458[23].



Abb. 137: Gerard David, Der hl. Hieronymus in der Wildnis, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

DISKUSSION

Nahezu einhellig betrachtet die David-Forschung die Städel-Tafel als eigenhändiges Werk Gerard Davids aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Resultate der gemäldetechnologischen Untersuchungen widersprechen dieser Einschätzung nicht; sowohl die Unterzeichnung[24] als auch die eigentliche Farbausführung lassen eine ebenso freie wie schöpferische Auseinandersetzung mit dem Bildgegenstand und seiner künstlerischen Umsetzung erkennen. Der Stilbefund schließlich ermöglicht den zwanglosen Anschluß des Frankfurter Hieronymus an die im Verlauf bzw. gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entstandenen Werke[25] wie etwa die Tafel der Katharinenvermählung des Richard van der Capelle, das Flügelbild mit Bernardino de Salviati und den Heiligen Bernardin, Martin und Donatian *(Abb. 138)* - beide in der National Gallery, London - oder die Darstellung der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in der National Gallery of Art, Washington *(Abb. 139)*[26]. Ein Vergleich etwa der Waldlandschaft der De

22 Klar erkennbar sind auch die Ausdehnung der originalen Farbschicht, die partielle Beschädigung des originalen Bildträgers durch den von oben einlaufenden Riß und die sekundären Anstückungen einschließlich ihrer farbigen Anpassung.

23 Der Befund wird detailliert im Katalogbeitrag von P. Klein erläutert.

24 Zu Davids Unterzeichnung allgemein vgl. Maryan W. Ainsworth, Reassessing the form and function of Gerard David's drawings and underdrawings; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VIII, S. 123-130, Tafeln 78-83.

25 Die Betrachtung dieser Werke, ungeachtet der von ihnen repräsentierten stilistischen Varianten, als Produkte ein und derselben Hand - der Gerard Davids - erscheint uns wesentlich unproblematischer als die Verbindung etwa der Frankfurter Hieronymus-Tafel mit der Wurzel Jesse im Musée des Beaux-Arts, Lyon, die für Scillia (1975), S. 293f, den Ausgangspunkt für eine Rekonstruktion des Werkes des hypothetischen David-Mitarbeiters »Master of the Tree of Jesse« bildete.

26 Für das Bild der Katharinenvermählung (ENP VI B, S. 108, Nr. 216, Tafel 221) und auch für die De Salviati-Tafel (ENP VI B, S. 108, Nr. 219, Tafel 223) ist das frühestmögliche Datum für die Auftragserteilung das Jahr 1500 bzw. 1501. Durch den Tod beider Stifter zu Anfang des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts scheint in beiden Fällen ein terminus ante quem gegeben.
Die im Vergleich zu den beiden vorgenannten Bildern kleinformatige Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (ENP VI B, S. 108, Nr. 214, Tafel 217) wird allgemein um 1509-10 datiert.



Abb. 138: Gerard David, Altarflügel mit Bernardino de Salviati und Heiligen, London, National Gallery



Abb. 139: Gerard David, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Washington, National Gallery of Art

Salviati- oder der Washingtoner Tafel mit der des Frankfurter Bildes ist dafür ebenso instruktiv wie die Gegenüberstellung der Bettlerfigur der De Salviati-Tafel und der Gestalt des Engels oder des Antonius Abbas der Katharinenvermählung mit dem Hieronymus des Städel-Bildes. Der Einschätzung des Frankfurter Hieronymus als charakteristisches Werk des Gerard David aus der Zeit um 1510 steht somit nichts im Wege.

Ein unmittelbares Vergleichsstück für den Frankfurter Hieronymus im Œuvre Davids ist nicht überkommen, wohl aber gibt es eine interessante Parallele für das Bild im Bilde, die Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes, vor dem Hieronymus seine Bußübungen verrichtet. Diese miniaturhafte Darstellung ist vor allem durch eine ungewöhnlich niedrig gewählte Horizontlinie gekennzeichnet, die den Betrachter mit den hoch aufragenden, sich gegen den Himmel silhouettenartig abzeichnenden Gestalten konfrontiert. Das einzige direkte Vergleichsbeispiel - soweit erhalten - bietet innerhalb des Werkes Davids die große Kreuzigungstafel im Palazzo Bianco, Genua *(Abb. 140)*[27]. Üblicherweise in die erste Hälfte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts datiert und im allgemeinen als Ergebnis der Einwirkung italienischer Kompositionen betrachtet, hatte erstmals G. V. Castelnovi diese Tafel hypothetisch mit dem großen Altarwerk Gerard Davids für die Benediktiner-Abtei von Cervara in Verbindung gebracht *(Abb. 148)*[28]. Er publizierte eine Beschreibung dieser mehrteiligen Bilderwand über dem Hochaltar aus dem Jahre 1790, die allerdings die Kreuzigung nicht erwähnt. Im Hinblick aber auf Format, Farbgebung und formale Gestaltung wollte er die ursprüngliche Zugehörigkeit der Genueser Kreuzigungstafel zu diesem Altar nicht gänzlich ausschließen[29]. Gerard

27 ENP VI B, S. 90, 104, Nr. 189, Tafel 199. Die Parallelen zwischen beiden Kreuzigungstafeln beziehen sich primär auf die Gesamtanlage der Komposition; die Genueser Tafel ist im Figurenumriß deutlich geschlossener und durch die völlige Ruhigstellung der Figuren verhaltener als das Frankfurter »Bild im Bild«.
Eine entsprechend gestaltete Komposition findet sich auch im Hintergrund der Kreuztragung auf einem Triptychonflügel Gerard Davids in der Lehman Collection des Metropolitan Museum of Art, New York (ENP VI B, S. 101, Nr. 163, Tafel 172).

28 Gian Vittorio CASTELNOVI, Il polittico di Gerard David nell'abbazia della Cervara; in: Commentari 3 (1952), S. 23[5]. Eine ausführliche Diskussion der mit dem Altar aus Cervara verbundenen Probleme erfolgt im Zusammenhang mit der Frankfurter Verkündigungsdarstellung Gerard Davids (Inv. Nr. 1095).

29 Der Altaraufbau wäre dann mindestens zweigeschossig zu rekonstruieren. Über der von den Heiligen Hieronymus und Benedikt flankierten Mutter Gottes, heute im Palazzo Bianco, Genua (ENP VI B, S. 102, Nr. 172, Tafel 186), hätte sich die in der gleichen Sammlung bewahrte Kreuzigung befunden, möglicherweise begleitet von Gabriel und der Annunziata im Metropolitan Museum of Art, New York (ENP VI B, S. 102, Nr. 173, Tafel 186), oder weiteren, verlorengegangenen Tafeln. Die Bekrönung des Altars dürfte in jedem Fall die lünettenförmige Tafel mit dem in ausgeprägter Untersicht gegebenen

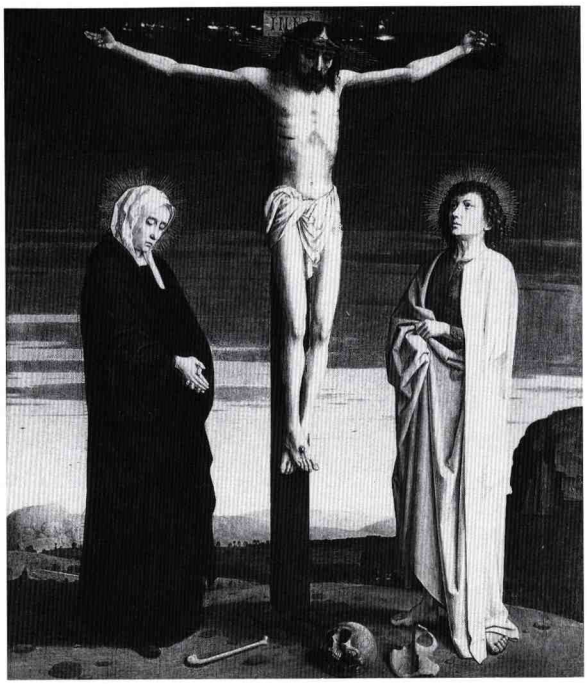


Abb. 140: Gerard David, Kreuzigung Christi, Genua, Palazzo Bianco

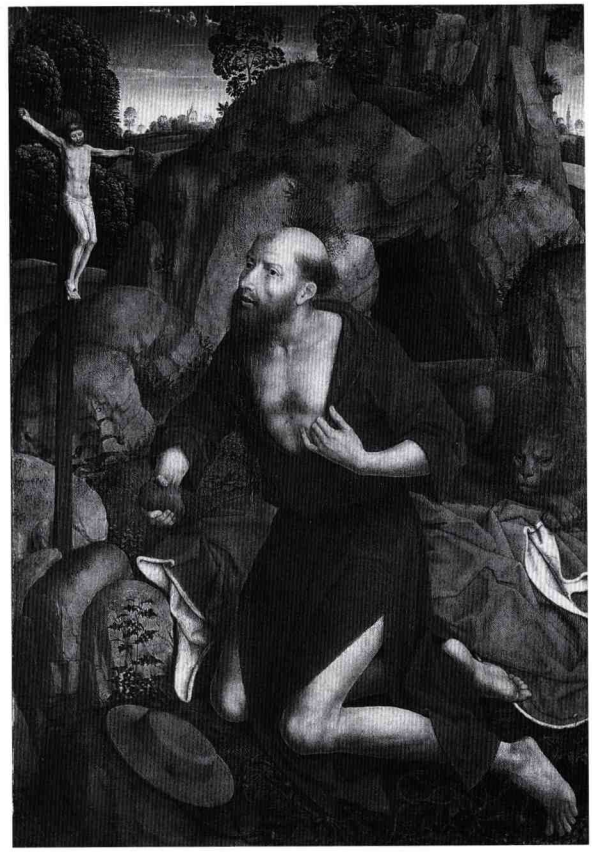


Abb. 141: Hans Memling(?), Der hl. Hieronymus in der Wildnis, Basel, Kunstmuseum

Davids Altarwerk für Cervara kann auf Grund stilistischer Erwägungen in die Zeit um 1509 datiert werden[30]. Sollte die Kreuzigung im Palazzo Bianco tatsächlich zugehörig gewesen sein - ihre kühne formale Gestaltung wäre dann primär als das Ergebnis der vergleichsweise hochgelegenen Anbringung innerhalb des größeren Ensembles der Altarwand zu interpretieren -, so stellte ihre dadurch gewonnene Datierung um 1509 eine willkommene Bestätigung auch für die zeitliche Ansetzung der Frankfurter Hieronymus-Tafel dar.

Die Darstellung des in der Wildnis seine Bußübungen verrichtenden Hieronymus scheint auf eine Komposition des Dieric Bouts zurückzugehen. Das gelegentlich Hans Memling zugeschriebene Tafelbild im Kunstmuseum Basel steht in dieser Tradition *(Abb. 141)*[31], begründet sie aber nicht, wie eine Zeichnung im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, belegt. W. Schöne wies sie dem »Meister der Gewandstudien« zu und vermutete, daß dieser eine hypothetische Tafel des Dieric Bouts kopiert habe[32]. Ein um 1460 entstandenes Tafelbild des Vincenzo Foppa in der Accademia Carrara in Bergamo[33] bestätigt Schönes Vermutung: Es steht ebenso wie die Hieronymus-Darstellungen des »Meisters der Gewandstudien«, des Memling-

Gottvater mit Engeln im Louvre in Paris (ENP VI B, S. 105, Nr. 202, Tafel 186) gewesen sein.

30 Das Hauptvergleichsstück ist die im Jahre 1509 vom Maler für den Karmeliterinnen-Konvent von Sion in Brügge gestiftete Tafel der Virgo inter Virgines im Musée des Beaux-Arts in Rouen.

31 J. Q. van Regteren Altena, Wanneer verbleef Geertgen tot Sint Jans in Vlaanderen? in: OudH 81 (1966), S. 78f, konnte überzeugend nachweisen, daß sich sowohl Geertgen tot Sint Jans (Amsterdam, Stichting P. en N. de Boer; ENP V, S. 92, Add. 142, Tafel 121) als auch der »Meister der Heiligen Sippe« (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; van Regteren Altena, a. a. O., S. 86, Abb. 4) mit ihren Darstellungen des büßenden Hieronymus unmittelbar auf Memlings Komposition bezogen.

32 Wolfgang Schöne, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin-Leipzig 1938, S. 142f, Nr. 26, Tafel 53 b.

33 Jan Bialostocki, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Berlin 1972 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7), S. 229, Nr. 127. Zur vielfältigen Bezugnahme Vincenzo Foppas auf niederländische Kunst im allgemeinen, auf Werke des Dieric Bouts im besonderen vgl. Liana Castelfranchi Vegas, Vlaanderen en Italie. Vlaamse primitieven en Italiaanse renaissance, S. 233–263.



Abb. 142: Jan van Eyck, Hl. Hieronymus, Detroit, Institute of Arts

Kreises und Gerard Davids selbst in der Nachfolge einer vermutlich auf Bouts zurückgehenden Formulierung des Themas[34].

In der älteren niederländischen Malerei stand die Tätigkeit des Heiligen als Kirchenvater und Schriftsteller im Mittelpunkt - so bei Jan van Eyck im Institute of Arts, Detroit *(Abb. 142)*[35] -, oder es wurde mit der Entfernung des Dorns aus der Pfote des Löwen eine Episode aus der Heiligenvita ins Bild gesetzt - so von Rogier van der Weyden im Institute of Arts, Detroit *(Abb. 143)*[36]. Doch auch die ikonographische Neuerung der Einzeldarstellung des sich kasteienden Heiligen, deren rasche Verbreitung von der Beliebtheit des Themas zeugt, sollte schon bald durch eine Neuformulierung abgelöst werden. Während bei Memling und David noch ganz im Sinne der »Devotio moderna«-Forderungen nach »Imitatio Christi« der Heilige dem Betrachter geradezu im Sinne einer »Bildanleitung« die Selbstkasteiung im Nachvollzug der Passion vorführte, zogen es die stärker humanistisch orientierten Auftraggeber - wohl unter dem Eindruck von Dürers berühmter, 1520-21 in Antwerpen entstandener Halbfigurendarstellung des Heiligen in Lissabon, Museu de Arte Antiga *(Abb. 144)*[37] - seit dem Beginn der 1520er Jahre vor, sich in der Gestalt des meditierenden Kirchenvaters wiederzuerkennen[38]. Zwar verweisen auch bei diesen Darstellungen der abgezehrte Körper des Heiligen, der Totenschädel und der Kruzifixus bzw. die Weltgerichtsdarstellung auf die Vergänglichkeit des Menschen, aber das aktive Moment der Selbstkasteiung ist in der überwiegenden Mehrzahl der Darstellungen ausgeblendet[39].

Fügt sich also die Frankfurter Tafel Davids durchaus schlüssig in die ikonographische Norm ihrer Entstehungszeit, so weicht sie in einem wesentlichen Aspekt von dieser Norm ab. Vollzieht Hieronymus üblicherweise seine Bußübungen vor einem plastischen Kruzifix, so kniet er hier vor einem Tafelbild mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, das - zur offenbar dauerhaften Aufhängung mit einem Regenschutz versehen - am

34 Auch ein in Brüssel um 1515 entstandener Bildteppich des Jan van Roome nach einem Entwurf Bernard van Orleys, heute im Palacio de San Ildefonso in Segovia, orientiert sich in Komposition, Ikonographie und - in Maßen - auch im Stil an diesem hypothetischen Urbild (Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien, Schloß Ambras 1992, Mailand 1992, S. 376, Kat. Nr. 190).

35 ENP I, S. 104, Tafel 103.

36 Die Tafel Rogiers im Institute of Arts in Detroit (ENP II, S. 89, Supp. 133, Tafel 138) gibt im Hintergrund auch die Szene der Selbstkasteiung wieder, während die simulierte Steinskulptur auf der Außenseite des linken Flügels des sogenannten Sforza-Triptychons eines Rogier-Nachfolgers, um 1460, in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel (ENP II, S. 78, Nr. 93, Tafel 109), sich auf die Darstellung des Dornausziehens beschränkt.

37 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin ^{2}1991, Bd. 1, S. 263f, Kat. 162, Bd. 2, Tafel 140.

38 Georges Marlier, Erasme et la peinture flamande de son temps, Damme-Brüssel 1954, S. 169-216.

39 Gerade an den seit 1520 entstandenen Hieronymus-Darstellungen des Joos van Cleve läßt sich der Prozeß der ikonographischen Neu- und Variantenbildung gut verfolgen.
Einer sich unmittelbar Dürers Formulierung anschließenden Bildfassung des meditierenden Kirchenvaters (ENP IX A, S. 58, Nr. 39, Tafel 57) folgte eine gleichfalls halbfigurige Version, die den Heiligen in seinem Studierzimmer nun die traditionellen Bußübungen vollziehen läßt (ENP IX A, S. 58, Nr. 40, Tafel 57). Auch in die ganzfigurigen Darstellungen des büßenden Hieronymus wurde nun durchwegs mit dem Buch und - gelegentlich - der Brille ein deutlicher Hinweis auf den gelehrten Kirchenvater aufgenommen (ENP IX A, S. 58f, Nr. 41, 42, Tafel 58).



Abb. 143: Rogier van der Weyden, Hl. Hieronymus mit dem Löwen, Detroit, Institute of Arts

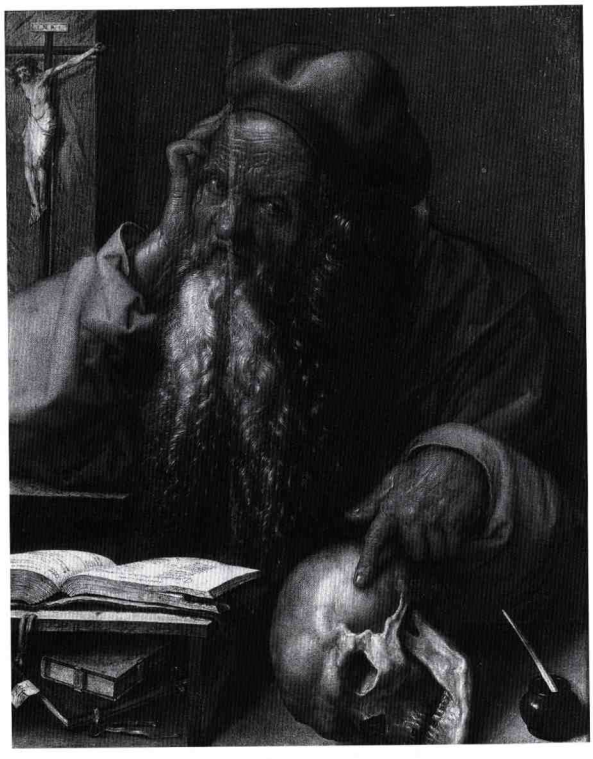


Abb. 144: Albrecht Dürer, Hl. Hieronymus, Lissabon, Museu de Arte Antiga

Stamm einer Pinie befestigt ist[40]. Bedenkt man die Funktion des Städel-Bildes, das sicherlich der privaten Andacht seiner Besitzer dienen sollte, so scheint der Maler hier nicht nur durch die dargestellte Handlung dem zeitgenössischen Betrachter eine allgemeine Anleitung zu religiöser Bußübung liefern zu wollen. Vielmehr wirkt die Darstellung eines der Andacht dienenden Bildes im Bilde wie eine konkrete »Gebrauchsanweisung« zur Benutzung der Tafel selbst[41]. Hierzu steht die spezifische Formulierung des Bildes allerdings in merkwürdigem, für David aber kennzeichnendem Widerspruch: Seinem künstlerischen Temperament entsprechend geht dem Bußvorgang jegliche Dramatik und Drastik ab – man betrachte nur die wie beschwichtigend erhobene Linke[42].

Zugleich gilt es hierbei allerdings, den möglichen Einfluß der vermuteten Vorlage aus dem Bouts-Kreis zu berücksichtigen – nach Aussage der erhaltenen Kopien kennzeichnete bereits diese Komposition eine nachhaltige meditative Ruhigstellung der eigentlichen Bußhandlung.

40 Die Wiederholung der Komposition im Brüsseler Bildteppich um 1515 (s. o. Anm. 34) übernimmt auch das Motiv des Andachtsbildes im Bilde.
Vergleichbar ausgefallene Adressaten für die Bußübungen des Hieronymus finden sich sonst erst wieder bei Jan de Cock mit der Plastik eines Schmerzensmannes im Kunstgewerbemuseum, Köln (ENP XI, S. 79, Nr. 120, Tafel 97), und bei Jan van Scorel mit der druckgraphischen Wiedergabe einer Kreuzigung auf der Außenseite des linken Flügels des Kreuzauffindungs-Altars in der Grote Kerk, Breda, um 1540 (ENP XII, S. 121, Nr. 302, Tafel 165).
Joos van Cleve stellte bei seiner Formulierung des Themas im Muskegon Museum of Art, Muskegon, Mich. (ENP IX A, S. 58f, Nr. 41, Tafel 58), neben dem Kruzifix eine Bildtafel auf, bei der es sich um den rechten Flügel eines Diptychons mit der halbfigurigen Darstellung der Mater dolorosa handeln könnte (briefliche Mitteilung von R. Youngman, Muskegon Museum of Art, vom 16. 5. 1988).

41 Die bereits genannte, im Stil des frühen David ausgeführte Tafel mit der Darstellung des büßenden Hieronymus in der National Gallery in London *(Abb. 135)* zeigt an Stelle des Tafelbildes den üblichen Kruzifixus.
Adriaen Isenbrant, Schüler und künstlerischer Erbe Gerard Davids, bezog sich mit seinen Formulierungen des büßenden Hieronymus interessanterweise in Gesamtanlage und Komposition unmittelbar auf Davids Londoner Hieronymus. Die Frankfurter Tafel diente ihm nur als Ausgangspunkt für die physiognomische Gestaltung (ENP XI, S. 82, Nr. 137, Tafel 118; S. 83, Nr. 140, Tafel 119; S. 91, Nr. 204, Tafel 145).

42 FARMER (1976), S. 51f: »His nearly bloodless treatment of the holy meditation lends a curious effect of domestic routine to the moment . . .«.

LITERATUR

VERZ. 1879, S. 102, Nr. 108; 1883, S. 104, Nr. 108; 1888, S. 112, Nr. 108; 1892, S. 32, Nr. 108; 1900, S. 131, Nr. 108; 1907, S. 22, Nr. 108; 1910, S. 26, Nr. 108; 1914, S. 27, Nr. 108; 1915, S. 14, Nr. 108; 1919, S. 31, Inv. Nr. 1091; 1924, S. 59; 1966, S. 33f; 1971, S. 20; 1987, S. 42.

1874 NOUVELLES, ALLEMAGNE; in: ChroniqueAC (1874), S. 374

1875 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Anton SPRINGER, Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875, S. 327f

1875 Wilhelm SCHMIDT, Kunst-Chronik. Frankfurt a. M.; in: Die Dioskuren 20 (1875, Nr. 2), S. 11

1876 O. BUSCH, Frankfurter Glossen. Das Städel'sche Institut; in: ZfbK 11 (1876), S. 190

1879 Carl SCHNAASE, Otto EISENMANN, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879, S. 200

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 131

1905 Eberhard Freiherr VON BODENHAUSEN, Gerard David und seine Schule, München 1905, S. 151f

1909 Hippolyte FIERENS-GEVAERT, La peinture en Belgique. Les primitifs flamands, Bd. 2, Brüssel 1909, S. 149

1913 Friedrich WINKLER, Art. »David, Gerard«; in: Thieme-Becker, Bd. 8, S. 454

1916 Max J. FRIEDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 180

1921 Martin CONWAY, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 351

1924 Friedrich WINKLER, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 138

1928 FRIEDLÄNDER, ANM VI, S. 156, Nr. 220

1929 Franz DÜLBERG, Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance, Wildpark-Potsdam 1929, S. 132

1929 Hippolyte FIERENS-GEVAERT, Paul FIERENS, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 3, Paris-Brüssel 1929, S. 87

1971 FRIEDLÄNDER, ENP VI b, S. 108, Nr. 220, Tafel 226

1975 Diane Graybowski SCILLIA, Gerard David and manuscript illumination in the Low Countries, 1480–1509, Ph. D., Case Western Reserve University 1975, Ann Arbor, Mich., 1975, S. 293f

1976 John David FARMER, Gerard David's »Lamentation« and an anonymous »St. Jerome«; in: Museum Studies 8 (1976), S. 51f

1980–82 Edwin James MUNDY, Gerard David studies, Ph. D., Princeton University 1980, Ann Arbor, Mich., 1982, S. 38

1989 Hans J. VAN MIEGROET, Gerard David, Antwerpen 1989, S. 182, 311, Kat. Nr. 48

1990 Maryan W. AINSWORTH, Rezension von H. J. van Miegroet, Gerard David; in: AB 72 (1990), S. 653[19]

1991 Lorne CAMPBELL, Rezension von H. J. van Miegroet, Gerard David; in: BurlM 133 (1991), S. 625

Gerard David

VERKÜNDIGUNG MARIENS

Inv. Nr. 1095

Tafel 16 und Abb. 145



Abb. 145: Gerard David, Verkündigung Mariens, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 40,9 x 32,1 x 0,9 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
Rückseite wohl im Originalzustand erhalten; an allen vier Seiten zu den Rändern hin leicht abgeschrägt

Malfläche:

40,1 x 32,1 cm
Malkante oben erhalten; rechts, links und unten zieht die originale Malschicht bis zu den Rändern der Tafel (dabei muß offenbleiben, ob die Beschneidung der Tafel entlang der Malkanten oder bereits im Bereich der originalen Malfläche vorgenommen worden ist); die originale Malschicht zeigt an ihren Kanten zahlreiche, flächig retuschierte Beschädigungen und Druckspuren wohl von einem sekundären Rahmen

Zustand der Malerei:

Malerei in gutem Erhaltungszustand; Originalfirnis spätestens beim jüngsten, nicht präzise zu datierenden restauratorischen Eingriff entfernt; neuere, punktuelle Retuschen auf jüngerem Firnis

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 36)*:

Klebezettel: »G. 1095.«
entlang aller vier Kanten ca. 2–3 cm breite, mehrlagige Papierabklebungen (in unterer Papierlage mit Feder in brauner Tinte beschriftete Abschnitte, die aber zu klein sind, um lesbar zu sein)[1]

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die Darstellung der Verkündigung an Maria geht auf die Schilderung im Lukas-Evangelium 1, 26–38, zurück. Von frühester Zeit an wurde das für die Menschwerdung Christi zentrale Geschehen in den Apokryphen und der Legendenliteratur weiter ausgemalt, um im Spätmittelalter in der Legenda aurea seine weitestverbreitete Darstellung zu finden. Auf deren Schilderung basiert letztlich auch Gerard Davids Frankfurter Tafel[2].

In einem Wohnraum sitzt Maria rechts auf dem Fußboden. Sie trägt einen dunklen, graublauen Rock, darüber eine gleichfarbene stoffreiche umhangartige Heuke, die sich auf dem Boden ausbreitet. Vor Maria liegt ein aufgeschlagenes, in eine rote Schutzdecke eingebundenes Gebetbuch, in dessen Lektüre sie augenscheinlich vertieft gewesen ist und von dem sie sich nun durch das Erscheinen des Engels abkehrt. Die Hände vor der Brust überkreuzt, wendet sie den Kopf dem Erzengel zu, der sich ihr von links nähert. Die Rechte hocherhoben und aufwärts weisend, in der Linken ein Zepter haltend, ist Gabriel gerade im Begriff, vor Maria auf die Knie zu sinken. Durch die rasche Bewegung fliegt sein Chormantel hinter ihm auf. Gabriel trägt über einer gegürteten, weißen Albe, die bläulich schattiert ist, einen Chormantel aus rotem Goldbrokat mit dunkelgrünem Futter, der auf der Brust von einer edelsteinverzierten Schließe gehalten wird. Der Ziersaum seines Chormantels trägt teilweise lesbare Capitalis- und Unzialis-Buchstaben[3]. Über Maria erscheint in einem kreisförmigen Lichtschein die weiße Taube des Hl. Geistes.

Der Raum, in dem die Verkündigung an Maria stattfindet, ist als zeitgenössischer bürgerlicher Wohnraum ausgestaltet. Der Fußboden ist mit verschiedenfarbigen Fliesen bedeckt. Hinter Maria erhebt sich über einem Sockel ein Bett, dessen Rückwand ebenso wie die sich nach links hin anschließende Holzbank und die windfangartig vorspringende Tür in die hölzerne Wandverkleidung eingelassen ist. Die beiden Kissen auf der Bank sind ebenso wie Überwurf und Himmel des Bettes von der dunklen graublauen Farbe der Mariengewänder.

1 Ein vergleichbarer Befund mit einer Papierabklebung an den Kanten der Tafelrückseite findet sich auch bei dem zweiten Städel-Bild des Gerard David, Der büßende Hieronymus in der Wildnis (Inv. Nr. 1091), das sich vermutlich wie die Verkündigungs-Tafel in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Sammlung Georges in Paris befand.

2 J. H. Emminghaus, Art. »Verkündigung an Maria«; in: LCI, Bd. 4, Sp. 422–437; Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg ^{9}1979, S. 249–257.

3 Auf dem hinteren Abschnitt des Chormantelsaums sind die Buchstaben »M« sowie »V«, auf dem vorderen die Buchstaben »NA:MODAR: DESEMO:ID« zu erkennen (die ersten zwei Zeichen dieser Zeile sind nur zur oberen Hälfte erkennbar und könnten »R« oder »P« bzw. »O« oder »D« gelesen werden).



Abb. 146: Gerard David, Altar-Flügel mit Gabriel und der Annunziata, New York, Metropolitan Museum of Art

PROVENIENZ

um 1850 in der Sammlung des Kunsthändlers Georges in Paris[4]

vor 1874 aus der Sammlung Georges in die Sammlung Georg Finger des Raths in Frankfurt gelangt

1874 mit der Sammlung Georg Finger des Raths in Frankfurt versteigert[5] und vom Städel erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Tafelbild der Verkündigung Mariens wird erstmals in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Sammlung des Kunsthändlers Georges in Paris faßbar[6]. Während eines längeren Aufenthalts Georges' in Frankfurt wurde das Bild von dem dortigen Sammler Georg Finger des Raths angekauft. Nach dessen Tod wurde es 1874 mit seiner Sammlung zur Versteigerung gebracht und vom Städel erworben. Der Auktionskatalog führte die Verkündigung unter der Bezeichnung »Flammländische Schule. Mitte des 15. Jahrhunderts (Unmittelbarer Einfluß des Hans Memmling und van Eyck)«[7].

Gerard David wurde die Tafel erstmals von W. Schmidt unter Vorbehalt zugeschrieben[8]. Die Frage nach dem präzisen Stellenwert des Bildes innerhalb der mit dem Maler in Verbindung gebrachten Werkgruppe sollte nachhaltig durch J. Weale beeinflußt werden[9]. Weale, dem die Wiederentdekkung Gerard Davids durch umfängliche Archivstudien in Brügge in den 1860er Jahren zu verdanken ist[10], wies erstmals auf den engen Zusammenhang des Frankfurter Bildes mit der auf zwei Tafeln

4 Catalog der Gemälde-Sammlung (1874), unpaginiertes Vorwort.

5 A. a. O., S. 5, Kat. Nr. 21.

6 A. a. O., unpaginiertes Vorwort.

7 A. a. O., S. 5, Kat. Nr. 21. Der Benennung »Vlämisch, 15. Jahrhundert« folgte auch noch Busch (1876), S. 190.

8 Schmidt (1875), S. 11. Dieser vorsichtigen Einschätzung schlossen sich auch Crowe, Cavalcaselle (1875), S. 352, an.
Das Städel-Inventar, Inv. Nr. 1095, und die Gemäldeverzeichnisse seit 1879 führen das Bild als »Gerard David«.

9 Weale (1895), S. 45.

10 Ders., Catalogue de l'Académie de Bruges. Notices et descriptions avec monogrammes, etc., Brügge-London 1861, S. 26; ders., Gerard David; in: Beffroi 1 (1863), S. 223–234, 2 (1864–65), S. 288–297, 3 (1866–70), S. 334–346; ders., Triptyque du Baptême du Christ conservé au Musée de l'Académie de Bruges; in: Beffroi 1 (1863), S. 276–287; ders., Gerard David: Sa vie et ses œuvres authentiques; in: GBA 20 (1866), S. 542–553, 21 (1866), S. 489–501.
Zur Wiederentdeckung Davids vgl. auch Suzanne Sulzberger, La réhabilitation des primitifs flamands, 1802–1867, Brüssel 1961, S. 136–140.



Abb. 147: Gerard David, Virgo inter Virgines, Rouen, Musée des Beaux-Arts

aufgeteilten Verkündigungsdarstellung Davids, heute im Metropolitan Museum of Art, New York *(Abb. 146)*[11], hin. Während Weale die beiden großen, je 76 x 62 cm messenden New Yorker Tafeln mit den Figuren Mariens und des Engels als Flügel eines Triptychons aus der späten Schaffensperiode des Malers betrachtete, sah er in dem Frankfurter Bild eine wohl eigenhändige Replik mit geringfügigen Abänderungen einzelner Bildmotive und der Farbgebung[12]. Über die unmittelbare Abhängigkeit der Städel-Verkündigung von den New Yorker Flügeln gab es in der nachfolgenden Forschung keine Diskussion mehr[13].

Weales Datierung der New Yorker Tafeln - und damit indirekt auch ihrer Frankfurter »Replik« - in die Spätzeit Davids blieb allerdings nicht unwidersprochen[14]. So brachte G. Hulin de Loo die New Yorker Flügel stilistisch mit der um 1509 entstandenen Tafel der Virgo inter Virgines im Musée des Beaux-Arts, Rouen *(Abb. 147)*[15], in Verbindung[16].

11 ENP VI B, S. 102, Nr. 173, Tafel 188.
Die beiden Tafeln sind erstmals in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Sammlung Weyer in Köln nachweisbar. Nach dem Tod Weyers wurden sie 1864 mit seiner Sammlung in Köln als Werke des »Johann van Eyck« bei J. M. Heberle (H. Lempertz) versteigert (Illustrierter Katalog der reichen Gemälde-Gallerie des Herrn J. P. Weyer, Köln 1862, S. 58) und vom Fürstlich Hohenzollernschen Museum in Sigmaringen erworben. Ihre Zuschreibung an Gerard David erfolgte 1869 (C., Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München; in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur 28 [1869], S. 57). Bis zur Versteigerung der Hohenzollernschen Sammlung 1928 verblieben die beiden Tafeln in Sigmaringen. Als Teil der Sammlung Mary S. Harkness gelangten sie 1950 ins Metropolitan Museum of Art.

12 W. H. James Weale, Shutters of a triptych by Gerard David; in: BurlM 7 (1905), S. 237, und Conway (1921), S. 283, brachten ein weiteres Werk Gerard Davids in unmittelbaren Zusammenhang mit den New Yorker Verkündigungs-Tafeln und dem Städel-Bild. Beide sahen im Verkündigungsengel auf der Flügelaußenseite eines um 1500 entstandenen Triptychons in der Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art, New York (ENP VI B, S. 101, Nr. 163, Tafel 172), dasselbe Modell wie im Gabriel der von ihnen spätdatierten New Yorker Verkündigungs-Tafeln.

13 Gorissen (1973), S. 182f, vermutete in der Geste des Engels in New York und Frankfurt mit senkrecht erhobener Rechter eine mißverstandene Wiederholung eines älteren Vorbildes, auf das auch Jan Joests Verkündigungsdarstellung am Kalkarer Hochaltar (ENP IX A, S. 51, Nr. 1, Tafel 6) Bezug nehmen soll: Dort weist Gabriel auf eine durch eine Bogenstellung im Hintergrund sichtbare Darstellung Gideons mit dem Vlies. Die Geste des Engels hätte ursprünglich also dem typologischen Verweis auf eine die Jungfräulichkeit Mariens anzeigende alttestamentarische Szene gedient. Das Motiv der weisend erhobenen Hand des Verkündigungsengels ist allerdings in der altniederländischen Malerei weit verbreitet.

14 Für eine Datierung in die späte Schaffenszeit Davids sprachen sich gleichfalls aus: Ernst Heidrich, Altniederländische Malerei, Jena 1910, S. 36; Friedländer (1928), S. 147, Nr. 173; Hippolyte Fierens-Gevaert, Paul Fierens, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 3, Paris-Brüssel 1929, S. 89; Friedländer (1971), S. 102, Nr. 173, Tafel 188.

15 ENP VI B, S. 79f, 108, Nr. 215, Tafel 218.

Doch auch seine zeitliche Ansetzung der beiden Flügelbilder bald nach 1509 konnte sich nicht allgemein durchsetzen[17].

War bis dahin auf rein stilkritischem Weg versucht worden, die Frage nach der Datierung der New Yorker Verkündigung zu beantworten, so glaubte G. V. Castelnovi durch einen glücklichen Dokumentenfund für die New Yorker Tafeln eine Entstehung um bzw. bald nach 1506 als Teile eines großen, vielteiligen Altarwerks Gerard Davids für die Kirche der Benediktinerabtei Cervara bei Portofino wahrscheinlich machen zu können *(Abb. 148)*[18]. Die Unsicherheit über die Entwicklung der Stilmöglichkeiten Davids in der Zeit nach 1500 führte allerdings umgehend dazu, daß sich die Forschung in zwei widerstreitende Gruppen spaltete. Während die einen die Entstehung des Paliotto gemäß der überlieferten Stifterinschrift unmittelbar um 1506 - gegebenenfalls vor Ort in Ligurien[19] - annahmen[20], wollten die anderen das überlieferte Datum nur als Zeitpunkt der Auftragserteilung, nicht aber der Ausführung anerkennen, die sie aus stilkritischen Gründen erst in der Zeit nach der Vollendung der Virgo inter

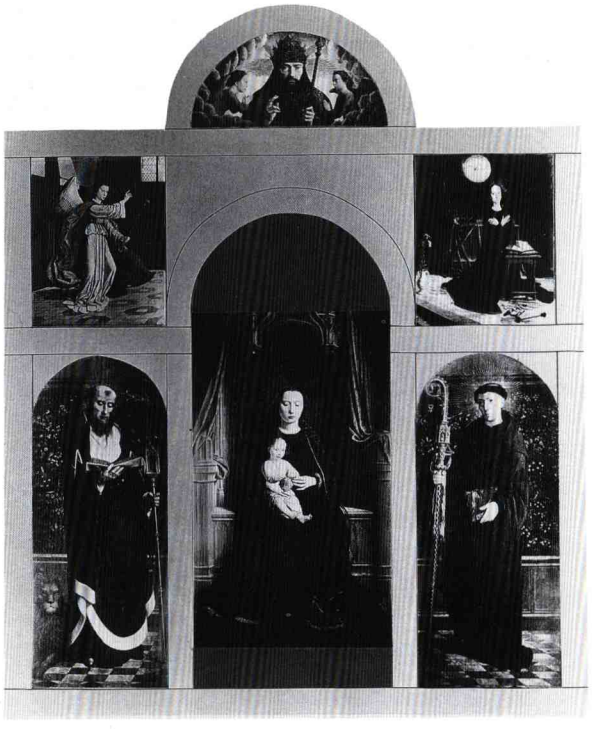


Abb. 148: Rekonstruktion des Paliotto der Abteikirche von Cervara (nach Castelnovi)

Die Schenkung der Tafel an den Karmeliterinnen-Konvent Sion in Brügge 1509 durch den Maler selbst ist durch Kloster-Inventare von 1537 und aus dem 17. Jahrhundert bezeugt.

16 Georges HULIN DE LOO, Catalogue critique. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles, Brügge 1902, Gent 1902, S. 33. Bereits BAES (1899), S. 418, hatte die Frankfurter Verkündigung (ohne Bezugnahme auf die New Yorker Flügel) in die Zeit der 1509 entstandenen Virgo inter Virgines in Rouen datiert.

17 So Franz DÜLBERG, Die Ausstellung der altniederländischen Meister in Brügge; in: ZfbK N.F. 14 (1903), S. 140; Max J. FRIEDLÄNDER, Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902, München 1903, S. 17f; L. DE FOURCAUD, La fin de l'art primitif à Bruges: Gerard David; in: RevArtAM 30 (1911), S. 426; Friedrich WINKLER, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 138; BURGER (1925), S. 84; Franz DÜLBERG, Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance, Wildpark-Potsdam 1929, S. 133; SALINGER (1951), S. 229.
Demgegenüber hielten eine Entstehung der New Yorker Flügel vor der 1509 datierten Tafel in Rouen für wahrscheinlich: H. FIERENS-GEVAERT, La peinture en Belgique. Les primitifs flamands, Bd. 2, Brüssel 1909, S. 149–152; August L. MAYER, Die Fürstlich-Hohenzollernschen Sammlungen in Sigmaringen, I. Die Gemälde; in: Pantheon 1 (1928), S. 59.

18 Gian Vittorio CASTELNOVI, Il polittico di Gerard David nell'Abbazia della Cervara; in: Commentari 3 (1952), S. 22–27, publizierte eine 1790 von Giuseppe Spinola verfaßte Geschichte des Benediktinerklosters Cervara bei Portofino, in der u. a. der Hochaltar der Klosterkirche beschrieben und die Stifterinschrift mit der Datumsangabe 1506 überliefert wird: »Hoc opus fecit fieri D⟨omi⟩nus Vincentius Saulus MCCCCCVI die VII Septembris«. Von diesem nach der Auflösung des Klosters 1799 abgebrochenen Altar, über dessen ursprüngliches Aussehen man bis zu Castelnovis Entdeckung keine genaue Vorstellung hatte, waren unmittelbar nach 1799 drei Tafeln mit der Darstellung der thronenden Madonna sowie der Heiligen Hieronymus und Benedikt nach Genua gelangt (Genua, Palazzo Bianco; ENP VI B, S. 102, Nr. 172, Tafel 186). Bereits 1869 wurden diese drei in Genua verbliebenen Tafeln von Ernst FÖRSTER, Gerard David; in: Journal des beaux-arts et de la littérature 11 (1869), S. 53, und DERS., Gerard David aus Brügge; in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 2 (1869), S. 44, als Werke Gerard Davids erkannt. Castelnovi konnte nun dank der ausführlichen Beschreibung Spinolas – der das Werk noch »Alberto Duro« zugeschrieben hatte – den Hochaltar in seinem ursprünglichen Aussehen als Polyptychon rekonstruieren und zugleich weiteren Werken Davids in diesem Ensemble ihren ursprünglichen Bestimmungsort zuweisen: Seitlich der großen Mitteltafel mit der thronenden Madonna waren demnach über den beiden kleineren Flügeln mit den stehenden Heiligen Hieronymus und Benedikt die New Yorker Tafeln mit dem Verkündigungsengel und der Annunziata angebracht, während die Mitteltafel mit der thronenden Madonna ihrerseits von der halbkreisförmigen Bildtafel mit der Büste des von Engeln umgebenen, segnenden Gottvaters im Louvre, Paris (ENP VI B, S. 105, Nr. 202, Tafel 188), bekrönt wurde.
CASTELNOVI, a. a. O., S. 23[5], wollte allerdings nicht ausschließen, daß der von Spinola 1790 beschriebene Zustand des Altars nicht mehr der ursprüngliche gewesen sein könnte. So hielt er es für erwägenswert, daß auch die gleichfalls im Palazzo Bianco in Genua erhaltene Tafel mit der Kreuzigung Christi (ENP VI B, S. 90, 104, Nr. 189, Tafel 199) anfangs ihren Platz über der Madonnentafel in Cervara gehabt haben könnte – der Altar wäre dann dem Schema der mehrgeschossigen italienischen Polyptychen gefolgt.

19 Die Vorstellung einer Italienreise Davids in den Jahren zwischen 1511 und 1515 war erstmals von G. J. HOOGEWERFF,

Virgines in Rouen (1509) für möglich hielten[21]. Mit der umstrittenen Datierung der New Yorker Flügel blieb so zugleich die zeitliche Ansetzung der Frankfurter Verkündigung unsicher.

Das Verhältnis der Frankfurter Tafel zu den Flügeln in New York versuchte E. von Bodenhausen präziser zu klären[22]. Der seiner Meinung nach deutliche Qualitätsabfall des Frankfurter Bildes gegenüber den beiden von ihm als eigenhändige Werke Gerard Davids betrachteten Tafeln in New York ließ von Bodenhausen an eine »... gute Werkstattarbeit, wahrscheinlich unter den Augen des Meisters entstanden...«, denken. Von Bodenhausen fand mit dieser Einschätzung der Frankfurter Tafel in der nachfolgenden Forschung nur teilweise Zustimmung[23]; auch die Beurteilung des Bildes als eigenhändiges Werk Davids wurde verschiedentlich beibehalten[24].

Die Uneinigkeit in der Beurteilung der Autorschaft der Frankfurter Tafel reflektiert die kontroverse Einschätzung der künstlerischen Entwicklung des Meisters seit etwa 1500, die auch noch die jüngere David-Forschung beherrscht. Während die eine Seite einer prinzipiell linearen Entwicklungsvorstellung anhängt, spricht die Gegenpartei dem Maler die Fähigkeit zu, zur gleichen Zeit über durchaus verschiedene Stilvarianten verfügen zu können.

D. Scillia, die die erste Position vertrat, kam so zu einer fast vollständigen Eliminierung des Tafelmalers Gerard David nach 1500[25]. Ihrer Vorstellung zufolge überließ David die praktische Arbeit an den Bildern einer ganzen Reihe von Werkstattmitarbeitern, von denen der »Master of the Baptism of Christ« für die Ausführung der Frankfurter Verkündigung verantwortlich war[26]. Demgegenüber behielt E. J. Mundy als Repräsentant der Gegenposition die Vorstellung von Gerard David als Tafelmaler bei[27]. Er billigte ihm aber eine synchrone – z. T. vom jeweiligen Bildgegenstand nahegelegte – Verfügungsgewalt über einander scheinbar widersprechende Sprachstile (»monumental« und »intimate«) zu. Bei der David selbst zugeschriebenen Frankfurter Verkündigung, deren Kleinformat eigentlich den »intimate style« hätte erwarten lassen, mußte Mundy allerdings alle Merkmale des »monumental style« wie »... somber colors, precise line and accentuated reserve...«[28] konstatieren. Eine Datierung des Städel-Bildes um 1511 schien ihm in Entsprechung zu den New Yorker Flügeln wahrscheinlich[29].

Vlaamsche Kunst en italiaansche Renaissance, Mechelen-Amsterdam o. J. (1935), S. 91–97, ausführlicher mit Hinweis auf die zahlreichen in Genua erhaltenen Werke des Malers (u. a. eben auch die Tafeln aus Cervara) begründet worden. Der Annahme einer Entstehung des Polyptychons aus Cervara im Rahmen einer Reise Davids nach Ligurien (deren genaue zeitliche Bestimmung allerdings auch bei ihren Befürwortern umstritten blieb) schlossen sich in der Folge auch an: Castelnovi (wie Anm. 18), S. 27; G. J. Hoogewerff, A proposito del polittico di Gerard David nell'Abbazia della Cervara; in: Commentari 4 (1953), S. 72f; ders., Pittori fiamminghi in Liguria nel secolo XVI (Gherardo David, Giovanni Provost, Joos van der Beke, Giovanni Massys); in: Commentari 12 (1961), 176–181; Colette Bozzo Dufour, u. a., La pittura a Genova e in Liguria degli inizi al Cinquecento, Bd. 1, Genua 1970, S. 146–148; Liana Castelfranchi Vegas, Vlaanderen en Italie. Vlaamse primitieven en Italiaanse renaissance, Antwerpen 1984, S. 270; Hans J. van Miegroet, New documents concerning Gerard David; in: AB 69 (1987), S. 37.
Zuletzt hierzu ablehnend: Dirk de Vos, Gerard David's house; in: AB 70 (1988), S. 141–143 (mit Van Miegroets Erwiderung).

20 Castelnovi (wie Anm. 18), S. 27; Hoogewerff (1953; wie Anm. 19), S. 72f; Hans Konrad Röthel, Ein »Paliotto« Gerard Davids aus der Abtei von Cervara; in: Die Kunst und das schöne Heim 54 (1956), S. 361–365; Hoogewerff (1961; wie Anm. 19), S. 176–181; Castelfranchi Vegas (wie Anm. 19), S. 270; van Miegroet (wie Anm. 19), S. 37; ders. (1989), S. 217f, 296, Kat. Nr. 26.

21 Charles D. Cuttler, Northern Painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries, New York 1968, S. 196f; Scillia (1975), 54f; Mundy (1980–82), S. 41, 100.

22 Von Bodenhausen (1905), S. 174f.
Von Bodenhausen nahm auch Stellung zu einem Identifikationsvorschlag von Weale (1903), S. 39. Hatte dieser 1895 die Frankfurter Verkündigung noch als wohl eigenhändige Replik Davids nach den New Yorker Tafeln betrachtet, so meinte er 1903, den Maler des Bildes im Städelschen Kunstinstitut als einen in Portugal tätigen Niederländer oder aber als einen in den Niederlanden arbeitenden Portugiesen identifizieren zu können. Grundlage seiner Überlegung war die Lesung der Inschrift auf dem Saum des Umhangs Gabriels als Anrufung der Mutter Gottes auf Portugiesisch: »Modar de Senor«. Die korrekte Lesung »ana:Modar:Desemo:id.« teilte erstmals von Bodenhausen (1905), S. 174[1], mit und wies auf den Bezug des Wortes »Modar« auf das flämische »Moeder« hin. Weales Vorschlag wurde in der Folge nur durch von Wurzbach (1906), S. 386, aufgegriffen.

23 Conway (1921), S. 283; Salinger (1951), S. 227.

24 Als Originalwerk des Gerard David (mithin als eigenhändige Replik) betrachteten die Frankfurter Verkündigung: Friedländer (1916), S. 180; Rieffel (1924), S. 58; Burger (1925), S. 84; Friedländer (1928), S. 147, Nr. 176; Siple (1932), S. 115; Friedländer (1971), S. 103, Nr. 176, Tafel 189; Gorissen (1973), S. 175; van Miegroet (1989), S. 217f, 296, Kat. Nr. 26.

25 Scillia (1975), S. 216, 291f.

26 A. a. O., S. 296, benannte sie den hypothetischen Anonymus nach seinem Hauptwerk, der Taufe Christi im Groeninge-Museum in Brügge (ENP VI b, S. 100, Nr. 161, Tafel 167). Seine Tätigkeit datierte sie in den Anfang des 16. Jahrhunderts.

27 Mundy (1980–82), S. 30f.

28 A. a. O., S. 42.

29 A. a. O., S. 100.
Die jüngste Studie zu David von van Miegroet (1989), S. 217f, 296, Kat. Nr. 26, verdient Erwähnung vor allem im Hinblick auf die Zusammenstellung der Archivmaterialien über den Künstler und wegen ihrer reichen Ausstattung mit Farbabbildungen. Die inhaltliche Kritik findet sich prägnant bei

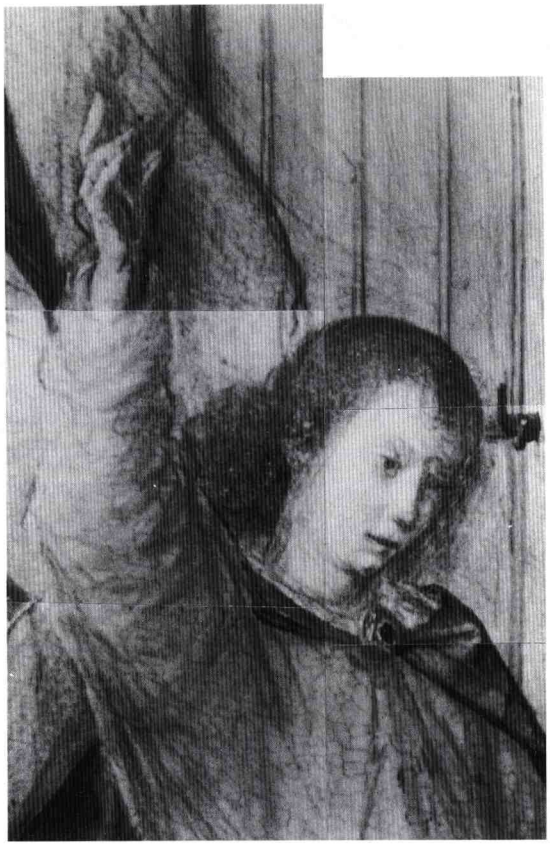


Abb. 149: Gerard David, Verkündigung Mariens, Infrarot-Reflektographie: Verkündigungsengel, Frankfurt, Städel

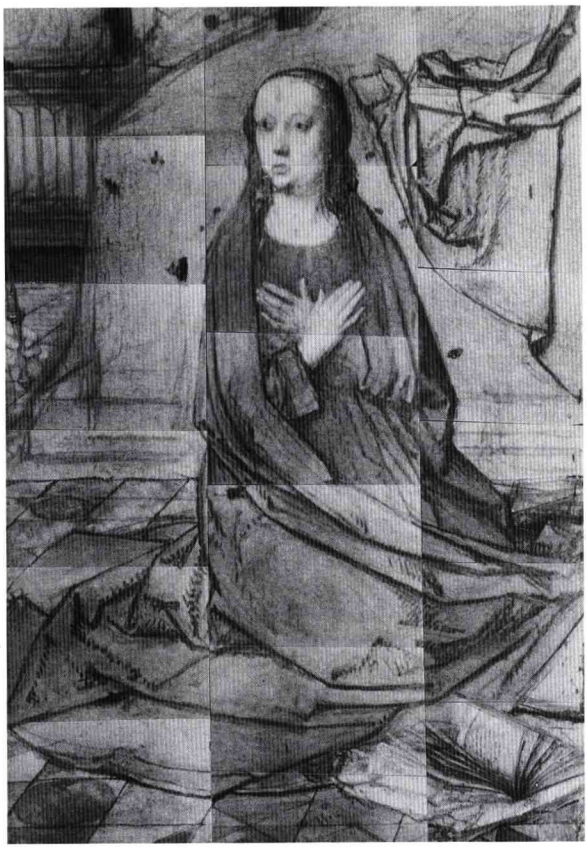


Abb. 150: Gerard David, Verkündigung Mariens, Infrarot-Reflektographie: Annunziata, Frankfurt, Städel

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die dendrochronologische Untersuchung konnte für das verwendete Eichenholz der Städel-Verkündigung ein frühestmögliches Fälldatum von 1484, ein wahrscheinliches Fälldatum von 1490 ermitteln[30]. Bei Annahme einer zehnjährigen Lagerzeit des Holzes ist so die Entstehung des Bildes ab 1500 wahrscheinlich. Zum anderen konnte nachgewiesen werden, daß die Tafel aus derselben Eiche geschnitten wurde wie jeweils eines der drei Bretter, die für die Tafeln mit der Darstellung des Verkündigungsengels und der Maria Annunziata im Metropolitan Museum in New York Verwendung fanden und die ihrerseits vermutlich frühestens 1510 zur Verarbeitung durch den Maler herangezogen wurden[31].

Die durch die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 149-150)* dokumentierte, wohl mit Stift und Pinsel ausgeführte Unterzeichnung der Frankfurter Tafel ist in allen Teilen gleichmäßig sorgsam ausgeführt[32]; der Unterzeichnung der Figuren und ihrer z. T. komplexen Gewandbildung wurde dabei nicht mehr Aufmerksamkeit gewidmet als dem stoffreichen Baldachin und dem Überwurf des Bettes oder der kleinteiligen hölzernen Wandverkleidung des Wohnrau-

Maryan W. Ainsworth, Rezension von H. J. van Miegroet, Gerard David; in: AB 72 (1990), S. 649-654 (vgl. in diesem Zusammenhang auch die Besprechung durch Lorne Campbell in: BurlM 133 [1991], S. 624f), deren eigenes kurz vor der Fertigstellung stehendes David-Buch das Bild dieses Malers nachhaltig präzisieren dürfte.

30 Eine detaillierte Darstellung der Untersuchungsergebnisse im Katalogbeitrag von Peter Klein.

31 Dendrochronologischer Untersuchungsbericht zu den Verkündigungstafeln des Metropolitan Museums, New York, von Dr. P. Klein, Hamburg, vom 11. 11. 1986: Beide Tafeln sind jeweils aus drei Eichenbrettern aus dem baltischen Ostseegebiet zusammengesetzt. Die jeweils an der rechten Tafelkante befindlichen Bretter stammen vom selben Baum. Ausgehend vom jüngsten gemessenen Jahrring 1485 kann unter Berücksichtigung des statistischen Splintholzanteils nordosteuropäischer Eichen und bei Annahme einer zehnjährigen Lagerzeit des Holzes von einer frühestmöglichen Verwendung ab 1510 durch den Maler ausgegangen werden.

32 Die Infrarot-Reflektographie wurde von Maryan Ainsworth, New York, angefertigt, der für die Überlassung der Untersuchungsergebnisse zu danken ist.



Abb. 151: Gerard David, Verkündigung Mariens, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

mes. Die erste Formfindung erfolgte mit dem Stift offensichtlich vorsichtig und tastend; die einander teilweise mehrfach korrigierenden Konturlinien dieser Phase wurden zum Abschluß zumindest in den besonders komplexen Bildpartien - wie den Gewändern und dem faltenreichen Bettvorhang - mit kräftigen Pinselzügen nachgezogen und so endgültig festgelegt. Von minimalen Veränderungen abgesehen, etwa in der Lage des linken der beiden Kissen auf der Bank, sind während des Vorgangs der Unterzeichnung keine Veränderungen zu beobachten.

Einen analogen Befund liefert die Röntgenaufnahme der Frankfurter Verkündigung, an der zugleich auch die Beschneidung der Tafel an beiden Seiten und an der unteren Bildkante deutlich ablesbar ist *(Abb. 151)*. Der Farbaufbau folgt präzise den Vorgaben der Unterzeichnung, nirgends ist etwa ein Suchen nach einer Form während des Malprozesses festzustellen. Nur an zwei Stellen des Hintergrundes verdeutlichen Pentimenti, daß der Schöpfer der Frankfurter Tafel im Verlauf der Ausführung der Malerei sein Bildkonzept gegenüber seiner Vorlage teilweise abänderte. So wurden sowohl der Türflügel als auch die Rückenlehne der Sitzbank deutlich nach oben erweitert.

DISKUSSION

Die Verkündigung des Städelschen Kunstinstituts schließt sich nach Meinung der David-Forschung aufs engste den beiden New Yorker Tafeln *(Abb. 146)* an. Die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen können diese Annahme nur bestätigen. Die völlig gleichmäßig durchgeführte Unterzeichnung deutet ebenso wie die nahezu ohne Veränderungen ausgeführte Farbfassung darauf hin, daß dem Maler der Frankfurter Tafel die von ihm geringfügig modifizierte New Yorker Verkündigung bestens vertraut war und unmittelbar vorlag[33]. Die beiden einzigen Pentimenti der Frankfurter Verkündigung finden sich kennzeichnenderweise in jenen Bildpartien, für die die New Yorker Tafeln keine Vorlagen bereitstellten.

Für die Frage der Datierung sowohl der Städel-Verkündigung als auch der New Yorker Tafeln können die Ergebnisse der dendrochronologischen Analysen lediglich Anhaltspunkte liefern. Zwar erscheint angesichts der Verwendung von Brettern aus demselben Baum für die Frankfurter und beide New Yorker Tafeln die Annahme einer nahezu gleichzeitigen Entstehung der beiden Verkündigungsdarstellungen innerhalb derselben Werkstatt unabweisbar; wegen des Fehlens jeglichen Splintholzanteils bei beiden Verkündigungsdarstellungen ist aber das von dendrochronologischer Seite vorgetragene frühestmögliche Entstehungsdatum nur ein statistischer Näherungswert. Die Datierung der New Yorker Tafeln - und damit zugleich auch der Frankfurter Verkündigung - knapp vor 1510 ist daher zwar unwahrscheinlich, aber nicht ausgeschlossen.

Eine Entscheidung in der Datierungsfrage kann angesichts dieses Befundes wiederum nur auf der Grundlage der stilistischen Beurteilung der Tafeln erfolgen. Dabei ist aber - gerade im Zusammenhang mit der Frankfurter Verkündigung - die Frage nach dem Maler der Tafeln wesentlich[34]. Scillias Zuschreibung des Städel-Bildes an den »Master of the Baptism of Christ« war Teil ihres Vorschlages der Aufteilung

33 Zu Davids Unterzeichnung allgemein vgl. Maryan W. Ainsworth, Reassessing the form and function of Gerard David's drawings and underdrawings; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VIII, S. 123-130, Tafeln 78-83.

34 Zum Problem der Bewertung von Repliken und Kopien insbesondere im Umkreis und der Nachfolge Gerard Davids vgl. Jean C. Wilson, Connoisseurship and copies: the case of the Rouen grouping; in: GBA 6. pér. 117 (1991), S. 191-206.

der bisher Gerard David zugeschriebenen Werkgruppe auf eine ganze Reihe anonymer Werkstattmitarbeiter[35]. Die von Scillia dem Maler David auf der Grundlage der Tafel der Virgo inter Virgines in Rouen *(Abb. 147)* zugebilligte Bandbreite stilistischer, typenmäßiger und auch qualitativer Ausdrucksmöglichkeiten erscheint aber entschieden zu schmal. Dabei ist insbesondere der »Master of the Baptism of Christ« als künstlerische Persönlichkeit von der Gestalt Gerard Davids kaum überzeugend abzulösen.

Aber auch die Argumente von Bodenhausens, der lange vor Scillia seine Meinung über die Frankfurter Verkündigung als »gute Werkstattarbeit« am ausführlichsten begründet hatte, können nicht überzeugen[36]. So findet sich etwa ein von Bodenhausen als Ausdruck geringerer Qualität kritisiertes Bildelement wie z. B. »... der ganz ungewöhnliche, unerfreuliche Typus der Maria mit dem ganz horizontalen oberen Stirnabschluß und dem kleinlich verbitterten Ausdruck...«[37] in gänzlich entsprechender Form bei der thronenden Madonna in Genua *(Abb. 152)*, die von Bodenhausen selbst als eigenhändiges Werk der reifen Zeit Davids betrachtete[38]. Die von der New Yorker Fassung des Themas abweichenden Züge des Frankfurter Bildes scheinen uns daher weniger auf die Autorschaft eines anderen Künstlers zurückzugehen, als vielmehr Ausdruck der verschiedenen dem Maler zur Verfügung stehenden »Stilvarianten« zu sein. Völlig zutreffend hatte Mundy in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß für die Städel-Tafel als Wiederholung der großen New Yorker Flügel trotz ihres kleinen Formats deren »monumental style« übernommen wurde[39].



Abb. 152: Gerard David, Madonna mit Kind, Genua, Palazzo Bianco

Insbesondere der Vergleich der Frankfurter Verkündigung mit der thronenden Madonna in Genua kann diese Überlegungen stützen. Nach der von Castelnovi veröffentlichten Beschreibung des Hochaltars von Cervara kann wohl kaum mehr ein Zweifel an der Zuordnung der New Yorker Tafeln zu diesem Ensemble bestehen *(Abb. 148)*[40]. Aber schon innerhalb dieses Altarwerks begegnen wir zwei unterscheidbaren Marientypen bei der thronenden Mutter Gottes *(Abb. 152)* und der Annunziata *(Abb. 146)*. Diese Differenzierung dürfte aber nicht zuletzt von dem jeweils unterschiedlichen Kontext mitbestimmt sein, in dem sie zur Darstellung kommen – einerseits der Typus der feierlich-thronenden Himmelskönigin in einer Repräsentationsszene, andererseits der Typus der jugendlichen Magd des Herrn in einer erzählenden Darstellung. Der Einschätzung der Frankfurter wie der New Yorker Verkündigung als eigenhändige Werke Davids steht daher nichts im Wege. Nicht zu bestreiten ist freilich, daß David bei der bescheideneren Frankfurter Tafel weder die psychologische Durchdringung noch die überragende plastische Qualität der Figuren oder die überwältigende koloristische Brillanz entfaltete, die die Tafeln in New York zu seinen Meisterwerken zählen lassen.

Es bleibt die Frage nach der Datierung der beiden Verkündigungsdarstellungen Davids. Für das Altarwerk aus der Abtei von Cervara sind durch die Klosterchronik Spinolas glaubhaft die Stifterinschrift

35 Scillia (1975), S. 216, 291f, 296.
36 Von Bodenhausen (1905), S. 173–175.
37 A. a. O.
38 A. a. O., S. 165.
39 Mundy (1980–82), S. 42.
40 Castelnovi (wie Anm. 18), S. 22–27.

und das Datum 1506 überliefert[41]. Unklar bleibt aber vom Wortlaut her, ob das Jahr 1506 die Auftragserteilung oder bereits die Fertigstellung des Altars bezeichnet. Der dendrochronologische Befund der New Yorker Tafeln spricht eher für eine Entstehung um 1510. Die Holzanalyse - Eichenholz aus dem Ostseeraum - beweist zugleich die Ausführung der Tafeln in den Niederlanden, nicht aber vor Ort in Cervara während einer hypothetischen Italienreise Davids, die angesichts der Dokumentenlage in den Jahren zwischen 1503 und 1507 stattgefunden haben müßte[42]. Der Stil der Tafeln des Paliotto setzt die unmittelbare Kenntnis italienischer Kunst nicht voraus; der Wunsch nach Gestaltung eines vielteiligen Polyptychons kann gegebenenfalls auch durch den Auftraggeber nach Brügge übermittelt worden sein.

Für die Datierung des Cervara-Altars - und damit indirekt auch der Frankfurter Verkündigung - liefert die 1509 von David selbst dem Karmeliterinnen-Konvent Sion in Brügge gestiftete Tafel der Virgo inter Virgines in Rouen *(Abb. 147)* wesentliche Anhaltspunkte. Die beiden Darstellungen der thronenden Madonna, die dem Christuskind auf ihrem Schoß eine Traube anbietet, entsprechen einander bis hin zu den Einzelheiten der Gewandbildung[43]. Unterschiedlich ist hingegen die jeweilige Stilsprache. Wo in Cervara die Figuren auch durch die Lichtführung geradezu vollplastisch herausgearbeitet und zugleich isoliert werden, ist die Modellierung in Rouen weicher, schließen sich die Figuren dort stärker zusammen. Der höhere Grad an Lebendigkeit und das größere Maß an psychologischer Durchdringung, die man so dem vielfigurigen Bild in Rouen zubilligte, wurden von Friedländer bei der Genueser Darstellung vermißt und als Beleg für deren Entstehung nach 1509 gewertet[44].

Diese Chronologie wird aber zumindest dann fraglich, wenn man sich den jeweiligen Kontext der beiden Tafeln vor Augen führt: Während die Tafel in Rouen als private Stiftung Davids für den Altar einer der zahlreichen kleineren religiösen Gemeinschaften in Brügge bestimmt war, fügten sich die Tafeln aus Cervara zu einer auf Fernwirkung berechneten Bilderwand in der Tradition des italienischen Paliotto auf dem Hochaltar der Klosterkirche. Dort hatten sie eine gleichsam »öffentliche«, didaktische Wirkung zu leisten. Diese recht unterschiedliche Funktion der Tafeln dürfte kaum ohne Folgen für ihre Gestaltung geblieben sein. Die Entstehung der Tafeln des Hochaltars von Cervara in enger zeitlicher Nähe zur Virgo inter Virgines in Rouen ist somit kaum zu bestreiten; die Frage der Priorität scheint uns hingegen weniger eindeutig zu beantworten zu sein. Eine Datierung um 1509 für die New Yorker Tafeln als Teile des Altars von Cervara liefert aber angesichts des dendrochronologischen Befundes zugleich den terminus ad quem für die Verkündigung des Gerard David im Städelschen Kunstinstitut.

Im Gegensatz zu Autorschaft und Datierung der Frankfurter Marientafel bietet ihre Ikonographie kaum Probleme. Der Bildtradition folgend, wird Maria in ihrem mit dem Bett ausgestatteten Wohnraum am Boden hockend im Gebet gezeigt[45]. Während sie demütig die Arme vor der Brust verschränkt hat, nähert sich ihr der Engel mit nachwehendem Gewand, in einer Lichtglorie begleitet von der Taube des Hl. Geistes. Bemerkenswert ist die - auch gegenüber den New Yorker Tafeln nochmals reduzierte - geringe Anzahl der auf Maria und das Verkündigungsgeschehen Bezug nehmenden Gegenstände innerhalb der Raumausstattung[46]: Selbst die bei den New Yorker Tafeln noch dargestellte Vase mit der weißen Lilie hat auf dem Städel-Bild keinen Platz mehr gefunden. Der Verzicht auf das traditionelle Beiwerk steigert um so nachdrücklicher die Konzentration auf das eigentliche Verkündigungsgeschehen[47].

Ungewöhnlich für eine Verkündigungsdarstellung ist schließlich das Kolorit der Frankfurter Tafel mit der dominierenden dunklen, graublauen Farbigkeit

41 A. a. O.

42 S. o. Anm. 19.

43 Die Abweichungen beschränken sich auf Details des die Madonna auszeichnenden Schmucks (Diadem mit Stirnjuwel in Genua, sternenbesetzte Krone in Rouen; der breite goldfarbene Ziersaum mit Anrufung der Madonna in Genua fehlt in Rouen).

44 Friedländer (1928), S. 95.

45 Man vergleiche etwa die Rogier van der Weyden zugeschriebene, um 1435 entstandene Verkündigung im Louvre, Paris (ENP II, S. 62, Nr. 9, Tafel 17), die wohl die früheste erhaltene Darstellung des »thalamus virginis« im Kontext der Verkündigung in der niederländischen Tafelmalerei ist und die vor dem bildbeherrschenden Bett Maria im Typus der »Umiltà« am Boden hocken läßt.

46 Nur das Bett verweist auf den »thalamus virginis« und verdeutlicht so den Hochzeitscharakter des Geschehens; vgl. Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass., 1953, S. 254 mit Anm. 4; Susan Koslow, The curtain sack: A newly discovered Incarnation motif in Rogier van der Weyden's Columba Annunciation; in: Artibus et Historiae 13 (1986), S. 9-33.

47 Gerade ein Vergleich mit der allgemein als Frühwerk Gerard Davids betrachteten Verkündigung im Institute of Arts, Detroit (ENP VI B, S. 102, Nr. 175, Tafel 189), kann dies verdeutlichen.

der Mariengewänder, des Bettüberwurfs und des Betthimmels. Wie in der Komposition folgt das Städel-Bild aber auch in der Farbgebung dem Vorbild der New Yorker Tafeln, die ihrerseits offensichtlich durch die Einfügung in das farbliche Gesamtkonzept des großen Altarwerkes für Cervara bestimmt waren[48].

LITERATUR

VERZ. 1879, S. 102f, Nr. 110; 1883, S. 104, Nr. 110; 1888, S. 113, Nr. 110; 1892, S. 32, Nr. 110; 1900, S. 132, Nr. 110; 1907, S. 22, Nr. 110; 1910, S. 26, Nr. 110; 1914, S. 27, Nr. 110; 1915, S. 14, Nr. 110; 1919, S. 31, Inv. Nr. 1095; 1922, S. 40f; 1924, S. 59; 1966, S. 33f; 1971, S. 20; 1987, S. 42.

1874 CATALOG DER GEMÄLDE-SAMMLUNG des verstorbenen Herrn Georg Finger des Raths in Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1874, S. 5, Kat. Nr. 21, sowie unpaginiertes Vorwort

1875 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Anton SPRINGER, Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875, S. 352f

1875 W. SCHMIDT, Kunst-Chronik. Frankfurt a. M.; in: Die Dioskuren 20 (1875, Nr. 2), S. 11

1876 O. BUSCH, Frankfurter Glossen. Das Städel'sche Institut; in: ZfbK 11 (1876), S. 190

1895 W. H. James WEALE, Gerard David. Painter and illuminator, London 1895 (= Portfolio 24 [1895]), S. 45

1899 Edgar BAES, Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande, du XVe au XVIe siècle; in: Annales de la société d'archéologie de Bruxelles 13 (1899), S. 418

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 132, Nr. 110

1901-02 GERARD DAVID DIT MAÎTRE GERARD DE BRUGES (1450?-1523), o. O. (Haarlem), o. J. (1901-02), Tafel XXI

1903 W. H. James WEALE, The early painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges exhibition of 1902, IV; in: BurlM 2 (1903), S. 39

1905 Eberhard FREIHERR VON BODENHAUSEN, Gerard David und seine Schule, München 1905, S. 174f

1906 Alfred VON WURZBACH, Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd. 1, Wien 1906, S. 386

1916 Max J. FRIEDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 180

1921 Martin CONWAY, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 283

1924 Franz RIEFFEL, Das fürstlich hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen. Gemälde und Bildwerke; in: StädelJb 3-4 (1924), S. 58

1925 Willy BURGER, Die Malerei in den Niederlanden, 1400-1550, München 1925, S. 84

1928 FRIEDLÄNDER, ANM VI, S. 147, Nr. 176

1932 Ella S. SIPLE, Recent acquisitions in America; in: BurlM 60 (1932), S. 115

1951 M. L. D'OTRANGE, Gerard David at the Metropolitan, New York; in: Connoisseur 128 (1951), S. 209

1951 Margaretta SALINGER, An Annunciation by Gerard David; in: BulletinMMA 9 (1951), S. 227

1971 FRIEDLÄNDER, ENP VI b, S. 103, Nr. 176, Tafel 189

1973 Friedrich GORISSEN, Meister Matheus und die Flügel des Kalkarer Hochaltars. Ein Schlüsselproblem der niederrheinländischen Malerei; in: WRJb 35 (1973), S. 175, 182f

1975 Diane Graybowski SCILLIA, Gerard David and manuscript illumination in the Low Countries, 1480-1509, Ph. D., Case Western Reserve University 1975, Ann Arbor, Mich., 1975, S. 296f

1980-82 Edwin James MUNDY, Gerard David studies, Ph. D., Princeton University 1980, Ann Arbor, Mich., 1982, S. 42

1986 Maryan Wynn AINSWORTH, Molly FARIES, Northern Renaissance Paintings. The discovery of invention; in: Saint Louis Art Museum Bulletin (1986), S. 15

1989 Hans J. VAN MIEGROET, Gerard David, Antwerpen 1989, S. 217f, 296, Kat. Nr. 26

48 Den »Farbschlüssel« für den gesamten Altar liefert die zentrale Marientafel. Ihre koloristische Wirkung wird vom Grau der Thronarchitektur, dem Graublau der Vorhänge und dem Dunkelblau der Mariengewänder beherrscht, denen das Graubraun des Thronsockels, das Weiß des Gewandes des Kindes und das leuchtende Dunkelrot der Rückwand des Thrones nachgeordnet sind. Die übrigen Tafeln - die New Yorker Verkündigung eingeschlossen - orientieren sich in ihrer Farbgebung an diesen Vorgaben (gute Farbwiedergaben bei VAN MIEGROET [1989], Abb. 203-208, 211).

Jan van Eyck

MAASEIK um 1390 - 1441 BRÜGGE

Jan van Eyck stammte - wie auch sein älterer Bruder Hubert - vermutlich aus dem nördlich von Maastricht gelegenen Ort Maaseik. Jans Geburtsjahr kann um 1390 angenommen werden. Im Oktober 1422 stand er in Den Haag im Dienst des Grafen von Holland, Johanns von Bayern. Nach dessen Tod siedelte Jan van Eyck nach Brügge über und wurde am 19. Mai 1425 zum Hofmaler Philipps des Guten, des Herzogs von Burgund, ernannt. Bis 1429 arbeitete Jan vor allem in Lille, unterbrochen nur von diversen, z. T. geheimen Reisen im Auftrag des Herzogs. Vermutlich nach 1430 zog Jan nach Brügge um, wo er bis zu seinem Tode Ende Juni 1441 mit nur kurzen Unterbrechungen durch Reisen blieb.

Wenngleich Jan auch unmittelbar im Dienst Philipps des Guten stand, führte er doch auch zahlreiche Werke für andere Auftraggeber aus. So schloß er 1432 die Arbeiten am Genter Altar für Joos Vyd ab. Das Polyptychon ist nicht nur Jans bedeutendstes, sondern auch sein frühestes signiertes Werk. Zugleich war und ist der Genter Altar Gegenstand zahlreicher Untersuchungen und heftiger Kontroversen - nicht zuletzt im Hinblick auf die Frage nach dem Anteil des älteren Bruders Hubert. Weitgehend einig ist sich die Forschung über Jans nach 1432 entstandenes Œuvre, das sich um insgesamt neun signierte und datierte Bilder gruppiert. Umstritten ist demgegenüber die Frage nach Jans früherer Tätigkeit, die vor allem mit den Miniaturen des sogenannten Turin-Mailänder Stundenbuches und einer Reihe erzählender Tafelbilder wie dem New Yorker Diptychon in Verbindung gebracht wird.

Bereits von Vasari als »Erfinder« der Ölmalerei und Gründer der niederländischen Malerei gefeiert, gilt Jan van Eyck bis heute neben Robert Campin, Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes als wichtigster Künstler des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden, zugleich als einer der bedeutendsten europäischen Maler überhaupt. Das Jan van Eyck eigene Bewußtsein seiner überragenden Künstlerpersönlichkeit spiegelt sich nicht nur in der erstmals von ihm gepflegten Praxis, Bilder zu signieren und zu datieren, sondern in besonderer Weise auch im Gebrauch seines Mottos »ΑΛC IXH XAN« (So gut, wie ich es vermochte).

LITERATUR

Max J. Friedländer, Nicole Veronée-Verhaegen, Early Netherlandish Painting, Bd. I: The Van Eycks - Petrus Christus, Leiden-Brüssel 1967; Elisabeth Dhanens, Hubert und Jan van Eyck, Königstein 1980; Carol Purtle, The Marian Paintings of Jan van Eyck, Princeton, N. J., 1982; Hans Belting, Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983; Craig Harbison, Jan van Eyck. The Play of Realism, London 1991

Jan van Eyck
LUCCA-MADONNA

Inv. Nr. 944
Tafel 17 und Abb. 153



Abb. 153: Jan van Eyck, Lucca-Madonna, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 65,7 (± 0,1) x 49,6 (± 0,1) x 0,8 cm
aus drei vertikal angeordneten Brettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Maße von links nach rechts):
Brett I: 65,7 (± 0,1) x 18,2 (± 0,2) cm
Brett II: 65,7 (± 0,1) x 11,5 cm
Brett III: 65,7 (± 0,1) x 19,3 (± 0,2) cm
in jüngerer Zeit entlang der Fuge zwischen Brett II und III gebrochen, anschließend verklebt und retuschiert
auf etwa 13 cm Länge finden sich an der unteren rechten Tafelkante zahlreiche kleinere Ausbrüche, wohl infolge von Druckbeschädigungen
ein 4 cm langer Holzverlust befindet sich an der linken Tafelkante, ca. 13 cm vom unteren Tafelrand entfernt
Rückseite im Originalzustand mit abgeschrägten Kanten erhalten

Malfläche:

63,8 x 47,3 cm
Malkanten allseits erhalten
ein 0,5 x 0,2 cm großer Ausbruch aus der Farbschicht befindet sich an der oberen Malkante, ca. 5,5 cm vom rechten Tafelrand entfernt

Zustand der Malerei:

unter gleichmäßigem, jüngerem Firnis (keine Reste des Originalfirnis') liegen partielle Übermalungen im roten Marienumhang; zwei größere Retuschen befinden sich im unteren Bereich der linken Fensterlaibung; auf dem Firnis über die ganze Bildfläche verteilt punktuelle Retuschen, Retuschierung der gesamten Bruchkante sowie Retuschen in den Haaren auf der rechten Schulter Mariens
mäßige Bereibungen der Lasuren der Schattenangaben in den Inkarnaten; Verputzungen durch frühere Reinigungen vor allem in den Architekturteilen links; Reinigungsschäden in den Schattenzonen von Gewölbe und Baldachin oben rechts

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 36)*:

Klebezettel: »G. 944.«
Ränder allseits mit stärkerem, unbeschriftetem Papier abgeklebt
Fuge zwischen Brett II und III rückseitig mit Leinwandstreifen gesichert

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

In einem engen Raum thront die Gottesmutter und gibt ihrem Kind die Brust. Maria trägt über einem weißen Hemd einen roten Rock und eine blaue, pelzgefütterte, am Ausschnitt mit einem gelben Saum verzierte Robe. Sie ist fast zur Gänze in ihren stoffreichen roten Umhang - die Heuke - gehüllt, dessen Säume mit Goldstickerei, Perlen und Edelsteinen reich besetzt sind. Ihr hellbraunes, welliges Haar fällt offen über die Schultern herab und wird von einem perlengeschmückten Schapel über der Stirn zusammengehalten, das vorn in der Mitte ein aus Perlen und einem einzelnen roten Edelstein gebildetes Stirnjuwel schmückt. Am Ringfinger der Linken steckt ein goldgefaßter blauer Stein. Ihr Blick ist auf den Christusknaben gerichtet, der ins Profil nach rechts gewandt, nackt auf einer Windel im Schoß der Mutter sitzt. Maria, die Hemd und Robe ein Stück geöffnet hat, gibt ihm mit der Linken die Brust, während sie ihn mit der Rechten im Rücken stützt. Das aschblonde Kind blickt zur Mutter auf. Es hält in der vor dem Leib erhobenen Linken eine Orange; mit der Rechten berührt es zart den Arm Mariens.

Der hölzerne Thronsitz ist an Wangen und Armlehnen reich profiliert. Die Pfosten der Arm- und Rückenlehnen zieren statt gewöhnlicher Knäufe vier in Messing gegossene Löwen. Rückwand und Baldachin des Thrones bestehen aus einem kostbaren Goldbrokatgewebe, das auf blauem Grund ein in Grün und Gold ausgeführtes, stilisiertes Rankenmuster mit eingestreuten weißen und roten Blumen in gleichförmigem Rapport zeigt. Ein Teppich mit geometrischem Dekor, in den Farben Rot, Grün, Blau, Gelb und Weiß gehalten, bedeckt den Sockel des Throns und den größten Teil des blauweißen, gleichfalls geometrisch gemusterten Fliesenbodens und wird von der unteren Bildkante beschnitten.

Der Thron steht vor der ungegliederten Rückwand des Raumes. Kapitelle über Dreiviertelsäulen in den Raumecken tragen ein im Raumdunkel ansatzweise auszumachendes Kreuzrippengewölbe. Die Seitenwände sind durch je eine Bifore mit darüber angebrachtem Okulus gleichartig gegliedert; sie unterscheiden sich allerdings dadurch voneinander, daß zur Rechten Mariens die Wand durchfenstert ist, während die Gliederung links der Mutter Gottes blind bleibt. In die so entstandene Wandnische ist ein hölzernes Zwischenbrett eingelassen, auf dem eine zur Hälfte mit Flüssigkeit gefüllte Glaskaraffe und ein leerer Messingkerzenleuchter Platz gefunden haben; darunter steht ein großes, mit Wasser gefülltes Waschbecken, gleichfalls aus Messing. Auf dem

Sims des mit klaren Butzenscheiben verglasten Fensters gegenüber liegen zwei weitere Orangen.

PROVENIENZ

zu Anfang des 19. Jahrhunderts in der Sammlung des Marquis Cittadella in Lucca[1]

vor 1840 in der Sammlung Karl Ludwigs von Bourbon, Herzog von Lucca[2]

1841–42 im Besitz des Kunsthändlers C. J. Nieuwenhuys in Brüssel[3]

seit 1843 in der Sammlung König Willems II. der Niederlande in Brüssel[4]

1850 auf der Versteigerung der Sammlung König Willems II. der Niederlande in Den Haag vom Städel erworben[5]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Madonnen-Tafel des Städelschen Kunstinstituts wurde durch J. D. Passavant als Werk Jan van Eycks in die kunsthistorische Literatur eingeführt[6]. Das Bild befand sich zu diesem Zeitpunkt im Besitz des Brüsseler Kunsthändlers C. J. Nieuwenhuys, der es nach eigener Auskunft von Karl Ludwig von Bourbon, dem Souverän des erst auf dem Wiener Kongreß geschaffenen Herzogtums Lucca, erworben hatte[7]. Das Bild ist mit einiger Wahrscheinlichkeit mit der thronenden Madonna von »Hemmeling« identisch, die 1840 auf der Londoner Ausstellung der Gemälde des Herzogs von Lucca gezeigt wurde[8]. Der Ausstellungskatalog nannte als Vorbesitzer den Marquis Cittadella aus Lucca. Bereits 1843 befand sich die nun nach ihrem prominentesten Vorbesitzer Lucca-Madonna genannte Tafel in der Sammlung Willems II., des Königs der Niederlande, in Brüssel[9]. Nach dem Tode des Königs kam sein gesamter Kunstbesitz 1850 in Den Haag zur Versteigerung[10]; das Städelsche Kunstinstitut konnte bei dieser Gelegenheit u. a. auch die Lucca-Madonna erwerben[11].

Seit seinem Bekanntwerden wurde das Madonnenbild einmütig als Meisterwerk Jan van Eycks gefeiert. Die als genrehaft empfundene Gestaltung der Szene freilich gab das gesamte 19. Jahrhundert und darüber hinaus Anlaß zu unterschiedlichen Beurteilungen. Während etwa Nieuwenhuys die Darstellung dem Rang Christi und der Gottesmutter als Himmelskönigin durchaus angemessen erschien[12], betonte bereits Passavant vor allem das »geistreiche Naturstudium«[13], das dann aber Autoren wie G. F. Waagen den »Charakter der Heiligkeit« zu beeinträchtigen schien[14].

Es ist den Forschungen von K. von Tolnai und E. Panofsky zu verdanken[15], daß die bis dahin einzig als stilleben- bzw. genrehafte Ausgestaltung[16] des häuslich-intimen Rahmens der Mutter-Kind-Darstellung aufgefaßten Bildelemente wie Wasserschüssel

1 Catalogue of the gallery (1840), S. 7, Nr. 19.

2 Nieuwenhuys (1843), S. 4. Karl Ludwig von Bourbon-Parma (1799–1883) war von 1803 bis 1807 König von Etrurien, von 1824 bis 1847 Herzog von Lucca und von 1847 bis 1849 Herzog von Parma.

3 Passavant (1843), S. 229.

4 Nieuwenhuys (1843), S. 3f. Zu Willem II. vgl. P. J. Blok, Art. »Willem II«; in: Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek, Bd. 1, Leiden 1911, Sp. 1566–1570.

5 Sander (1989), S. 123–135.

6 Lettre de M. Passavant (1842), S. 209–211; Passavant (1843), S. 229.

7 Nieuwenhuys (1843), S. 4. Die Provenienz aus der Sammlung des Herzogs von Lucca (der Vorbesitzer, Marquis Cittadella in Lucca, war beiden Autoren nicht bekannt) ließ Panofsky (1953), S. 184[3], und Dhanens (1980), S. 232, daran denken, den ursprünglichen Auftraggeber des Bildes in der Luccheser Kolonie in Brügge zu suchen, deren herausragendstes Mitglied Giovanni Arnolfini war.

8 Catalogue of the gallery (1840), S. 7, Nr. 19. Die Identifikation wird allerdings durch die merkwürdige Maßangabe »H. 1 3; W. 5 6« in Frage gestellt.
Für den Hinweis auf den Ausstellungskatalog bin ich L. Campbell, London, zu Dank verpflichtet.

9 Nieuwenhuys (1843), S. 3f.

10 Catalogue des tableaux (1850), S. 2.

11 Sander (1989), S. 123–135. Städel-Inventar, Nr. 944: »Joh. van Eyck«; ebenso alle Gemäldeverzeichnisse ab 1852.
Bestand über die Zuschreibung an Jan van Eyck von Beginn an keinerlei Zweifel, so gab es doch unterschiedliche Stellungnahmen zum Erhaltungszustand des Bildes. Während Nieuwenhuys (1843), S. 3f, und der Catalogue des tableaux (1850), S. 2, den guten Zustand der Tafel betonten, so wiesen Passavant (1843), S. 229 (»Das Bildchen scheint flüchtig behandelt, hat aber beim Reinigen sehr gelitten, namentlich der Kopf der Maria«), und Förster (1853), S. 72, auf Reinigungsschäden hin.

12 Nieuwenhuys (1843), S. 3f. In gleicher Weise äußerten sich auch Hotho (1858), S. 189; Schnaase, Eisenmann (1879), S. 154; Winkler (1924), S. 56f.

13 Passavant (1843), S. 229; ebenso Michiels (1845), S. 127; Förster (1853), S. 72; Voll (1900), S. 72f; ders. (1906), S. 37f.

14 Waagen (1862), S. 90. In der Folge wurde diese Kritik auch vorgebracht von Kaemmerer (1898), S. 88, und Conway (1921), S. 68f.

15 Von Tolnai (1932), S. 332[17]; ders. (1939), S. 28–31; Panofsky (1934), S. 127; ders. (1953), S. 144. Die unmittelbar ins Auge fallende Kennzeichnung Mariens als Himmelskönigin durch Thron und herrscherliche Gewandung war zuvor schon verschiedentlich betont worden.

16 So etwa noch bei Siebert (1906), S. 10f.

oder Glaskaraffe erstmals als symbolische Verweise auf den göttlichen Heilsplan erkannt werden konnten. Im Kontext dieses »disguised symbolism«[17] meint der löwengeschmückte Thron den »Thron Salomonis«, mithin die königliche Abstammung und göttliche Weisheit des Kindes[18], beziehen sich Kerzenhalter, wassergefüllte Glaskaraffe[19] und Schüssel[20] auf die Tugenden Mariens, die sie als Werkzeug der Inkarnation wie als bevorzugte Fürbitterin der Menschheit charakterisieren, spielen die drei Früchte im Bilde schließlich auf die Erlösungstätigkeit des »neuen Adam« Christus und der »neuen Eva« Maria bzw. allgemein auf die »gaudia paradisi«[21] an.

L. Brand Philip sah im Thronraum der Lucca-Madonna einen direkten Hinweis auf das »Himmlische Jerusalem«[22], während B. G. Lane die sakramentalen Bezüge in der - auch gestalterischen - Gleichsetzung Mariens mit dem Altar und des Kindes auf der Windel mit der Hostie auf dem Corporale ebenso unterstrich wie die Anspielung auf Mariens Rolle als Fürbitterin in der Betonung des Stillvorgangs[23]. Eine zusammenfassende ikonologische Studie der Lucca-Madonna im Kontext der übrigen Marienbilder Jan van Eycks legte C. Purtle vor[24].

Dank der Existenz einer Reihe von signierten und datierten Bildern Jan van Eycks aus den 1430er Jahren schien die zeitliche Ansetzung der sich in Komposition und Stil eng an diese Werkgruppe anschließenden Lucca-Madonna in dieselbe Zeit bereits für Nieuwenhuys problemlos[25]. In der Tat folgte ihm die nachfolgende Forschung in der Datierung des Bildes in das vierte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. In markantem Gegensatz aber zur einheitlichen Beurteilung der Autorschaft blieb die Feindatierung der Tafel bis heute umstritten. Die dazu unterbreiteten Vorschläge decken auf diese Weise den Zeitraum von 1432 bis 1441 ab[26].

Der Grund hierfür liegt in der Widersprüchlichkeit der von den einzelnen Autoren favorisierten Vorstellungen über die stilistische Entwicklung Jan van Eycks in seinem letzten Lebensjahrzehnt. Die am häufigsten zu Stilvergleichen herangezogenen Werke sind die 1433 datierte, sogenannte Ince Hall Madonna in der National Gallery of Victoria, Mel-

17 Panofsky (1934), S. 126.
Zur jüngsten Diskussion um Panofskys Konzept des »disguised symbolism« vgl. Craig Harbison, Rezension von B. G. Lane, The altar and the altarpiece; in: Simiolus 15 (1985), S. 221–225; James H. Marrow, Symbol and meaning in northern European art of the Middle Ages and the early Renaissance; in: Simiolus 16 (1986), S. 150–169; Craig Harbison, Response to James Marrow; in: Simiolus 16 (1986), S. 170–172; Barbara G. Lane, Sacred versus profane in early Netherlandish painting; in: Simiolus 18 (1988), S. 107–115; Craig Harbison, Religious imagination and art-historical method: a reply to Barbara Lane's »Sacred versus profane«; in: Simiolus 19 (1989), S. 198–205; sowie Jan Baptist Bedaux, The reality of symbols. Studies in the iconology of Netherlandish art 1400–1800, Den Haag-Maarssen 1990.

18 Der mit der »Thron Salomonis«- wie der »Sedes sapientiae«-Anspielung (nicht zuletzt auch in der vielfach betonten formalen, blockhaften Gestaltung der Marienfigur) verbundene Hinweis auf die Richtertätigkeit Christi im Jüngsten Gericht (Fuchs [1982], S. 50) findet seine sinnvolle Ergänzung in der Betonung der Teilhabe Mariens am Heilsplan durch das Stillen des Kindes (Lane [1984], S. 16).

19 Die Symbolbedeutung der Glaskaraffe wurde unterschiedlich akzentuiert.
Panofsky (1953), S. 144, betonte in Anlehnung an Millard Meiss, Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings; in: AB 27 (1945), S. 179[27], den Bezug auf die unversehrte Jungfräulichkeit Mariens. Demgegenüber betonte Bergström (1957), S. 12, den Charakter Mariens als Gefäß Christi, während Carla Gottlieb, »En ipse stat post parietem nostrum«: The symbolism of the Ghent »Annunciation«; in: BulletinMRBA 19 (1970), S. 92, das Motiv auf die Braut-Bräutigam-Metaphorik des Hohenliedes zurückführen wollte. Purtle (1982), S. 33f, sah in der Glasflasche eine Anspielung auf die Menschwerdung Christi im Leib Mariens. Madigan (1986), S. 227–230, schließlich betrachtete die lichtdurchflutete Glaskaraffe als Symbol der »... divine illumination of a human soul focused by meditation«.

20 Dhanens (1980), S. 234, wollte in der wassergefüllten Schüssel eine Anspielung auf das Taufsakrament sehen, das die Erbsünde tilgt, während Lane (1984), S. 16, im Zusammenhang ihrer eucharistischen Gesamtdeutung einen Hinweis auf die Handwaschung des Priesters bei der Meßfeier vermutete.

21 Von Tolnai (1932), S. 332[17].

22 Brand Philip (1971), S. 163.

23 Lane (1984), S. 14–23.

24 Purtle (1982), S. 98–126; vgl. auch Harbison (1991), S. 78–85.

25 Nieuwenhuys (1843), S. 4.

26 Es datierten die Lucca-Madonna in die Jahre 1432–41: Fierens-Gevaert (1905), S. 162; Pfister (1922), S. 66; Schmarsow (1924), S. 145–147; Knuttel (1941), S. 54; Châtelet (1979), S. 46; 1432: Hymans (o. J.), S. 84; 1433: Voll (1900), S. 71; ders. (1906), S. 38; Conway (1921), S. 68f; 1433–34: Cuttler (1968), S. 97; 1434: Nieuwenhuys (1843), S. 4; Musper (1948), S. 104, 107; 1434–35: Durand-Gréville (1910), S. 139, 174; Fuerbringer (1914), S. 32; Snyder (1985), S. 102; Pächt (1989), S. 82f; 1435: Schenk zu Schweinsberg (1952), S. 25; Denis (1954), S. 48; Dhanens (1980), S. 237; Sauermost (1982), S. 297; 1435–36: Baldass (1952), S. 57, 278; Ruda (1984), S. 216; Harbison (1991), S. 78; 1435–40: Weizsäcker (1900), S. 116; 1436: Panofsky (1953), S. 184f; Snyder (1973), S. 295; Lane (1984), S. 14; nach 1436: Bruyn (1963), S. 27; 1436–37: de Tolnay (1939), S. 31; 1437: Hotho (1858), S. 189; Kaemmerer (1898), S. 88; Carleton (1982), S. 118; 1437–1438: Sterling (1976), S. 7[5]; 1437–39: Waagen (1862), S. 89; 1438: Beenken (1941), S. 72; 1439: Crowe, Cavalcaselle (1857), S. 91; dies. (1862), S. 90; dies. (1875), S. 114; »late«: Grossmann (1957), S. 4.
Widersprüchlich die Angaben bei Friedländer (1924), S. 97 [1437], 167f [1434]; ders. (1967), S. 61 [1437], 94 [1434]. Weale, Brockwell (1912), S. 145f, charakterisierten die Lucca-Madonna als »painting of uncertain date«.

bourne *(Abb. 154)*[27], die 1436 datierte Madonna Van der Paele im Groeningemuseum, Brügge *(Abb. 155)*[28], und die undatierte Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin im Louvre, Paris *(Abb. 156)*[29]. Angesichts der Unfähigkeit der Van Eyck-Forschung, im Hinblick auf die Lucca-Madonna zu einer allgemein akzeptierten Datierung zu gelangen, kritisierte F. Winkler in seiner Besprechung von Panofskys »Early Netherlandish Painting« die auch diesem Werk zugrunde liegende Vorstellung einer linearen Stilentwicklung[30]. Schon wenig später sollten sich seine Einwände bestätigen: Bei der Restaurierung des auf Stilbasis traditionell früh datierten[31] Marien-Triptychons in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden *(Abb. 157)* wurde die übermalte Inschrift mit der Datierung des Altars in das Jahr 1437 freigelegt[32].

Eine grundlegend neue, sich von linearen Entwicklungsmodellen freimachende Sicht auf die Stilentwicklung Jan van Eycks schlugen H. Belting und D. Eichberger vor[33]: Der »Tafelmaler« Jan van Eyck, wie er uns in idealtypischer Weise mit den Madonnen Rolins, Van der Paeles oder auch der Lucca-Madonna, also mit »Andachtsbildern« ikonenhafter Präsenz, entgegentritt und der bis dahin die Vorstellung der Forschung dominiert hatte, wurde hier mit dem Maler von erzählenden Bildern kontrastiert, die aus einem durchaus anderen Gattungsbereich – der Buchmalerei – ihren besonderen Darstellungsmodus ableiteten. Das zeitweilige Nebeneinander dieser beiden Bildtypen im Schaffen Jans erklärt Belting und Eichberger zufolge die Unmöglichkeit einer Datierung der Werke aus den 1430er Jahren anhand einer einfachen, linearen Entwicklungsvorstellung.

In der Auseinandersetzung um die früheste korrekte Anwendung der linearperspektivischen Bild-



Abb. 154: Van Eyck-Nachfolger, Ince Hall Madonna, Melbourne, National Gallery of Victoria

konstruktion in der altniederländischen Malerei zwischen G. J. Kern und K. Doehlemann spielte die Lucca-Madonna keine besondere Rolle, da sich beide Kontrahenten über die auf empirischem Wege gewonnene Raumdarstellung bei diesem Bilde einig waren[34]. Zu einer Neuauflage des Streits zwischen Kern und Doehlemann kam es allerdings in der jüngeren Forschung zwischen D. L. Carleton und

27 ENP I, S. 39f, Tafel 19; Hoff, Davies (1971), S. 29–49.

28 ENP I, S. 42f, Tafel 23; Aquilin Janssens de Bisthoven, M. Baes-Dondeyne, D. de Vos, Musée Communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge), Bruges, Bd. 1, Brüssel ^{2}1983 (Corpus, 1), S. 194–234.

29 ENP I, S. 60, Tafel 51. Entgegen der üblichen Datierung der Rolin-Madonna in die Mitte bzw. zweite Hälfte der 1430er Jahre schlug Anne Hagopian van Buren, The canonical office in Renaissance painting, II: More about the Rolin Madonna; in: AB 60 (1978), S. 617–633, eine Entstehung des Bildes um 1430–31 vor. Klein (1987) S. 31f, konnte mit einer Datierung von 1432+x-2 einer solchen Frühdatierung allerdings weitgehend die Grundlage entziehen. In dieselbe Richtung weisen auch die Beobachtungen von Philippe Lorentz, Nouveaux repères chronologiques pour la Vierge du Chancelier Rolin de Jan van Eyck; in: Revue du Louvre et des musées de France 42 (1992), S. 42–49.

30 Winkler (1955), S. 23.

31 So etwa bei Panofsky (1953), S. 184 [1430–1431].

32 H. Menz, Zur Freilegung einer Inschrift auf dem Eyck-Altar der Dresdener Gemäldegalerie; in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (1959), S. 28f.

33 Hans Belting, Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983, S. 114–164.
Schon Sterling (1976), S. 9, hatte auf die Abhängigkeit der Stilsprache Jans von der Funktion des jeweiligen Bildes hingewiesen. So sah er die Lucca-Madonna, im Gegensatz etwa zum Dresdener Marien-Triptychon, als eine Arbeit im Monumentalstil öffentlicher Werke an.

34 Kern (1904), S. 9; Karl Doehlemann, Die Perspektive der Brüder van Eyck; in: Zeitschrift für Mathematik und Physik 52 (1905), S. 419–425 (zu den Werken Jan van Eycks allgemein). Für eine ausführlichere Darstellung der Kern-Doehlemann-Kontroverse vgl. die Forschungsgeschichte zu Petrus Christus' Frankfurter Madonna von 1457 (Inv. Nr. 920).



Abb. 155: Jan van Eyck, Madonna des Joris van der Paele, Brügge, Groeningemuseum

J. L. Ward[35]. Dabei vertrat Carleton die Ansicht, daß Jan van Eyck zwar keine linearperspektivischen Kenntnisse im Sinne Brunelleschis oder Albertis besaß (dies hatte Kern zumindest für das Spätwerk Jans annehmen wollen[36]); dennoch glaubte er, an den Werken des Künstlers die Entwicklung einer mathematisch fundierten Perspektivtheorie ablesen zu können: Jan van Eyck bediente sich demzufolge einer durch die Verwendung eines Konvexspiegels gewonnenen »elliptischen Perspektive«, deren zwei Fluchtpunkte zum einen die Decken-, zum anderen die Bodenzone des dargestellten Raumes perspektivisch organisierten. Die allmähliche Absenkung der beiden Fluchtpunkte im Bildfeld führte Carleton zufolge so bei den Spätwerken - wie der Lucca-Madonna - zu einer Monumentalisierung der dargestellten Figuren.

So sehr sich Carletons Vorschlag einer »elliptischen« von Kerns Vorstellung einer auf Brunelleschi zurückgehenden Perspektivkonstruktion auch unterschied, so verwandt fiel die jeweilige Beurteilung durch Ward bzw. durch Doehlemann aus: Auch Ward wies Carletons Überlegungen als von der Evidenz der Bilder nicht getragen zurück[37]. J. Elkins kehrte schließlich wieder zur Annahme einer rein empirischen Raumkonstruktion zurück, indem er zeigen konnte, daß Jan van Eyck offenkundig jede einzelne Bildfläche für sich in der Projektion vereinheitlicht hatte[38].

Auf die besondere, die »... intimacy of the close-up view...« noch steigernde Raumdarstellung des Bildes wiesen für die Lucca-Madonna erstmals M. Meiss und T. G. Jones hin[39]. Der Bildraum, durch den gewählten Bildausschnitt fragmentiert, ist

35 Carleton (1982), S. 118-124; ders. (1983), S. 686-690; Ward (1983), S. 680-686.
36 Kern (1904), S. 18f.
37 Ward (1983), S. 686.
38 Elkins (1991), S. 53-62.
39 Meiss, Jones (1966), S. 204.
Bereits Panofsky (1953), S. 7f, hatte entsprechende Beobachtungen zu Jan van Eycks Van der Paele-Madonna im Groeningemuseum, Brügge (ENP I, S. 42f, Tafel 23), gemacht.



Abb. 156: Jan van Eyck, Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin, Paris, Louvre

architektonisch – vor allem durch die Entsprechung von Doppelfenster und -nische sowie durch die Einwölbung des Raumes mit Kreuzrippen – so angelegt, daß dem Betrachter das Gefühl vermittelt wird, der Raum setze sich diesseits der Bildfläche und des Rahmens im Betrachterraum fort. Auch das Motiv des von der unteren Rahmenkante scheinbar willkürlich beschnittenen Teppichs erhöht die Illusion, unmittelbaren Zugang zum Gemach der Gottesmutter erhalten zu haben. Für die ursprüngliche Funktion der Lucca-Madonna als privates Andachtsbild – dies wird durch die für ein Altarbild zu geringen Abmessungen nahegelegt – wird gerade diese Eigenschaft des Bildes besonders förderlich gewesen sein[40].

Angesichts der Bedeutung der Lucca-Madonna überrascht es nicht, daß die Tafel schon vergleichsweise früh auch gemäldetechnologischen Untersuchungen unterzogen wurde. So analysierte C. Wol-

40 Dhanens (1980), S. 232–237; Purtle (1982), S. 98–126.
Bereits Hotho (1858), S. 189, hatte – vermutlich intuitiv – diesen besonderen Charakter der Lucca-Madonna nachdrücklich herausgestrichen.



Abb. 157: Jan van Eyck, Marien-Triptychon, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

ters den Röntgenbefund der Tafel[41]. Sein Augenmerk richtete sich dabei vor allem auf die besondere Art der Bleiweißverwendung für den Aufbau der Farbschicht, weniger auf Veränderungen im Prozeß der künstlerischen Gestaltung. J. Desneux diskutierte erstmals die Unterzeichnung der Tafel im Zusammenhang weiterer, mittels Infrarot-Photographie untersuchter Werke Jan van Eycks[42].

Einigen der auf dem Frankfurter Bild dargestellten Gegenstände wurden realienkundliche Arbeiten gewidmet. Während K. Erdmann auf die wahrscheinliche Herkunft des Teppichs aus Armenien bzw. dem Kaukasusgebiet hinwies[43], konnte K. Strauss zeigen, daß die weißblauen Bodenfliesen spanische Importware aus Valencia wiedergeben[44].

Während unmittelbare Repliken oder Kopien der Lucca-Madonna nicht bekannt sind[45], erlebte die Darstellung vor allem im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts - etwa bei Joos van Cleve[46] - wiederholt eine Neuauflage als erzählendes Halbfigurenbild[47].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Unterzeichnung eines Teiles des Umhangs der Lucca-Madonna wurde erstmals von Desneux in einer konventionellen Infrarot-Photographie publiziert und als »direct, rapid, and sure« charakteri-

41 Wolters (1938), S. 25f mit Anm. 15.

42 Desneux (1958), S. 14, Abb. 6.

43 Erdmann (1929), S. 295[3]. Zur vieldiskutierten Frage, ob die beiden in Jan van Eycks Lucca-Madonna und in Petrus Christus' Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus (gleichfalls im Städel, Inv. Nr. 920) dargestellten Teppiche auf ein und dieselbe Vorlage zurückgehen, vgl. die Katalogeintragung zu Christus' Frankfurter Madonna.

44 Strauss (1972), S. 23. Für derartige Fußbodenfliesen vgl. auch Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien, Innsbruck 1992, Mailand 1992, S. 193f, Kat. Nr. 9.

45 Zur sogenannten Ince Hall Madonna in der National Gallery of Victoria, Melbourne (ENP I, S. 39f, Tafel 19; Hoff, Davies [1971], S. 29-49), und zu einer Reihe weiterer Madonnenbilder dieses Typus (a. a. O., S. 37f) s. u. S. 260f, sowie Anm. 57 und 68.

46 Joos van Cleve, Heilige Familie, Friedsam Collection im Metropolitan Museum of Art, New York (ENP IX a, S. 64, Nr. 65, Tafel 82; mit weiteren Varianten aus dem Van Cleve-Kreis); die stillebenhaften Gegenstände der Lucca-Madonna fanden auf Grund ihrer Symbolbedeutung vielfache Wiederholung - als ein Beispiel unter anderen vgl. Joos van Cleves Abendmahlsdarstellung auf dem ehemals in der Marienkirche in Danzig, heute im Nationalmuseum in Warschau, befindlichen Reinhold-Altar (ENP IX a, S. 55, Nr. 20, Tafel 20; Jan Bialostocki, New observations on Joos van Cleve; in: OudH 70 [1955], S. 125).

47 Friedländer (1929), S. 206-212.

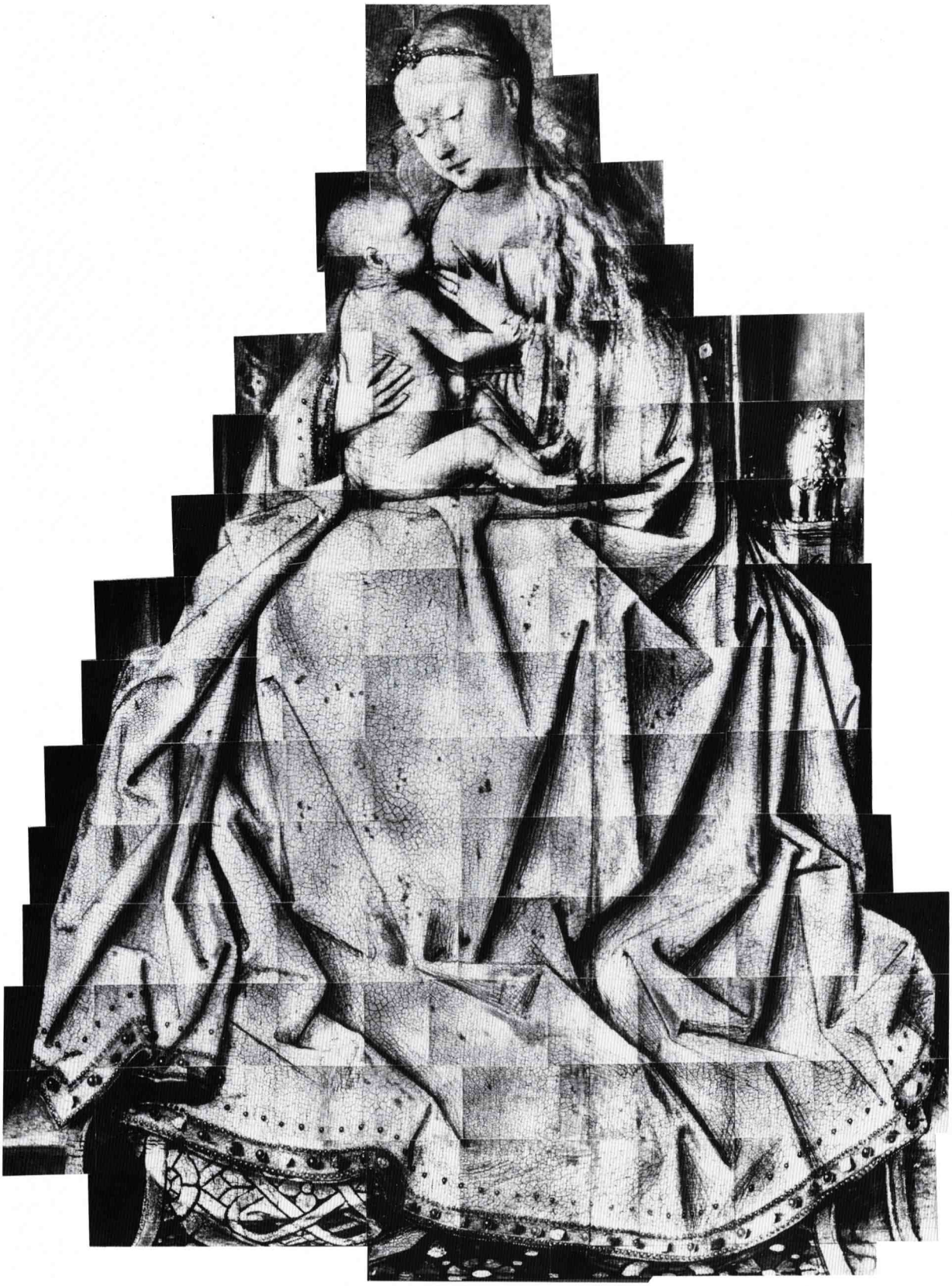


Abb. 158: Jan van Eyck, Lucca-Madonna, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

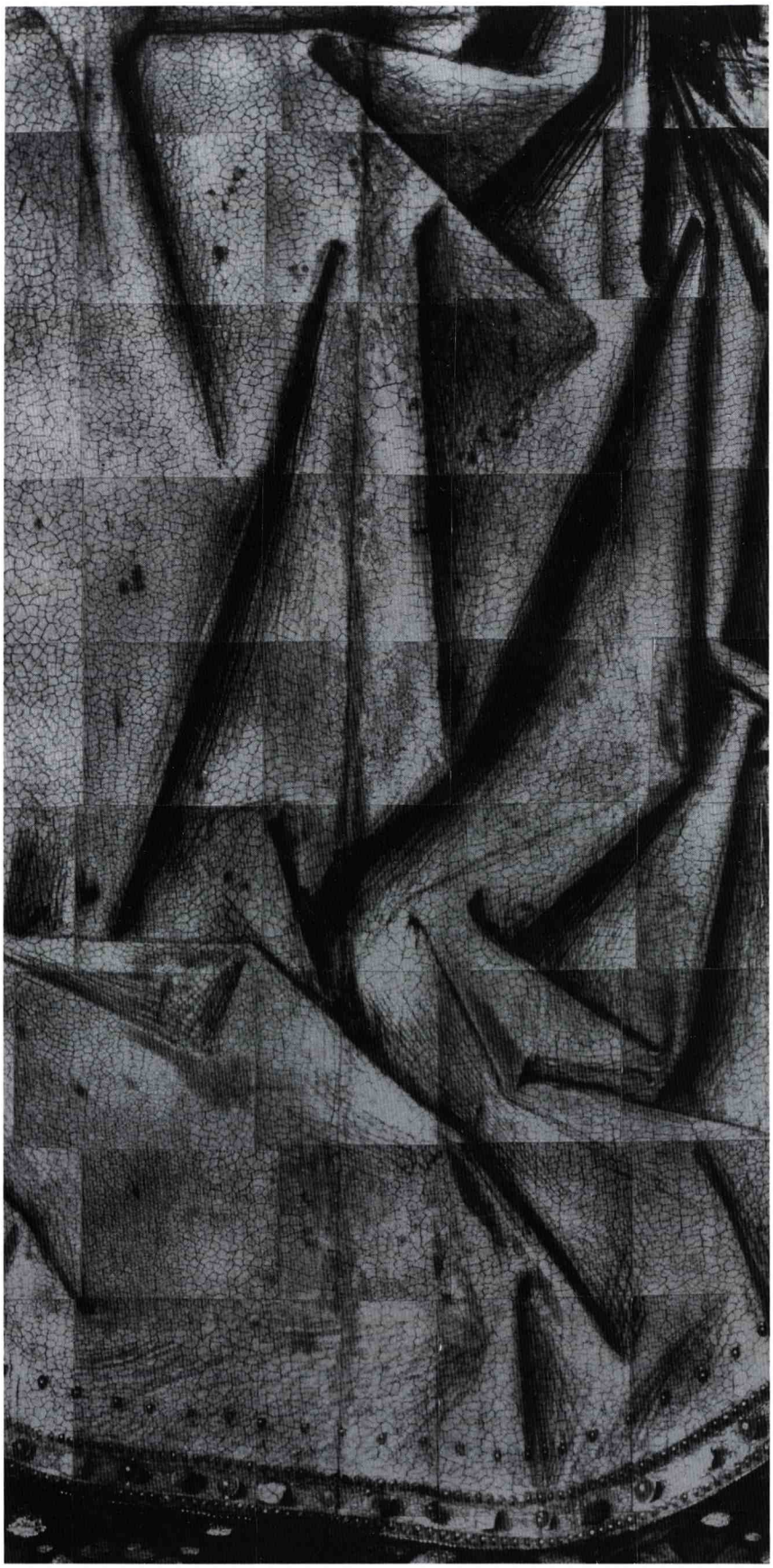


Abb. 159: Jan van Eyck, Lucca-Madonna, Infrarot-Reflektographie: Marienumhang, Frankfurt, Städel

siert[48]. Die Untersuchung der gesamten Tafel unter Einsatz der Infrarot-Reflektographie konnte diese Einschätzung bestätigen *(Abb. 158-159)*. Die mit einem feinen Pinsel (?) ausgeführte Unterzeichnung wird im Bereich des roten Umhangs Mariens besonders gut faßbar, und vor allem hier gibt es neben der etwas kräftiger ausgeführten Kontur- und Binnenzeichnung eine reiche Modellierung der Oberfläche durch etwas feinere Parallel- und Kreuzschraffuren, die in ihrem Verlauf subtil dem Oberflächenrelief folgen. Diese außerordentlich sorgfältige Anlage des Faltengeschiebes des schweren, stoffreichen Umhangs trägt entscheidend zu der nachgerade skulpturalen Wirkung der Unterzeichnung in diesem Bereich der Tafel bei. Demgegenüber entbehrte die Architektur ebenso wie die komplexen Muster des Thronbaldachins oder des Teppichs von Beginn an einer detaillierten Unterzeichnung. Der sicheren Erfassung der Unterzeichnung steht schließlich aber auch die Sorgfalt der Ausführung des Bildes an sich entgegen. Die z. T. sehr feinen, dünnen Linien der Unterzeichnung, etwa des Gesichtes Mariens oder des Kinderkörpers, sind von gleichbleibender Strichstärke und fallen in weiten Teilen der Darstellung mit der Farbausführung in eins[49].

Neben dem Studium der Unterzeichnung ermöglicht die Infrarot-Reflektographie zusammen mit dem Röntgenbefund *(Abb. 160)* die Erfassung einer Reihe von Pentimenti. Sie konzentrieren sich bei den Figuren auf das Kind, die Windel und die Hände der Mutter[50]. Umfangreichere Veränderungen erfuhren vor allem der Innenraum sowie Baldachin und Podest des Thrones *(Abb. 160-161)*. Der heute mit einem gotischen Rippengewölbe geschlossene Raum war in der ersten Farbfassung mit einer Flachdecke versehen, die auf der Rückwand etwa in der Höhe des Rundbogenabschlusses des Fensters bzw. der Wandnische aufruhte. Auch der Baldachin wurde verändert; Himmel und Rückwand des Thrones waren anfangs breiter und wurden erst nachträglich auf ihr heutiges Maß zurückgenommen. In diesem Zusammenhang wurde auch der Löwe auf der Armlehne zur Linken Mariens etwas weiter vorgerückt. Weiterhin scheint in der ersten Farbanlage ein zweistufiger, den gesamten Raum ausfüllender Unterbau für den Thron geplant gewesen zu sein. Die Vorderkante der unteren Stufe dieses Podestes fiel dabei mit der Bildebene in eins.

Die dendrochronologische Analyse kann für das verwendete Holz ein frühestes Fälldatum von 1422, ein wahrscheinliches Fälldatum von 1428 nachweisen[51].

DISKUSSION

Unter den erhaltenen Madonnenbildern Jan van Eycks bietet keines dem Betrachter einen - auch im Wortsinn - derart unmittelbaren Zugang wie gerade die Lucca-Madonna[52]. Da sich der zeitgenössische Betrachter idealiter dem Bild als dem Ausgangspunkt, der Madonna aber als dem Gegenstand und Zielpunkt seiner Andachtsübungen nähern sollte[53], ist in diesem Zusammenhang der vom Bild behaup-

48 Desneux (1958), S. 14, Abb. 6.

49 Die Unterzeichnung der Lucca-Madonna entspricht bis in die Detailgestaltung der von anderen Bildern Jan van Eycks aus der Mitte der 1430er Jahre wie der Verkündigung in der National Gallery of Art, Washington (John Oliver Hand, Martha Wolff, Early Netherlandish painting [The collections of the National Gallery of Art, Systematic catalogue], Washington 1986, S. 76, Abb. 1), oder der Rolin-Madonna im Louvre (J. R. J. van Asperen de Boer, Molly Faries, La Vierge au Chancelier Rolin de Van Eyck: Examen au moyen de la réflectographie à l'infrarouge; in: Revue du Louvre et des musées de France 40 [1990], S. 37-49). Zugleich finden sich auch engste Bezüge zum Genter Altar (J. R. J. van Asperen de Boer, A scientific re-examination of the Ghent Altarpiece; in: OudH 93 [1979], S. 141-214) und zu den Drei Marien am Grab im Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam (J. R. J. van Asperen de Boer, J. Giltaij, Een nader onderzoek van »De drie Maria's aan het H. Graf« - een schilderij uit de »Groep Van Eyck« in Rotterdam; in: OudH 101 [1987], S. 254-276). Nah verwandt erscheint schließlich auch die Unterzeichnung der Stigmatisation des hl. Franziskus in der Galleria Sabauda, Turin (Marigene H. Butler, An investigation of two paintings of The Stigmatization of Saint Francis thought to have been painted by Jan van Eyck; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VIII, S. 95-101, Tafel 50f), und der »Eyckischen« Miniaturen im Turin-Mailänder Stundenbuch (Marigene H. Butler, J. R. J. van Asperen de Boer, The examination of the Milan-Turin Hours with infrared reflectography. A preliminary report; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VII, S. 71-76, Tafeln 30-40).

50 So zog die Windel, auf der das Kind sitzt, in der ersten, später verworfenen Farbanlage schräg an seinem Rücken empor - der hinter dem Daumen der Rechten Mariens sichtbare Windelzipfel erinnert noch an diese ursprüngliche Konzeption. Auch die Beine des Kindes wurden in ihrer Stellung leicht nach unten verschoben, der Zeigefinger der Linken der Mutter dagegen etwas tiefer an die Brust gelegt als in der heutigen Fassung. An der Gewandung Mariens gab es während des Malprozesses nur am unteren Saum des stoffreichen Umhangs eine Abänderung; er fiel auf der linken Seite weiter über die Thronstufe herab als in der heutigen Darstellung.

51 Klein (1987), S. 31f; vgl. auch die detaillierte Darstellung des Befundes im Kataloganhang von P. Klein.

52 Zur Bedeutung des empathischen Zugangs des Betrachters zum Andachtsbild vgl. etwa Sixten Ringbom, Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Doornspijk ^{2}1984, S. 11-22.

53 A. a. O.



Abb. 160: Jan van Eyck, Lucca-Madonna, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

tete, fiktive Einschluß des Betrachters in den dargestellten Thronraum der Madonna von entscheidender Wichtigkeit: Der teppichbedeckte Fußboden, die Seitenwände und das Deckengewölbe sind vom Bildausschnitt - scheinbar willkürlich, bei näherer Betrachtung aber höchst kalkuliert - beschnitten, setzen sich also diesseits der Bildebene im Betrachterraum fort. Gewölbe und Fensteranordnung erlauben dabei sogar die präzise Bestimmung des Betrachterstandpunktes im Raum direkt auf bzw. hinter der Türschwelle[54].

Keines von Jans übrigen Madonnenbildern legt sich in dieser Beziehung so fest, und keines ist in derartiger Weise unmittelbar auf den Betrachter hin orientiert. Zwar ist auch bei der 1436 datierten Van der Paele-Madonna *(Abb. 155)* dem Betrachter des Bildes ein Standort innerhalb des Kirchengebäudes zugewiesen (gleichgültig ob man dies als einen Rundbau oder als eine Basilika mit rundem Chorabschluß betrachten will). Es ist aber unübersehbar, daß durch die Darstellung des Stifters Joris van der Paele und der beiden ihn empfehlenden Heiligen im Bilde eine komplexe Erzählung einsetzt und daß zugleich dem Betrachter in der Aufmerksamkeit von Mutter und Kind eine wesentliche Konkurrenz erwachsen ist: Beide nehmen Kontakt mit dem anbetenden Stifter der Tafel auf. Gleiches gilt grundsätzlich auch für das 1437 datierte Dresdener Marien-Triptychon *(Abb. 157)* und die Rolin-Madonna *(Abb. 156)*[55]. Mit der Lucca-Madonna geht Jan van Eyck in seiner Konzeption des Andachtsbildes einen entscheidenden Schritt weiter. Hier setzt er den Betrachter an die Stelle des Stifters; die Bildaussage erschließt und vervollständigt sich erst mit der und durch die Anwesenheit des andächtigen Betrachters.

Interessanterweise steht diese in sich so geschlossen wirkende, überzeugende Lösung am Ende einer komplexen Bildgenese, die anfänglich eine wesentlich konventionellere Formulierung etwa in der Art der immer wieder mit der Lucca-Madonna in Verbindung gebrachten Ince Hall Madonna *(Abb. 154)* vorsah[56]. Wie Röntgenaufnahme und Infrarot-Reflektographie zeigen, war der Thronraum der Lucca-Madonna in der ersten Farbanlage flachgedeckt *(Abb. 160-161)*; das einfache Rundbogenfenster links und die entsprechende Nische rechts gaben keinen Aufschluß über die Wandgliederung diesseits der Bildebene, fehlte doch noch das Rundfenster bzw. die Rundnische, die in der Endfassung des Bildes die Ergänzung zum Biforenfenster erzwingt. Der Thron Mariens schließlich erhob sich in der Erstformulierung auf einem zweistufigen Podest, der Teppich fehlte zur Gänze. Die Lucca-Madonna bot demnach in der ersten Farbanlage keinerlei Anhaltspunkte für ein Raumkontinuum diesseits des Bildes im Betrachterraum; durch die mit der Bildebene identische Vorderseite von Baldachin und Podest wurde statt dessen

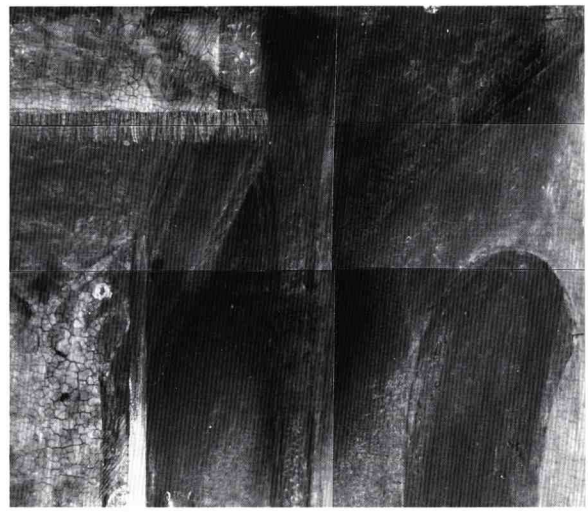


Abb. 161: Jan van Eyck, Lucca-Madonna, Infrarot-Reflektographie: rechte obere Bildecke, Frankfurt, Städel

54 Ebendieser Betrachterstandpunkt, der bei der Lucca-Madonna anhand der Raumdarstellung zu bestimmen ist, wird im 1434 datierten Doppelbildnis des Giovanni Arnolfini und seiner Frau in der National Gallery, London (ENP I, S. 40f, Tafel 20f), von Jan van Eyck im Rundspiegel an der Rückwand des Raumes gezeigt: Hier erscheint en miniature, begleitet von einem weiteren Mann, in der geöffneten Tür der Maler selbst, um die über dem Spiegel auf der Wand erscheinende Inschrift »Johannes de eyck fuit hic« zu bezeugen.

55 Beim Dresdener Marien-Triptychon scheint der Betrachter gleichfalls im Innern der Kirche oder in ihrem Portal zu stehen. Bei der Rolin-Madonna bleibt demgegenüber sein Standort im ungewissen: Er könnte sich sowohl im Thronraum selbst befinden, wie auch durch eine Tür oder ein Fenster hereinblicken.

56 Eine während des Malprozesses vorgenommene, ähnliche Vereinheitlichung des Bildraumes - ohne allerdings den Betrachterraum so zwingend einzuschließen wie bei der Lucca-Madonna - ist bei Jan van Eycks Verkündigung des Genter Altars zu beobachten. In der Unterzeichnung wurde noch jede der vier Einzeltafeln, über die sich die Szene verteilt, mit einem maßwerkverzierten Rundbogen abgeschlossen. Erst während der malerischen Ausführung wurde der durchgehende, flachgedeckte Bildraum gestaltet. Er wird zusätzlich durch den imaginären Schattenwurf der drei die Einzeltafeln trennenden Rahmenleisten auf das raffinierteste in sich vereinheitlicht und auf den Betrachterraum bezogen (Paul Coremans, L'Agneau Mystique au laboratoire. Examen et traitement, Antwerpen 1953 [Les Primitifs Flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs Flamands, 2], Tafel LXII, 1).



Abb. 162: Jan van Eyck, Madonna in der Kirche, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

die Bildfläche massiv betont, der Betrachter mithin auf Distanz gehalten. Unter Beibehaltung der Figurengruppe veränderte Jan van Eyck allein durch die Modifikation des Thrones und der Architektur seine anfänglich konventionelle Darstellung der Mutter Gottes mit dem Kind zu einer Komposition, die geradezu idealtypisch die Bildaufgabe »Andachtsbild« zu verkörpern scheint[57].

Dies wird noch deutlicher, wenn man ein weiteres Madonnenbild Jan van Eycks hinzuzieht, die gleichfalls undatierte Madonna in der Kirche in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin *(Abb. 162)*[58]. Die Tafel ist der linke Flügel eines Diptychons, dessen Gegenstück verloren ist, und zeigt Maria mit dem Kind auf dem Arm im Mittelschiff einer gotischen Kathedrale stehend. Die ursprüngliche Konzeption des Diptychons läßt sich anhand einer späteren Kopie des »Meisters von 1499« rekonstruieren[59]. Sein Diptychon im Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen *(Abb. 163)*[60], zeigt im geöffneten Zustand links die Kopie der Berliner Kirchenmadonna, rechts den in einem reich ausgestatteten Wohnraum an seinem Betpult knienden Stifter Chrétien de Hondt, der von 1496 bis 1509 Abt der Dünenabtei bei Brügge war. Die überraschende Gegenüberstellung von Kirchengebäude und Wohnraum, mehr noch die offenkundige Diskrepanz zwischen der ins Riesenhafte gesteigerten Madonna und der sie umgebenden Architektur, läßt für die Deutung der Darstellung keinen Zweifel[61]: Während auf die Gleichsetzung der Gottesmutter mit der Ecclesia sinnfällig durch die Kathedralarchitektur hingewiesen wird, spielt die von zwei brennenden Kerzen flankierte, ungefaßte Madonnenstatue unter der Lettnerbühne auf den mutmaß-

57 Daß für die Zeitgenossen der augentäuschende Detailrealismus, die überzeugende Raumwiedergabe und die Kontinuität vom Bild- zum Betrachterraum allerdings durchaus keine unabdingbaren Voraussetzungen für die Nutzung eines Bildes zu meditativen Frömmigkeitsübungen darstellten, zeigt schlaglichtartig die Marientafel des St. Emmeramer Abtes Wolfhard Strauss in St. Emmeram in Regensburg. Die um 1440 entstandene Madonnendarstellung geht unmittelbar auf die Lucca-Madonna zurück. Der komplexe intellektuelle Gehalt des Vorbildes hat allerdings einer vereinfachten und vereinfachenden Bildsprache Platz gemacht (Ernst Buchner, Zur spätgotischen Malerei Regensburgs und Salzburgs; in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., Heft 6, München 1959, S. 3–9, Tafel 1).

58 ENP I, S. 52, Tafel 39.

59 Eine weitere Kopie von Jan Gossaert befindet sich im Palazzo Doria in Rom (ENP VIII, S. 18f, 90f, Nr. 3, Tafel 8f). Der rechte Stifterflügel zeigt hier nun in einer weiten Landschaft den jugendlichen Stifter Antonio Siciliano in Begleitung des hl. Antonius. Ins Jahr 1623 ist eine weitere Variante der Kirchenmadonna datiert, die sich in der Sammlung Rodríguez Bauzá, Madrid (ENP I, S. 107, Tafel 107 B; Elisa Bermejo Martinez, La pintura de los primitivos flamencos en España, Bd. 1, Madrid 1980, S. 56f, Nr. 7, Abb. 21), befindet. Hier ist der Stifter Christian Druvaeus, gleichfalls Abt der Dünenabtei bei Brügge, allerdings in Begleitung dreier Heiliger in einem gewölbten Raum in Verehrung eines Tafelbildes der Kirchenmadonna dargestellt, wie die gemalte Rahmung dieses Bildes im Bilde deutlich macht. Die visionäre Erscheinung der Gottesmutter in einer Kirche wurde schließlich in einer weiteren Adaption des Themas in einer Privatsammlung in Sevilla hervorgehoben: Hier überreicht die Gottesmutter dem hl. Ildefonso sein Ordensgewand (a. a. O., S. 149f, Nr. 2, Abb. 143).

60 ENP IV, S. 75, Nr. 37, Tafel 44.

61 Vgl. in diesem Zusammenhang: Craig Harbison, Realism and symbolism in early Flemish painting; in: AB 66 (1984), S. 588–602; ders., Visions and meditations in early Flemish painting; in: Simiolus 15 (1985), S. 87–118; ders. (1991), S. 169–187.



Abb. 163: »Meister von 1499«, Diptychon des Chrétien de Hondt, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten

lichen Ausgangspunkt der Meditationsübung Chrétien de Hondts an. Die vom Bild erhobene Behauptung ist eindeutig – im Abbild der Marienstatue hat der Stifter das dahinterstehende Urbild der Gottesmutter selbst verehrt; als Lohn für seine intensiven frommen Betrachtungen sieht er sich nun mit der visionären Erscheinung der Gottesmutter belohnt.

Was bei Jans Kirchenmadonna bzw. beim Diptychon des »Meisters von 1499« unmittelbar erkennbar ist, wird in der Lucca-Madonna auf verschlüsseltere Weise verdeutlicht. Die auch hier zu beobachtende Diskrepanz zwischen Figur und umgebendem Raum springt nicht zuletzt dank der raffinierten Lichtführung mit ihren tiefen Schattenzonen weniger ins Auge, die Bauformen lassen nicht zwingend an Sakralarchitektur denken. Dennoch wird durch die Bildgestaltung und die der Madonna beigegebenen Gegenstände der Symbolgehalt der Darstellung unmißverständlich gemacht. Attribute wie das Wasserbecken und die Glasflasche kommentieren als Symbole der Reinheit die Jungfrauengeburt und die einzigartige Stellung Mariens im Heilsgeschehen. Die drei Früchte weisen auf die »Neue Eva« und den »Neuen Adam«, die die Erbsünde des ersten Menschenpaares tilgen. Als Gottesgebärerin und -nährerin ist Maria nicht nur die bevorzugte Fürbitterin schlechthin für die Menschen, aus dieser Rolle erklärt sich auch der fürstliche Repräsentationsapparat

mit Perldiadem, kostbarem, perl- und edelsteinbesetztem Umhang und reichdekoriertem Thron, der Maria als Himmelskönigin inszeniert. Doch neben den attributiv beigegebenen Gegenständen trägt auch die spezifische Darstellungsweise zur Vertiefung des Bildgehaltes bei. Die rigide Frontalität und die strikte Dreieckskomposition der Figurenguppe, die zugleich Teil der zeremoniell-höfischen Präsentation der Gottesmutter ist, betonen vor allem den sakralen Charakter der Darstellung. Der Augenpunkt ist bewußt in Höhe der Sitzfläche des Christusknaben gewählt, wodurch die Verkürzung der Beine Mariens optisch unterdrückt wird[62]. Der vom stoffreichen Umhang zur Gänze verhüllte Unterkörper der Madonna wird dadurch noch voluminöser und blockhafter. Die bewußte Anspielung auf altehrwürdige marianische Bildtypen wie die »Sedes Sapientiae«[63], auf die theologische Ausdeutung Mariens als Altar und zugleich als Grab Christi[64] ist unübersehbar.

Anders als beim Diptychon mit der Madonna in der Kirche bezieht sich die Lucca-Madonna nicht auf die Stifterdarstellung einer zugehörigen Tafel. Anders als beim Berliner Bild fehlt ein eindeutiger sakraler Bezugsrahmen, in dem eine unauffällig im Hintergrund plazierte Skulptur einer thronenden Madonna lactans deutlich machen könnte, daß sich eben dieses Schnitzwerk auf wunderbare Weise dem frommen Betrachter in einer Vision aufs lebendigste präsentiert. Dennoch scheint die Lucca-Madonna diese Behauptung zu erheben: So wie etwa bei der Kirchenmadonna durch das Diptychonformular und die Wendung Mariens nach rechts der Bezug zum dargestellten Stifter hergestellt wird, so bezieht sich die Frankfurter Tafel mit der Frontalität der Figurengruppe und mit der spezifischen Konstruktion der Architektur unausweichlich auf den Betrachter v o r dem Bild. Dem zeitgenössischen Betrachter aber ist vor dem Bild eine klar definierte Rolle zugewiesen - die Verehrung des Urbildes im gemalten Abbild[65]. Jan van Eyck scheint in der Herstellung dieses »Abbildes« seinen ganzen Ehrgeiz darauf verwandt zu haben, dem Betrachter unmittelbar die Vorstellung zu vermitteln, er habe bereits jene höhere Stufe der Meditation erreicht, in der die visionäre Erscheinung an die Stelle des gemalten Bildes tritt. Nichts anderem dient die auf extreme Nah- und Detailsicht angelegte Malerei mit der augentäuschenden Wiedergabe unterschiedlichster Oberflächen bis hin zu Beobachtungen wie dem über den Stufen aufbrechenden Teppichflor oder den perfekter Logik folgenden Falten im Brokat des Ehrentuchs der Thronrückwand.

Während die Autorschaft der Lucca-Madonna unbestritten ist, bleibt die nähere Eingrenzung ihrer Entstehungszeit in den 1430er Jahren problematisch. Stilistisch eng verwandt sind ohne Frage die auf dem Originalrahmen 1436 datierte Van der Paele-Madonna *(Abb. 155)* und die Rolin-Madonna *(Abb. 156)*, für die wie im Falle der Lucca-Madonna keine externen Anhaltspunkte für die Feindatierung vorliegen. Wegen kompositioneller und motivischer Parallelen zur Frankfurter Tafel ist vielfach auch die in der Bildfläche inschriftlich auf 1433 datierte Ince Hall Madonna *(Abb. 154)* zu Vergleichs- und Datierungszwecken herangezogen worden. Auch hier wird die Madonna in einem bürgerlichen Innenraum ohne begleitende Stifter- oder Heiligenfiguren gezeigt. Seit den Untersuchungen von U. Hoff und M. Davies kann aber kein Zweifel mehr daran bestehen, daß die Tafel, ungeachtet der Jan van Eyck nennenden Signatur und einer Datierung auf 1433, keinesfalls eine niederländische Arbeit aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts sein kann[66]. Allerdings sahen Hoff und Davies hinter der Ince Hall Madonna ein verlorenes Originalwerk Jan van Eycks. Angesichts der Verbindungen dieses hypothetischen Bildes vom Anfang der 1430er Jahre zur Lucca-Madonna verdient diese Vermutung eine nähere Betrachtung.

In seiner Analyse der Ince Hall Madonna listete Davies ausführlich die künstlerischen Schwächen und offensichtlichen Mißverständnisse auf, die dem »Kopisten« bei seiner Arbeit unterlaufen sein sollten. Zu Recht stellte er fest, daß Jans Bilder nicht nur im großen und ganzen, sondern auch in den Details einer kritischen Betrachtung standhalten[67]. Merkwürdigerweise entging Davies eine Beobachtung, die auf den ersten Blick wie ein Detail erscheinen mag, tatsächlich aber für die inhaltliche Konzeption des Bildes wesentlich ist: Während die Mutter Gottes in der Pose der »Umiltà« auf einem Kissen am Boden sitzend dargestellt ist, hinterfängt sie sinnwidrig ein

62 Der kalkulierte Einsatz perspektivischer Kenntnisse ist hierbei unübersehbar; vgl. Ward (1983), S. 680–686; Pächt (1989), S. 23f.

63 Hier natürlich noch verstärkt durch die auf den Thron Salomonis verweisenden Löwenfiguren auf dem Thron Mariens.

64 In diese Richtung weist vor allem die Windel des Kindes, die als gleichzeitige Anspielung auf den Gebrauch des Corporales während der Meßfeier wie auf das Leichentuch Christi gelesen werden kann, vgl. Lane (1984), S. 14–23.

65 Ringbom (wie Anm. 52), S. 11–22.

66 Hoff, Davies (1971), S. 29–50.

67 A. a. O., S. 46.

Thronbaldachin mit kostbarem Ehrentuch. Betrachtet man Jan van Eycks sonstige, in sich zur Gänze schlüssig konzipierten Madonnenbilder, so scheint uns mit der Ince Hall Madonna keine - wie auch immer in Details veränderte - Kopie nach einem verlorenen Bild Van Eycks vorzuliegen, sondern vielmehr ein Pasticcio, das in erheblichem Umfang gerade bei der Lucca-Madonna Anleihen macht[68]. Die apokryphe Datierung der Ince Hall Madonna darf also bei der zeitlichen Ansetzung der Lucca-Madonna außer acht gelassen werden.

Angesichts der unmittelbaren zeitlichen Nähe der 1436 vollendeten Van der Paele-Madonna *(Abb. 155)* zu dem auf 1437 datierten Dresdener Marien-Triptychon *(Abb. 157)*, Werke, die jeweils - um sinngemäß mit Belting und Eichberger zu sprechen - den monumental-öffentlichen bzw. den erzählend-privaten Stil Jan van Eycks vertreten[69], erscheint der Versuch einer präzisen Datierung der Lucca-Madonna wenig aussichtsreich. Einen vagen externen Anhaltspunkt liefert die dendrochronologische Untersuchung des Bildträgers, die auf der Basis einer Reihe von statistischen Annahmen eine Bemalung ab 1438 wahrscheinlich macht, aber auch eine geringfügig frühere Entstehung nicht ausschließt[70]. Auf 1437 ist Filippo Lippis Tarquinia-Madonna in der Galleria Nazionale in Rom datiert. Mit seinem unübersehbaren Bemühen um gegenstandsrealistische Abbildung steht dieses Bild ebenso wie Lippis gleichzeitig entstandene Werke in direktem Zusammenhang mit der niederländischen Malerei; Motivübernahmen wie etwa die lichtdurchströmte Glaskaraffe verbinden es darüber hinaus unmittelbar mit Werken Jan van Eycks in der Art der Lucca-Madonna[71]. Ob aus dieser Verwandtschaft auf eine direkte Abhängigkeit der Tarquinia- von der Lucca-Madonna, mithin auf einen terminus ante quem für die Städel-Tafel, geschlossen werden kann, bleibe dahingestellt[72].

LITERATUR

Verz. 1844, S. 140, Nr. 408 (= »Nachtrag 1852«); 1855, S. 12, Nr. 408; 1858, S. 65f, Nr. 64; 1866, S. 67, Nr. 64; 1870, S. 86, Nr. 59; 1873, S. 87, Nr. 59; 1879, S. 99, Nr. 98; 1883, S. 101, Nr. 98; 1888, S. 109, Nr. 98; 1892, S. 30, Nr. 98; 1900, S. 114, Nr. 98; 1907, S. 20, Nr. 98; 1910, S. 24, Nr. 98; 1914, S. 25, Nr. 98; 1915, S. 6, Nr. 98; 1919, S. 39, Inv. Nr. 944; 1922, S. 30f; 1924, S. 73; 1932, S. 13-15; 1963, S. 11; 1966, S. 39; 1971, S. 22; 1987, S. 46.

London 1840 Catalogue of the gallery of His Royal Highness the Duke of Lucca, now exhibiting at the gallery of the Society of Painters in Water-Colours, Pall Mall East, July 1840, London 1840, S. 7, Nr. 19

Hymans (o. J.) Henri Hymans, Les van Eycks, Paris o. J., S. 83f

1840 Catalogue of the gallery of His Royal Highness the Duke of Lucca, now exhibiting at the gallery of the Society of Painters in Water-Colours, Pall Mall East, July 1840, London 1840, S. 7, Nr. 19

1842 Lettre de M. Passavant, de Francfort, à Mr. O. Delepierre, à Bruges, sur les productions des peintres de l'ancienne école flamande aux XVe et XVIe siècles; in: Messager (1842), S. 209-211

1843 C. J. Nieuwenhuys, Description de la galerie des tableaux de S. M. le Roi des Pays-Bas, avec quelques remarques sur l'histoire des peintres et sur les progrès de l'art, Brüssel 1843, S. 3f

1843 J. D. Passavant, Beiträge zur Kenntniß der alt-niederländischen Malerschulen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1843), S. 229

1845 Alfred Michiels, Histoire de la peinture flamande et hollandaise, Bd. 2, Brüssel 1845, S. 127

1850 Catalogue des tableaux anciens et modernes, de diverses écoles, dessins et statues, formant la galerie de feu Sa Majesté Guillaume II, Roi des Pays-Bas, Prince d'Orange-Nassau, Grand-Duc de Luxembourg etc. etc. etc., Amsterdam 1850, S. 2, Kat. Nr. 2

1853 Ernst Förster, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Leipzig 1853, S. 72

1857 Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, The early Flemish painters. Notices of their lives and works, London 1857, S. 91

68 Bei einer zweiten mit der Ince Hall Madonna eng zusammenhängenden und gleichfalls von keinem niederländischen Künstler stammenden Tafel im Museum der Collegiata von Covarrubias (Bermejo Martinez [wie Anm. 59], S. 54-56, Nr. 6, Abb. 18-19) finden sich kennzeichnenderweise neben Motiven der Lucca-Madonna unmittelbare Anleihen bei Jan van Eycks Arnolfini-Doppelbildnis in der National Gallery in London: Während die Wandnische rechts mit Kerzenhalter und diversen Glasgefäßen an das Frankfurter Bild anschließt, ist die direkt daneben hängende, ins Gigantische gesteigerte Gebetsschnur wie auch die scheinbar auf die Seitenwand geschriebene »Signatur« ohne das Vorbild der Londoner Tafel undenkbar. Der pasticcioartige Gesamteindruck ist bei dieser Tafel noch deutlicher ausgeprägt als bei der Ince Hall Madonna. Eine weitere Paraphrase der Lucca-Madonna (57 x 49,5 cm), diesmal mit Zügen der Van der Paele-Madonna vermischt, befand sich zuletzt in der Sammlung Mrs. Simpson Carson (Photo in der Witt Library, London).

69 Belting, Eichberger (wie Anm. 33), S. 114-164.

70 Vgl. den Kataloganhang zu den dendrochronologischen Untersuchungen von Peter Klein.

71 Francis Ames-Lewis, Fra Filippo Lippi and Flanders; in: ZfK 42 (1979), S. 255-273. Eine Glaskaraffe, deren Gestaltung jener auf der Lucca-Madonna sehr nahekommt, findet sich auch auf Filippo Lippis Verkündigung in S. Lorenzo in Florenz (a. a. O., Abb. 6-8).

72 Eine derartige Abhängigkeit wollte etwa Ames-Lewis, a. a. O., S. 255-273, annehmen.

1858 H. G. Hotho, Die Malerschule Hubert's van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Öffentliche Vorlesung. Zweiter Theil. Die flandrische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, Berlin 1858, S. 189f
1862 Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, Alexandre Pinchart, Ch. Ruelens, Les anciens peintres flamands. Leur vie et leurs œuvres, Bd. 1, Brüssel-Paris 1862, S. 90
1862 G. F. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 89f
1875 Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, Anton Springer, Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875, S. 114
1879 Carl Schnaase, Otto Eisenmann, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879, S. 153f
1898 Ludwig Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck, Bielefeld-Leipzig 1898, S. 87f, 90
1900 Karl Voll, Die Werke des Jan van Eyck. Eine kritische Studie, Straßburg 1900, S. 70–74
1900 Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 114–116
1904 G. Joseph Kern, Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule, Bd. 1, Leipzig 1904, S. 9
1905 H. Fierens-Gevaert, Études sur l'art flamand. La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres, Brüssel 1905, S. 162
1906 Margarete Siebert, Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen, Straßburg 1906, S. 10f
1906 Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 36–38, 141
1908 W. H. James Weale, Hubert and John van Eyck. Their life and work, London-New York 1908, S. 138f
1910 E. Durand-Gréville, Hubert et Jean van Eyck, Brüssel 1910, S. 139, 174
1912 W. H. James Weale, Maurice W. Brockwell, The Van Eycks and their art, London u. a. O. 1912, S. 145f
1914 Hermann Fuerbringer, Die künstlerischen Voraussetzungen des Genter Altars der Brüder van Eyck, Dissertation, Leipzig 1914, Weida 1914, S. 32
1915 Max J. Friedländer, Art. »Eyck, Jan van«; in: Thieme-Becker, Bd. 11, S. 131
1916 Max J. Friedländer, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 173
1921 Martin Conway, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 68f
1922 Kurt Pfister, Van Eyck. Mit sämtlichen Zeichnungen, Miniaturen, Gemälden der Brüder van Eyck, München 1922, S. 66
1924 Friedländer, ANM I, S. 97, 168
1924 August Schmarsow, Hubert und Jan van Eyck, Leipzig 1924, S. 145–147
1924 Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 56f
1929 Kurt Erdmann, Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts. Eine Studie zu den Anfängen des orientalischen Knüpfteppichs; in: JbBerlin 50 (1929), S. 296
1929 Max J. Friedländer, Zwei altniederländische Bilder in der Spiridon-Sammlung; in: Pantheon 3 (1929), S. 206–212
1932 Karl von Tolnai, Zur Herkunft des Stiles der Van Eyck; in: JbMünchen N. F. 9 (1932), S. 332[17]
1934 Erwin Panofsky, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait; in: BurlM 64 (1934), S. 127
1938 Christian Wolters, Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte. Dargestellt an Beispielen des 15. und 16. Jahrhunderts, Frankfurt 1938, S. 25f
1939 Charles de Tolnay, Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck, Brüssel 1939, S. 31f, 68, Nr. 9
1941 Hermann Beenken, Hubert und Jan van Eyck, München 1941, S. 72–74
1941 G. Knuttel, Hubert und Jan van Eyck; in: Niederländische Malerei im XV. und XVI. Jahrhundert, Amsterdam-Leipzig 1941, S. 54
1948 Theodor Musper, Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck, Stuttgart 1948, S. 104, 107
1952 Ludwig Baldass, Jan van Eyck, London 1952, S. 57, 278
1952 Eberhard Schenk zu Schweinsberg, Bildformate der Brüder van Eyck, Limburg 1952, S. 17, 24f
1953 Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass., 1953, S. 144, 184f, 191f
1954 Valentin Denis, Tutta la pittura di Jan van Eyck, Mailand 1954, S. 29, 48
1955 Friedrich Winkler, Rezension von E. Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character; in: Kunstchronik 8 (1955), S. 22
1957 Ingvar Bergström, Medicina, fons et scrivium: A study in Van Eyckian symbolism and its influence in Italian art; in: Konsthistorisk Tidskrift 26 (1957), S. 12
1957 F. Grossmann, Flemish paintings at Bruges; in: BurlM 99 (1957), S. 4
1958 Jules Desneux, Underdrawings and pentimenti in the pictures of Jan van Eyck; in: AB 40 (1958), S. 14
1959 Günter Busch, Jan van Eyck. Die Madonna des Kanonikus Paele, Stuttgart 1959, S. 8
1961 Colin Tobias Eisler, New England Museums, Brüssel 1961 (Corpus, 4), S. 85
1963 J. Bruyn, Twee Kardinaalsportretten in het werk van Jan van Eyck; in: Album Discipulorum aangeboden aan Professor Dr. J. G. van Gelder ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag 27 februari 1963, Utrecht 1963, S. 27
1966 Millard Meiss, Theodore G. Jones, Once again

Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece; in: AB 48 (1966), S. 204
1967 Friedländer, ENP I, S. 60f, 94
1967 Siegfried Thalheimer, Der Genter Altar, München 1967, S. 80f
1968 Charles D. Cuttler, Northern Painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries, New York 1968, S. 97
1968 Giorgio T. Faggin, L'opera completa dei Van Eyck, Mailand 1968, S. 95f
1971 Ursula Hoff, Martin Davies, The National Gallery of Victoria, Melbourne, Brüssel 1971 (Corpus, 12), S. 38, 47
1971 Lotte Brand Philip, The Ghent Altarpiece and the art of Jan van Eyck, Princeton 1971, S. 163
1972 Gustav Künstler, Jan van Eycks Wahlwort »Als ich can« und das Flügelaltärchen in Dresden; in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25 (1972), S. 114
1972 Konrad Strauss, Keramikgefäße, insbesonders Fayencegefäße auf Tafelbildern der deutschen und niederländischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts; in: Keramik-Freunde der Schweiz. Mitteilungsblatt 84 (1972), S. 10f, 22
1973 James Snyder, The chronology of Jan van Eyck's paintings; in: Album amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, S. 293–297
1976 Charles Sterling, Jan van Eyck avant 1432; in: RevArt 33 (1976), S. 7^5, 9
1979 Albert Châtelet, Van Eyck, Bologna 1979, S. 46
1980 Elisabeth Dhanens, Hubert und Jan van Eyck, Königstein 1980, S. 232–237
1981 M. Madou, Rezension von E. Dhanens, Hubert en Jan van Eyck; in: OudH 95 (1981), S. 258f
1982 David L. Carleton, A mathematical analysis of the perspective of the »Arnolfini Portrait« and other similar interior scenes by Jan van Eyck; in: AB 64 (1982), S. 118–124
1982 Anne Simonson Fuchs, The Virgin of the Councillors by Louis Dalmau (1443–1445). The contract and its Eyckian execution; in: GBA 6. pér. 99 (1982), S. 50
1982 Carol J. Purtle, The Marian paintings of Jan van Eyck, Princeton, N. J., 1982, S. 99–126
1982 Jürgen Sauermost, Die Sonntagsseite des Genter Altars oder Pictor Hubertus Eeyck. Maior quo nemo repertus; in: Pantheon 40 (1982), S. 297
1983 David L. Carleton, Reply; in: AB 65 (1983), S. 686–690
1983 John L. Ward, On the mathematics of the perspectives of the Arnolfini portrait and similar works of Jan van Eyck; in: AB 65 (1983), S. 680–686
1984 Barbara G. Lane, The altar and the altarpiece. Sacramental themes in early Netherlandish painting, New York 1984, S. 14–23
1984 Jeffrey Ruda, Flemish painting and early Renaissance in Florence: Questions of influence; in: ZfK 47 (1984), S. 216
1985 James Snyder, Northern Renaissance art. Painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575, New York 1985, S. 102
1986 Brian Madigan, Van Eyck's illuminated carafe; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 49 (1986), S. 227–230
1987 Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Bildtafeln des 15. Jahrhunderts; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VI, S. 31f
1989 Otto Pächt, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, herausgegeben von Maria Schmidt-Dengler, München 1989, S. 23f, 82–84, 88–105
1989 Jochen Sander, The acquisition of paintings and drawings at the Willem II auction by the Städel Kunstinstitut, Frankfurt; in: Simiolus 19 (1989), S. 123–135
1991 James Elkins, On the Arnolfini Portrait and the Lucca Madonna: Did Jan van Eyck have a perspectival system? in: AB 73 (1991), S. 53–62
1991 Craig Harbison, Jan van Eyck. The play of realism, London 1991, S. 78–85

Hugo van der Goes

GENT (?) um 1440 - 1482 KLOSTER ROODENDAELE

Hugo van der Goes wurde vermutlich um 1440 in Gent geboren. Seine Lehrzeit und sein Lehrer sind unbekannt. Historisch faßbar wird der Maler erstmals am 5. Mai 1467 bei seiner Aufnahme als Freimeister in die Genter Malerzunft, in der er rasch wichtige Ämter bis zu dem des Dekans bekleiden sollte. Am 18. August 1475 wird der Maler das letzte Mal in den Genter Urkunden erwähnt; nicht allzu lange danach begann er sein Noviziat als Laienbruder im Kloster Roodendaele bei Brüssel. Er blieb aber unverändert als Maler tätig. 1480 schätzte er im Auftrag des Löwener Magistrats den künstlerischen Nachlaß des 1475 gestorbenen Dieric Bouts. Wenig später kam es zum Ausbruch einer schweren psychischen Erkrankung, von der sich der Maler bis zu seinem Tode 1482 nicht mehr vollständig erholen sollte. Über diese Zeit berichtet ausführlich die von einem Mitnovizen verfaßte Klosterchronik; sie enthält die ausführlichsten biographischen Angaben, die über einen niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts überliefert sind.

Hugo van der Goes genoß schon zu Lebzeiten den Ruf eines bedeutenden Künstlers. So ging die Erinnerung an ihn auch in den nachfolgenden Jahrhunderten nicht ganz unter. Seine Erwähnung in Vasaris 1550 erschienenen Künstlerviten als Schöpfer eines großen Altars in S. Maria Nuova in Florenz stellt zugleich die früheste Verbindung zwischen dem dokumentarisch gut belegten Maler und einem seiner erhaltenen Werke dar, dem großen Altarbild mit der Anbetung des Kindes für Tommaso Portinari, heute in den Uffizien in Florenz.

Auf stilkritischer Grundlage konnte so das überkommene Werk des Malers zusammengestellt werden. Angesichts der Monumentalität und psychologischen Intensität seiner Bilderfindungen, im Hinblick auf seine schöpferische Auseinandersetzung mit der niederländischen Bildtradition und auf seinen außerordentlichen Einfluß auf seine Zeitgenossen und die nachfolgenden Künstlergenerationen ist der Rang des Hugo van der Goes als der überragenden niederländischen Künstlergestalt der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unumstritten. Demgegenüber wird die Frage der Stilentwicklung und damit zugleich die Datierung seiner Werke innerhalb der nur fünfzehn Jahre umfassenden Schaffenszeit bis heute kontrovers beurteilt.

LITERATUR

Friedrich Winkler, Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964; Max J. Friedländer, Nicole Veronée-Verhaegen, Early Netherlandish Painting, Bd. IV: Hugo van der Goes, Leiden-Brüssel 1969; Bernhard Ridderbos, De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst, Den Haag 1991; Jochen Sander, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992

Hugo van der Goes
und in Brügge (?) um 1485/90 tätiger Meister

MARIEN-TRIPTYCHON

Inv. Nr. 802

Tafel 18-19 und Abb. 164-165



Abb. 164: Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, geschlossener Zustand: Verkündigung Mariens, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Mitteltafel: ein Stück Eichenholz mit vertikal verlaufender Maserung; Rahmung und Bildfläche aus einem Stück Holz geschnitten; Tafel oben halbrund geschlossen
Höhe (Bogenscheitel): 23,8 cm
Breite: 17,4 cm
Stärke (Rahmung): 1,2 cm
Stärke (Malfläche): 0,4 cm
Tafel entlang der Maserung zu unbekanntem Zeitpunkt in zwei Teile zerbrochen; Bruchkante in 7,1 cm Entfernung von der linken Tafelkante verlaufend; Bruchkanten leicht gegeneinander verkantet verleimt und retuschiert
Tafelrückseite im Originalzustand ohne Bemalung und mit allseits abgeschrägten Kanten erhalten
äußeres Rahmenwerk um Mitteltafel: ein Stück Eichenholz mit vertikal verlaufender Maserung
Höhe: 30,1 cm
Breite: 23,4 cm
Stärke (Rahmung): 3,4 cm
Stärke (Aushebung): 1,0 cm
in die oberen Zwickel der Aushebung sind für die halbrund geschlossene Mitteltafel separat gearbeitete Füllungen mit den plastisch ausgeführten Wappenschilden der Stifter eingesetzt; diese fixieren zugleich die lose eingesetzte Mitteltafel im sekundären Rahmenwerk
Aushebung für die Mitteltafel unbemalt; nur an den Seiten partiell mit Grundiermasse der äußeren Rahmung eingestrichen
linker Flügel (Gabriel; Stifter): ein Stück Eichenholz mit vertikal verlaufender Maserung; außen ohne Profilierung, innen Rahmung und Bildfläche aus einem Stück gearbeitet
Höhe: 30,0 cm
Breite: 11,6 cm
Stärke (Rahmung): 1,7 cm
Stärke (Malfläche): 0,6 cm
rechter Flügel (Annunziata; Stifterin): ein Stück Eichenholz mit vertikal verlaufender Maserung; außen ohne Profilierung, innen Rahmung und Bildfläche aus einem Stück gearbeitet
Höhe: 30,1 cm
Breite: 11,6 cm
Stärke (Rahmung): 1,7 cm
Stärke (Malfläche): 0,6 cm

Malfläche:

Mitteltafel: 20,1 x 14,1 cm
linker Flügel (Außenseite, Gabriel): die ungerahmte, bemalte Fläche der Flügelaußenseite entspricht dem Bildträger
linker Flügel (Innenseite, Stifter): 24,9 x 6,6 cm
rechter Flügel (Außenseite, Annunziata): die ungerahmte, bemalte Fläche der Flügelaußenseite entspricht dem Bildträger
rechter Flügel (Innenseite, Stifterin): 25,0 x 6,7 cm

Zustand der Malerei:

Mitteltafel: die Malerei ist partienweise verputzt, vor allem in den Schattenzonen der Inkarnate; zahlreiche, altersbedingt verfärbte punktuelle Retuschen, vor allem in den Inkarnaten; Originalfirnis vermutlich auf den Haaren und dem Perldiadem Mariens (dies zugleich die am besten erhaltenen Bildpartien), sonst ungleichmäßig reduziert bzw. ganz abgenommen; Bruchkante durchgehend retuschiert; das z. T. krepierte Blau der Mariengewänder 1986 von P. Waldeis regeneriert
linker Flügel (Innenseite, Stifter): unter einheitlichem, älterem Firnis (z. T. Originalfirnis?) guter Erhaltungszustand der Malerei; lasierende Retuschen am Ärmel des Stifters unter dem Firnis
rechter Flügel (Innenseite, Stifterin): gegenüber der Innenseite des linken Flügels reduzierte ältere Firnisschicht mit leichten Verputzungen im Gesicht der Stifterin
Flügelaußenseiten: Malerei mit Ausnahme der Gesichter partiell verputzt; auf, vor allem aber unter einem älteren, nicht originalen Firnis punktuelle, aber auch ausgedehnte Retuschen auf der gesamten Bildfläche
Rückseite der Mitteltafel *(Tafel 37)*:
keine Beschriftungen

Rückseite des äußeren Rahmenwerks der Mitteltafel *(Tafel 37)*:
Klebezettel: »G. 802.«

Rahmung:
original (s. Konstruktionszeichnungen im Anhang)

Scharniere:
neu, Verschluß der Flügel verloren

BESCHREIBUNG

Der rechteckige, für sich gerahmte Mittelteil des Triptychons enthält das mit einem eigenen, oben halbkreisförmig geschlossenen Rahmen versehene Tafelbild der Madonna mit dem Kind. Auf den Innen-



Abb. 165: Hugo van der Goes und Brügger(?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, geöffneter Zustand (vor der Restaurierung 1986), Frankfurt, Städel

seiten der Flügel erscheint das von seinen Namensheiligen empfohlene und sich der Madonna anbetend zuwendende Stifterpaar, Willem van Overbeke und Johanna de Keysere, während die Außenseiten der Flügel die Verkündigung an Maria zeigen.

Die in den Mittelteil des Klappaltärchens eingesetzte, oben halbrund geschlossene Mitteltafel *(Tafel 18 und Abb. 166)* zeigt vor rotem, goldgepunktetem Hintergrund die Halbfigur der frontal stehenden Madonna, die mit beiden Händen das Kind vor ihrer Brust emporgehoben hat und es so dem Betrachter präsentiert. Ihr Kopf ist leicht geneigt, ihr Blick auf das Kind gerichtet. Die Madonna trägt einen langärmeligen Rock, darüber eine graupelzgefütterte, weitärmelige, blaue Robe und einen gleichfarbenen Umhang - die Heuke -, den sie über den Hinterkopf gezogen hat. Über ihren braunen, hellbraun gehöhten, welligen Haaren verläuft eine Perlschnur. Das nackte, aschblonde Kind sitzt auf einer weißen Stoffwindel. In der erhobenen Linken eine weiße Nelke emporhaltend, blickt es den Betrachter aus dem Bild heraus unmittelbar an.

Die ihrerseits von dem einfach profilierten, vergoldeten Originalrahmen[1] umschlossene Tafel - auf dem Wasserschlag in Majuskeln das Motto »EN ESPERANCE« - ist in ein zweites, rechteckiges, innen vergoldetes und außen schwarzgefaßtes Rahmensystem eingelassen *(Tafel 19 und Abb. 165)*. Auch hier erscheint auf dem Wasserschlag das Motto, diesmal in Textualis. Die Zwickel zwischen der halbkreisförmig geschlossenen Madonnentafel und dem rechteckigen äußeren Rahmenwerk werden durch die plastisch gearbeiteten Wappen des Stifterpaares verdeckt. So findet sich heraldisch rechts das Wappen der Van Overbeke: In Silber ein schwarzer Sparren, an der Spitze belegt mit einem goldenen Halbmond, begleitet von drei (2. 1.) schwarzen Merletten. Heraldisch links befindet sich das Ehewappen Van Overbeke und De Keysere: Gespalten, vorne Van Overbeke; hinten De Keysere, geteilt, oben in Silber ein roter Balken, darüber drei schwarze Merletten nebeneinander, unten in Blau drei silberne Ringe (2. 1.), dazwischen eine Rose. Die Wappenschilde sind an einem Haken in den inneren Rahmenecken befestigt. Hieran ist auch jeweils ein Gürtel aufgehängt, auf dem erneut das Motto erscheint.

Die Innenseiten der Flügel *(Abb. 167)* haben ein der erweiterten Mitteltafel entsprechendes Profil; auf

1 Grimm (1978), S. 51, Abb. 37.



Abb. 166: Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel (nach der Restaurierung von 1986), Frankfurt, Städel



Abb. 167: Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Flügelinnenseiten, Frankfurt, Städel

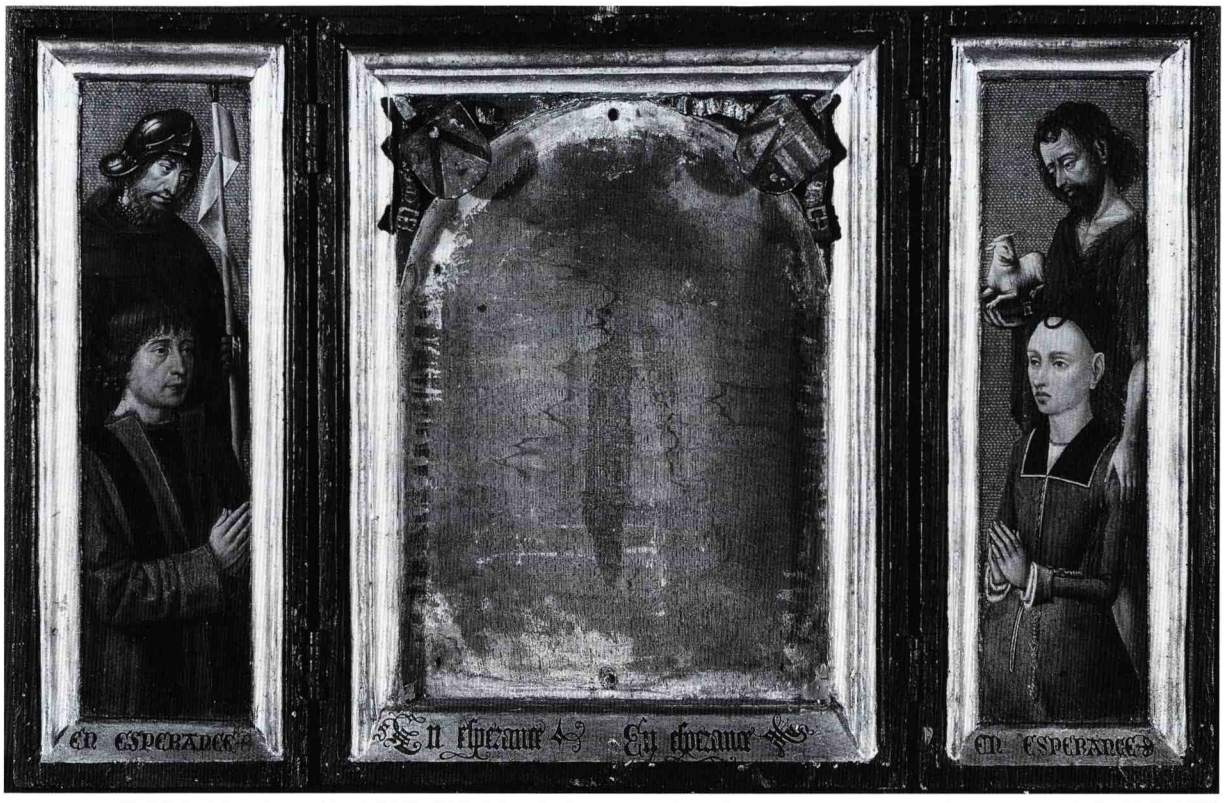


Abb. 168: Brügger(?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, geöffneter Zustand bei entfernter Mitteltafel, Frankfurt, Städel

dem Wasserschlag erscheint das Motto, hier erneut in Majuskeln. Die Bildfelder der Flügelinnenseiten zeigen vor gleichfalls rotem, goldgepunktetem Hintergrund die von ihren Schutzheiligen empfohlenen Stifter. Auf dem linken Flügel die Dreiviertelfigur des Stifters, im Dreiviertelprofil betend nach rechts gewandt, mit schwarzem Rock und dunkelroter, teilweise schwarz besetzter, pelzgefütterter Schaube, hinter ihm stehend der hl. Wilhelm[2] mit Kettenhemd, schwarzer Kutte und Helm, in der Linken eine mit einem weißen Wimpel versehene Lanze haltend. Auf dem rechten Innenflügel in entsprechender Anordnung die Stifterin mit dunkelrotem, von einem Metallgürtel umschlossenem Rock und einer schwarzen Haube, hinter ihr Johannes der Täufer mit Fellgewand und grünem Umhang[3]. Der Täufer legt seine Linke der Stifterin empfehlend auf die Schulter und hält in der Rechten ein Buch, auf dem das Lamm Gottes ruht.

Die Flügelaußenseiten *(Abb. 164)* sind völlig glatt, ohne profilierte Rahmung. Sie zeigen die Verkündigung, links den Engel, rechts Maria, als gemalte Skulpturen in Rundbogennischen. Architektur wie Figuren sind in Grisaille ausgeführt; farbig gestaltet sind nur die Inkarnate und Haare sowie Zepter und Lilie.

PROVENIENZ

1830 vom Städelschen Kunstinstitut auf Vermittlung des Frankfurter Malers Moritz Oppenheim erworben[4]

2 L. Schütz, K. G. Kaster, Art. »Wilhelm (Guilielmus) von Maleval (der Große)«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 607–612.

3 E. Weis, Art. »Johannes der Täufer«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 164–190.

4 Brief von Moritz Oppenheim vom 14. 2. 1830 an das Städelsche Kunstinstitut (s. u. S. 281). Zur Person Oppenheims vgl. Hans-Joachim Ziemke, Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1972 (Katalog der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M., 1), S. 263.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Marien-Triptychon gelangte 1830 ins Städelsche Kunstinstitut; über den Vorbesitzer ist nichts bekannt[5]. Es galt seit diesem Zeitpunkt als Werk der »Schule des J. V. Eyck«, später als »burgundische« Arbeit des 15. Jahrhunderts[6]. J. D. Passavant machte erstmals auf den deutlichen Qualitätsunterschied zwischen der Malerei der Mitteltafel und der der Flügel aufmerksam und wies letztere einer schwächeren Hand zu[7]; den Maler der Mitteltafel wußte allerdings auch er nicht zu bestimmen. Dies gelang erst L. Scheibler[8], dessen Zuschreibung der Madonnentafel an Hugo van der Goes in der Folge nicht mehr angezweifelt wurde[9].

A. Schnütgen beobachtete als erster die Doppelrahmung des Mittelbildes und schloß daraus auf eine frühere Entstehung der Madonnentafel gegenüber den erst später hinzugekommenen Flügelbildern[10]. Für die nachfolgenden Bemühungen um eine chronologische Einordnung der Mitteltafel ins Werk des Hugo van der Goes sollte diese Beobachtung hohe Bedeutung erlangen, denn schon 1900 konnte H. Weizsäcker die Identifikation der Stifterwappen durch den belgischen Heraldiker J. Th. de Raadt mitteilen[11]. Demnach handelt es sich bei den dargestellten Stiftern um Willem van Overbeke, der als Sekretär des Großen Rates in Mecheln bis zu seinem Tod 1529 eine einflußreiche politische Rolle in den Niederlanden spielte[12], und um seine 1517 gestorbene Frau Johanna de Keysere. Das Paar hatte am 5. Februar 1478 die Ehe geschlossen. Die Erweiterung der Mitteltafel zum Triptychon wurde im folgenden meist mit dem Datum der Heirat in Verbindung gebracht, für die Entstehung der Madonnentafel folglich ein terminus ante quem von 1478 angenommen.

Welcher Zeitraum allerdings zwischen der Ausführung der Madonnentafel durch Van der Goes und ihrer frühestens 1478 möglichen Einfügung in den kleinen Flügelaltar anzunehmen wäre, blieb in der Forschung umstritten. Bereits A. Goldschmidt wies auf die Übereinstimmung mit dem Diptychon im Kunsthistorischen Museum, Wien *(Abb. 169-170)*[13], hin und datierte beide Werke in die erste Schaffensperiode des Malers[14]. Diese Einschätzung von Frankfurter Madonna und Wiener Diptychon als ausgesprochen früh entstandene Werke sollte in der Forschung breite Zustimmung finden[15].

Gleichfalls in Verbindung mit dem Wiener Diptychon wurde die Frankfurter Tafel aber auch als ausgesprochenes Spätwerk Van der Goes' betrachtet. So sah K. Oettinger im Jahr der Eheschließung des Stifterpaars, 1478, den terminus ad quem nicht nur für die Erweiterung zum Triptychon, sondern auch für die Entstehung des Madonnenbildes[16]. Aber auch die erste Hälfte der 1470er Jahre wurde mit Hinweis

5 S. o. Anm. 4.
Im Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städel'schen Kunst-Instituts zu Frankfurt a. M., Frankfurt 1830, ist das Bild noch nicht aufgeführt. In der Wiedergabe der Bilderhängung in dem im Archiv des Städelschen Kunstinstituts bewahrten Manuskript Gemälde-Gallerie des Städel'schen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. März 1833, S. 8, ist das Marien-Triptychon wohl mit dem mit »Unbekannt. Maria mit dem Kinde« bezeichneten Bilde im »Altdeutschen Saal, westliche Wand« identisch.
Das Marien-Triptychon ist auch in Mary Ellen Bests (1809-1891) Aquarell-Darstellung des Altdeutschen Saales vom Juni 1835 wiedergegeben, die am 19. 10. 1984 als Nr. 15 bei Sotheby's in New York versteigert wurde.

6 Städel-Inventar, Nr. 802; unter der Bezeichnung »Burgundisch, 15. Jahrhundert« auch in den Gemäldeverzeichnissen von 1835 bis 1892.

7 Verz. (1844), S. 82f.

8 Scheibler (1887), S. 279.

9 Als Hugo van der Goes auch in den Städel-Gemäldeverzeichnissen seit 1900.
Hasse (1894), S. 19, 27-29; ders. (1904), S. 13, Nr. 12; ders. (1905), S. 34, Nr. 27, wollte in der Madonnentafel auch nach Scheiblers Zuschreibung an Van der Goes eine Arbeit des »Roger van Brügge« sehen, fand aber - nach der vernichtenden Rezension durch von Tschudi (1894), S. 290 - für seine These keine Nachfolge. Für Voll (1906), S. 156f, gehörte das Bild nur in den Umkreis des Hugo van der Goes.

10 Firmenich-Richartz (1897), Sp. 295[5] (Fußnote vom Herausgeber Alexander Schnütgen).

11 Weizsäcker (1900), S. 134-136. Vgl. auch J. Th. de Raadt, Sceaux armoriés des Pays-Bas et des pays avoisinants. Recueil historique et héraldique, Bd. 3, Brüssel 1901, S. 89.

12 Alida Johanna Maria Kerckhoffs-de Heij, De Grote Raad en zijn functionarissen 1477-1531, Academisch Proefschrift, Amsterdam 1980, Bd. 1, Amsterdam 1980 (Verzamelen en bewerken van de jurisprudentie van de Grote Raad, N. R. 5), S. 51 (Willem van Overbeke 1486 als »griffier« [Sekretär] des Großen Rates in Mecheln belegt).

13 ENP IV, S. 23-25, Nr. 4, Tafel 4-6. Die Vergleiche bezogen sich, entsprechend der von Goldschmidt favorisierten Frühdatierung beider Werke, auf den Sündenfall.

14 Goldschmidt (1903 a), Sp. 997; ders. (1903 b), S. 10.

15 Destrée (1907), S. 516f; ders. (1914), S. 31-33, 211; Friedländer (1916), S. 48, 177; ders. (1921), S. 312; ders. (1926), S. 38f, 124, Nr. 5, Tafel 7; Conway (1921), S. 175; Pfister (1923), S. 11, 25; Winkler (1924), S. 107; Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 38; Knipping (1941), S. 163; de Tolnay (1944), S. 181; Panofsky (1953), S. 338, 340; Held (1955), S. 231; Denis (1956), S. 35; Winkler (1957), S. 17f; ders. (1964), S. 54-58; Lavalleye (1962 a), S. 37f; ders. (1962 b), Sp. 404; Friedländer (1969), S. 25f, 68f, Nr. 5, Tafel 7; Pächt (1969), S. 43, 52.

16 Oettinger (1938), S. 44-49.
Einer Spätdatierung des Madonnentäfelchens schlossen sich an: von Einem (1941-42), S. 184; Arndt (1964), S. 80[71], und Sander (1992), S. 106-109, 259. Schon Seeck (1913-14), S. 591, hatte die Marientafel als letztes, von anderer Hand vollendetes Werk des Hugo van der Goes betrachtet. Osborn (1914), S. 154, datierte mit dem Monforte-Altar auch die Frankfurter Tafel in die Jahre nach 1476.

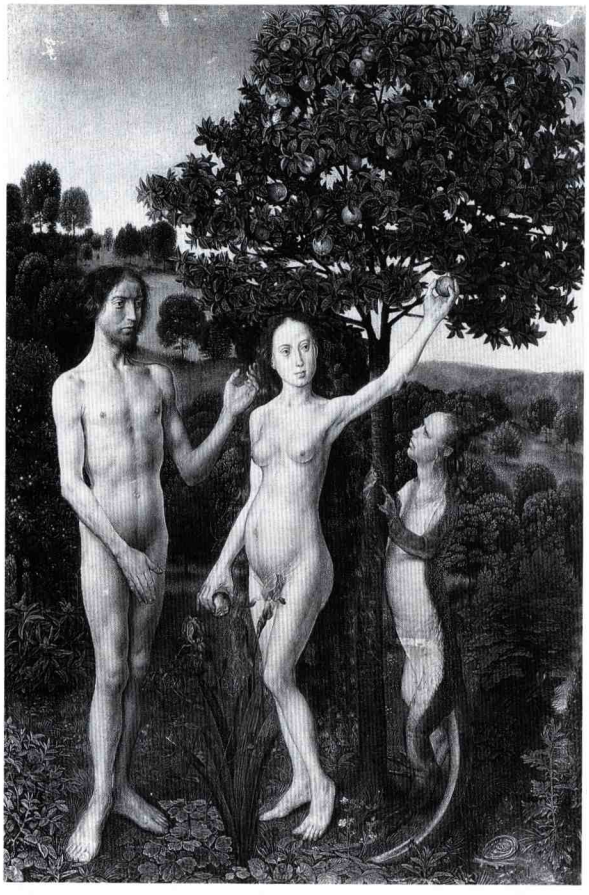


Abb. 169: Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Wien, Kunsthistorisches Museum

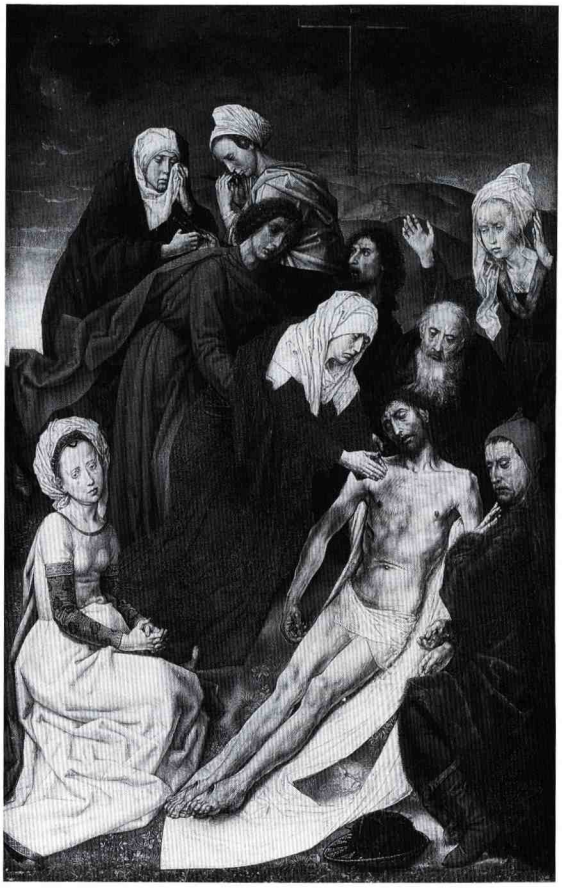


Abb. 170: Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung, Wien, Kunsthistorisches Museum

auf stilistische Parallelen zum Portinari-Altar in den Uffizien, Florenz *(Abb. 171)*, für die Entstehung der Marientafel vereinzelt in Anspruch genommen[17].

Materieller Bestand und Zustand des Marienbildes waren in der älteren Literatur nur vereinzelt Gegenstand weitergehender Überlegungen: So wähnte O. Seeck das Bild von Hugo unvollendet, Kinderfüße und Blume von schwächerer Hand nachträglich ausgeführt[18]. M. J. Friedländer hingegen dachte an eine Überarbeitung des Hintergrundes der Mitteltafel durch den Maler der Stifterportraits[19]. Entgegen Seecks und Friedländers Vermutungen konnte J. Sander nachweisen, daß nur die Inkarnatpartien und der Hintergrund der Mitteltafel des Frankfurter Marien-Triptychons unberührt geblieben sind[20]. Windel und Mariengewänder sind dagegen zur Gänze das Ergebnis einer wohl zu Anfang des 16. Jahrhunderts ausgeführten, großzügigen Übermalung der Originalpartien des Bildes. Diese Tatsache - die grobe und stellenweise entstellende Übermalung der gesamten Gewandpartien - dürfte wesentlich zu der Uneinigkeit in der Forschung über die Datierung des Bildes bis in jüngste Zeit hinein beigetragen haben[21].

Die Marientafel erfuhr - insbesondere im Hinblick auf die Symbolbedeutung der vom Christuskind dem Betrachter präsentierten Nelkenblüte - unterschiedliche Ausdeutungen: Während etwa E. Wolffhardt vor allem den apotropäischen Charakter der Nelke im Zusammenhang mit Hochzeit und Ehe betonte[22],

17 Firmenich-Richartz (1897), Sp. 295; van Overbeek (1917), S. 80–84; Rey (1945), S. 23.

18 Seeck (1913–14), S. 591; bei der beanstandeten Blume dürfte es sich um den (auf einer Fehlstelle) modern ergänzten Pflanzenstengel in der Rechten des Kindes handeln. Seeck sah in dem Bild das letzte Werk des Meisters.

19 Friedländer (1926), S. 39.

20 Sander (1992), S. 97–105.

21 A. a. O., S. 106–109, 259, datierte das Bild auf Grund stilistischer Vergleiche mit der von ihm gleichfalls spät datierten Wiener Beweinung (ENP IV, S. 23–25, Nr. 4, Tafel 4–6) in die Zeit um oder knapp vor 1479.

22 Wolffhardt (1954), S. 189f.

23 Koch (1964), S. 72.



Abb. 171: Hugo van der Goes, Portinari-Altar, geöffneter Zustand, Florenz, Uffizien

verwies R. A. Koch insbesondere auf den symbolischen Zusammenhang mit der Passion Christi[23]. K. F. Bauer wollte die Gürtel zu seiten der Wappenschilde in Zusammenhang mit dem 1389 von Karl VI. von Frankreich gestifteten, allerdings in der Folge nicht mehr dokumentierten »Orden vom Gürtel der Hoffnung« bringen[24].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die gemäldetechnologischen Untersuchungsergebnisse des Frankfurter Marien-Triptychons wurden ausführlich von Sander erörtert[25]. Sie weisen insbesondere bei der Marientafel eine Reihe von Besonderheiten auf. Abweichend von den Flügelbildern und anders als allgemein bei altniederländischen Tafelbildern üblich (auch bei solchen des Hugo van der Goes), zeigt die Röntgenaufnahme *(Abb. 172)* eine kaum differenzierte Strahlenabsorption, was an der besonderen Zusammensetzung der Grundierung liegen dürfte. Ähnlich verhält es sich mit dem Infrarot-Befund *(Abb. 174)*. Während die Unterzeichnung am linken Arm und der Hand des Kindes unschwer mit bloßem Auge zu erkennen ist, war sie in der Infrarot-Reflektographie so gut wie nicht abzubilden. Hier dürfte der Grund in dem verwendeten Unterzeichnungsmittel zu suchen sein.



Abb. 172: Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Dennoch konnten Röntgen- und Infrarot-Untersuchung zur Klärung der komplizierten Genese des Marienbildes beitragen. Hier sind zunächst die an

24 Bauer (1946), S. 146–154.

25 Sander (1992), S. 99–105.

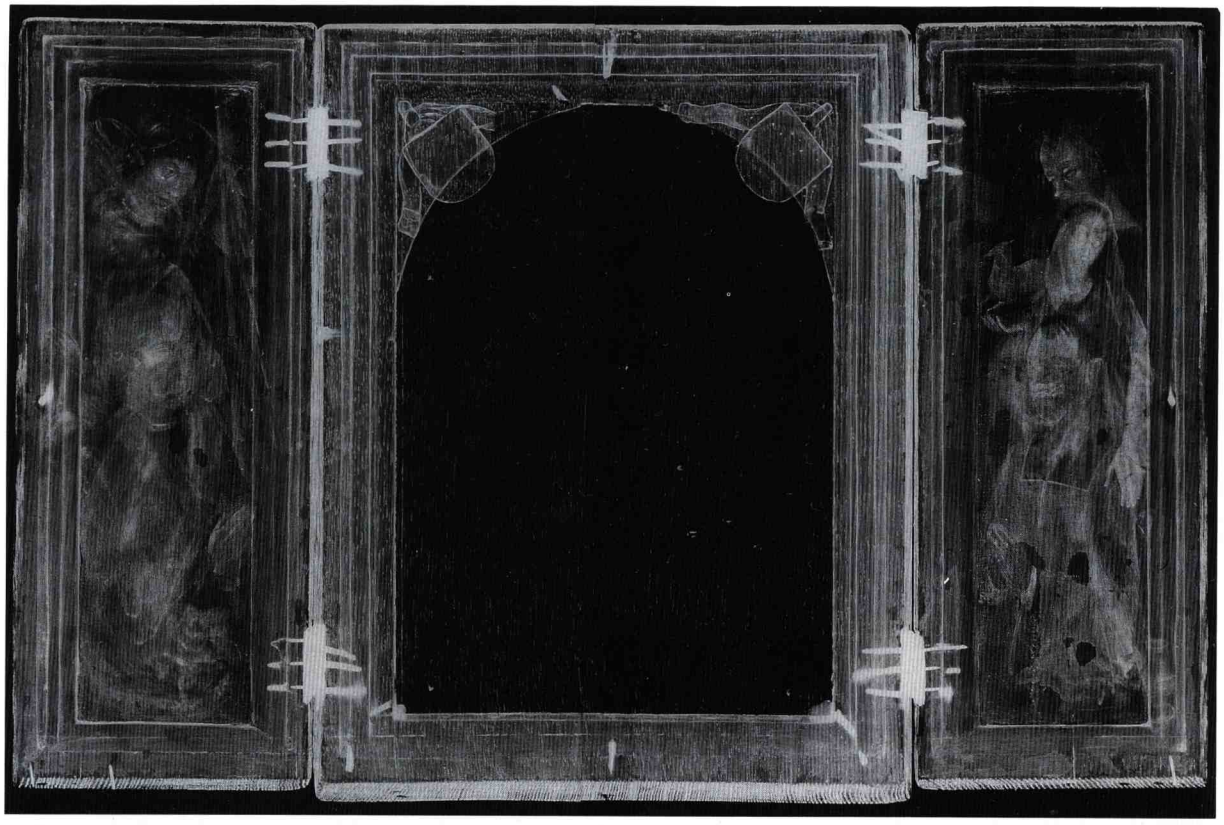
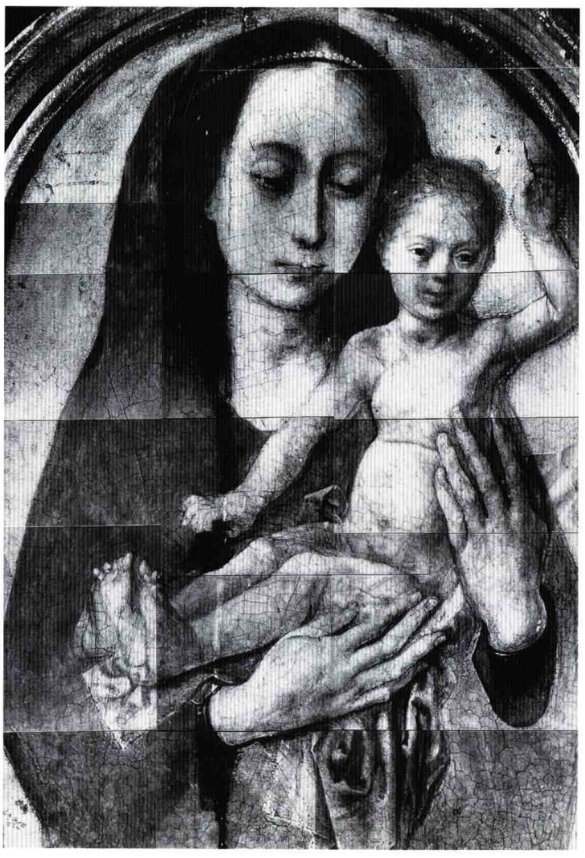


Abb. 173: Brügger(?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, geöffneter Zustand bei entfernter Mitteltafel, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel



den Pentimenti ablesbaren eigenhändigen Veränderungen der Bildkonzeption des Hugo van der Goes festzuhalten. So war der Kinderkörper in der ersten Farbanlage noch wesentlich magerer als in der schließlich vom Künstler selbst korrigierten Endfassung. Durch die zunächst weiter vorgestreckten Fersen und durch den ursprünglich vorgesehenen Verlauf des Konturs des rechten Oberschenkels (nahe und parallel zu dem des linken) waren die Beine deutlich länger. Dadurch fiel auch die Proportionierung des Körpers insgesamt wesentlich gelängter aus. Dieser Tendenz zu einem außerordentlich langgestreckten und mageren Leib steht die anfängliche Betonung der Schulterpartie und der Hände des Kindes entgegen, die in der endgültigen Ausführung im Vergleich zur ersten Farbanlage nachdrücklich gemildert wurde.

Doch neben diesen eigenhändigen Veränderungen an der Madonnentafel stehen solche von anderer und späterer Hand. Anders als die weitgehend unverändert, wenn auch nicht unbeschädigt, überkommenen

Abb. 174: Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel



Abb. 175: Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Flügelaußenseiten, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Flügelbilder ist das Marienbild bereits frühzeitig Gegenstand einer massiven Manipulation geworden: So ist die gesamte blaue Mariengewandung ebenso wie der überwiegende Teil der weißen Windel das Ergebnis einer sekundären und die Darstellung partiell mißverstehenden Übermalung von anderer Hand. Im Originalzustand zeigte das Bild die Gottesmutter mit einem (vermutlich azurit-)blauen Kleid und einem gleichfarbenen Umhang, während das Kind auf einer deutlich kleineren Windel saß[26]. Der Anlaß für diesen massiven Eingriff ist nicht mehr zu erkennen, denn die übermalten Farbpartien scheinen im wesentlichen intakt zu sein. Der Eingriff steht auch nicht im Zusammenhang mit der Wiederherstellung der Tafel, nachdem diese entlang der Holzmaserung in zwei Teile zerbrochen war: Die Verklebung und Retuschierung des Bruches überlagert ihrerseits bereits die sekundäre Farbschicht von Mariengewand und Windel[27].

Anders als die Marientafel zeigten die Flügelbilder bei der Röntgen- und Infrarotuntersuchung *(Abb. 173, 175-176)* die von zeitgenössischen Bildern her vertrauten Befunde. Die Röntgenaufnahme läßt in der Behandlung der Köpfe der Figuren auf Innen- und Außenseiten ein unterschiedliches Vorgehen erkennen: Wie an der gleichförmigen Absorption der Röntgenstrahlung abzulesen ist, sind die Köpfe Mariens und Gabriels in mehreren, sich mehrfach korrigierend überlagernden Farbschichten aufgebaut[28]. Demgegenüber kommen die Köpfe der Heiligen auf den Flügelinnenseiten mit einem einheitlichen Farbauftrag ohne jede Korrektur aus.

Die Unterzeichnung der Flügel ist innen wie außen wohl mit einem Pinsel ausgeführt. Mit wenigen, rasch hingesetzten, auch mehrfach noch korrigierten Strichen werden Konturlinien und Binnenzeichnung festgehalten, eine Angabe der Modellierung oder Schattenzonen erfolgt hingegen kaum. Insbesondere bei den Flügelinnenseiten diente die Unterzeichnung nur als Orientierungshilfe. So sind Arm- und Handhaltung der Stifter bereits in der ersten Farbanlage gegenüber der Unterzeichnung nachbessernd verändert worden. Die einzige markante Abweichung im Motivischen zwischen Unterzeichnung und Farbausführung stellt der in der Unterzeichnung vorgesehene, dann aber verworfene dünne Schleier dar, den Johanna de Keysere – ähnlich der Elisabeth de Keverwyck auf Van der Goes' Stifterflügel des Hippolyt-Altars in Brügge, St. Salvator[29] – zu ihrer schwarzen Kappe tragen sollte. Die Gesichter des Stifterpaares schließlich sind nur in allgemeinen Umrissen unterzeichnet. Erst im Verlauf des Farbauftrages wurde Portraitqualität angestrebt; dies ist im Röntgenbild an den wiederholten Selbstkorrekturen deutlich ablesbar[30].

Die dendrochronologische Untersuchung der verwendeten Eichenhölzer ließ die Bestimmung eines frühesten bzw. eines wahrscheinlichen Fälldatums zu[31]. Für die Madonnentafel wurden die Jahre 1451 bzw. 1457 ermittelt, für die Erweiterung zum Triptychon die Jahre 1480 bzw. 1486.

DISKUSSION

Das Frankfurter Marien-Triptychon weist eine bemerkenswert komplexe Entstehungsgeschichte auf, an deren Anfang Hugo van der Goes' Marientafel steht. Zu ihrer Datierung läßt sich – neben Beobachtungen zu Technik und Bildgenese – nur die Stilkritik heranziehen, wobei diese aber im Hinblick auf die ausgedehnten Übermalungen auf die Inkarnatpartien und den Hintergrund des Bildes beschränkt

26 Zur Originalwindel gehören nur die Partien unmittelbar unter dem Kinderkörper und der Zipfel oberhalb der Linken Mariens, der unmittelbar über der roten Farbe des Hintergrundes liegt. Diese Beobachtung wurde schon von P. Eich gemacht (Friedländer [1969], S. 26[2]), der damit die Vermutung Friedländers (1926), S. 29, widerlegte, der Hintergrund der Mitteltafel sei vom Maler der Stifterportraits übergangen worden.

27 Bei der Verklebung der beiden Tafelhälften wurden die Bruchkanten nicht völlig gleichmäßig aneinandergefügt, wodurch ein leichter Absatz entstand. Um diesen wiederum auszugleichen, wurden Kittung und Retusche vor allem im unteren Abschnitt etwas über die Originalfarbpartien (schon der Zweitfassung) gezogen; insbesondere unterhalb des Handgelenks der Rechten Mariens verunklärte dies noch zusätzlich den Befund. Der vom Kind in der Rechten gehaltene Pflanzenstengel ist zumindest im Ansatz und den zwei seitlichen (Blüten-?) Blattenden original erhalten. Für eine botanische Bestimmung reichen diese Reste aber nicht aus.

28 Die Infrarot-Reflektographie des Engelskopfes zeigt dieses Vorgehen überdeutlich auch im Hinblick auf die Unterzeichnung.

29 ENP IV, S. 70, Nr. 11, Tafel 19.

30 Zwar gibt es bei der Gestaltung der Stifterportraits keine so massiven Veränderungen wie bei den Verkündigungsfiguren, doch weist die gleichmäßigere Absorption der Röntgenstrahlung durch die Stifterköpfe gegenüber den schematisierten Heiligenköpfen auf das intensivere Arbeiten an den Portraits hin.

31 Vgl. die detaillierte Darstellung des Befundes im Kataloganhang von P. Klein.



Abb. 176: Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Flügelinnenseiten, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

bleiben muß. Friedländers vielzitierter Vergleich der Oberflächengestaltung mit »... dem silbrigen Schimmer geschliffenen Emails...«[32] stellt die Marientafel in einen engen Zusammenhang mit Van der Goes' Wiener Diptychon mit Sündenfall und Beweinung *(Abb. 169-170)*, genauer gesagt mit der um 1479 entstandenen Beweinung Christi[33]. Neben der Farbgestaltung begegnet hier (wie auch bei anderen Werken der »ultima maniera« des Malers[34]) die Auskratztechnik für die besonders lebendige Charakterisierung der wirren Kinderhaare vor dem roten, goldgepunkteten Hintergrund. Im Hinblick auf diese Parallelen erscheint eine Datierung der Mitteltafel des Frankfurter Marien-Triptychons gegen Ende der 1470er Jahre, möglicherweise kurz vor der Wiener Beweinung, am wahrscheinlichsten. In diese Richtung könnte schließlich auch der so betont herausgestellte Weisegestus des Kindes und seine unmittelbare Bezugnahme auf den Betrachter deuten[35].

Ob die Madonnentafel von Anfang an für ein Mitglied der Familien Van Overbeke oder De Keysere bestimmt war, ist ungewiß; möglicherweise gelangte sie erst nachträglich in deren Besitz. Auch die dem Christusknaben attributiv beigegebene Nelkenblüte läßt keine Eingrenzung eines ursprünglichen »Stiftungszusammenhanges« zu - wenn es denn bei einer derart kleinformatigen Tafel eines solchen überhaupt bedurft haben sollte. So konnte die Nelke nicht nur als Hinweis auf die Passion Christi verstanden, sondern auch im Zusammenhang von Braut und Bräutigam gesehen werden[36]. Vermutlich in den 1480er oder zu Beginn der 1490er Jahre ließen Willem van Overbeke und seine Frau die Marientafel durch Einfügung in ein weiteres Rahmensystem zum heutigen Triptychon erweitern[37]. Im Hinblick auf die stilistisch eng verwandten Fragmente eines größeren Tafelbildes in der ikonographischen Nachfolge von Jan van Eycks Madonna des Kanonikus Van der Paele *(Abb. 155)*, die sich heute in der Linsky Collection, Metropolitan Museum of Art, New York *(Abb. 177)*, befinden, könnte man vielleicht auch für die Frankfurter Triptychonflügel an eine Entstehung in einer Brügger Werkstatt denken[38]. Dabei ist der qualitative Unterschied zwischen Innen- und Außenseiten der Flügel so groß, daß eine Ausführung durch ein und dieselbe Hand ausgeschlossen erscheint: Der Maler der Stifterbildnisse dürfte die Ausführung der Grisaillefiguren auf den Außenseiten einem Werkstattmitarbeiter überlassen haben[39]. Über den Grund für die überaus aufwendige Einfügung des Marienbildes in ein schreinartiges Klappaltärchen kann nur spekuliert werden. Die vierfache Wiederholung des Mottos »En Esperance«[40] auf den Wasserschlägen des Rahmenwerks könnte auf die an die Gottesmutter adressierte Hoffnung des Stifterpaares auf Schwangerschaft oder Geburt zielen. J. de Coo argumentierte jüngst auch aus ikonographischer Sicht für eine solche Deutung des Frankfurter Marien-Triptychons, das er in dieser Beziehung in die Nachfolge von Campins Mérode-Altar in den Cloisters des Metropolitan Museum of Art in New York *(Abb. 48)* einreihen wollte.[41]

32 Friedländer (1926), S. 38f.

33 Sander (1992), S. 77-82.

34 A. a. O., S. 74-76, mit Anm. 44.

35 A. a. O., S. 106-111.

36 S. o. Anm. 22 und 23.
Zur allgemeinen Stellung der Frankfurter Madonnentafel innerhalb der niederländischen Marienikonographie vgl. Sander (1992), S. 109-111.

37 Von den Innenseiten der Flügel existieren Kopien, die das Stifterpaar unter dem jeweiligen Wappen, aber ohne die empfehlenden Heiligen zeigen. Die Täfelchen, deren Datierung unsicher ist, sollen sich in den 1950er Jahren im Brüsseler Kunsthandel befunden haben (Sander [1992], S. 106[40]).

38 Die Fragmente aus der Linsky Collection hatte Guy Bauman, Early Flemish portraits. 1425-1525; in: Metropolitan Museum of Art Bulletin (1986), S. 20, wegen der Bezüge zur Van der Paele-Madonna versuchsweise nach Brügge lokalisiert.

39 Daß die Unterschiede zwischen Flügelinnen- und -außenseiten nicht etwa mit einem unterschiedlichen Grad der Sorgfalt der Ausführung zu erklären sind, belegen die Infrarot- und Röntgenbefunde: Unübersehbar zeigt sich hier die Unsicherheit des Malers der Außenseiten in der Gestaltung der Köpfe, die er nur in mehrfach sich korrigierendem Farbauftrag zustande bringt.

40 Es handelt sich bei dem Motto keinesfalls um die Devise der Familie Van Overbeke, die »Passaert vroylick Overbeke« lautete (Alphonse O'Kelly de Galway, Dictionnaire des cris d'armes et devises des personnages célèbres et des familles nobles et autres de la Belgique ancienne et moderne, Brüssel 1865, S. 133). Bauer (1946), S. 149, hatte das Motto als Hinweis auf den allerdings nur zu Ende des 14. Jahrhunderts dokumentierten »Orden vom Gürtel der Hoffnung« sehen wollen, s. o. S. 273.

41 De Coo (1991), S. 93f.
Eine derartige Votivbild- bzw. Exvoto-Funktion erwog De Coo auch für das Marien-Triptychon eines Künstlers aus dem Kreis des Gerard David in der National Gallery in London (ENP IV, S. 73, Nr. 27, Tafel 39; ENP VI B, S. 107, Nr. 210, Tafel 214). Das ursprünglich selbständige, separat gerahmte Marienbild dürfte auf ein Vorbild des Hugo van der Goes zurückgehen. Es wurde nachträglich in ein sekundäres Rahmenwerk eingefügt und durch die Hinzufügung von Flügeln zum Triptychon erweitert. Die Flügelinnenseiten sind mit einem Gebetstext beschriftet, der sich unter Betonung der Jungfrauengeburt an Maria wendet.



Abb. 177: Brügger(?) Meister um 1490, Fragmente eines Tafelbildes mit den Heiligen Donatian und Viktor(?), New York, Metropolitan Museum of Art, Linsky Collection

Die weitreichenden Eingriffe in die Substanz der Mitteltafel, die vollständige Übermalung der blauen Mariengewänder und der weißen Windel, können allerdings nicht mit der Erweiterung des Bildes zum Triptychon in Verbindung gebracht werden. Abgesehen von der ganz anderen »Handschrift« (man vergleiche etwa die Art der Oberflächenbehandlung von Stoffen) spricht vor allem die völlige Fehlinterpretation der Madonnengewandung gegen die Ausführung durch den Maler der Flügelbilder, der die zeitgenössische Tracht der Stifter detailliert und präzise wiedergibt. Wann und wo die Madonnentafel partiell über-

malt wurde, ist nicht sicher zu ermitteln. Das ausgeprägte Craquelé der übermalten Partien spricht gegen eine weite zeitliche Absetzung von der Originalmalerei, doch scheint die Ignoranz gegenüber der »Kleiderordnung« Mariens eine Datierung in den Beginn des 16. Jahrhunderts oder gar noch ins endende 15. Jahrhundert zu verbieten. So mag unter Vorbehalt das fortgeschrittene 16. Jahrhundert für den Eingriff am ehesten in Frage kommen. Das Zerbrechen der Tafel in zwei Teile, die Verklebung, Auskittung und Retuschierung muß zu einem noch späteren Zeitpunkt erfolgt sein; auch er ist nicht genauer zu fassen.

LITERATUR

VERZ. 1833, S. 8; 1835, S. 64, Nr. 157; 1844, S. 82f, Nr. 123; 1858, S. 68, Nr. 71; 1866, S. 70, Nr. 71; 1870, S. 88f, Nr. 66; 1873, S. 90, Nr. 66; 1879, S. 103, Nr. 111; 1883, S. 105, Nr. 111; 1888, S. 113, Nr. 111; 1892, S. 32, Nr. 111; 1900, S. 134, Nr. 111; 1907, S. 22, Nr. 111; 1910, S. 26, Nr. 111; 1914, S. 27, Nr. 111; 1915, S. 13, Nr. 111; 1919, S. 45, Inv. Nr. 802; 1924, S. 83; 1963, S. 12; 1966, S. 46; 1971, S. 25; 1987, S. 50.

1887 Ludwig SCHEIBLER, Über altdeutsche Gemälde in der kaiserlichen Galerie zu Wien; in: RepKW 10 (1887), S. 279f

1894 C. HASSE, Kunststudien, 5. Heft, Breslau 1894, S. 19, 27–29

1894 Hugo VON TSCHUDI, Rezension von C. Hasse, Kunststudien, 5. Heft; in: RepKW 17 (1894), S. 290

1897 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Hugo van der Goes. Eine Studie zur Geschichte der altniederländischen Malerschule, I–III; in: Zeitschrift für christliche Kunst 10 (1897), Sp. 295 mit Anmerkung 5, 374

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 134–136

1903 a Adolph GOLDSCHMIDT, Die Geburt Christi von Hugo van der Goes; in: Deutsche Litteraturzeitung 24 (1903), Sp. 997

1903 b Adolph GOLDSCHMIDT, Die Geburt Christi von Hugo van der Goes; in: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin (1903), S. 10

1904 C. HASSE, Roger van Brügge, der Meister von Flémalle, Straßburg 1904, S. 13, Nr. 12

1905 C. HASSE, Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen, Straßburg 1905, S. 34, Nr. 27

1906 Margarete SIEBERT, Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen, Straßburg 1906, S. 28

1906 Karl VOLL, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 156f

1907 Joseph DESTRÉE, Hugo van der Goes. Notes pour servir à une communication accompagnée de projections lumineuses; in: Paul Bergmans (Hrsg.), Annales du XXe congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique, Gand 1907, Bd. 2, Gent 1907, S. 516f

1913–14 Otto SEECK, Hugo van der Goes. Zur neuen Erwerbung für das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin; in: Velhagen und Klasings Monatshefte 28 (1913–14), S. 591f

1914 Joseph DESTRÉE, Hugo van der Goes, Paris-Brüssel 1914, S. 31–33, 165, 211, 251

1914 Max OSBORN, Hugo van der Goes; in: Westermanns Monatshefte 58 (1914; Nr. 116, 1), S. 154

1916 Max J. FRIEDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 48, 177

1917 Joseph Michael Cornelis VAN OVERBEEK, Studien zu dem Werke des Hugo van der Goes, Locarno 1917, S. 42, 80–84

1921 Martin CONWAY, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 175

1921 Max J. FRIEDLÄNDER, Art. »Goes, Hugo van der«; in: Thieme-Becker, Bd. 14, S. 312

1923 Kurt PFISTER, Hugo van der Goes, Basel 1923, S. 11f, 25

1924 Friedrich WINKLER, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 107

1926 FRIEDLÄNDER, ANM IV, S. 38f, 124, Nr. 5, Tafel 7

1929 Hippolyte FIERENS-GEVAERT, Paul FIERENS, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 3, Paris-Brüssel 1929, S. 38

1938 Karl OETTINGER, Das Rätsel der Kunst des Hugo van der Goes; in: JbWien N. F. 12 (1938), S. 44–52, 65

1941 J. B. KNIPPING, Hugo van der Goes; in: Niederländische Malerei im XV. und XVI. Jahrhundert, Amsterdam-Leipzig 1941, S. 163

1941–42 Herbert VON EINEM, Entwicklungsfragen bei Hugo van der Goes; in: Das Werk des Künstlers 2 (1941–42), S. 184, 186

1944 Charles DE TOLNAY, Hugo van der Goes as portrait painter; in: Art Quarterly 7 (1944), S. 181, 189

1945 Robert REY, Hugo van der Goes, Brüssel 1945, S. 22f

1946 Konrad F. BAUER, Der Gürtel der Hoffnung; in: Gedenkbuch zu Georg Hartmanns 75. Geburtstag am 13. Juli 1945, Frankfurt a. M. o. J. (1946), S. 146–154

1953 Erwin PANOFSKY, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass., 1953, S. 338–340

1954 Elisabeth WOLFFHARDT, Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter »Paradiesgärtleins«; in: ZfKW 8 (1954), S. 189f

1955 Julius S. HELD, Rezension von E. Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character; in: AB 37 (1955), S. 231

1956 Valentin DENIS, Hugo van der Goes, Brüssel 1956, S. 35

1957 Friedrich WINKLER, Rezension von V. Denis, Hugo van der Goes; in: Kunstchronik 10 (1957), S. 17f
1962 a Jacques LAVALLEYE, Hugo van der Goes, Brüssel 1962, S. 36–38
1962 b Jacques LAVALLEYE, Art. »Goes, Hugo van der«; in: Biographie Nationale de Belgique, Bd. 30–31, Sp. 404
1964 Karl ARNDT, Zum Werk des Hugo van der Goes; in: JbMünchen 3. F. 15 (1964), S. 80–83, 96[71]
1964 Robert A. KOCH, Flower symbolism in the Portinari Altar; in: AB 46 (1964), S. 72
1964 Friedrich WINKLER, Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964, S. 54–56, 58
1969 FRIEDLÄNDER, ENP IV, S. 25f, 68f, Nr. 5, Tafel 7
1969 Otto PÄCHT, Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes; in: WienerJb 22 (1969), S. 43, 52
1978 Claus GRIMM, Alte Bilderrahmen. Epochen-Typen-Material, München 1978, S. 51
1991 Jozef DE COO, Robert Campin. Weitere vernachlässigte Aspekte; in: WienerJb 44 (1991), S. 94
1992 Jochen SANDER, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, S. 91–111

DOKUMENTE

Brief von Moritz Oppenheim vom 14. 2. 1830 an das Städelsche Kunstinstitut (Archiv des Städelschen Kunstinstituts, P. Ankauf alter Bilder, P. 16. Ankauf älterer Bilder, Hr. Prof. Oppenheim):

»Hochgeehrter Herr Doctor!
Es ward mir vom Eigenthümer des altniederländischen Bildchens die Erlaubniß ertheilt für den Preis von 30 Carolins es dem Institut zu überlassen, welches Sie in dem hierbeifolgenden Brief ersehen mögen[42].
Genehmigen Sie die Versicherung der ausgezeichnetesten Hochachtung Euer Wohlgeboren ergebenster Diener
Moritz Oppenheim
Frankfurt 14. Feb. 1830«
von anderer Hand hinzugefügt:
»Anl. 353
Ein kleines Bild mit zwei Flügeln aus der Van-Eyckschen Schule eine heil. Jungfrau mit den Donatoren u. deren Schutzpatronen«

42 Der von Oppenheim erwähnte Brief vom Vorbesitzer des Triptychons ist nicht erhalten.

Quentin Massys

LÖWEN um 1465/66 - 1530 ANTWERPEN

Quentin Massys, in den zeitgenössischen Quellen auch Quinten oder Quintin Matsys oder Metsys genannt, wurde zwischen September 1465 und September 1466 in Löwen als Sohn eines Schmiedes geboren. Über seine Jugend und Ausbildung zum Maler ist nichts bekannt; seit Van Mander galt Massys als Autodidakt. Massys' erste Erwähnung als Maler stammt aus dem Jahre 1491, als er Meister in der Antwerpener Lukasgilde wurde, der er bis zu seinem Tod 1530 angehörte. Als einer der führenden Künstler Antwerpens leitete Massys eine bedeutende Werkstatt; 1495, 1501, 1504 und 1510 teilte er der Lukasgilde die Annahme von Lehrlingen mit. Zwischen 1515 und 1524 kam es zu einer engen Zusammenarbeit des Künstlers mit Joachim Patenir, Antwerpens herausragendem Landschaftsmaler.

In den allgemein als Frühwerke betrachteten Bildern (so etwa die Madonnentafeln in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel und in der National Gallery in London oder die Christophorus-Tafel im Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen) zeigt sich Massys von den Löwener Malern Dieric d. Ä. und Albrecht Bouts sowie von Hans Memling beeinflußt. Mit dem monumentalen Annen-Altar, 1507 von der Löwener Annen-Bruderschaft in Auftrag gegeben und 1509 vollendet (heute in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel), der frühesten dokumentierten Arbeit, zeigt sich dann unverfälscht Massys' vollentwickelter Stil. Gleiches gilt für den Johannes-Altar im Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, der 1508 von der Antwerpener Schreinerzunft für ihre Kapelle in der Liebfrauenkirche bestellt wurde und den Massys 1511 ablieferte. Doch auch in seiner reifen Schaffenszeit setzte sich Massys intensiv mit der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts auseinander, wie der bewußte Rückgriff auf Jan van Eyck und Petrus Christus bei dem 1514 datierten Doppelbildnis eines Geldwechslers und seiner Frau im Louvre in Paris zeigt. Daneben stand aber auch die intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischer italienischer Kunst, insbesondere mit Leonardo da Vinci und seinen Groteskköpfen; man denke etwa an die Bildnisse einer häßlichen Alten bzw. eines alten Mannes in der National Gallery in London und im Musée Jacquemart-André in Paris. Das hierin deutlich werdende Interesse an physiognomischen Studien spiegelt sich nicht zuletzt auch in Quentin Massys' zahlreichen Portraitaufträgen.

LITERATUR

Max J. Friedländer, H. Pauwels, Early Netherlandish Painting, Bd. VII: Quentin Massys, Leiden-Brüssel 1971; Larry Silver, The paintings of Quinten Massys with catalogue raisonné, Oxford 1984

Quentin Massys

BILDNIS EINES GELEHRTEN

Inv. Nr. 766

Tafel 20 und Abb. 178

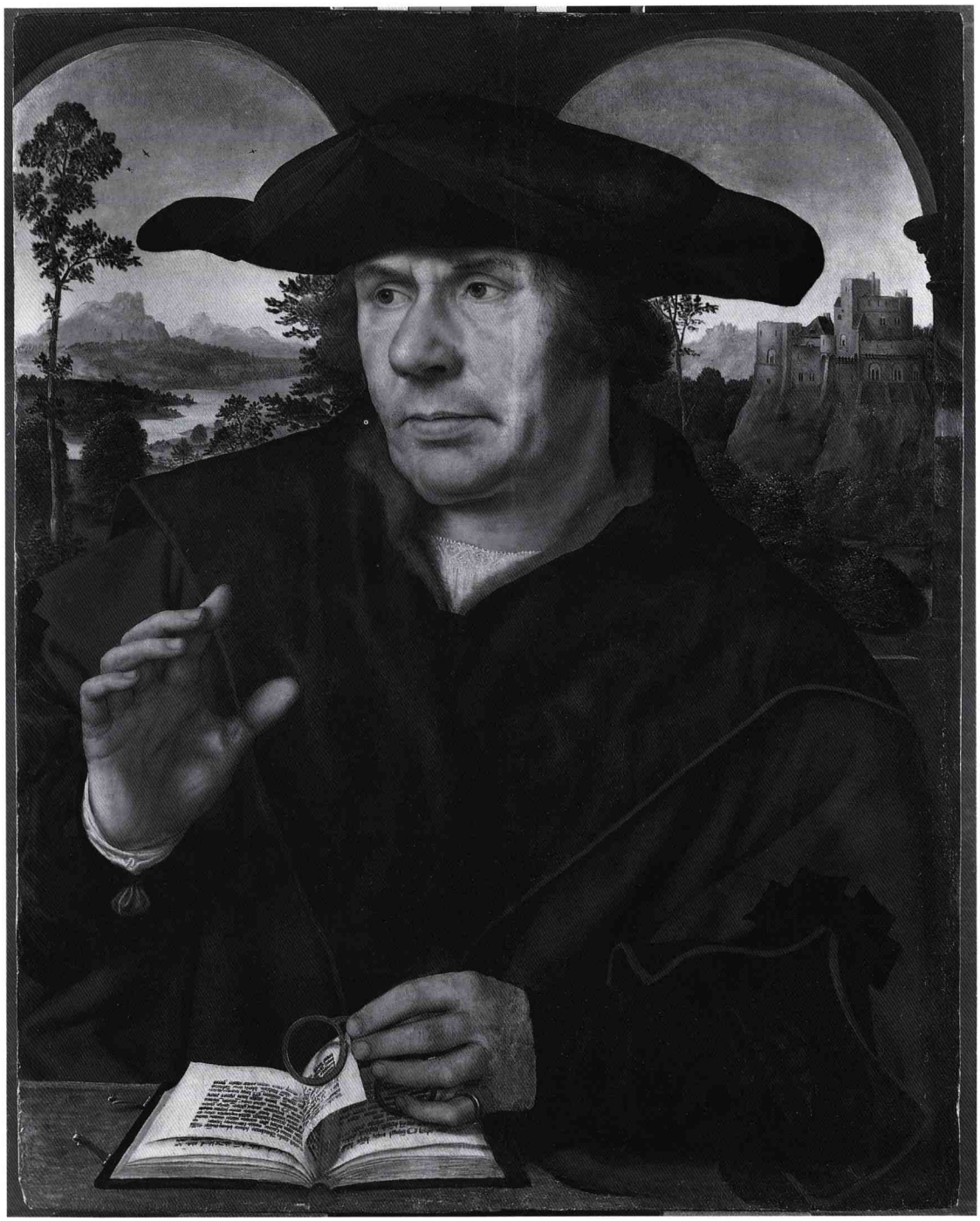


Abb. 178: Quentin Massys, Bildnis eines Gelehrten, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Eichenholz, 68,8 (± 0,1) x 53,3 (± 0,2) x 1,0-1,5 cm
zwei vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Maße von links nach rechts):
Brett I: 68,9 x 28,3 (± 0,1) cm
Brett II: 68,7 x 25,5 (± 0,3) cm
Tafel links innerhalb der Malfläche beschnitten
an der äußeren Kante von Brett I ein 7,0 x 3,7 cm messender Holzeinsatz mit horizontal verlaufender Maserung, dessen Unterkante 12,5 cm von der unteren Tafelkante entfernt ist; ein weiterer rechteckiger, 7,0 x 8,3 cm messender Holzeinsatz, gleichfalls mit horizontal verlaufender Maserung, befindet sich zu etwa gleichen Teilen in Brett I und II; seine Unterkante befindet sich in 12,6 cm Entfernung von der unteren Tafelkante
in Brett I ein ca. 13 cm langer, von der unteren Tafelkante schräg nach rechts oben einlaufender Riß, 17,3 cm von der Tafelecke unten links entfernt; auf der Rückseite mit einer teilweise eingelassenen Holzleiste stabilisiert
rückseitig ist die Fuge oben und unten durch partiell eingelassene Holzleisten stabilisiert
mit dünner Lackschicht überzogene Rückseite allseits regelmäßig gefast (Abschrägung an der beschnittenen Kante dementsprechend reduziert)

Malfläche:
66,1 (± 0,1) x 52,4 (± 0,1) cm
Malfläche links beschnitten[1], Malkanten an den übrigen Seiten erhalten, aber bis zu den Tafelkanten modern übermalt

Zustand der Malerei[2]:
guter bis sehr guter Erhaltungszustand der Malerei; Verputzungen nur in den Schattenzonen von Gesicht und Händen (letztere besonders stark betroffen); ausgesprochene Reinigungsschäden auch an der Schrift des Buches; Farbverluste im oberen und unteren Drittel der Fuge (im oberen Abschnitt im Bereich des Hutes und der Architektur sich deutlich verbreiternd) gekittet und retuschiert, ebenso Fehlstelle im Himmel im rechten Arkadenausblick und im rechten Teil des Hutes; punktuelle Farbverluste im Schwarz der Gewänder durch Schollenbildung infolge von Bewegungen des Bildträgers

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 37)*:
Klebeetikett »G. 766.«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Vor einer Doppelarkade, die den Blick auf eine ferne Landschaft freigibt, erscheint die lebensgroße Halbfigur eines Gelehrten, wie Tracht und Attribute nahelegen. Dem Betrachter fast frontal zugewandt, sitzt er hinter einem Tisch, vor sich ein geöffnetes Buch. Er scheint innezuhalten, um das Gelesene zu überdenken oder um einem imaginären Zuhörer eine Erklärung vorzutragen: Den Kopf leicht ins Dreiviertelprofil nach links gedreht, blickt er aufmerksam in die gleiche Richtung aus dem Bilde heraus. Er hat die Rechte in rhetorischer Geste erhoben, während seine linke Hand mit der Bügelbrille[3] auf dem Buch ruht, dessen - in einer Nachahmung gotischer Buchschrift - geschriebener Text allerdings nicht lesbar ist. Der kräftig gebaute Mann ist mittleren Alters. Das ausdrucksvolle, bartlose Gesicht wird von der großen Nase beherrscht und von welligen, leicht ergrauten Haaren gerahmt. Von der rötlichen Gesichtsfarbe hebt sich markant das Grau des Bartanfluges ab.

Der Dargestellte trägt einen schwarzen, mit Pelz gefütterten Leibrock aus Seidendamast mit langen, enganliegenden Ärmeln. An Ausschnitt und Manschette wird ein Stück des dünnen weißen Hemdes sichtbar, dessen Kragen mit Zierstickerei versehen ist. Über den Rock hat der Gelehrte eine mit breitem schwarzem Tuchkragen versehene, kastanienbraune Schaube gezogen. Die auf halber Höhe der weiten Ärmel der Schaube angebrachten Öffnungen lassen die aus schwarzem Seidendamast angefertigten, enganliegenden Leibrockärmel hervortreten. Den Kopf bedeckt ein schwarzes Barett, dessen breiter schlaffer

1 Die Beschneidung entlang der linken Tafelkante ist schon auf Willem van Haechts 1628 datierter Darstellung der Galerie des Antwerpener Kunstsammlers Cornelis van der Geest, heute im Rubenshuis in Antwerpen *(Abb. 179)*, deutlich zu erkennen.

2 Die Tafel wurde zuletzt 1975 von H. Tomaschek restauriert. Bei dieser Maßnahme wurde der Firnis über den mit Weiß ausgemischten Partien ganz abgenommen bzw. stark reduziert und die Retuschen im Bereich der Kittung der Leimfuge erneuert. Darüber hinaus wurde die Schattenzone an der linken Wange und am Hals lasierend flächig retuschiert.

3 Eine Bügelbrille aus Leder, die der hier dargestellten sehr nahekommt, wurde in Kloster Wienhausen gefunden (Reetz [1957], Abb. S. 38).

Rand durch zwei oben auf dem Scheitel zusammengeknotete Bänder in waagerechter Lage gehalten wird. Am kleinen Finger der Linken steckt ein einfacher Goldring.

Die unmittelbar hinter dem Dargestellten anschließende, doppelte Arkadenstellung ruht auf rötlich-braunen Achatsäulen und gibt den Blick auf eine in kühlen Grün- und Blautönen gehaltene Landschaft frei. Während man links durch einige hochgewachsene Bäume ein fernes, von Bergen gesäumtes Flußtal sieht, erhebt sich rechts am jenseitigen Ufer eines kleinen von Buschwerk gesäumten Bachlaufs über einem steilen Felsen eine Burganlage.

PROVENIENZ

1615, spätestens 1628 in der Sammlung des Cornelis van der Geest in Antwerpen[4]

am 12. 5. 1734 als Teil der Sammlung des Willem Six, Bürgermeister von Amsterdam, in Amsterdam versteigert (?)[5]

am 11. 5. 1756 in einer Gemäldeauktion in Amsterdam (?)[6]

vor 1829 in der Sammlung Carly in Augsburg

1829 von Dr. Ohlenschlager aus der Sammlung Carly für das Städelsche Kunstinstitut erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Herrenportrait des Städelschen Kunstinstituts wurde im Jahre 1829 aus der Sammlung Carly in Augsburg erworben[7]. Entsprechend der Inschrift des damals zugehörigen, heute verlorenen Rahmens hielt man das Bild für ein 1534 entstandenes Bildnis des Münsteraner Wiedertäufers Bernd Knipperdolling von der Hand des Antwerpener Malers Quentin Massys[8]. Die unmittelbare Provenienz über die Augsburger Sammlung hinaus bleibt zwar im dunkeln, doch läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit die Vorbesitzerschaft der Tafel punktuell erhellen.

So ist das Bildnis erstmals auf einem 1628 datierten Gemälde des Antwerpener Malers Willem van Haecht[9] wiedergegeben, das sich heute im Rubenshaus in Antwerpen *(Abb. 179)* befindet[10]. Van Haecht schildert auf diesem Bild den Besuch des Erzherzogspaares Albrecht und Isabella in der Galerie des Antwerpener Kaufmanns und Kunstsammlers Cornelis van der Geest am 23. August 1615. Der Maler betreute von 1626 bis zu seinem Tod 1637 die Kunstsammlungen Van der Geests und stellte Werke dieser Sammlung wiederholt auf seinen eigenen Galeriebildern dar. So findet sich das Städel-Bildnis auch auf der undatierten Darstellung des Ateliers des Apelles im Mauritshuis in Den Haag[11]. Im Jahre 1734 wird das Herrenbildnis mit einiger Wahrscheinlichkeit erneut faßbar. Es scheint in diesem Jahr in Amsterdam mit der Kunstsammlung des Bürgermeisters Willem Six versteigert worden zu sein. Das Bild wurde nun als 1509 entstandenes Portrait des Wiedertäufers Knipperdolling von Quentin Massys betrachtet[12]. Mit identischer Zuschreibung und Identifikation des Dargestellten tauchte das Bildnis erneut 1756 auf einer anonymen Auktion, gleichfalls in Amsterdam, auf[13].

4 Das Städel-Bildnis ist auf Willem van Haechts 1628 datiertem Bild der Gemäldegalerie des Cornelis van der Geest im Rubenshuis, Antwerpen, dargestellt, s. u.
Vgl. Held (1957), S. 53–84; Speth-Holterhoff (1957), S. 98–111; A. J. J. Delen, Cornelis van der Geest, een groot figuur in de geschiedenis van Antwerpen; in: Antwerpen. Tijdschrift der Stad Antwerpen 5 (1959), S. 57–71.

5 Hoet (1752), S. 411.

6 Ders. (1770), S. 143.

7 Weizsäcker (1900), S. 194. Die Administration des Städelschen Kunstinstituts verband mit dieser Erwerbung programmatische Erwägungen; s. o. S. 15. Das Bildnis war 1833 bei Eröffnung des Museumsgebäudes an der Neuen Mainzer Straße im »Altdeutschen Saal, Oestliche Wand« ausgestellt (Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. Maerz 1833, Tafel 6). Es ist auch in Mary Ellen Bests (1809–1891) Aquarell-Darstellung dieses Saales vom Juni 1835 wiedergegeben, die bei Sotheby's in New York am 19. 10. 1984 als Nr. 15 versteigert wurde.

8 Passavant (1833), S. 357.
Städel-Inventar, Nr. 766, und Gemäldeverzeichnisse von 1830 und 1833. Die Städel-Administration gab im März 1829 drei Gutachten über Authentizität und Zustand des Portraits bei den Frankfurter Malern Moritz Oppenheim, Johann David Passavant und Johannes Thomas in Auftrag, die übereinstimmend den Ankauf empfahlen, s. u. S. 294.
Ein vermutlich authentisches Bildnis des Wiedertäufers überliefert der in Knipperdollings Todesjahr 1536 entstandene Kupferstich von Heinrich Aldegrever (B. 183; Heinrich Aldegrever und die Bildnisse der Wiedertäufer, Münster 1985, Münster 1985, S. 44f, Kat. Nr. 4).

9 Z. v. M., Art. »Haecht, Willem II van«; in: Thieme-Becker, Bd. 15, S. 424.

10 Das Bild wurde vom Rubenshuis bei Sotheby's in London am 25. 6. 1969, Nr. 104, ersteigert. Martin (1908), S. 33–39, wies erstmals auf die Darstellung des Städel-Bildes auf Van Haechts Galeriebild hin.

11 Mauritshuis. The Royal Cabinet of Paintings illustrated catalogue, Den Haag 1977, S. 101, Nr. 266.
Weizsäcker (1900), S. 195, hatte noch die Identifikation der auf dem Bild des Mauritshuis dargestellten Galerie mit der Peter Paul Rubens' in Antwerpen erwogen.

12 Hoet (1752), S. 411.

13 Ders. (1770), S. 143.



Abb. 179: Willem van Haecht, Besuch des Erzherzogspaares bei Cornelis van der Geest am 23. August 1615, Antwerpen, Rubenshuis

J. D. Passavant führte das Bildnis in die kunstgeschichtliche Literatur ein[14]. Obgleich er angesichts der auf dem Rahmen angegebenen Datierung ins Jahr 1534 die Identifikation des dargestellten Mannes als Bernd Knipperdolling verwarf, hielt er dennoch an der Autorschaft des zu diesem Zeitpunkt bereits gestorbenen Quentin Massys an diesem »... Portrait von außerordentlicher Wahrheit und voll Leben...« fest. Wenn ihm in der Zuschreibung auch die Mehrzahl der Massys-Forscher folgte[15], so hielt sich die traditionelle Bezeichnung als Bildnis Knipperdollings noch längere Zeit[16].

Im Gegensatz zu Passavant glaubte A. Michiels, die Datierung auf dem Rahmen (1534) akzeptieren zu können, und verwarf folgerichtig die Autorschaft des zu diesem Zeitpunkt schon verstorbenen Massys, ohne allerdings eine andere Zuschreibung vorzuschlagen[17]. Demgegenüber wollte G. Glück im Frankfurter Bildnis das Werk eines Malers aus dem

14 Passavant (1833), S. 357.

15 Raczynski (1836), S. 299; Portrait de Knipperdoling (1838), S. 1–12; Rathgeber (1843), S. 173, Sp. 208; Müller (1857), S. 78; van Even (1869), S. 193; ders. (1870), S. 387; Hymans (1888), S. 212f; van Even (1897), Sp. 656; Cohen (1904 a), S. 70; ders. (1904 b), S. 75, 84; de Bosschère (1907), S. 111f, 131; Hymans (1907), S. 100; Brising (1908), S. 36f, 50, Nr. 18; Martin (1908), S. 35f, 38; Reinach (1913), S. 270; Ring (1913), S. 13f, 142; Friedländer (1916), S. 95, 183; Winkler (1916), S. 35f; Conway (1921), S. 319; Winkler (1924), S. 206; Friedländer (1929), S. 66, 121, Nr. 46; Sammlung Geheimrat Josef Cremer (1929), S. 82, Nr. 53; Denucé (1932), S. 53; Baldass (1933), S. 173; Boon (1942), S. 52; Sewter (1948), S. 218; Baldass (1952), S. 71[4]; Mallé (1955), S. 102; Reetz (1957), S. 37; Speth-Holterhoff (1957), S. 98–111; van Hall (1963), S. 201; von der Osten, Vey (1969), S. 150; Standen (1969), S. 132[18]; Friedländer (1971), S. 35, 65, Nr. 46, Tafel 47; de Bosque (1975), S. 244–246; Silver (1984), S. 114, 166–168, 237f.
Ebenso die Städel-Gemäldeverzeichnisse seit 1835.

16 So wurde etwa die Inschrift als fehlerhaft erneuert betrachtet (Portrait de Knipperdoling [1838], S. 2). Noch Reinach (1913), S. 270, hielt an der Bezeichnung als Portrait Knipperdollings fest.

17 Michiels (1866), S. 360.

Umkreis des Herri met de Bles sehen, der in gleicher Weise von Quentin Massys wie von Lucas van Leyden beeinflußt sein sollte[18]. Glück fand mit dieser Meinung allerdings in der nachfolgenden Forschung keine Zustimmung.

Die Datierung des Bildes um 1525, und damit in Massys' letzte Schaffenszeit, wurde erstmals von H. Hymans vorgeschlagen und fand allgemeine Anerkennung[19]. Die in diesem Zusammenhang vorgetragenen Argumente umfaßten nicht nur kostümkundliche Überlegungen und stilistische Vergleiche mit Werken religiöser Thematik des Quentin Massys, sondern bezogen sich in besonderem Maße auch auf die übrigen Bildnisse des Malers. Zwar ist die Mehrzahl dieser Portraits wie die Frankfurter Tafel undatiert, aber dennoch hat sich in der Massys-Forschung die Vorstellung durchgesetzt, daß die in stärkstem Maße die Verarbeitung italienischer Einflüsse aufweisenden Bildnisse auch die spätesten seien[20]. Komposition und Landschaftsgestaltung des Städel-Bildnisses hatten erstmals J. de Bosschère und G. Ring als italienischen Ursprungs bezeichnet, wenngleich auch Ring auf die unitalienische Art und Weise hinwies, in der die Figur die klare Struktur der Architektur »überwuchere«[21]. Mit dem Vergleich des Frankfurter Portraits mit Andrea Solarios Bildnis des Cristoforo Longoni in der National Gallery, London *(Abb. 180)*[22], versuchte L. Baldass die unmittelbare Abhängigkeit der »reinen Renaissancebildnisse« Massys' vom lombardischen Bildnisstil in der Nachfolge Leonardos nachzuweisen[23]. Dessenungeachtet wurde immer wieder die vollständige Verarbeitung möglicher Vorbilder zu einer gänzlich selbständigen Bildformulierung durch Massys betont[24].

Verschiedene Versuche wurden unternommen, die Identität des Dargestellten zu ermitteln. Hatte



Abb. 180: Andrea Solario, Bildnis des Cristoforo Longoni, London, National Gallery

Hymans noch allgemein an einen reformierten Geistlichen oder Humanisten gedacht[25], so verwies erstmals H. Weizsäcker auf ein damals Holbein, heute Jan Provost zugeschriebenes Portrait eines Mannes im Louvre, Paris *(Abb. 181-182)*[26], das seiner Meinung nach aus dem Massys-Kreis stamme und den Unbekannten des Städel-Bildes in etwas fortgeschrittenem Alter zeige[27].

18 Glück (1901), S. 9. Das prominenteste der von Glück dem Anonymus neben dem Städel-Bildnis zugewiesenen Werke ist die heute allgemein dem Cornelis Engelbrechtsen zugeschriebene Tafel mit den Heiligen Konstantin und Helena in der Alten Pinakothek in München (ENP X, S. 80, Nr. 107, Tafel 79).

19 Hymans (1888), S. 212f. Ihm folgten u. a. Cohen (1904 a), S. 70; ders. (1904 b), S. 75, 84; Friedländer (1916), S. 95; Conway (1921), S. 319; Friedländer (1929), S. 66, 121, Nr. 46; Baldass (1933), S. 173; Sewter (1948), S. 218; Mallé (1955), S. 102; Reetz (1957), S. 37; Friedländer (1971), S. 35, 65, Nr. 46; de Bosque (1975), S. 246; Silver (1984), S. 237.

20 In diesem Zusammenhang wurden vor allem das Portrait eines Klerikers in den Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Vaduz (ENP VII, S. 34, 64, Nr. 39, Tafel 44), und das Bildnis eines Mannes in der National Gallery of Scotland, Edinburgh (ENP VII, S. 35, 65, Nr. 45, Tafel 46), genannt.

21 De Bosschère (1907), S. 111f; Ring (1913), S. 14.

22 David Alan Brown, Andrea Solario, München 1987, S. 143f, Nr. 2.

23 Baldass (1933), S. 173, gefolgt von Boon (1942), S. 52; und de Bosque (1975), S. 246.

24 Allein Winkler (1924), S. 206, glaubte eine »... neuerungssüchtige Haltung...« und das »... Erlahmen der künstlerischen Gestaltungskraft...« bei den späten Bildnissen erkennen zu können.

25 Hymans (1888), S. 213.

26 Arnauld Brejon de Lavergnée, Jacques Foucart, Nicole Reynaud, Ecoles flamande et hollandaise. Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, Paris 1979, S. 108f. Die Zuschreibung an Provost geht auf Friedländer, ANM IX, S. 91, 151, Nr. 180, zurück.

27 Weizsäcker (1900), S. 195. Ebenso Brising (1908), S. 37[1]. Demgegenüber bezeichnete Reinach (1913), S. 270, das Louvre-Bildnis als »simple variante« nach der Städel-Tafel.



Abb. 181: Jan Provost, Bildnis eines Mannes, Paris, Louvre



Abb. 182: Jan Provost, Bildnis eines Mannes, Rückseite mit Wappen, Paris, Louvre

Ohne nähere Angabe von Gründen schlug H. van Hall versuchsweise die Deutung des Frankfurter Unbekannten als Selbstbildnis des Malers vor[28]. Demgegenüber glaubte E. A. Standen in seinen Zügen jene Jean II Carondelets (1469–1545), des einflußreichen Mitglieds des »conseil privé« der Margarete von Österreich, wiedererkennen zu können[29]. Den vorerst letzten und ausführlichsten Identifikationsversuch unternahm L. Silver[30]. Sein Favorit war der Humanist und Stadtsekretär von Antwerpen, Cornelius Grapheus. Silver konnte sich dabei auf ein wohl in den 1530er Jahren entstandenes, gesichertes Portrait des Humanisten stützen, das von Philips Galle für seine 1572 in Antwerpen verlegten »Virorum doctorum Effigies« gestochen worden war und das Grapheus als einen um etwa zehn Jahre älteren, im Gegensatz zum Frankfurter Bild bärtigen, Mann zeigt *(Abb. 183)*[31]. Die gleiche Person glaubte Silver auch in einer auf Albrecht Dürers niederländischer Reise 1521 entstandenen Bildnis-Zeichnung wiedererkennen zu können, die ehemals im Schloßmuseum Weimar bewahrt wurde[32]. Da Dürer Grapheus nach eigener Tagebuch-Eintragung 1521 in Antwerpen gezeichnet hatte[33], schien Silver die Identifikation mit dem Humanisten auch für die Weimarer Zeichnung vertretbar.

Auf der Basis der Gleichsetzung des Frankfurter Unbekannten mit Cornelius Grapheus glaubte Silver weiterhin, die Entstehungszeit der Städel-Tafel präziser bestimmen zu können. Da Grapheus im April 1522 wegen allzu offenkundig reformatorischer Parteinahme seinen einflußreichen Posten als Stadtsekretär verlor, schien Silver eine Entstehung vor diesem Datum wahrscheinlich. Auch kostümkundliche Details wie die Gestaltung des Hutes, der in vergleichbarer Form auch von Dürer während seiner

28 Van Hall (1963), S. 201. Zur Frage der Selbstbildnisse Massys' vgl. Silver (1984), S. 1, 240, 244.

29 Standen (1969), S. 132[18] (nach Vorschlag von H. L. C. Jaffé). Grundlage dieser Identifikation war die Vermutung, daß Carondelet in der Januar-Miniatur des Breviarium Grimani und auf einem flämischen Teppich im Metropolitan Museum of Art in New York dargestellt sei (vgl. Maria Gräfin Lanckoronska, Die christlich-humanistische Symbolsprache und deren Bedeutung in zwei Gebetbüchern des frühen 16. Jahrhunderts, Baden-Baden, Straßburg 1958, S. 93).
Zu Carondelet vgl. Gachard, Art. »Carondelet, Jean«; in: Biographie Nationale de Belgique, Bd. 3, Sp. 348–350.

30 Silver (1984), S. 114, 166–168, 237f.

31 A. a. O., S. 238.

32 Walter S. Strauss, The complete drawings of Albrecht Dürer, Bd. 4, New York 1974, S. 2056f, Nr. 1521–32.

33 Hans Rupprich (Hrsg.), Dürers schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 167.



Abb. 183: Philips Galle, Virorum doctorum Effigies, Antwerpen 1572, Portrait des Cornelius Grapheus

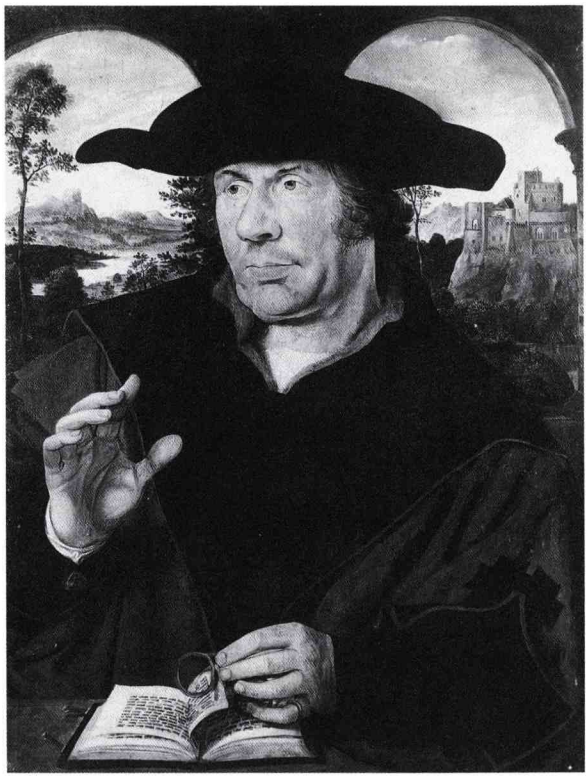


Abb. 184: Kopie nach Quentin Massys, Bildnis eines Gelehrten, zuletzt im englischen Kunsthandel

niederländischen Reise 1521 festgehalten wurde, ließen Silver zu einer Datierung des Städel-Bildnisses um 1520 bis 1522 kommen.

Eine alte, qualitativ gegenüber der Frankfurter Tafel aber deutlich abfallende Kopie wurde erstmals von Weizsäcker erwähnt *(Abb. 184)*. Sie tauchte zuletzt 1945 im englischen Kunsthandel auf. Ihr heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt[34].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Unterzeichnung ist mit einem weichzeichnenden Stift, vermutlich Kohle, ausgeführt *(Abb. 185)*. Mit wenigen, rasch hingesetzten Strichen wurde die Komposition offensichtlich unmittelbar auf der Tafel konzipiert. Besonders eindrucksvoll ist die Gestaltungsfreiheit der Unterzeichnung des Gesichtes, wo minimale Angaben den Kopfkontur, Augen, Nase, Mund und Frisur markieren. Für die freie Entwicklung der Bildform auf der Tafel ohne vorbereitende Studien sprechen auch die zahlreichen Selbstkorrekturen[35]. So ist etwa der Hut in zwei Varianten unterzeichnet, die beide von der schließlich in Farbe ausgeführten Fassung abweichen[36]. Auch die Arkadenstellung war in ihrem linken Abschnitt zunächst anders vorgesehen, wie der um ein Drittel schmaler unterzeichnete Bogen deutlich zeigt. Zumindest summarisch ist auch die Hintergrundslandschaft unterzeichnet, wobei offenbleiben muß, ob die Anga-

34 Weizsäcker (1900), S. 195.
Den Unterlagen der Frick Art eference Library, New York, ist zu entnehmen, daß sich die Kopie ursprünglich in der Sammlung Jarwes in Florenz befand. Im Jahre 1900 war sie Teil der Sammlung Léon de Somzée, Brüssel, bis 1936 dann in der Sammlung Algernon Osborne, Chicksands Priory, Bedfordshire, mit der sie bei Christie's in London am 22. 5. 1936 als »Orley« versteigert wurde. Die Kopie wurde auf dieser Auktion von dem Londoner Kunsthändler Larsen erworben, der sie bis 1945 in seinem Besitz behielt, um sie im selben Jahr an die Galerie Slatter, London, abzugeben (Perspex, Current shows and comments; in: Apollo 42 [1945], S. 156, Abb. S. 155). Nach den Unterlagen der Witt Library, London, befand sich zu einem unbekannten Zeitpunkt eine schwache Kopie wohl des 16. Jahrhunderts bei Demotte in Paris. Eine weitere Kopie wurde am 13. 5. 1986 bei Philipps, Son and Neale in London als Nr. 17 versteigert.

35 Die Unterzeichnung im Bereich der dunkel- bzw. schwarzfarbenen Gewandung ist auch für die Infrarot-Reflektographie nicht erfaßbar.

36 Die eine Version zeigt einen beidseits deutlich weiter ausladenden Hut. Die andere, gleichfalls verworfene Fassung gibt



Abb. 185: Quentin Massys, Bildnis eines Gelehrten, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt, Frankfurt, Städel

ben unter dem linken Arkadenbogen ursprünglich den Kontur des Gebirges am Horizont oder aber einen nicht zur Ausführung gekommenen Baum meinten.

Erst während des Malprozesses entschied sich der Künstler, ein nicht unterzeichnetes, aber bereits in Farbe ausgeführtes Gehöft unterhalb der Burganlage im rechten Arkadenausblick zu verwerfen und mit der bewaldeten Landschaft zu übermalen. Auffällig ist schließlich die maltechnische Gestaltung der braunen Gewandpartien: Die offenbar zähflüssige Farbe ist schichtweise mit einem feinen Pinsel aufgetragen, so daß der letzte Farbauftrag in graphischer Art und Weise mit Parallel- und Kreuzschraffuren unvertrieben stehengeblieben ist.

Die Erscheinung der Röntgenaufnahme *(Abb. 186)* wird sehr stark durch die Holzoberfläche des Bildträgers mitbestimmt[37]. Zugleich wird der Umfang der flächigen Retuschen deutlich, die die Brettfuge im oberen Abschnitt begleiten und die dem Gesicht teilweise einen ausgeprägt verschwommenen Charakter verleihen, der in den unberührten Originalpartien nicht zu beobachten ist. Gut erkennbar sind schließlich auch die beiden originalen Holzeinsätze im unteren Drittel der Tafel.

Der dendrochronologische Befund ließ für das verwendete Eichenholz die Bestimmung eines frühesten Fälldatums von 1505, eines wahrscheinlichen Fälldatums von 1511 zu[38].

DISKUSSION

Das Städel-Bildnis gehört zu Quentin Massys' herausragenden Leistungen als Portraitist. In der Isolation der Figur vor weitem Landschaftsausblick, die von der Architektur nur mehr gerahmt wird, steht der Frankfurter Gelehrte in unmittelbarem Zusam-

den Hut um etwa 1 bis 1,5 cm nach oben verschoben, wenn auch in der schließlich in Farbe ausgeführten Größe.

37 Möglicherweise sind die sich deutlich abhebenden weißen Linien im Maserungsverlauf das Ergebnis einer leicht schrägen Brettspaltung, bei der die Grundierungsmasse unterschiedlich stark in die Tiefen des Holzes eingedrungen ist.

38 Vgl. die detaillierte Darstellung des Befundes im Kataloganhang von P. Klein.

menhang mit den vermutlich gleichfalls in den späteren 1520er Jahren entstandenen Bildnissen eines Mannes in der National Gallery of Scotland, Edinburgh *(Abb. 187)*[39], sowie eines Klerikers in den Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Vaduz *(Abb. 188)*[40]. Zugleich geht das Städel-Portrait aber über beide Bildnisse entschieden hinaus: Durch die asymmetrische Bildgestaltung[41], durch den wesentlich enger gefaßten Bildausschnitt und durch die spontane Geste gewinnt der Frankfurter Gelehrte gegenüber dem Liechtensteiner Kanoniker eine unvergleichlich größere Wucht und Unmittelbarkeit. Bei der Edinburgher Tafel verhält es sich ähnlich. Der weitere Bildausschnitt, die stärker betonte Arkadenreihe, vor allem aber die Fülle der dem Portraitierten – z. T. allerdings erst sekundär – attributiv beigegebenen Gegenstände schmälern in Edinburgh die Konzentration auf Physiognomie und Gestik. Der Unterschied ist um so bemerkenswerter, als das Motiv der erhobenen rechten Hand in Frankfurt und Edinburgh weitgehend übereinstimmt.

Es gibt in Massys' erhaltenem Werk nur ein weiteres Portrait, das in seiner den Betrachter geradezu bedrängenden physischen und ausdruckshaften Präsenz dem Städel-Bildnis nahekommt[42] – das Bildnis einer Frau mit Gebetbuch im Metropolitan Museum of Art, New York *(Abb. 189)*[43]. Bemerkenswerterweise handelt es sich um den rechten Flügel eines heute zerlegten Diptychons (?), dessen linker Flügel (zuletzt in der Sammlung von Schulthess-Bodmer auf Schloß Au)[44] den sich seiner Frau zuwendenden Ehemann zeigt. Dieser ursprünglichen Konzeption entspricht die Körperwendung der Frau nach links, d. h. zu ihrem Gatten hin. Unverhofft ist ihre ruhige Lektüre in ihrem Gebetbuch aber gestört worden, und sie wendet sich überrascht über die Schulter zur Seite. Auf raffinierte Art und Weise wird so – unter Beibehaltung der üblichen Gestaltungselemente eines Doppelbildnisses – in der Unmittelbarkeit der Situation zugleich etwas vom Wesen der beiden Eheleute



Abb. 186: Quentin Massys, Bildnis eines Gelehrten, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

vermittelt[45]. Analoges gilt auch für das Gelehrten-Bildnis im Städelschen Kunstinstitut.

Die bisher vorgetragenen Identifikationsversuche für den Frankfurter Gelehrten können allesamt nicht überzeugen. Bislang am ausführlichsten begründete Silver seinen Vorschlag einer Gleichsetzung mit dem Humanisten und Antwerpener Stadtsekretär Cornelius Grapheus[46]. Die Gegenüberstellung mit dem zum Vergleich herangezogenen, sicheren Portrait bei Galle *(Abb. 183)* bzw. der ungesicherten Bildniszeichnung Dürers läßt aber erhebliche Zweifel an der Identität der drei Dargestellten aufkommen. Demgegenüber kann als sicher gelten, daß das

39 ENP VII, S. 65, Nr. 45, Tafel 46. Feder, Kreuz und Papier scheinen erst nachträglich dem Portraitierten in die Hände gegeben worden zu sein. Allein die Rose in der Rechten ist sicher original.

40 ENP VII, S. 64, Nr. 39, Tafel 44.

41 Anders als die Pose des Gelehrten war die ihn hinterfangende Architektur ursprünglich symmetrisch angelegt; s. o. Anm. 1.

42 Nur in zwei Kopien, eine davon von Peter Paul Rubens, ist das sogenannte Paracelsus-Portrait (ENP VII, S. 69, Nr. 78, 78a, Tafel 67) überliefert, das eine dem Frankfurter Bildnis eng verwandte Auffassung zeigt.

43 ENP VII, S. 35, 65, Nr. 48, Tafel 49.

44 ENP VII, S. 81, Suppl. 169, Tafel 49.

45 In diesem Zusammenhang ist zweifellos auch das Bildnis (?) eines lachenden Mannes (ENP VII, S. 66, Nr. 55, Tafel 54; zuletzt 1930 im Amsterdamer Kunsthandel) zu sehen. Diese physiognomische Studie, die kennzeichnenderweise in Massys' Ungleichem Liebespaar (ENP VII, S. 66, Nr. 54, Tafel 54; ehemals Paris, Sammlung Gräfin Pourtalès) erneute Verwendung fand, schlägt zugleich den Bogen zu Quentin Massys' intensiven Studien von Leonardos Groteskköpfen: Beides, Physiognomie und Gestik, interessierte den Maler im Hinblick auf die treffende Charakterisierung des Menschen.

46 Silver (1984), S. 114f, 166f, 237f.

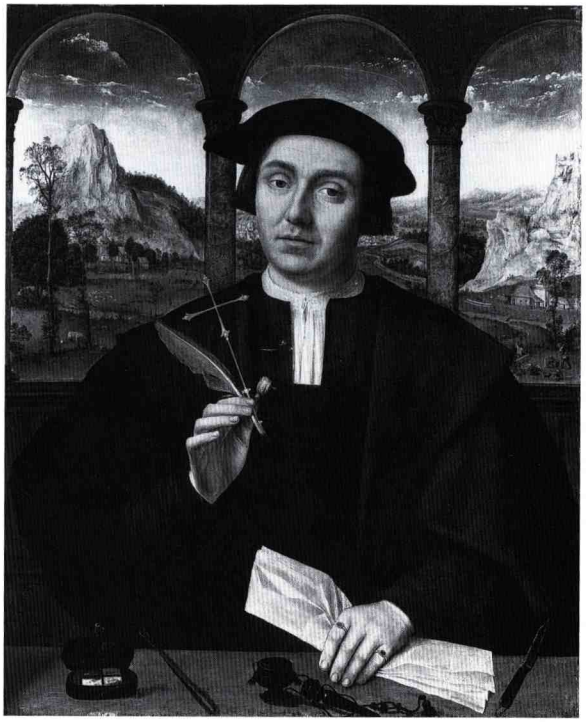


Abb. 187: Quentin Massys, Bildnis eines Mannes, Edinburgh, National Gallery of Scotland



Abb. 188: Quentin Massys, Bildnis eines Klerikers, Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein

schwache, heute Jan Provost zugeschriebene Portrait im Louvre denselben Mann wie das Städel-Bildnis wiedergibt *(Abb. 181)*. Es sei dabei dahingestellt, ob das Bild des Louvre eine unmittelbare Portraitaufnahme oder nicht eher eine veränderte Wiederholung des Städel-Bildnisses ist. Dennoch dürfte die Tafel in Paris die aussichtsreichsten Chancen für die Identifikation des Frankfurter Gelehrten bieten, trägt sie doch auf der Rückseite Wappenschild und Motto *(Abb. 182)*[47]. Deren Identifikation war allerdings bis heute nicht möglich[48].



Abb. 189: Quentin Massys, Bildnis einer Frau, New York, Metropolitan Museum of Art

47 Die Tafelrückseite zeigt auf rot marmoriertem Fond unter einer goldenen, fünfzackigen Krone den durch einen goldenen Balken über Blau (oder ehemals Schwarz?) geteilten Wappenschild. Oben balkenweise drei goldene Sterne, unten zwei aufgerichtete goldene Kleeblätter. Das Motto lautet (in der Transkription und Lesung von C. van den Bergen-Pantens, Brüssel): »Ic vrezet ende noet des ordeels«.

48 Ein erster, erfolgloser Versuch zur Identifikation von Wappen und Motto wurde 1979 von Nicole Reynaud und Christiane van den Bergen-Pantens, Brüssel, Bibliothèque Royale, für den Katalog des Louvre unternommen. Ich bin P. Rosenberg für die Ermöglichung der Einsicht in dieses Material, das Teil der Bildakte des Louvre-Portraits ist, dankbar.
Ein zweiter Versuch 1991 beim Deutschen Herold, Berlin, und beim Centraal Bureau voor Genealogie, Den Haag, blieb leider gleichfalls ohne eindeutiges Ergebnis (briefliche Mitteilung von J. Arndt vom 22. 2. 1991). Es ließ sich lediglich eine friesische Familie Klynsma ermitteln, die allerdings in ihrem von einem Balken geteilten Wappen oben und unten je einen Stern und ein Kleeblatt zeigt. Für seine freundliche Unterstützung ist J. Arndt, Berlin, zu danken.

LITERATUR

VERZ. 1830, S. 40, Nr. 295; 1833, S. 6; 1835, S. 59f, Nr. 135; 1844, S. 86, Nr. 138; 1855, S. 14, Nr. 138; 1858, S. 69f, Nr. 76; 1866, S. 71, Nr. 76; 1870, S. 90, Nr. 71; 1873, S. 91, Nr. 71; 1879, S. 104, Nr. 113; 1883, S. 106, Nr. 113; 1888, S. 114, Nr. 113; 1892, S. 33, Nr. 113; 1900, S. 193, Nr. 113; 1907, S. 23, Nr. 113; 1910, S. 27, Nr. 113; 1914, S. 28, Nr. 113; 1915, S. 15, Nr. 113; 1919, S. 71, Inv. Nr. 766; 1922, S. 42f; 1924, S. 123; 1966, S. 68f; 1971, S. 35; 1987, S. 65.

1752 GERARD HOET, Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver prysen Zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op andere Plaatzen in het openbaar verkogt, Bd. 1, Den Haag 1752, S. 411, Nr. 14

1770 Gerard HOET, Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver prysen, Zedert den 22. Augusti 1752. tot den 21. November 1768. Zo in Holland, als Braband en andere Plaatzen in het openbaar Verkogt, Bd. 3, Den Haag 1770, S. 143, Nr. 94

1833 J. D. PASSAVANT, Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule; in: Kunst-Blatt (1833), S. 357

1836 Athanasius Graf RACZYNSKI, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 1, Berlin 1836, S. 299

1838 PORTRAIT DE KNIPPERDOLING, par Quentin Matsys; in: Messager (1838), S. 1–12

1843 Georg RATHGEBER, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1843, S. 173, Sp. 208

1857 Hermann Alexander MÜLLER, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands. Ein Handbuch für Reisende und Heimgekehrte, Leipzig 1857, S. 78

1866 Alfred MICHIELS, Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864, Bd. 4, Paris ^{2}1866, S. 360

1869 Edward VAN EVEN, Quentin Metsys, sa vie, ses œuvres; in: Messager (1869), S. 193

1870 Edward VAN EVEN, L'ancienne école de peinture de Louvain, Brüssel-Löwen 1870, S. 387

1888 Henri HYMANS, Quentin Matsys; in: GBA 2. pér. 38 (1888), S. 212f

1897 Edward VAN EVEN, Art. »Metsys, Quentin«; in: Biographie Nationale de Belgique, Bd. 14, Sp. 656

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 193–195

1901 Gustav GLÜCK, Beiträge zur Geschichte der Antwerpner Malerei im XVI. Jahrhundert; in: JbWien 22 (1901), S. 9

1904a Walter COHEN, Studien zu Quinten Metsys, Dissertation Bonn, München 1904, S. 70

1904b Walter COHEN, Studien zu Quinten Metsys. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in den Niederlanden, Bonn 1904, S. 75, 84

1907 Jean DE BOSSCHÈRE, Quinten Metsys, Brüssel 1907, S. IIIf, 131

1907 Henri HYMANS, Une galerie anversoise au XVIIe siècle; in: ChroniqueAC (1907), S. 100

1908 Harald BRISING, Quinten Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande, Leipzig ^{2}1908, S. 36f, 50

1908 W. MARTIN, Een Schilderij van Willem van Haecht in het Mauritshuis; in: Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, 2. ser. 1 (1908), S. 35f, 38, Nr. 7

1913 Salomon REINACH, Correspondance; in: ChroniqueAC (1913), S. 270

1913 Grete RING, Beiträge zur Geschichte niederländischer Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1913, S. 13f, 142

1916 Max J. FRIEDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 95, 183

1916 Friedrich WINKLER, Über die Galeriebilder des Willem van Haecht und Barend van Orley; in: Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen 7 (1916), S. 35f, 38

1921 Martin CONWAY, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 319

1924 Friedrich WINKLER, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 206

1929 FRIEDLÄNDER, ANM VII, S. 66, 121, Nr. 46, Tafel XLIII

1929 SAMMLUNG GEHEIMRAT JOSEF CREMER, Dortmund, Wertheim, Berlin, 29. 5. 1929, S. 82, Nr. 53

1932 J. DENUCÉ, Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert, Antwerpen 1932 (Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst, 2), S. 53

1933 Ludwig BALDASS, Gotik und Renaissance im Werke des Quentin Metsys; in: JbWien N. F. 7 (1933), S. 173

1942 K. G. BOON, Quinten Massys, Amsterdam o. J. (1942), S. 52

1948 A. C. SEWTER, A portrait by Quentin Massys at the Barber Institute, Birmingham; in: GBA 6. pér. 33 (1948), S. 218

1952 Ludwig BALDASS, Jan van Eyck, Köln 1952, S. 71[4]

1955 Luigi MALLÉ, Quinten Metsys; in: Commentari 6 (1955), S. 102

1957 Julius S. HELD, Artis Pictoriae Amator. An Antwerp art patron and his collection; in: GBA 6. pér. 50 (1957), S. 63

1957 Hans REETZ, Bildnis und Brille, Oberkochen 1957, S. 37f

1957 S. SPETH-HOLTERHOFF, Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle, Brüssel 1957, S. 102, 105, 107

1963 H. VAN HALL, Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars. Repertorium, Amsterdam 1963, S. 201

1969 Gert VON DER OSTEN, Horst VEY, Painting and sculpture in Germany and the Netherlands, 1500 to 1600, Harmondsworth 1969, S. 150

1969 Edith A. STANDEN, The twelve ages of man. A further study of a set of early sixteenth-century Flemish tapestries; in: Metropolitan Museum Journal 2 (1969), S. 132[18]

1971 FRIEDLÄNDER, ENP VII, S. 35, 65, Nr. 46, Tafel 47

1975 A. DE BOSQUE, Quentin Metsys, Brüssel 1975, S. 244–246
1984 Larry SILVER, The paintings of Quinten Massys with catalogue raisonné, Oxford 1984, S. 114f, 166f, 237f

DOKUMENTE

Gutachten zu Händen der Administration des Städelschen Kunstinstituts über Quentin Massys' Gelehrten-Bildnis (sowie über ein noch im 19. Jahrhundert vom Museum wiederveräußertes Portrait des Raffael-Umkreises) von den Frankfurter Malern Moritz Oppenheim, Johann David Passavant und Johannes Thomas[49] vom 5. bzw. 8. 3. 1829 (Archiv des Städelschen Kunstinstituts, P. Ankauf alter Bilder. P. 15.):

»Gutachten über zwei im Städelischen Kunstinstitut sich befindende Bilder. ...
Der Quentin Messis (dessen Originalität wohl niemand bezweifelt) ist in seiner Art auch ein ganz vorzügliches Gemälde, die sichtbaren Retouchen daran werden leicht zu verbessern sein.
Frankfurt d. 8. Merz 1829 [gez.] Moritz Oppenheim«

»Gutachten über ... Ein Portrait von Quintin Messis. Knipper Dolling vorstellend. ...
Was das Gemälde von Quintin Messis anbelangt, so ist es ohnbezweifelt ein Originalgemälde dieses Meisters und aus seiner besten Zeit. Erhalten ist es im allgemeinen gut; nur wo der Riß durch das Bild geht, ist es retouchirt; doch wird der Fleck in der Wange leicht abzunehmen sein, ohne dem Bild dadurch zu schaden; die linke Hand ist dagegen zum Theil übermalt u. dürfte schwerlich wieder gut herzustellen sein; außerdem ist sie auch nicht schön in der Zeichnung und der schwächste Theil in dem Bilde.
Daß der Erwerb dieses Gemäldes gleichfalls sehr wünschenswerth ist, ist nicht nur meine, sondern wohl aller hiesigen Kunstfreunde Ansicht.
Frankfurt a. M. den 5 März 1829 [gez.] J. D. Passavant«

»Das andere [ein Portrait angeblich von Quintin Metsis] erkenne ich als ein sehr gutes Originalbild an, da es aber mit Wissen das erste ist, welches ich von dem angegebenen Meister gesehen, kann ich nur aus der Aehnlichkeit der Auffassung in diesem Bilde, mit vorhandenen Kupferstichen oder Lithographien nach anderen Bildern auf die Identität des Meisters schließen; auch dies Bild ist gut erhalten obgleich einige retouchen vorhanden sind.
Frankfurt a. M. den 8. Maerz 1829 [gez.] Johannes Thomas Maler«

49 Zu den Künstlern vgl. Hans-Joachim ZIEMKE, Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1972 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 1), S. 263, 270, 433.

Hans Memling

SELIGENSTADT um 1440 - 1494 BRÜGGE

Hans Memling (in den zeitgenössischen Quellen gelegentlich auch Memlinc geschrieben) stammte aus Seligenstadt am Main. Sein Geburtsjahr ist ebenso unbekannt wie die Umstände seiner künstlerischen Ausbildung. Von Vasari als Schüler des Rogier van der Weyden bezeichnet, ist er diesem Vorbild stilistisch, aber auch im Hinblick auf zahlreiche Kompositionen tatsächlich aufs engste verpflichtet. Belegbar ist eine Ausbildung Memlings in der Van der Weyden-Werkstatt vor dem Tod des Meisters 1464 jedoch nicht. Hans Memling wird historisch erstmals 1465 in Brügge beim Erwerb des Bürgerrechts faßbar. In Brügge blieb der Maler auch bis zu seinem Tode am 11. August 1494 tätig.

Zwei Altarbilder Memlings tragen auf dem Rahmenwerk seine Signatur und die Datierung ins Jahr 1479: Das Katharinen-Triptychon und der kleine Altar des Jan Floreins, beide im Sint Jans Hospital in Brügge. Eine Reihe weiterer Werke ist datiert oder datierbar; die große Masse der dem Maler aus stilistischen Gründen zugewiesenen Bilder ist diesen Werken zuzuordnen, was im Einzelfall angesichts der geringen Wandlungen seiner Stilsprache Datierungsprobleme aufwirft. Zunächst ganz dem Vorbild der großen Maler der ersten Jahrhunderthälfte, hier besonders Rogier, verpflichtet, verrät er Einflüsse der italienischen Renaissance erst in den Spätwerken und auch hier nur im dekorativen Beiwerk.

Hans Memling war als gesuchter Maler und Portraitist des wohlhabenden Bürgertums, aber auch der Mitglieder ausländischer Handelsniederlassungen, der bedeutendste Brügger Maler gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Person und Werk gerieten nach Memlings Tod nicht in Vergessenheit. Die Wertschätzung des Malers erreichte ihren Höhepunkt im 19. Jahrhundert, als seine undramatischen und lieblichen Bilderfindungen (neben jenen Jan van Eycks) als Höhepunkt der Kunst des niederländischen Spätmittelalters gefeiert wurden.

LITERATUR

Max J. Friedländer, Nicole Veronée-Verhaegen, Early Netherlandish Painting, Bd. VI a: Hans Memlinc and Gerard David, Leiden-Brüssel 1971

Hans Memling

BILDNIS EINES MANNES MIT HOHER ROTER KAPPE

Inv. Nr. 945
Tafel 21 und Abb. 190

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 41,8 x 30,6 x 1,1 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
Ecken durch Bestoßung allseits gerundet
Tafel beidseits entlang der Malkanten beschnitten
Rückseite im Originalzustand erhalten; die ursprüngliche seitliche Abschrägung der Kanten nur oben und unten erhalten, rechts und links hingegen durch Beschneidung nur noch im Ansatz zu erkennen

Malfläche:

40,0 (± 0,1) x 30,4 cm
Malkanten oben, unten und links uneingeschränkt erhalten, an der rechten Kante weitgehend mit der Tafelkante zusammenfallend

Zustand der Malerei:

sehr guter Erhaltungszustand unter modernem Firnis

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 37)*:

Klebezettel: »G. 945.«
in rotem Siegellack Abdruck des Siegels König Willems II. der Niederlande (1792–1849)

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Vor einem steinernen Fensterrahmen, der einen Ausblick in eine bewaldete Flachlandschaft mit einer fernen Siedlung gewährt, erscheint das Brustbild eines bartlosen Mannes mittleren Alters. Leicht nach links gewandt und aus dem Bilde herausblickend, hat er die Hände vorn links auf eine mit der unteren Tafelbegrenzung zusammenfallende, imaginäre Brüstung gelegt. Er trägt über einem schwarzen Wams mit schmalem Stehkragen eine gleichfarbene, dicht am Hals geschlossene, mit braunem Pelz gefütterte und besetzte Schaube, dazu auf dem Haupt eine karminrote hohe, birettartige Stoffkappe.

PROVENIENZ

angeblich aus dem St. Jans-Hospital in Brügge stammend[1]
spätestens 1824 in der Sammlung des Prinzen von Oranien, späteren Königs Willems II. der Niederlande[2]
1850 vom Städel auf der Versteigerung der Sammlung König Willems II. in Den Haag erworben[3]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Portrait eines Mannes mit hoher roter Kappe ist mit Sicherheit erstmals im Jahre 1824 in der Sammlung des damaligen Prinzen von Oranien in Brüssel nachzuweisen[4]. Das Bild galt dort als Werk Memlings, wie Sulpiz Boisserées Notiz belegt[5]. J. D. Passavant wollte das Portrait mit einem Werk in Verbindung bringen, das der sogenannte »Anonymus des Morelli« 1521 in der venezianischen Sammlung des

1 Passavant (1833), S. 351.
2 Sulpiz Boisserée sah das Bild 1824 anläßlich eines Besuches der Sammlung Willems, damals noch Prinz von Oranien, in Brüssel (Firmenich-Richartz [1916], S. 505). Zu Willem II. vgl. P. J. Blok, Art. »Willem II«; in: Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek, Bd. 1, Leiden 1911, Sp. 1566–1570.
3 Zu den Umständen der Erwerbung vgl. Sander (1989), S. 123–135.
4 Passavant (1833), S. 351, teilte ohne Angabe von Belegen eine angebliche Provenienz des Portraits aus dem Sint Jans Hospital in Brügge mit.
5 S. o. Anm. 2.



Abb. 190: Hans Memling, Bildnis eines Mannes mit hoher roter Kappe, Frankfurt, Städel

Kardinals Grimani gesehen und das dort als Selbstbildnis des etwa sechzigjährigen Memling gegolten hatte[6]. Diese Gleichsetzung fand allerdings in der Folge kaum Anhänger[7]. In Ermangelung jeglicher Anhaltspunkte konnte die Identität des Dargestellten bis heute nicht ermittelt werden.

Das Bildnis wurde 1850 auf der Auktion der Sammlung König Willems II. der Niederlande in Den Haag für das Städel erworben[8]. Seine Einschätzung als Werk Hans Memlings fand nahezu allgemeine Zustimmung[9]. Allein K. Voll bekundete im Hinblick auf Stil und Ausdruck Zweifel an dieser Zuschreibung und schlug statt dessen vor, in dem Bild das Werk eines älteren, unbekannten Künstlers zu sehen[10]. Die nachfolgende Forschung nahm Volls Argumente nicht an; das Frankfurter Portrait gilt bis heute uneingeschränkt als Werk des Hans Memling[11].

Im Anschluß an E. J. Försters Datierungsvorschlag des Bildes in den Anfang der 1470er Jahre wurde die zeitliche Ansetzung des Portraits in die frühe Schaffenszeit des Malers von den meisten Autoren geteilt[12]. Dabei diente die hohe Kappe, die in vergleichbarer Form mehrfach auf Bildern des 1475 gestorbenen Dieric Bouts wiederbegegnet, als wesentliches Argument[13]. Daneben wurden auch qualitative wie technische Schwachpunkte der Ausführung als Hinweise für eine frühe Entstehung verbucht[14]. Demgegenüber hielt J. Pope-Hennessy das Frankfurter Portrait für ein Werk Memlings aus den 1480er Jahren, in dem deutlich der Einfluß der Bildniskunst Peruginos zu erkennen sei[15]. E. Panofsky schließlich stellte im Anschluß an M. J. Friedländer das Frankfurter Bildnis in den Zusammenhang der an den Portraits Memlings ablesbaren Entwicklung dieses Bildtypus und wies ihm auf dieser Basis erneut eine vergleichsweise frühe Entstehung zu[16].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Unterzeichnung der Tafel beschränkt sich weitgehend auf die rahmende Architektur und die hohe Kappe des Dargestellten *(Abb. 191)*. Sie ist offenbar mit dem Pinsel ausgeführt und umreißt in lockerer, aber sehr sicherer Weise die jeweiligen Konturen, ohne auf Details der Binnenzeichnung, der Beleuchtungssituation oder des Oberflächenreliefs des jeweiligen Gegenstandes einzugehen. Das schwarzfarbene Gewand absorbiert die Infrarotstrahlung zur Gänze. Für den Ausfall des Befundes im Gesicht könnten zwei unterschiedliche Erklärungen in Frage kommen: Entweder ist die Unterzeichnung in einem durch die Infrarot-Reflektographie nicht sichtbar zu machenden Medium ausgeführt worden oder die unterzeichneten Angaben sind so fein und präzise ausgeführt, zugleich mit der Farbfassung des Bildes so vollständig übereinstimmend, daß sie von ihr völlig abgedeckt werden[17]. Ohne jegliche Vorgaben der

6 Der Vergleich mit dem heute Dieric Bouts zugeschriebenen, seinerzeit gleichfalls als Memling-Selbstportrait angesehenen Bildnis eines Mannes von 1462, heute in der National Gallery, London (ENP III, S. 27, 61, Nr. 12, Tafel 20), schien Passavant (1833), S. 351, die Identität des Städel-Bildes mit der Grimani-Tafel zu bestätigen; ders. (1841), S. 34. Hierin folgte Passavant auch Rathgeber (1842), Sp. 115.

7 So äußerten sich in dieser Frage eher skeptisch: Nieuwenhuys (1843), S. 49; Kugler, Burckhardt (1847), S. 135; Catalogue des tableaux (1850), S. 12, und Förster (1853), S. 121, sowie das Verz. (1844), S. 141, Nr. 410 (= »Nachtrag 1852«).

8 Städel-Inventar, Inv. Nr. 945: »Hans Memling«. Vgl. auch Sander (1989), S. 123–135.

9 Kugler, Burckhardt (1847), S. 135; Crowe, Cavalcaselle (1857), S. 266; Müller (1857), S. 78; Crowe, Cavalcaselle (1863), S. 43; dies. (1875), S. 327; Wauters (1893), S. 101, 106; ders. (1897), Sp. 351; Kaemmerer (1899), S. 24f, und Bock (1900), S. VI–VIII. Ebenso die Städel-Gemäldeverzeichnisse seit 1844.

10 Voll (1900–1901), Sp. 116; ders. (1906), S. 189f; ders. (1909), S. 173. Im Anschluß an Voll äußerte sich auch Ring (1913), S. 139, in der Frage der Eigenhändigkeit zurückhaltend.

11 Fierens-Gevaert (1909), S. 126f; Leprieur (1909), S. 246; von Wurzbach (1910), S. 141; Firmenich-Richartz (1916), S. 505; Friedländer (1916), S. 178; Conway (1921), S. 240; Winkler (1924), S. 128; Hulin de Loo (1927), S. 106; Friedländer (1928), S. 44f, 130, Nr. 73, Tafel XLI; Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 62; H. V. (1930), S. 376; von Baldass (1942), S. 27f, 41; Panofsky (1953), S. 349; Grünwald (1964), S. 1092; Faggin (1966), S. VII; Pope-Hennessy (1966), S. 60[85]; Corti, Faggin (1969), S. III, Nr. 108; Davidson (1971), S. 381; Friedländer (1971), S. 55, Nr. 73.

12 Förster (1853), S. 121; Kaemmerer (1899), S. 24f; Fierens-Gevaert (1909), S. 127; Hulin de Loo (1927), S. 106; Friedländer (1928), S. 44f, 130, Nr. 73, Tafel XLI; Fierens-Gevaert, Fierens (1929), S. 62; H. V. (1930), S. 376; von Baldass (1942), S. 27f, 41; Faggin (1966), S. VII; Corti, Faggin (1969), S. III, Nr. 108; Davidson (1971), S. 381; Friedländer (1971), S. 55, Nr. 73.

13 Crowe, Cavalcaselle (1857), S. 266; Kaemmerer (1899), S. 24; Hulin de Loo (1927), S. 106; Friedländer (1928), S. 45; von Baldass (1942), S. 27f; Friedländer (1971), S. 55, Nr. 73.

14 Friedländer (1928), S. 45.

15 Pope-Hennessy (1966), S. 60 mit Anm. 85.

16 Panofsky (1953), S. 348f; Friedländer (1928), S. 45.
Zur Entwicklung des Portraits von Jan van Eyck bis Dieric Bouts vgl. Gustav Künstler, Vom Entstehen des Einzelbildnisses und seiner frühen Entwicklung in der flämischen Malerei; in: WienerJb 27 (1974), S. 20–64.

17 Allein am linken Nasenflügel könnte man an eine mit einem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung denken.



Abb. 191: Hans Memling, Bildnis eines Mannes mit hoher roter Kappe, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt, Frankfurt, Städel

Unterzeichnung scheint der Maler bei der Hintergrundslandschaft ausgekommen zu sein; er fügte sie augenscheinlich freihändig ein.

Zwischen Unterzeichnung und Farbausführung des Bildes bestehen sowohl beim Fenstermotiv als auch bei der Kappe deutlich erkennbare Abweichungen. So wurden die Fensterlaibungen gegenüber der Unterzeichnung beidseits um etwa 0,5 cm verschmälert, der Ausblick auf Himmel und Landschaft mithin in der Farbfassung des Bildes vergrößert. Die hohe Kappe, in der Vorzeichnung tiefer in die Stirn gezogen und über der rechten Stirnseite des Mannes markant zurückweichend, wurde in der Farbfassung der Tafel vor allem in ihrem oberen Abschnitt deutlich verbreitert.

Auch eine Reihe von Pentimenti verdeutlichen den Schaffensprozeß im Bilde. So wurde nicht nur die Frisur im Nacken über die bereits farblich angelegte Himmelszone erweitert, auch einzelne Fingerglieder wurden erst nachträglich auf das schwarzfarbene Gewand gemalt. Dieser Befund wird auch an der Röntgenaufnahme *(Abb. 192)* deutlich[18]. Sie zeigt zugleich den hervorragenden Erhaltungszustand der Malerei und – vor allem im Gesicht – die außerordentliche Qualität und Sicherheit des Farbauftrages: Der an der Farboberfläche unsichtbare Pinselduktus

18 Durch seine Strahlenabsorption tritt der Siegellack des rückseitigen Wappenabdrucks im Röntgenbild besonders hervor.



Abb. 192: Hans Memling, Bildnis eines Mannes mit hoher roter Kappe, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

tritt mit der vorbereitenden Bleiweiß-Modellierung der Untermalung markant hervor.

Der dendrochronologische Befund konnte für das verwendete Holz als frühestes Fälldatum das Jahr 1451, als wahrscheinliches Fälldatum das Jahr 1457 nachweisen[19].

DISKUSSION

In Ermangelung äußerer Anhaltspunkte ist die Identität des Mannes mit der roten, birettartigen Kappe nicht zu ermitteln. Seine Tracht läßt in ihm einen wohlhabenden Bürger, vielleicht auch einen Gelehrten, vermuten. Das Bildnis gehört zu einer kleinen Gruppe von Portraits von der Hand Hans Memlings, die wohl alle in den frühen 1470er Jahren entstanden sind[20]. Das Portrait eines gleichfalls unbekannten Mannes in der Frick Collection, New York *(Abb. 193)*[21], steht der Frankfurter Tafel am nächsten. Der Dargestellte erscheint auch hier in Halbfigur vor einem weiten, von einer steinernen Fensterrahmung umfaßten Landschaftsausblick. Der Kopf überragt die Horizontlinie der in starker Aufsicht gegebenen Flachlandschaft, die Rechte erscheint am unteren Bildrand. Die Malerei ist wie bei der Frankfurter Tafel vollkommen vertrieben, der Pinselduktus zur Gänze verborgen. Die Übereinstimmungen gehen aber noch weiter. Wie beim Frankfurter Bild wurde auch bei der New Yorker Tafel die Tiefe der Fensterrahmung zugunsten einer Erweiterung des Landschaftsausblicks im Verlauf der Bildentstehung verändert[22].

Entsprechende Modifikationen lassen sich an einem weiteren Bildnispaar Memlings beobachten, das auch in formaler, stilistischer und technischer Hinsicht eng mit den Portraits im Städel und in der

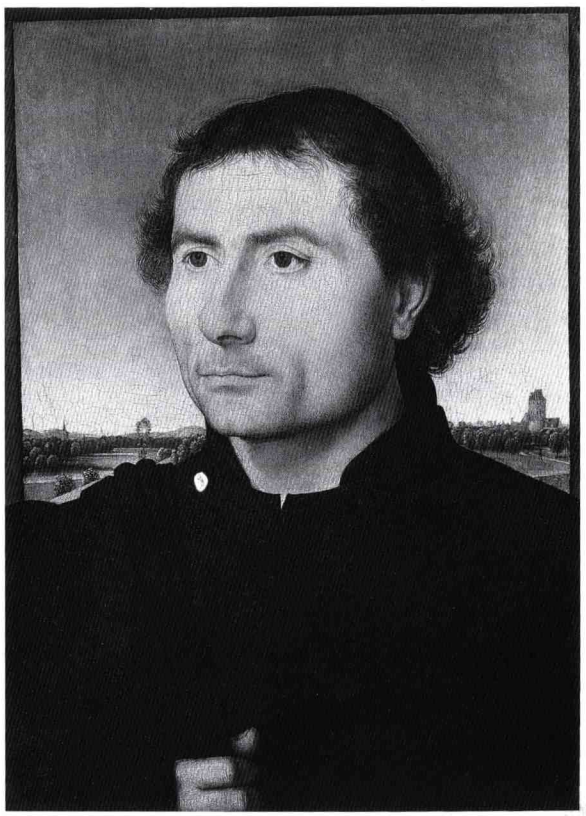


Abb. 193: Hans Memling, Bildnis eines Mannes, New York, Frick Collection

Frick Collection verbunden ist. Es ist insofern von besonderer Bedeutung, als die Dargestellten bekannt sind und sich auf diese Weise ein externer Anhalt für die Datierung ergibt. Es handelt sich um die Bildnisse des Tommaso Portinari und seiner Ehefrau Maria Bandini Baroncelli, die ursprünglich wohl als Flügel zu einem Triptychon gehörten und die heute im Metropolitan Museum of Art, New York *(Abb. 194)*[23], verwahrt werden. Das Paar hatte 1469 in Flo-

19 Eine ausführliche Darstellung des Befundes findet sich im Kataloganhang von P. Klein.

20 Vgl. Panofsky (1953), S. 348f, zur Entwicklung der unterschiedlichen Portraittypen bei Hans Memling und zu ihrer Ableitung.

21 ENP VI B, S. 109, Supp. 231, Tafel 233.

22 Während aber die Entscheidung zu diesem Eingriff beim Städel-Bildnis nach Abschluß der Unterzeichnung und vor Beginn des Malprozesses erfolgte, wurde sie beim Frick-Portrait erst während der Farbausführung realisiert, wie die Röntgenaufnahme deutlich macht. Ich bin B. Davidson, Frick Collection, für die freundliche Erlaubnis zur Einsichtnahme in die Bildakte dankbar.
Die beim Städel- und beim Frick-Portrait zu beobachtenden Veränderungen des Rahmenausschnitts scheinen allein mit dem Bildmotiv zu tun zu haben. Demgegenüber finden sich bei Memlings Diptychon des Martin van Nieuwenhove im Brügger Sint Jans Hospital (ENP VI A, S. 47, Nr. 14, Tafel 52f) zeichnerische Angaben, die der geometrischen Konstruktion des Bildraumes zu dienen scheinen, deren konkrete Interpretation aber umstritten ist; vgl. Dominique Hollanders-Favaert, Le dessin sous-jacent chez Memling: Le diptyque dit de Martin van Nieuwenhove (1487). Apport de la photographie à l'infrarouge; in: Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de Geschiedenis van de Kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe, Löwen 1981, S. 79–84; dies., A propos de l'élaboration du diptyque van Nieuwenhove; in: Le dessin sous-jacent, Colloque IV, S. 103–106; Dirk de Vos, De constructie van Memling's Van Nieuwenhove-portret: Een problem van interpretatie van de voorbereidende tekening; in: OudH 100 (1986), S. 165–170.

23 ENP VI A, S. 54, Nr. 69f, Tafel 112f.



Abb. 194: Hans Memling, Bildnisse des Tommaso Portinari und seiner Frau Maria Baroncelli, New York, Metropolitan Museum of Art

renz geheiratet, und im Folgejahr siedelte die etwa vierzehnjährige Maria zu ihrem Mann nach Brügge über, wo Portinari der Handelsniederlassung der Medici angehörte. Die Portraits können also frühestens 1470 entstanden sein[24]. Da das Paar andererseits auf den um 1477–78 entstandenen Flügeln des Portinari-Altars des Hugo van der Goes in den Uffizien, Florenz *(Abb. 171)*[25], in deutlich fortgeschrittenem Alter dargestellt ist, wird man die Ausführung des New Yorker Bildnispaares nicht allzu lange nach 1470 annehmen müssen.

Die beiden Flügel zeigen das Paar als Halbfiguren, die sich anbetend zur Darstellung der – verlorenen – Mitteltafel wenden. Die Figuren werden von einem steinernen Fensterrahmen hinterfangen, der allerdings keinen Landschaftsausblick freigibt, sondern einen schwarzblauen Farbfond rahmt. Mit den Portraits im Städelschen Kunstinstitut und in der Frick Collection teilen die Portinari-Bildnisse nicht nur das hoheitsvoll-auszeichnende Motiv der Fensterrahmung[26], sondern zugleich die auffällige nachträgliche Veränderung der Breite dieser Rahmung. Während aber bei den beiden erstgenannten Tafeln der Landschaftsausblick auf Kosten der Rahmung verbreitert wurde, verhält es sich bei dem New Yorker Bildnispaar genau umgekehrt. Hier wurde ein Teil der Laibung nachträglich über die Farbschicht des Hintergrundes gemalt und auf diese Weise der einfache Rahmen zugunsten einer komplexen Profilierung erweitert – der unmittelbare Bezug auf italie-

24 In etwa dieselbe Zeit dürfte nach Ausweis der Bildnisse des Ehepaares Portinari auch die große Passionstafel Memlings in der Galleria Sabauda, Turin (ENP VI A, S. 17, 50, Nr. 34, Tafel 86), datieren.

25 ENP IV, S. 16, 69f, Nr. 10, Tafel 16. Eine instruktive Gegenüberstellung der beiden Portraits der Maria Baroncelli bei Lorne CAMPBELL, Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries, New Haven-London 1990, S. 16–22.

26 Zur möglichen Bedeutung der bei den frühen Memling-Bildnissen wiederholt erscheinenden Fensterrahmungen vgl. Sixten RINGBOM, Filippo Lippis New Yorker Doppelportrait: Eine Deutung der Fenstersymbolik; in: ZfK 48 (1985), S. 133–137; Robert BALDWIN, A window from the Song of Songs in conjugal portraits by Filippo Lippi and Bartholomäus Zeitblom; in: Source 5, Nr. 2 (1986), S. 7–14; Dieter JANSEN, Fra Filippo Lippis Doppelbildnis im New Yorker Metropolitan Museum; in: WRJb 48–49 (1987–88), S. 97–121.

nische Bildnisse in Flachrelief vor mitunter andersfarbigem Steingrund und mit umlaufendem Profil, letztlich in der Medaillen-Tradition stehend, drängt sich auf[27].

Doch abgesehen von der die Figuren hinterfangenden Rahmung und ihren sukzessiven Veränderungen gibt es eine weitere interessante Parallele in der Gestaltung des Städel-Portraits und der Portinari-Bildnisse. Eines der auffälligsten Merkmale der Frankfurter Tafel ist die feste Verspannung der Figur innerhalb der Bildfläche. Hierzu trägt nicht nur die Fensterrahmung bei, sondern vor allem auch die hohe, genau die obere Malkante berührende Kappe. Einer verwandten Lösung begegnet man beim Portrait der Maria Baroncelli, deren hoher, schleierbedeckter Hut und deren betend zusammengelegte Hände in auffälliger Weise in Beziehung zur rahmenden Profilierung gebracht worden sind[28]. Auch unter diesem Gesichtspunkt scheint sich eine Datierung des Städel-Bildnisses zu Anfang der 1470er Jahre zu bestätigen.

In dieselbe Richtung weist schließlich auch die Tracht, und hier insbesondere erneut die hohe Stoffkappe. Wohlbekannt vor allem von den späten Werken des Dieric Bouts, wie dem Gerechtigkeitsbild mit dem Gottesurteil in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel *(Abb. 28)*, oder auch dem Fragment mit dem Portrait eines älteren Mannes im Metropolitan Museum of Art, New York[29], erscheint sie nur auf einem einzigen anderen Bildnis Memlings. Es handelt sich dabei um das nur in Kopien überlieferte Portrait des Antoine de Bourgogne (1421–1504), eines unehelichen Sohnes Herzog Philipps des Guten von Burgund, im Musée Condé, Chantilly *(Abb. 195)*[30]. Da Antoine kaum wesentlich älter als etwa fünfundvierzigjährig dargestellt sein dürfte, käme man auch für das verlorene Original Memlings auf eine Entstehungszeit um 1470.

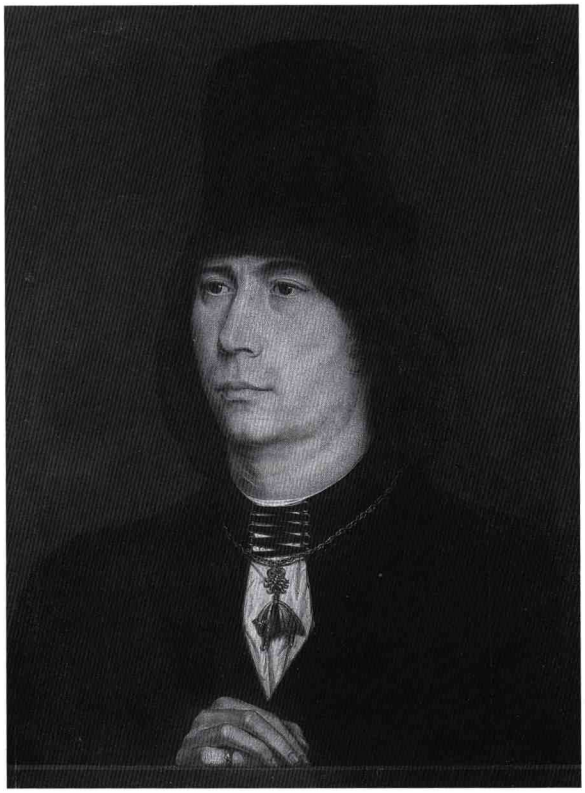


Abb. 195: Memling-Umkreis, Bildnis des Antoine de Bourgogne, Chantilly, Musée Condé

Angesichts der unübersehbaren Verwandtschaft von Memlings Portraitauffassung mit der seiner italienischen Malerkollegen, allen voran Perugino, stellt sich die Frage nach der Richtung der Beeinflussung. L. Campbell hat hierzu wesentliche Beobachtungen mitgeteilt[31]. So konnte er zeigen, daß sich Memlings Portrait eines jungen Mannes in der Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art, New York[32], bereits in den 1470er Jahren in Florenz befunden

27 Eine prinzipiell verwandte Gestaltung findet sich etwa auch bei Tullio Lombardos Doppelbildnis in der Ca' d'Oro, Venedig (Alison Luchs, Tullio Lombardo's Ca' d'Oro relief: A self-portrait with the artist's wife? in: AB 71 [1989], S. 230–236, die die besondere Gestaltung des Reliefs in die Bildtradition der Ehepaar-Bildnisse, etwa in der Art des Kupferstichs von Israhel van Meckenem, stellen wollte).
Vgl. auch etwa das im 3. Viertel des 15. Jahrhunderts entstandene Alabaster-Reliefbildnis Federigo II. Montefeltres im Kunsthistorischen Museum, Wien, Inv. Nr. 5446, das den Herzog vor dunkelgefärbtem Hintergrund zeigt.

28 Interessanterweise war die schleierbedeckte burgundische Haube Maria Baroncellis in der ersten, dann aber zugunsten der heutigen Fassung verworfenen Farbanlage wesentlich steiler und vom oberen Bildausschnitt willkürlich beschnitten dargestellt (Campbell [wie Anm. 25], S. 22, Farbtafel 29).

29 ENP III, S. 18f, 63, Nr. 33, Tafel 49 (Brüssel); S. 27f, 63, Nr. 32, Tafel 51 (New York).
Bei Dieric Bouts begegnet uns die hohe Stoffkappe schon bei dem frühen Bildnis eines Mannes von 1462 in der National Gallery, London (ENP III, S. 27, 61, Nr. 12, Tafel 20).

30 ENP VI A, S. 58, Nr. 102 b, Tafel 127; Micheline Comblen-Sonkes, Ignace Vandevivere, Les musées de l'Institut de France, Brüssel 1988 (Corpus, 15), S. 58–76.

31 Lorne Campbell, Memlinc amd the followers of Verrocchio; in: BurlM 125 (1983), S. 675f; ders. (wie Anm. 25), S. 232f; vgl. auch Francis Ames-Lewis, On Domenico Ghirlandaio's responsiveness to North European art; in: GBA 6. pér. 114 (1989), S. 111–122.

32 ENP VI A, S. 55, Nr. 74, Tafel 115.

haben muß. Es regte dort nicht nur einen unbekannten Nachfolger Verrocchios zu einem heute im Louvre befindlichen Madonnenbild an[33], sondern bildete auch die Vorlage für Peruginos Selbstbildnis in den Uffizien[34]. Schließlich fügt sich auch Peruginos in einer alten Inschrift auf 1494 datiertes Bildnis des Francesco delle Opere, gleichfalls in den Uffizien[35], in seiner Gestaltung aufs engste den Memling-Portraits im Städel und der Frick Collection an. Die Beeinflussung der italienischen Bildnismalerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts durch den produktivsten und bedeutendsten niederländischen Portraitisten dieser Zeit dürfte damit außer Frage stehen.

LITERATUR

VERZ. 1844, S. 141, Nr. 410 (= »Nachtrag 1852«); 1855, S. 13, Nr. 410; 1858, S. 67, Nr. 68; 1866, S. 69, Nr. 68; 1870, S. 88, Nr. 63; 1873, S. 89, Nr. 63; 1879, S. 102, Nr. 107; 1883, S. 104, Nr. 107; 1888, S. 112, Nr. 107; 1892, S. 32, Nr. 107; 1900, S. 212, Nr. 107; 1907, S. 22, Nr. 107; 1910, S. 26, Nr. 107; 1914, S. 27, Nr. 107; 1915, S. 12, Nr. 107; 1919, S. 74, Inv. Nr. 945; 1924, S. 129; 1932, S. 29f; 1963, S. 17; 1966, S. 82; 1971, S. 41; 1987, S. 75.

1833 J. D. PASSAVANT, Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule; in: Kunstblatt (1833), S. 351

1841 J. D. PASSAVANT, Beiträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1841), S. 34

1842 Georg RATHGEBER, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1842, Sp. 115

1843 C. J. NIEUWENHUYS, Description de la galerie des tableaux de S. M. le Roi des Pays-Bas, avec quelques remarques sur l'histoire des peintres et sur les progrès de l'art, Brüssel 1843, S. 49, Nr. 18

1847 Franz KUGLER, Jacob BURCKHARDT, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, Bd. 2, Berlin ^{2}1847, S. 135

1850 CATALOGUE DES TABLEAUX anciens et modernes, de diverses écoles, dessins et statues, formant la galerie de feu Sa Majesté Guillaume II, Roi des Pays-Bas, Prince d'Orange-Nassau, Grand-Duc de Luxembourg etc. etc. etc. dont la vente aura lieu Lundi le 12 Août 1850 et jours suivants, à 10 heures du matin, au Palais de feu sa Majesté, à la Haye, Amsterdam 1850, S. 12, Kat. Nr. 20

1853 Ernst FÖRSTER, Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1853, S. 121

1857 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, The early Flemish painters. Notices of their lives and works, London 1857, S. 266

1857 Hermann Alexander MÜLLER, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands. Ein Handbuch für Reisende und Heimgekehrte, Leipzig 1857, S. 78

1863 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Alexandre PINCHART, Ch. RUELENS, Les anciens peintres flamands. Leur vie et leurs œuvres, Bd. 2, Brüssel-Paris 1863, S. 43

1875 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Anton SPRINGER, Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875, S. 327

1893 A. J. WAUTERS, Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling, Brüssel 1893, S. 101, 106

1897 A. J. WAUTERS, Art. »Memling, Hans«; in: Biographie Nationale de Belgique, Bd. 14, Sp. 351

1899 Ludwig KAEMMERER, Memling, Bielefeld-Leipzig 1899, S. 24f

1900 Franz BOCK, Memling-Studien, Düsseldorf 1900, S. VI–VIII

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 212, Nr. 107

1900–1901 Karl VOLL, Zwei neue Memlingstudien; in: Kunstchronik N. F. 12 (1900–1901), Sp. 116

1906 Karl VOLL, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 189f

1909 Hippolyte FIERENS-GEVAERT, La peinture en Belgique. Les primitifs flamands, Bd. 2, Brüssel 1909, S. 126f

1909 Paul LEPRIEUR, Une récente acquisition du Musée de Louvre. Portrait de vieille femme, par Memling; in: RevArtAM 26 (1909), S. 246

1909 Karl VOLL, Memling. Des Meisters Gemälde, Stuttgart-Leipzig 1909, S. 173

1910 Alfred VON WURZBACH, Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd. 2, Wien 1910, S. 141

1913 Grete RING, Beiträge zur Geschichte niederländischer Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1913, S. 7, 139

1916 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Die Brüder Boisserée. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 505

1916 Max J. FRIEDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 178

1921 Martin CONWAY, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 240

1924 Friedrich WINKLER, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 128

33 CAMPBELL (1983; wie Anm. 31), S. 675f, Abb. 22.
34 A. A. O., S. 676, Abb. 26.
35 CAMPBELL (wie Anm. 25), S. 233, Abb. 252.

1927 Georges Hulin de Loo, Le portrait du médailleur par Hans Memlinc: Jean de Candida et non Niccolo Spinelli; in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 106
1928 Friedländer, ANM VI, S. 44f, 130, Nr. 73
1929 Hippolyte Fierens-Gevaert, Paul Fierens, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 3, Paris-Brüssel 1929, S. 62
1930 H. V., Art. »Memling, Hans«; in: Thieme-Becker, Bd. 24, S. 376
1942 Ludwig von Baldass, Hans Memling, Wien 1942, S. 27f, 41
1953 Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass., 1953, S. 349
1964 Carl Grünwald, Neuerwerbungen des »Städel«; in: Weltkunst 34 (1964), S. 1092
1966 Giorgio T. Faggin, Hans Memlinc, Mailand 1966, S. VII
1966 John Pope-Hennessy, The portrait in the Renaissance, London-New York 1966, S. 60[85]
1969 Maria Corti, Giorgio T. Faggin, L'opera completa di Memling, Mailand 1969, S. 111, Nr. 108
1971 Bernice Davidson, Tradition and innovation: Gentile da Fabriano and Hans Memling; in: Apollo 93 (1971), S. 381–384
1971 Friedländer, ENP VI a, S. 29, 55, Nr. 73, Tafel 114
1989 Jochen Sander, The acquisition of paintings and drawings at the Willem II auction by the Städel Kunstinstitut, Frankfurt; in: Simiolus 19 (1989), S. 123–135

Jan van Scorel

SCHOORL 1495 - 1562 UTRECHT

Jan van Scorel wurde am 1. August 1495 in Schoorl bei Alkmaar geboren. Nach dem Besuch der Lateinschule in Alkmaar erhielt er seine erste Ausbildung vermutlich im dortigen Atelier von Cornelis Buys. 1512 trat er eine Lehre bei Jacob Cornelisz. van Oostsanen in Amsterdam an. 1519 ging Van Scorel auf eine ausgedehnte Wanderschaft, die ihn über Köln, Straßburg und Nürnberg nach Kärnten führte. Hier entstand der 1520 datierte Sippen-Altar, der sich bis heute in Obervellach befindet. Im Herbst 1520 reiste der Maler ins Heilige Land. Mitte des darauffolgenden Jahres kehrte Van Scorel nach Italien zurück. Nach Studien vor allem der zeitgenössischen venezianischen Malerei ging er nach Rom, wo er sich intensiv mit der Antike und den Werken Raffaels und Michelangelos auseinandersetzte. Anfang 1522 ernannte der aus Utrecht stammende Papst Hadrian IV. Van Scorel zum Aufseher der päpstlichen Antiken-Sammlung im Belvedere. Nach dem Tod des Papstes im September 1523 kehrte Jan van Scorel in die Niederlande zurück, wo er sich bereits 1524 in Utrecht niederließ. Noch von Hadrian IV. mit der Anwartschaft auf eine Kanonikerstelle in Utrecht versehen, wurde er dort zunächst Vikar, dann aber Kanoniker an St. Jan, seit 1528 an St. Marien. 1527 bis 1529 lebte und arbeitete Van Scorel in Haarlem. In der Folge blieb er - abgesehen von kürzeren Reisen - in Utrecht, wo er am 6. Dezember 1562 starb.

Im Anschluß an seine Ausbildung in den Niederlanden bewegte sich Jan van Scorel zunächst in den gewohnten Bahnen der niederländischen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. Sein 1520 datierter Sippen-Altar in Obervellach in Kärnten macht dies deutlich: Hier finden sich zwar bereits einzelne italienische Renaissance-Elemente verarbeitet, doch steht der Stil des Malers im wesentlichen noch in der Tradition des 15. Jahrhunderts. Erst die unmittelbare Begegnung und intensive Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen italienischen Kunst führte zu einer entscheidenden und anhaltenden Wandlung der künstlerischen Ausdrucksweise Van Scorels, wie etwa der um 1526 entstandene Lockhorst-Altar im Centraal Museum in Utrecht zeigt. So spielte er nach seiner Rückkehr in die Niederlande eine entscheidende Rolle für die dortige Verbreitung von italienischen Hochrenaissance-Vorstellungen.

LITERATUR

Max J. Friedländer, H. Pauwels, G. Lemmens, Early Netherlandish Painting, Bd. XII: Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst, Leiden-Brüssel 1975; J. R. J. van Asperen de Boer, Molly Faries, Research during the »Jan van Scorel in Utrecht« exhibition; in: Simiolus 9 (1977), S. 169–182

Jan van Scorel

BILDNIS EINES MANNES

FRAGMENT

Inv. Nr. 1154

Tafel 22 und Abb. 196

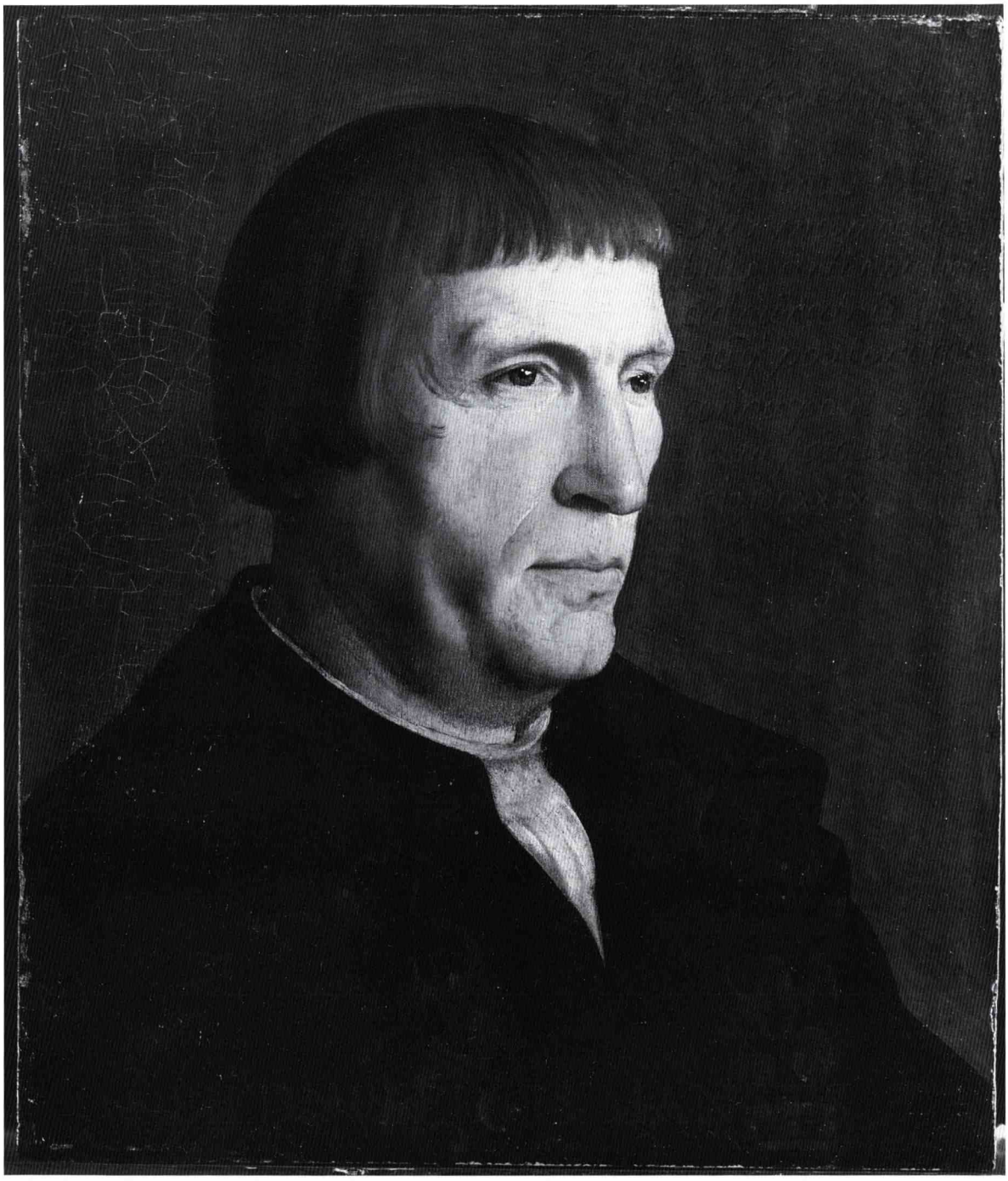


Abb. 196: Jan van Scorel, Bildnis-Fragment eines Mannes, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger[1]:

Eichenholz, 31,9 (± 0,1) x 26,4 (± 0,1) x 0,4 cm
aus zwei vertikal angeordneten Einzelbrettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Maße von links nach rechts):
Brett I: 31,8 x 5,3 (± 0,2) cm
Brett II: 31,9 x 21,3 (± 0,2) cm
Tafel allseits beschnitten
Rückseite im Originalzustand erhalten

Malfläche:

31,9 x 26,4 cm
an der oberen Kante fällt die Beschneidung der Tafel möglicherweise mit der originalen Malkante zusammen

Zustand der Malerei[2]:

die vor allem im Gesicht durchgängig mehr oder minder stark beriebene Originalmalerei beschränkt sich auf Brett II; Brett I und eine schmale Randzone von Brett II entlang der Fuge trägt eine in Farbigkeit und Craquelé-Bildung deutlich abweichende Bemalung (Frühschwund-Craquelé)

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 38)*:

Kanten allseits unregelmäßig mit Papier abgeklebt fünf Klebezettel: »Freifrau von und zu Brenken geb. Freiinn von Haxthausen.«, »N°. 3. Porträt v. Quintin Messis von ihm selbst gemahlt. Werth:« [sic], »1154«, »Dammar-Firnis restauriert 1849.«, »95«; in weißer Kreide: »1154«; in roter Kreide: »3415«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die Städel-Tafel zeigt das Brustbild eines barhäuptigen Mannes mittleren Alters, der sich im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt hat. Sein bartloses Gesicht zeigt hagere, scharfgeschnittene Züge. Die dünnen grauen Haare hängen glatt herab und sind über der Stirn gerade geschnitten. Der Dargestellte trägt ein schwarzes, vorn über der Brust offenstehendes Wams mit schmalem Kragen, unter dem ein gefälteltes, weißes Hemd sichtbar wird. Über dem Wams liegt eine schwarze Schaube mit breitem Damastkragen.

Der einheitlich braune Hintergrund scheint eine glatte Holzwand wiederzugeben, in die rechts neben dem Kopf des Dargestellten in lateinischer Kursivschrift eine zweiteilige Inschrift eingeschnitzt ist, deren erste zwei Zeilen als Hexameter gebildet sind: »Connubialis Amor / de mulcibre fecit Appellem / Quintinus Met= / =siis jncompara= / bilis artis pictori / admiratrix gra / =taq⟨ue⟩ posteritas / anno post obi= / =tum saeculari / cıɔ ıɔ cxxix.« (Der Ehegott Amor machte aus Mulciber[3] einen Apelles. Quentin Massys, dem Maler unvergleichlicher Kunst, die bewundernde und dankbare Nachwelt, einhundert Jahre nach seinem Tode, 1629).

PROVENIENZ

vor 1866 in der Sammlung der Freifrau von und zu Brenken, geborene Freiin von Haxthausen
1886 auf der Versteigerung der Sammlung der Freifrau von und zu Brenken in Köln vom Frankfurter Kunstverein für das Städel erworben[4]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Fragment des Herrenportraits wurde 1886 auf der Versteigerung der Sammlung der Freifrau von und zu Brenken in Köln vom Frankfurter Kunstverein für das Städel erworben[5]. Über die vorherige Provenienz des Stückes ist nichts bekannt. Im Versteigerungskatalog wurde es als Arbeit des Quentin Massys geführt, vermutlich im Hinblick auf die Inschrift, die zwar erwähnt, aber nicht weiter kom-

1 Zur Frage der ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Brett I und II s. u. S. 310.

2 Die Tafel ist zuletzt 1987 von P. Waldeis restauriert worden. Bei dieser Maßnahme wurde ein jüngerer vergilbter Firnis abgenommen. Entfernt wurden auch ältere Retuschen, die über punktuellen Ausprüngen der Farbschicht vor allem im Gesicht lagen. Diese Ausflickungen zogen flächig auch über die intakte Farboberfläche hinweg. Die im Rahmen der jüngsten Restaurierungsmaßnahmen anschließend ausgeführten punktuellen Retuschen beschränken sich auf die tatsächlichen Verluste der Originalmalerei.

3 Mulciber ist einer der lateinischen Beinamen des Schmiedegottes Vulkan (Mielentz, Art. »Mulciber«; in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Begonnen von Georg Wissowa, Bd. 16, 1, Stuttgart 1933, Sp. 494f).

4 Catalog der Gemälde-Sammlungen (1886), S. 20, Nr. 66.

5 A. a. O.



Abb. 197: Jan van Scorel, Jerusalempilger mit Selbstbildnis Jan van Scorels, Utrecht, Centraal Museum



Abb. 198: Jan van Scorel, Jerusalempilger mit Selbstbildnis Jan van Scorels, Haarlem, Frans Halsmuseum

mentiert wurde[6]. Im Städel wurde das Bildnis demgegenüber als Werk Barthel Bruyns betrachtet[7]. H. Hymans bekräftigte dann nochmals die Zuschreibung an Massys, den er auf der Grundlage der Bildinschrift nun auch im Dargestellten selbst erkennen zu können glaubte[8].

H. Weizsäcker erwog erstmals die Zuschreibung an einen Künstler aus dem engsten Umkreis des Jan van Scorel[9]. Unter Hinweis auf den fragmentarischen Zustand der Tafel verwies er auf dessen zwischen 1525 und 1540 entstandene Gruppenbildnisse von Jerusalem-Pilgern im Centraal Museum, Utrecht, und im Frans Halsmuseum, Haarlem *(Abb. 197-198)*[10]. Zugleich verwarf Weizsäcker Hymans' Identifikation des Dargestellten als Quentin Massys: So konnte er zum einen keinerlei Portraitähnlichkeit mit den überlieferten Massys-Bildnissen feststellen; zum anderen erkannte er in der Bildinschrift eine erst nachträglich eingefügte Kopie des Textes jener Gedächtnistafel, die der Antwerpener Kaufmann und Sammler Cornelis van der Geest 1629 zur Erinnerung an den Maler an der Kathedrale der Scheldestadt hatte errichten lassen.

Die nachfolgende Forschung schloß sich Weizsäckers Erörterungen weitgehend an[11]. Die Frage der Autorschaft ist allerdings bis heute zwischen einem Künstler des engsten Van Scorel-Umkreises und Jan van Scorel selbst umstritten geblieben[12]. I. Geismeier machte den Vorschlag, in dem Unbekannten des Frankfurter Fragmentes Jan van Scorel

6 A. a. O.

7 So im Städel-Inventar, Nr. 1154, und in den Gemäldeverzeichnissen vor 1900.

8 Hymans (1891), S. 88.
Schubert (1973), S. 7-32, kehrte zu diesem Identifikationsvorschlag zurück und benannte - nun auf Grund von wenig überzeugenden Vergleichen - den Dargestellten als Quentin Massys.

9 Weizsäcker (1900), S. 314-316. So auch in allen nachfolgenden Städel-Gemäldeverzeichnissen.

10 ENP XII, S. 72, 125, Nr. 345, 346, 347, 348, Tafel 184f (Utrecht), S. 72, 125, Nr. 349, Tafel 185 (Haarlem). Vgl. Joanna Woodall, Painted immortality. Portraits of Jerusalem pilgrims by Antonis Mor and Jan van Scorel; in: JbBerlin 31 (1989), S. 149-163.

11 Allein Brising (1908), S. 40, 51, Nr. 34, wollte das Bildnis auf Grund der Inschrift ins Jahr 1629 datieren (sic!).

12 So blieben Ring (1913), S. 165; Hoogewerff (1923), S. 133; ders. (1941-42), S. 162, und Geismeier (1961), S. 60-67, bei der Zuschreibung an einen Scorel nahestehenden Künstler, während Baldass (1930), S. 84; Friedländer (1935), S. 205, Nr. 358; Schubert (1971), S. 100[5]; ders. (1973), S. 7-32; Friedländer (1975), S. 126, Nr. 358, Tafel 189; und Kunst voor de beeldenstorm (1986), S. 189, das Bildnis-Fragment Jan van Scorel selbst zuschreiben wollten.



Abb. 199: Jan van Scorel, Bildnis-Fragment eines Mannes, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

selbst zu sehen[13]. Um diese Deutung vertreten zu können, mußte sie allerdings von der üblichen Datierung abweichen und eine Entstehung um 1545–50 postulieren. Ihr Vorschlag fand in der Folge keine Unterstützung.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die partienweise stark verputzte Tafel ist allseits beschnitten. Der Hintergrund ist nicht übermalt, auch wenn diese Meinung verschiedentlich geäußert worden ist[14]. Es wurde zwar nachträglich die Quentin Massys feiernde Inschrift aufgemalt, die Hintergrundsgestaltung ansonsten aber nicht berührt. So läßt die dünne Malschicht die hier von der Farbausführung abweichende Unterzeichnung des linken Ärmelkonturs des Dargestellten deutlich durchschimmern. Zugleich beschneidet das Braun des Hintergrundes den Gesichtskontur, wie die Röntgenaufnahme deutlich macht *(Abb. 199)*. Diese subtilen Veränderungen sind aber die einzigen Eingriffe, die sich im Hinblick auf die Bildgenese am Röntgenbefund ablesen lassen: Der Farbaufbau gibt so die außerordentliche Sicherheit der Farbausführung des Bildes zu erkennen.

Diese Beobachtungen treffen allerdings nur für die Malerei auf dem größeren der beiden Bretter des Bildträgers zu. Die Bemalung des schmalen Brettes an der linken Tafelkante (Brett I) wird demgegenüber durch ein weiträumiges Frühschwund-Craquelé gekennzeichnet, durch das helle Grundierungssubstanz nach oben gequollen ist. Zugleich ist die Absorption der Röntgenstrahlung in diesem Bereich deutlich höher, was für einen erheblichen Bleiweißanteil in der Malschicht bzw. Grundierung spricht. Die wahrscheinlichste Erklärung dürfte darin bestehen, daß die Malerei in diesem Bereich erst im 19. Jahrhundert über einer mutmaßlich ölgebundenen Grundierung ausgeführt wurde. Das ausgeprägte Frühschwund-Craquelé der Farbschicht wurde offenbar mit einem Regenerierungsverfahren behandelt. Die auf diese Weise angequollene Grundierung preßte sich in der Folge nach oben und lagerte sich wulstartig im Rißnetz ab. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das Ergebnis der dendrochronologischen Analyse von Brett I[15]. Sie läßt keinen Zweifel daran, daß das hier verwendete Holz etwa zeitgleich mit Brett II geschlagen worden ist. Dies macht zugleich wahrscheinlich, daß es sich um einen Rest des originalen Bildträgers, nicht aber um eine nachträgliche Anstückung handelt.

Die Unterzeichnung des Bildnisses bestätigt den schon an der Röntgenaufnahme gewonnenen Eindruck souveräner Sicherheit in der Ausführung der Originalmalerei *(Abb. 200)*[16]. Mit einem weichzeichnenden Stift, vermutlich Kohle, ist der Umriß des Kopfes rasch und an Kinn, Stirn und Nacken sich mehrfach korrigierend skizziert. Größere Sorgfalt wurde nur auf die Fixierung von Augen, Nase und Mund gelegt, und allein diese Angaben wurden in der Malerei tatsächlich präzise beachtet. Demgegenüber wurde die Schädelkalotte, aber auch der Nacken im Vergleich zur Unterzeichnung ganz entscheidend vergrößert.

Die dendrochronologische Analyse von Brett II ließ die Ermittlung des frühesten Fälldatums mit 1475, des wahrscheinlichen Fälldatums mit 1481 zu[17].

13 Geismeier (1961), S. 60–67.

14 So etwa bei Friedländer (1935), S. 205, Nr. 358.

15 Vgl. die detaillierte Darstellung des Befundes im Katalogbeitrag von P. Klein.

16 Für die freundliche Überlassung der Infrarot-Montage ist Prof. M. Faries, Indiana, zu danken, die seinerzeit auch die Infrarot-Reflektographie mit ihrer Ausrüstung angefertigt hat.

17 S. o. Anm. 16.

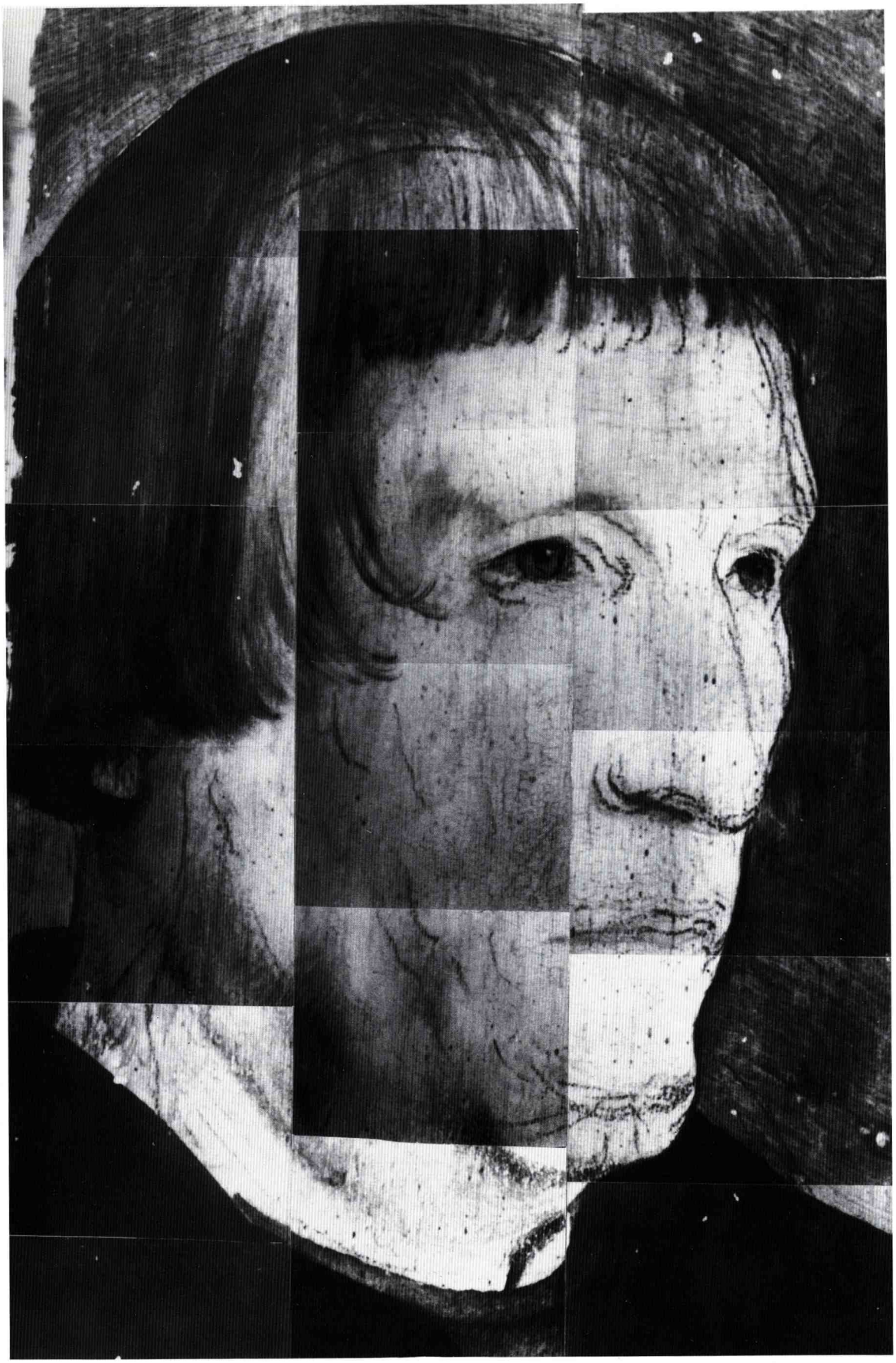


Abb. 200: Jan van Scorel, Bildnis-Fragment eines Mannes, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel



Abb. 201: Jan van Scorel, Bildnis eines Schülers, 1531, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen

DISKUSSION

Die allseitige Beschneidung, vor allem aber die extrem ungleichmäßige Breite der beiden Bretter des Bildträgers legen die Vermutung nahe, daß es sich bei dem Städel-Bildnis um das Fragment einer ursprünglich deutlich größeren Darstellung handelt. Angesichts des bis auf die Einfügung der Inschrift unveränderten Hintergrundes kommt als Bildtypus nur ein Einzel- oder aber ein Gruppenbildnis in Frage, wobei die Entscheidung für das eine oder das andere nicht mit letzter Sicherheit zu treffen ist. Sollte die Städel-Tafel auf der linken Seite um etwa ein Drittel beschnitten worden sein[18], so spräche dies entschieden gegen eine Rekonstruktion als Einzelbildnis: Zwar gibt es im Werk Van Scorels bzw. seiner unmittelbaren Umgebung eine Reihe von querformatigen Einzelbildnissen, aber die Portraitierten sind hier jeweils mehr oder minder en face dargestellt und nehmen die volle Bildbreite für sich in Anspruch[19]. So spricht insbesondere die Brettabfolge des Bildträgers eher für das Fragment eines Gruppenbildnisses. Jan van Scorel hat mehrfach derartige Bilder gemalt, es sei nur an die unterschiedlichen Darstellungen der Jerusalem-Pilger erinnert *(Abb. 197-198)*. Aber auch diese Kompositionen unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht von dem Fragment des Städelschen Kunstinstituts. Formal sind die Gruppenbildnisse wesentlich gedrängter komponiert, die Büsten überschneiden sich. Durch Palmwedel oder Pilgerabzeichen sind sie als Mitglieder einer religiösen bzw. sozialen Gruppe attributiv kenntlich gemacht. Schließlich nehmen sie in der überwiegenden Mehrzahl unmittelbaren Blickkontakt mit dem Betrachter auf. Keines dieser Charakteristika trifft jedoch auf die Städel-Tafel zu.

Das bislang in der Van Scorel-Forschung umstrittene Problem der Autorschaft des Bildnis-Fragments kann dank der jüngsten Restaurierung der Tafel mit neuen Argumenten angegangen werden[20]. Flächige, verfärbte Retuschen, die weit über die eigentlichen Farbverluste hinausgingen, beeinträchtigten den Eindruck des Portraits aufs nachhaltigste. Nach ihrer Abnahme zeigt sich die Qualität der Malerei ebenso unverstellt wie die Genauigkeit der psychologischen Erfassung des Dargestellten, die differenzierte Wiedergabe der unterschiedlichen Oberflächen und Stoffe oder das kühle Kolorit, das durch den einheitlichen Farbfond noch gesteigert wird. Dieselben Merkmale kennzeichnen das meist Jan van Scorel zugeschriebene, außerordentlich reizvolle Bildnis eines zwölfjährigen Schülers von 1531 im Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam *(Abb. 201)*[21]: Voller Unmittelbarkeit blickt der Knabe den Betrachter

18 Diese Berechnung geht von der Annahme einer annähernd gleichen ursprünglichen Breite der beiden Bretter des Bildträgers aus.

19 Vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise das Bildnis des Jan Carondelet in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel oder das Bildnis des Bischofs Georg van Egmond im Centraal Museum in Utrecht (ENP XII, S. 126, Nr. 352 und 356, Tafeln 186 und 189).

20 Die Unterzeichnung entspricht den Gepflogenheiten, die Van Scorel ebenso wie seine Werkstattmitarbeiter befolgten, vgl. Molly Faries, Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography; in: NKJb 26 (1975), S. 89–228; J. R. J. van Asperen de Boer, Molly Faries, Research during the »Jan van Scorel in Utrecht« exhibition: A report; in: Simiolus 9 (1977), S. 169–182.

21 ENP XII, S. 127, Nr. 374, Tafel 196.
Hoogewerff (1941–42), S. 104, etwa lehnte Scorels Autorschaft ab und wies das Bild dem »Meister der Bicker-Portraits« zu (die mittlerweile Van Heemskerck zugeschriebenen, von Hoogewerff als namengebende Werke herangezogenen Bildnisse heute im Rijksmuseum, Amsterdam; ENP XII, S. 128, Nr. 384f, Tafel 201). Noch E. K. J. Reznicek, Rezension von R. Grosshans, Maerten van Heemskerck. Die Gemälde; in: OudH 97 (1983), S. 42f, betonte die seiner Meinung nach bestehende Unsicherheit der Zuschreibung des Rotterdamer Bildnisses an Van Scorel oder Van Heemskerck.

forschend an und präsentiert ihm ostentativ seine Schreibfeder und ein Schriftstück. Die markante Lichtführung läßt die präzise erfaßten Gesichtszüge plastisch hervortreten und dient zugleich der überzeugenden Wiedergabe der vielfältigen Texturen. Die ebenso kühne wie kühle Farbigkeit - der flachsblonde Knabe erscheint in grauer Kleidung und rotem Barett vor grasgrünem Hintergrund - unterstreicht noch die lebendige Gegenwärtigkeit des Dargestellten.

Angesichts der engen Bezüge des Bildnis-Fragments im Städel zu dem 1531 datierten Rotterdamer Knabenportrait bietet letzteres auch wichtige chronologische Anhaltspunkte für die Frankfurter Tafel. Ein Vergleich mit Van Scorels etwa gleichzeitig entstandenem Haarlemer Gruppenbildnis der Jerusalem-Pilger *(Abb. 198)*[22] kann nicht nur die Datierung, sondern auch die Zuschreibung an den Künstler erhärten - dies mag ein Blick auf das Selbstbildnis des Malers oder auf den am rechten Bildrand dargestellten Pilger deutlich machen. Dieses Bild dürfte während Van Scorels Aufenthalt in Haarlem zwischen 1527 und 1529 entstanden sein und steht somit dem 1531 datierten Rotterdamer Knabenportrait zeitlich bemerkenswert nahe.

Ein weiteres, allgemein Jan van Scorel zugeschriebenes Portrait in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin ist nicht zuletzt wegen der verwandten Physiognomie des dargestellten Mannes mit der Städel-Tafel in Verbindung gebracht worden *(Abb. 202)*[23]. Es bildete ursprünglich den rechten Flügel eines Diptychons, dessen linke Tafel mit Madonna und Kind sich heute in Tambov, Kartinaja Galeria, befindet[24]. So erklärt sich auch die demutsvolle Wendung des Mannes nach links. Doch nicht nur die Komposition, auch der im Vergleich zum Frankfurter oder Rotterdamer Bildnis deutlich stärker idealisierende und italianisierende Stil, der weniger Wert auf die nördliche Tradition der präzisen Einzelbeobachtung zu legen scheint, mag auf die unmittelbare Kombination des Berliner Portraits mit dem religiösen Sujet der Madonnendarstellung zurückzuführen sein. Ungeachtet der möglicherweise so zu erklärenden stilistischen Nuancen

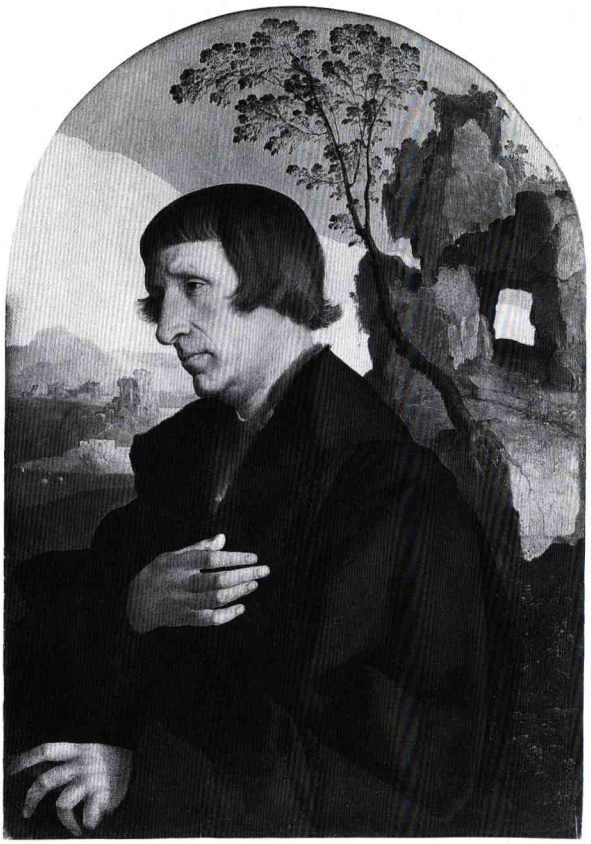


Abb. 202: Jan van Scorel, Bildnis eines Mannes, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

kann der allgemein in die 1530er Jahre datierte Berliner Diptychon-Flügel die Zuschreibung des Frankfurter Fragmentes an Van Scorel und eine Datierung um 1530 stützen.

Wie die nachträglich ins Bild gesetzte Inschrift zeigt, wurde das Bildnis im 17. Jahrhundert als Portrait des Antwerpener Malers Quentin Massys betrachtet. Sie gibt das Grabepigramm wieder, das der Antwerpener Handelsherr und Kunstsammler Cornelis van der Geest 1629 zum Gedächtnis des Malers verfaßt hatte[25]. Van der Geest hegte für Massys eine besondere Verehrung: Er besaß nicht nur eine Reihe seiner Werke - darunter auch das bedeutende Bildnis eines unbekannten Gelehrten, heute im Städel

22 ENP XII, S. 72, 125, Nr. 349, Tafel 185; KUNST VOOR DE BEELDENSTORM (1986), S. 185-187, Kat. Nr. 65.

23 ENP XII, S. 126, Nr. 362, Tafel 193; KUNST VOOR DE BEELDENSTORM (1986), S. 189f, Kat. Nr. 68. GEISMEIER (1961), S. 60-67, wollte auch hier ein Selbstbildnis Van Scorels erkennen.

24 KUNST VOOR DE BEELDENSTORM (1986), S. 188f, Kat. Nr. 67; Nikolai NIKULIN, Netherlandish paintings in Soviet museums, Oxford-Leningrad 1987, o. S., Nr. 119.

25 S. SPETH-HOLTERHOFF, Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle, Brüssel 1957, S. 98-111; Larry SILVER, The paintings of Quinten Massys with catalogue raisonné, Oxford 1984, S. 2.

(Tafel 20 und Abb. 178)[26] –, sondern hatte auch im Jahre 1617 bei der Auflösung der ursprünglichen Grabstätte des Malers dessen sterbliche Überreste geborgen. 1629 brachte er an der Antwerpener Kathedrale eine Gedenktafel an, für die auch das Epigramm bestimmt war[27].

Mit der Quentin Massys' Kunst feiernden Inschrift wollte Van der Geest den Anspruch des Malers auf Unsterblichkeit dokumentieren. Eine analoge Inschrift begleitete ursprünglich auch Antonis Mors Memorialportrait seines Lehrers Jan van Scorel von 1559, heute in London, Society of Antiquaries[28]. Wie J. Woodall plausibel machen konnte, stellte sich Mor mit seiner spezifischen Bildformulierung in die Tradition von Van Scorels eigenen Gruppenbildnissen der Jerusalem-Pilger, die ihrerseits durch ihre religiöse Devotion und Pilgerfahrt den Anspruch auf das ewige Leben erworben hatten[29]. Somit stellt die nachträgliche Veränderung auch das Städel-Fragment – unabhängig von der Frage seines ursprünglichen Funktionszusammenhangs – in die Entwicklungslinie vom religiösen zum renaissancehaft-humanistischen Memorialportrait.

LITERATUR

VERZ. 1888, S. 108, Nr. 96a; 1892, S. 29, Nr. 96a; 1900, S. 314, Nr. 96a; 1907, S. 20, Nr. 96a; 1910, S. 23, Nr. 96a; 1914, S. 24, Nr. 96a; 1915, S. 16, Nr. 96a; 1919, S. 115, Inv. Nr. 1154; 1924, S. 195; 1966, S. 111f; 1971, S. 55; 1987, S. 94.

1886 CATALOG DER GEMÄLDE-SAMMLUNGEN aus dem Nachlasse der Freifrau von und zu Brenken, geborene Freiin von Haxthausen, und des Herrn Julius Baron Bechade, Reichsfreiherrn von Rochepine etc. Gemälde niederländischer, italienischer und deutscher Meister des XIV.–XVIII. Jahrhunderts, Köln, J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), 1.–2. 4. 1886, S. 20, Nr. 66

1891 Henri HYMANS, Het Portrait van Quinten Matsijs door hemzelve geschilderd; in: Vlaamsche School 1891, S. 88

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 314–316

1908 Harald BRISING, Quinten Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande, Leipzig ^{2}1908, S. 40, 51

1913 Grete RING, Beiträge zur Geschichte der niederländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1913, S. 165

1923 G. J. HOOGEWERFF, Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance hollandaise, Den Haag 1923, S. 133

1930 Ludwig BALDASS, Bildnisse des niederländischen Romanismus; in: StädelJb 6 (1930), S. 84

1935 FRIEDLÄNDER, ANM XII, S. 205, Nr. 358

1941–42 G. J. HOOGEWERFF, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, Bd. 4, Den Haag 1941–42, S. 162

1961 Irene GEISMEIER, Selbstbildnisse Jan van Scorels? in: Kunstmuseen der Deutschen Demokratischen Republik. Mitteilungen und Berichte 3 (1961), S. 60–67

1971 Dietrich SCHUBERT, Halbfigurige Lukretia-Tafeln der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden; in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 6 (1971), S. 100[5]

1973 Dietrich SCHUBERT, Quentin Massys porträtiert von Jan van Scorel? in: BulletinMRBA 22 (1973), S. 7–32

1975 FRIEDLÄNDER, ENP XII, S. 126, Nr. 358, Tafel 189

1986 KUNST VOOR DE BEELDENSTORM. Noordnederlandse kunst 1525–1580. Catalogus, Amsterdam 1986, Amsterdam 1986, S. 189

26 In diesem Zusammenhang vgl. auch die forschungsgeschichtlichen Erörterungen zu Quentin Massys' Städel-Bildnis, Inv. Nr. 766.

27 Der Hexameter – frei übersetzt: Die eheliche Liebe machte aus dem Schmied einen Künstler – bezieht sich auf den erstmals von Lampsonius 1572 überlieferten, dann von Van Mander 1604 verbreiteten Künstlertopos, Quentin Massys habe sich erst seiner Frau zuliebe von seinem ursprünglichen Beruf als Schmied zugunsten des Malens abgewandt. Vgl. A. J. J. DELEN, Cornelis van der Geest – een groot figuur in de geschiedenis van Antwerpen; in: Antwerpen. Tijdschrift der Stad Antwerpen 5 (1959), S. 57–71.

28 ENP XIII, S. 63, 103, Nr. 364, Tafel 180. Vgl. H. L. M. DEFOUR, P. DIRKSE, Het grafmonument van Jan van Scorel; in: OudH 100 (1986), S. 171–196. Zu den unterschiedlichen, einander überlagernden Inschriften vgl. VAN ASPEREN DE BOER, FARIES (wie Anm. 20), S. 177–181, Abb. 24–26.

29 WOODALL (wie Anm. 10), S. 161–163.

Rogier van der Weyden

TOURNAI 1399/1400 - 1464 BRÜSSEL

Rogier van der Weyden - oder, in der französischen Variante, Rogier de le Pasture - wurde 1399 oder 1400 in Tournai geboren. Über seine Jugend und erste Ausbildung ist nichts bekannt. So ist auch durchaus umstritten, unter welchen Umständen und warum Rogier 1427 eine Lehre bei Robert Campin begann, die er 1432 mit dem Erwerb der Freimeisterschaft der Tournaiser Malerzunft beendete. Im April 1435 wird Rogier van der Weyden erstmals in Brüssel erwähnt, wo er spätestens seit 1436 das Amt des Stadtmalers innehatte. Wenn seine Verbindungen zu Tournai auch nie ganz abrissen, so sollte Brüssel doch bis zu seinem Tod am 18. Juni 1464 seine Wirkungsstätte bleiben. Im Jubeljahr 1450 unternahm der Maler eine Reise nach Italien, die ihn vermutlich nach Florenz, sicher aber nach Rom führte.

Keines der erhaltenen Werke, die bis heute mit Rogier van der Weyden in Zusammenhang gebracht worden sind, läßt sich über zeitgenössische Dokumente unmittelbar mit seinem Namen verbinden. Mit hoher Wahrscheinlichkeit sind allerdings der Miraflores-Altar in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, die Kreuzigung Christi im Escorial und die Kreuzabnahme im Prado in Madrid als Werke Rogiers zu identifizieren, die in Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts genannt werden.

Neben seinem Lehrer Robert Campin, dem sogenannten »Meister von Flémalle«, und Jan van Eyck gehört Rogier van der Weyden zu den bedeutendsten altniederländischen Malern. Seine eindrucksvollen Bilderfindungen und eingängigen Pathosformeln (es sei hier nur an die klagende Maria Magdalena aus der Kreuzabnahme im Prado erinnert) ließen ihn zugleich zum einflußreichsten und meistkopierten niederländischen Künstler des 15. Jahrhunderts werden - weit über die Grenzen der Niederlande hinaus und bis ins nachfolgende Jahrhundert hinein.

LITERATUR

Max J. Friedländer, Nicole Veronée-Verhaegen, Early Netherlandish Painting, Bd. II: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle, Leiden-Brüssel 1967; Martin Davies, Roger van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972; Odile Delenda, Rogier van der Weyden. Roger de Le Pasture, o. O. (Paris) 1987

Rogier van der Weyden
MEDICI-MADONNA

Inv. Nr. 850
Tafel 23 und Abb. 203

MATERIELLER BESTAND

Bildträger (einschließlich des Originalrahmens):
Eichenholz, 61,7 (45,0 am Bogenansatz) x 46,1 x 0,8 cm[1]
Bildtafel aus zwei vertikal angeordneten Einzelbrettern zusammengesetzt; Fugenverlauf in 21,5 (± 0,5) cm Abstand von der linken Außenkante des Rahmens; Brettfuge rückseitig mit einem rupfenartigen, mit Grundiermasse verschmierten Gewebestreifen überklebt
Rückseite der Bildtafel und des Rahmens mit schwarzem Schutzanstrich versehen

Malfläche:
53,1 (40,7 am Bogenansatz) x 37,5 cm
Malkanten unten und rechts freiliegend, oben und links vom Rahmen bedeckt

Zustand der Malerei[2]:
guter bis sehr guter Erhaltungszustand der Malerei; auf jüngerem Firnis punktuelle moderne Retuschen entlang der Brettfuge im Blau der Mariengewänder; Inkarnate von Mutter und Kind partiell verputzt; in den verschatteten roten Gewandpartien Mariens und des Täufers aufgequollene Malschicht (vermutlich durch alten Hitzeschaden bei der Niederlegung der Farbschicht)[3]; Farbveränderung im Blau der Mariengewänder und der Kleidung des rechten der beiden Ärzteheiligen; in den Farbtiefen Reste eines älteren, vergilbten Firnis'

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 38)*:
Klebezettel: »G. 850.«
in roter Kreide »3453«; in weißer Kreide »100«

Rahmen[4]: original (s. Konstruktionszeichnung im Anhang)

BESCHREIBUNG

Die Medici-Madonna zeigt die das Kind stillende Mutter Gottes zusammen mit den Heiligen Petrus, Johannes d. T., Cosmas und Damian[5].

Maria und ihre Begleiter sind durch ein dreifach gestuftes steinernes Podest und einen rundzeltartigen Baldachin ausgezeichnet. Der Baldachinhimmel und die seitlichen Vorhänge sind aus weißem, bläulich verschattetem Stoff, während das Innere mit einem kostbaren Ehrentuch aus grauviolettem Goldbrokat ausgeschlagen ist. Die Vorhänge sind um die Madonna zurückgezogen und werden darüber hinaus von zwei kleineren Engeln seitlich emporgerafft. Die geflügelten Gestalten in Amikt und Albe sind grisailleartig in derselben Farbigkeit wie die von ihnen gehaltenen Vorhänge ausgeführt. Vor dem Podest und zu Füßen der Mutter Gottes ist auf einer Blumenwiese[6] eine hohe Messingkanne mit einer blauen Schwertlilie und einem Lilienstengel mit drei weißen Blüten aufgestellt. Die Rasenfläche wird vorn durch einen oben profilierten Mauerzug abgeschlos-

1 Es handelt sich bei dem letzten Maß um die Stärke der Bildtafel.
2 In seinem Brief vom 6. 7. 1833 an P. Veit schilderte E. Förster auch den damaligen Zustand des Bildes, s. u. S. 334.
3 A. a. O.
4 A. a. O.
Der Einschätzung Försters ungeachtet blieb der Originalrahmen des Bildes unangetastet.
5 W. Braunfels, Art. »Petrus«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 158–174; E. Weis, Art. »Johannes der Täufer«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 163–190; Artelt (1974), Sp. 342–352.
6 Zur Identifikation der Pflanzen und zum Nachweis ihrer Verwendung als Heilkräuter vgl. Behling (1957), S. 62f; Griep (1964), S. 74–78; zur Pflanzensymbolik: Koch (1964), S. 76; Urbach (1964), S. 94[124], 110; Behling (1967), S. 38, 62f, Tafel 46f.



Abb. 203: Rogier van der Weyden, Medici-Madonna, Frankfurt, Städel

sen, an dessen bildparalleler Vorderseite drei Wappenschilde angebracht sind. Die beiden seitlichen sind leer, der mittlere zeigt auf Goldgrund in dekorativem, silbernem Rankenwerk eine heraldische Lilie in Rot. Den Bildhintergrund schließt ein glatter Goldgrund.

Die Madonna steht fast frontal und hält das nackte Kind auf einer Windel mit beiden Händen empor, um ihm die Brust zu geben. Den Kopf geneigt, hat Maria ihren Blick auf das Kind gerichtet, das seine rechte Hand an die Brust der Mutter gelegt hat. Maria trägt einen roten Rock, der ebenso wie die darüber getragene dunkelblaue Robe mit einem breiten goldfarbenen Saum geziert ist. Sie hat dieses Gewand wie auch den weiten dunkelblauen Umhang – die Heuke –, seinerseits mit goldfarbener Zierstickerei an den Rändern versehen, über der linken Hüfte gerafft. Unter ihrer blauen Robe, die sie über der Brust geöffnet hat, wird ein weißes Hemd sichtbar. Die langen, welligen, hellbraunen Haare hat Maria in der Mitte gescheitelt. Ihr Haupt ist – wie auch das des Kindes und der Heiligen – von der dünnen Goldlinie eines Nimbus hinterfangen.

Die zu den Seiten der Gottesmutter gruppierten Heiligen stehen auf den unteren Stufen des Podestes bzw. auf der Wiese. Am linken Bildrand erscheint der barfüßige Petrus im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt. Er hat den Blick auf die beiden Ärzteheiligen ihm gegenüber gerichtet. In der Rechten hält er einen großen Schlüssel, mit der linken Hand greift er in den Gürtel seines graulilafarbenen Rockes. Die Säume dieses Gewandes sind ebenso wie die des darüber getragenen flaschengrünen Schultermantels mit dünner, goldfarbener Zierstickerei versehen, wobei auf dem unteren Umhangsaum eine pseudohebräische Inschrift zu erkennen ist. In Physiognomie und Haartracht – grauer Haarkranz und kurzer Vollbart – folgt die Darstellung Petri der Bildtradition. Dies gilt auch für Johannes d. T., der fast frontal auf den Stufen des Podestes zur Rechten der Gottesmutter steht, zu Petrus herabblickt und mit seiner weisend ausgestreckten Rechten auf das Christuskind zeigt, während er mit der vom Mantel verhüllten Linken ein geöffnetes Buch vor den Leib hält. Unter dem karminroten Umhang, der vor der Brust geknöpft und über die rechte Schulter zurückgeschlagen ist, trägt Johannes ein gegürtetes Fellkleid, das Arme und Beine teilweise unbedeckt läßt.

Den beiden biblischen Gestalten stehen in symmetrischer Anordnung auf der rechten Bildseite die beiden Ärzteheiligen Cosmas und Damian gegenüber. Entsprechend der zeitgenössischen Ikonographie sind sie durch Tracht und Attribute als Verkörperung zweier unterschiedlicher ärztlicher Berufsstände wiedergegeben[7]. So erscheint Cosmas mit dem Harnglas als akademischer Arzt, Damian mit dem Salbspatel hingegen als zünftiger Wundarzt. Damian steht in Schrittstellung fast ins Profil nach links gewandt am rechten Bildrand. Er blickt zu Petrus herüber, hält in der rechten Hand den Salbspatel und greift mit der Linken in die an seiner linken Seite hängende, schwarze Gürteltasche. Zu einem knielangen, graupelzbesetzten blauen Rock mit schwarzem Kragen trägt er rotbraune Beinlinge, an den Füßen braune Schuhe. Seinen karminroten Mantel, eine Glocke, hat er über der linken Schulter emporgeschlagen. Auf dem Haupt trägt der unbärtige Heilige einen schwarzen, runden Filzhut. Ihm zur Seite und wie der Täufer schon auf dem Podest stehend, erscheint nur leicht nach links gewandt der zweite der beiden Ärzteheiligen, Cosmas, der gleichfalls zu Petrus blickt. Er ist mit einer bodenlangen, dunkelgraubraunen, pelzverbrämten Schaube angetan, an der an den Schultern ein gleichfarbener, flaschengrün gefütterter Umhang angeheftet zu sein scheint, den er über den linken Arm gerafft hat. Um die Schultern trägt er ein rotes Schultertuch, auf dem bartlosen Haupt ein dunkelgrauviolettes Birett, dazu schwarze Schuhe. In der Rechten hält er ein gefülltes Uringlas, während er mit der Linken ein – unleserliches – Rezept präsentiert.

PROVENIENZ

bis 1833 im Besitz des Schriftstellers, Verlegers und Kunsthändlers Giovanni Rosini in Pisa[8]

im Juni 1833 durch den Maler und Kunstschriftsteller E. J. Förster[9] von Rosini erworben[10]

Ende Juli 1833 durch das Städel von Förster erworben[11]

7 Artelt (1974), Sp. 348.

8 Passavant (1841), S. 19. Giovanni Rosini betätigte sich gelegentlich als Kunsthändler, scheint sich aber überwiegend für italienische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts interessiert zu haben (briefliche Mitteilung von Donata Levi, Pisa, vom 9. 1. 1992). Im Städel-Inventar von 1880 findet sich zur Medici-Madonna der handschriftliche Eintrag von Passavants Nachfolger als Städel-Inspektor, Malß: »Stammt aus der Casa Guiciardini (Morelli)«, der sich offenbar auf eine von G. Morelli bei einem Frankfurt-Besuch mündlich geäußerte Meinung beziehen dürfte.

9 H. Holland, Art. »Förster, Ernst«; in: Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 48, Leipzig 1904, S. 655–661.

10 Brief E. Försters an P. Veit vom 18. 6. 1833, s. u. S. 334.

11 Entwurf eines Briefes der Administration des Städelschen Kunstinstituts an E. Förster vom 1. 8. 1833, s. u. S. 334f.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Madonnenbild wird erstmals im Jahre 1833 in Pisa im Besitz des Schriftstellers, Verlegers und Kunsthändlers Giovanni Rosini faßbar[12]. Dort wurde es von dem deutschen Maler und Kunsthistoriker E. J. Förster entdeckt, der es noch im gleichen Jahr an das Städelsche Kunstinstitut vermittelte. Im Museums-Archiv haben sich Kopien der diesbezüglichen Korrespondenz zwischen Förster und dem damaligen Städel-Direktor P. Veit erhalten[13]. Am 2. April 1833 wandte sich Förster erstmals an Veit und bot seine Vermittlerdienste bei der Erwerbung der Tafel an, die er als »... eines der allerschönsten Werke ... von Hämling ...« bezeichnete. Aus Försters Brief vom 18. Juni desselben Jahres ist zu schließen, daß die Administration vor einer Ankaufsentscheidung das Bild zunächst zu sehen wünschte. Da der Vorbesitzer dies ablehnte, erwarb Förster - dem »... an der Wiedereroberung dieses goldnen Vließes für Deutschland, wo es in jedemfall Besseres wirkt als hier, zu sehr gelegen (war) ...« - die Tafel zunächst auf eigene Rechnung und sandte sie dann zur Begutachtung durch Veit nach Frankfurt. Bei der Ausfuhr des Bildes ergaben sich zunächst Schwierigkeiten, hatten nähere Recherchen Försters doch Anhaltspunkte für eine mutmaßliche Auftraggeberschaft der Medici zutage gefördert, die dieser am 6. Juli 1833 in einem dritten Schreiben Veit mitteilte. Am 1. August 1833 schließlich teilte die Administration Förster brieflich ihre Entscheidung zum Ankauf der Madonnentafel »... als einer schönen Zierde unserer Gallerie ...« mit[14].

Försters Überlegungen zur mutmaßlichen Entstehung der Madonnentafel im Medici-Auftrag und zur Abhängigkeit von italienischen Vorbildern sollten die Forschung zu diesem Bilde bis heute beherrschen. Eine entscheidende Korrektur seiner Angaben erfolgte durch die spätere Forschung nur im Hinblick auf die Zuschreibungsfrage. Während A. Graf Raczynski noch zwischen »Hemling« und »Roger von Brügge« geschwankt[15], G. Rathgeber an »Johann van Eyck oder dessen Schule« gedacht hatte[16], wurde die Autorschaft des »Roger von Brügge« in der 1838 veröffentlichten »Notice sur un tableau de Roger de Bruges, du Musée de Francfort« von F. van Ertborn entschieden vertreten[17]. Für Van Ertborn spielte dabei die Annahme, die beiden Ärzteheiligen trügen die Portraitzüge von Piero und Giovanni de' Medici, die entscheidende Rolle, denn auf dieser Grundlage glaubte er die Tafel in die Mitte der 1440er Jahre datieren zu können. Da aber von den »Eyck-Schülern« nach Ausweis italienischer Schriftsteller wie Facius oder Vasari nur Rogier so früh in Italien gewesen war, kam somit auch nur dieser Maler, nicht aber etwa Memling, für die Autorschaft der Städel-Madonna in Frage.

J. D. Passavant wies zwar angesichts mangelnder Portraitähnlichkeit die Deutung der Heiligen Cosmas und Damian als Medici-Bildnisse zurück[18], sah aber dessenungeachtet in der Tafel einen Medici-Auftrag und stimmte der Zuschreibung an »Roger von Brügge« zu. Zugleich präzisierte er die Datierung, indem er daran erinnerte, daß die von Facius überlieferte Italienreise des Malers im Jubeljahr 1450 stattgefunden haben sollte[19].

Die Zuschreibung der Madonnentafel des Städelschen Kunstinstituts an den 1464 gestorbenen Brüsseler Stadtmaler Rogier van der Weyden (dessen Identi-

12 S. o. Anm. 8.

13 Die Kopien der Briefe Försters an Veit vom 2. 4. 1833 aus Pisa, vom 18. 6. und vom 6. 7. 1833 aus Florenz sowie der Entwurf des Antwortschreibens der Administration an Förster vom 1. 8. 1833 sind im Dokumentenanhang im Wortlaut wiedergegeben, s. u. S. 333-335.
Dr. Donata Levi, Pisa, verdanke ich den Hinweis auf die Ausfuhrgenehmigung, die »Ernesto Forster pittore di Monaco in Baviera« von der Direktion der Uffizien am 27. 6. 1833 erteilt wurde für »Un quadretto antico tedesco rappresentante Madonna col divin bambino, S. Pietro, S. Giovanni Bapt. d'una e due ritratti d'altra parte in olio su legno« (Florenz, Archivio Gallerie Fiorentino, Ins. 45, Genehmigungen für die Gemäldeausfuhr für das Jahr 1833).

14 Städel-Inventar, Nr. 850: »Hans Hemmeling«.

15 Raczynski (1836), S. 298f.

16 Rathgeber (1842), Sp. 94. So auch Verz. (1835), S. 59, Nr. 133.

17 Notice sur un tableau (1838), S. 113-120. Zur Autorschaft des anonym erschienenen Artikels vgl. Jozef de Coo, Ridder Florent Van Ertborn naderbij; in: JbAntwerpen (1954-60), S. 49[40].

18 Passavant (1841), S. 19; Lettre de M. Passavant (1842), S. 217; Passavant (1843), S. 245.
Passavant hatte bereits in einem Brief vom 11. 8. 1834 der Administration des Städelschen Kunstinstituts ausführliche Erläuterungen zu dem Bild mitgeteilt; vgl. »... um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten ...«: Johann David Passavant als Berater und Kunstagent des Städelschen Kunstinstituts beim Erwerb altniederländischer Gemälde vor seiner Berufung zum Städel-Inspektor im Jahre 1840, s. o. S. 17-25.
Eine Portraitähnlichkeit der Ärzteheiligen wurde erneut vertreten von Müntz (1895), S. 192-194, der in ihnen nun allerdings Cosimo und Lorenzo de' Medici wiedererkennen wollte.

19 Bartholomaei Facii, De viris illustribus liber nunc primum ex ms. cod. in lucem erutus. Recensuit, praefationem, vitamque auctoris addidit Laurentius Mehus ..., Florenz 1745, S. 45 (Vita des Gentile da Fabriano).

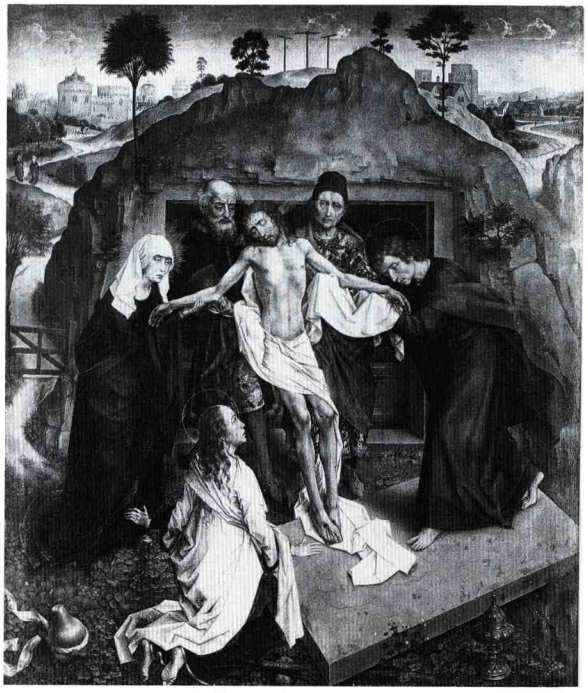


Abb. 204: Rogier van der Weyden, Beweinung Christi, Florenz, Uffizien

tät mit »Roger von Brügge« bald erkannt wurde[20]) und ihre Datierung in das Jahr 1450 oder wenig später sollte ebenso weite Zustimmung finden wie die Annahme, daß das Bild im Auftrag der Medici entstand und vermutlich noch in Italien ausgeführt wurde[21]. Die Gegner dieser Sicht der Medici-Madonna konnten sich auch untereinander nicht einigen; entsprechend vielfältig sind die hier geäußerten Meinungen[22].

Schon Förster hatte angesichts der Medici-Madonna eine Italienreise ihres Schöpfers vermutet[23]. Für die Van der Weyden-Forschung lieferte die Frankfurter Madonna – neben Rogiers Beweinung in den Uffizien, Florenz *(Abb. 204)*[24] – den künstlerischen Beleg für die Annahme eines Italienaufenthaltes des Malers wohl im Jubeljahr 1450. Hier war es vor allem die Anlehnung an das Kompositionsschema der italienischen Sacra Conversazione[25] mit der symmetrischen, nahezu isokephalen Anordnung der Heiligen um die Madonna mit dem Kind[26]. L. Maeterlinck brachte für die Gestaltung der Medici-Madonna mit dem Verweis auf die Tournaiser Grabplastik auch

20 Vgl. die Forschungsgeschichte der sogenannten »Flémaller Tafeln« Robert Campins, Inv. Nr. 939, 939 A, 939 B.

21 Kinkel (o. J.), S. V; Michiels (1845), S. 192f, 276, Nr. 16 als »Rogier de Bruges«, S. 152, Nr. 99 noch als »peinture de Jean van Eyck ou de son école« bezeichnet; Wauters (1846), S. 22; Förster (1853), S. 94f; Wauters (1855), S. 94f; Crowe, Cavalcaselle (1857), S. 183f; Müller (1857), S. 77; Förster (1858), S. 2; Crowe, Cavalcaselle (1862), S. 184; Waagen (1862), S. 108; Michiels (1866 a), S. 72f, 90; ders. (1866 b), S. 362f; Crowe, Cavalcaselle (1875), S. 253f; Eisenmann (1876), S. 256; Schnaase, Eisenmann (1879), S. 185; Hymans (1884), S. 104; Baes (1886), S. 30; Exhibition of Pictures (1892), S. XII, 10f; von Tschudi (1894), S. 292; Müntz (1895), S. 192–194; Firmenich-Richartz (1898–99), S. 7; Bock (1900), S. 96–98; Maeterlinck (1900–01), S. 17; ders. (1901), S. 279f; Siebert (1906), S. 23f; Voll (1906), S. 66, 284; de Ricci (1907), S. 193; Mesnil (1911), S. 15; Lafond (1912), S. 56f; Winkler (1913), S. 95, 120, 165f; Firmenich-Richartz (1916), S. 519; Friedländer (1916), S. 30, 175; Jähnig (1918), S. 175; Reinach (1918), S. 89[2]; Conway (1921), S. 142; Buchner (1923), S. 4; Burger (1923), S. 40f, 68; Friedländer (1924), S. 20, 98f; Roggen (1924), S. 89–92; Winkler (1924), S. 85; Ganz (1925), S. 236; Destrée (1926), S. 148; Fierens-Gevaert, Fierens (1928), S. 55; Schmarsow (1928), S. 113–115, 164; Hoogewerff (1935), S. 32f; Krönig (1936), S. 23f; Burroughs (1938), S. 219–221, 227[27]; Hulin de Loo (1938), Sp. 236f; Schöne (1938), S. 61; Wolters (1938), S. 64[59]; Vogelsang (1941), S. 103; Winkler (1942), S. 472, 475; Musper (1948), S. 54, 59; Beenken (1951), S. 58; van Puyvelde (1953), S. 157f; Massey Tovell (1955), S. 44; Hoogewerff (1960), S. 141f; Arndt (1962), S. 18; Koch (1964), S. 76; L'Œuvre de Roger de le Pasture (1964), S. 28, 65f, Nr. 19; Friedländer (1967), S. 15, 18, 64, Nr. 21; Whinney (1968), S. 62f, 69[4]; Lane (1970), S. 392; Davies (1972), S. 76f; Schabacker (1972), S. 422; Domscheit (1974), S. 8, 26; Ames-Lewis (1979), S. 127f; La vie et l'œuvre de Roger de le Pasture (1982), S. 20, 68, Nr. 19; Castelfranchi Vegas (1984), S. 67f; Salvini (1984), S. 57; Delenda (1987), S. 74. Ebenso die Städel-Kataloge seit 1844.

22 Hasse (1894), S. 47, 59–64, erneuerte zunächst die Zuschreibung an »Hämling«. Später vertrat ders. (1904), S. 13, 41f, Nr. 8, und ders. (1905), S. 34, 54, 56, aber die Autorschaft des »Roger van Brügge«, den er mit dem »Meister von Flémalle« gleichsetzte. In seiner Datierung der Frankfurter Madonna schwankte er zwischen 1440–45 (S. 54) und 1436–38 (S. 56). Von Wurzbach (1910 a), S. 872, ders. (1910 b), S. 55, hielt an der Zuschreibung an »Roger van der Weyden II von Brügge« fest, den er allerdings von dem von ihm mit Jacques Daret identifizierten »Meister von Flémalle« absetzte. Van Even (1861), S. 738 mit Anm. 2; ders. (1870), S. 204, schrieb die Städel-Tafel Dieric Bouts zu.
Gegenüber diesen hypothetischen Zuweisungen vertrat Wauters (1912–13), S. 230–232, weiterhin die traditionelle Zuschreibung an Rogier van der Weyden selbst. Für ihn lag allerdings mit dem Bild ein Frühwerk des Malers vor, das in engem Zusammenhang mit der Gründung der Universität Löwen im Jahre 1426 stehen sollte.
Voll (1906), S. 284, und Beenken (1951), S. 60, gingen mit ihrem Zweifel an der Eigenhändigkeit nicht so weit, die Tafel Rogier tatsächlich abzuschreiben. Lorne Campbell, Van der Weyden, London 1979, erwähnte die Medici-Madonna nicht. Destrée (1930), S. 110–113; Kantorowicz (1939–40), S. 179; Panofsky (1953), S. 274, und Reznicek (1968), S. 85[4], bezweifelten die Auftraggeberschaft der Medici und die späte Datierung um 1450.

23 Vgl. E. Försters Brief vom 6. 7. 1833 an P. Veit, s. u. S. 334.

24 ENP II, S. 14f, 65, Nr. 22, Tafel 43. Jähnig (1918), S. 171–176, hatte in bezug auf die Florentiner Beweinung nachweisen können, daß die Gestaltung der Tafel unmittelbar auf Fra Angelicos Beweinung Christi, heute in der Alten Pinakothek in München und ursprünglich Teil der Predella des Hochaltars von S. Marco in Florenz, zurückgeht (Elsa Morante, Umberto Baldini, L'opera completa dell'Angelico, Mailand 1970, S. 102, Nr. 60 F).
In dieselbe Richtung zielte auch Penny Howell Jolly, Rogier van der Weyden's Escorial and Philadelphia Crucifixions and

einheimische Traditionen in die Diskussion[27], ohne allerdings dabei den möglichen, zusätzlichen Einfluß italienischer Kompositionsschemata in Abrede zu stellen. Die erstmals von Passavant vermutete Entstehung der Frankfurter Madonna während eines Aufenthaltes in Florenz auf der Romreise 1450[28] wurde demgegenüber verschiedentlich in Frage gestellt. Dabei spielte nicht nur die Kürze der Reise eine Rolle, sondern ebensosehr stilistische Erwägungen, die Tatsache der Verwendung von Eichenholz als Bildträger[29] sowie die Existenz einer niederländischen Kopie der Medici-Madonna *(Abb. 205)*[30].

Von diesen Überlegungen ausgehend, aber an der mutmaßlichen Medici-Auftraggeberschaft festhaltend, beschäftigte sich A. Markham Schulz mit der Medici-Madonna[31]. Sie näherte sich dem Bild auf der Grundlage einer einfühlsamen, detaillierten Stilanalyse. Hierin betonte sie vor allem den kunstvoll symmetrisch und bildparallel geschichteten räumlichen Aufbau, der der Abstraktion des Bildgehaltes von jedwedem narrativen Kontext dient:

The figures no longer function as actors or participants in a human drama, but, in a way worthy of the most abstract of medieval symbolism, are used merely as the bearers of their attributes, now become extremely large and prominent.[32]

Entsprechende Stiltendenzen glaubte sie in weniger markanter Ausprägung auch in anderen späten Werken Rogiers wie dem Johannes-Altar in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin *(Abb. 217)*[33], dem Sakraments-



Abb. 205: Kopie nach Rogier van der Weyden, Medici-Madonna, ehemals Sammlung Wetzlar

their relation to Fra Angelico at San Marco; in: OudH 95 (1981), S. 113–126, die die besondere, auch koloristische Gestaltung der beiden Kreuzigungsdarstellungen Rogiers von der Kenntnis der Fresken Fra Angelicos in Florenz ableiten wollte. Vgl. auch Barbara G. Lane, Early Italian sources for the Braque Triptych; in: AB 62 (1980), S. 281–284.

25 Karl Kaspar, Die ikonographische Entwicklung der Sacra Conversazione, Inaugural-Dissertation Tübingen o. J.

26 Schnaase, Eisenmann (1879), S. 185; Baes (1886), S. 30; Maeterlinck (1901), S. 279f; Siebert (1906), S. 23f; Friedländer (1916), S. 30; Jähnig (1918), S. 175; Buchner (1923), S. 4; Burger (1923), S. 40f, 68; Friedländer (1924), S. 98; Winkler (1924), S. 85; Fierens-Gevaert, Fierens (1928), S. 55; Schmarsow (1928), S. 113–115, 164; Hoogewerff (1935), S. 32f; Krönig (1936), S. 23f; Hulin de Loo (1938), Sp. 237; Vogelsang (1941), S. 103; Beenken (1951), S. 58; Panofsky (1953), S. 275; van Puyvelde (1953), S. 157f; L'œuvre de Roger de le Pasture (1964), S. 28, 65f, Nr. 19; Duckers (1965), o. S.; Friedländer (1967), S. 15, 64, Nr. 21, Tafel 42; Whinney (1968), S. 62f, 69[4]; Lane (1970), S. 392; Schabacker (1972), S. 422; Domscheit (1974), S. 8, 26; La vie et l'œuvre de Roger de le Pasture (1982), S. 20, 68, Nr. 19; Castelfranchi Vegas (1984), S. 67f; Deuchler (1986), S. 13f; Delenda (1987), S. 74.
Abgesehen von der kompositionellen Parallele zu italienischen Werken der Zeit wollten Schmarsow (1928), S. 114f, und Whinney (1968), S. 62f, auch den stilistischen Einfluß Florentinischer Kunst der 1440er Jahre erkennen.

27 Maeterlinck (1900–01), S. 17; ders. (1901), S. 279f. Als Vergleichsbeispiel aus der Sepulkralkunst verwies er auf das Epitaph des Kanonikers von Quinghien aus dem Jahre 1429 im Musée d'Histoire et d'Archéologie, Tournai (Paul Rolland, Les Primitifs Tournaisiens. Peintres et sculpteurs, Brüssel 1932, S. 69, Tafel 5, Abb. 9). Ihm folgte darin auch Destrée (1930), S. 111. Für das Zeltmotiv der Medici-Madonna wurden verschiedentlich auch Beispiele aus der vorangehenden niederländischen Buch- und Tafelmalerei genannt, vgl. Siebert (1906), S. 23f; Voll (1906), S. 66; Roggen (1924), S. 91; Loewinson-Lessing, Nicouline (1965), S. 10.

28 Passavant (1841), S. 19.

29 Van Puyvelde (1953), S. 157[33], wollte die Mitnahme von geeignetem Eichenholz auf die Italienreise Rogiers nicht ausschließen.

30 S. u. Anm. 43. Voll (1906), S. 284; Kantorowicz (1939–40), S. 179; Winkler (1942), S. 472, 475; Musper (1948), S. 54, 59; Sonkes (1969), S. 72f; Markham Schulz (1971), S. 72f; Bruyn (1974), S. 541; Domscheit (1974), S. 8, 26.

31 Markham Schulz (1971), S. 72–80, 84. Eine Spätdatierung hatten zuvor schon Firmenich-Richartz (1898–99), S. 7, und Maeterlinck (1900–01), S. 17, erwogen.

32 Markham Schulz (1971), S. 80.



Abb. 206: Rogier van der Weyden, Sakraments-Altar, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten

Altar im Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen *(Abb. 206)*[34] und der Florentiner Beweinung Christi *(Abb. 204)* wiedererkennen zu können. Daher stellte Markham Schulz die Medici-Madonna mit einer Datierung zu Ende der 1450er Jahre ans Ende dieser Entwicklungsreihe.

Es war gleichfalls Passavant, der zwar die Identifikation der beiden Ärzteheiligen als Medici-Portraits zurückwies, sie aber zugleich als »... sehr sprechende Bildnisse...« charakterisierte[35]. S. de Ricci wies erstmals auf die wiederholte Darstellung der beiden Gestalten auch in anderen Bildzusammenhängen bei Rogier van der Weyden oder seinem Kreis hin[36], so u. a. auf dem Fragment einer Königsanbetung in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel *(Abb. 207)*[37], im Portrait des Mannes mit dem Pfeil im

33 ENP II, S. 60, Nr. 2, Tafel 4.

34 ENP II, S. 63, Nr. 16, Tafel 34.
Die traditionelle Datierung des Sakraments-Altars zwischen 1453 und 1460 geht zurück auf Erwin Panofsky, Two Roger problems: The donor of the Hague Lamentation and the date of the Altarpiece of the Seven Sacraments; in: AB 33 (1951), S. 33–40, und basiert auf der Identifikation der dargestellten Kleriker. Eine davon abweichende Bestimmung eines Teils desselben Personals führte demgegenüber jüngst Albert Châtelet, Roger van der Weyden et le lobby polinois; in: RevArt 84 (1989), S. 9–21, zu einer Frühdatierung um 1440–1444.

35 Passavant (1841), S. 19, erwog die Darstellung von »... zwei Aerzten der Medicäer.« Noch David-Daniel (1958), S. 73, wollte im Cosmas der Frankfurter Tafel ein Portrait Cosimo des Alten wiedererkennen, während Whinney (1968), S. 69[4], in beiden nicht näher zu identifizierende Stifterfiguren vermutete.

36 De Ricci (1907), S. 194–198. Schon Voll (1906), S. 66, hatte darauf hingewiesen, daß die beiden Gestalten auch in anderen Werken Rogiers wiederzufinden sind.

37 ENP II, S. 65, Nr. 24, Tafel 44; verschiedentlich auch als alttestamentarisch-typologische Szene der Übergabe des Wassers von Bethlehem an König David gedeutet (Roberts-Jones [1963], S. 6–10).



Abb. 207: Rogier van der Weyden, Fragment einer Königsanbetung, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts



Abb. 208: Van der Weyden-Nachfolger, Portrait eines Mannes mit Pfeil, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten

Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen *(Abb. 208)*[38] und auf dem linken Flügel von Rogiers Bladelin-Altar in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin *(Abb. 40)*[39]. Obwohl von W. Stein auf dem Bladelin-Altar überzeugend als Portraits der burgundischen Höflinge Pierre de Beffremont und Lefèvre de St. Remy identifiziert, hatte dies für die Diskussion der Darstellung der Ärzteheiligen der Medici-Madonna keine Folgen[40].

Ohne näher auf die bis dahin unterbreiteten Identifikationsversuche der beiden als Ärzteheilige dargestellten Personen einzugehen, schlug M. Gräfin Lanckoronska eine neue Erklärung für Auftraggeber und Entstehungsumstände der Medici-Madonna vor[41]. Auch sie hielt an der Verbindung der Tafel mit den Medici fest, verwarf aber deren unmittelbare Auftraggeberschaft. Statt dessen sah sie in der betonten, von der Bildtradition abweichenden Darstellung der Geldbörse des Damian den Hinweis auf einen Handelsherrn, in dem sie zugleich auch den Auftraggeber der Tafel erkennen wollte. Im Vergleich mit dem gesicherten Portrait auf Memlings Weltgerichts-Triptychon im Muzeum Narodowe in Danzig *(Abb. 209)*[42] glaubte sie diesen hypothetischen Auftraggeber der Medici-Madonna als Angelo Tani, den Leiter der Brügger Medici-Niederlassung, identifizieren zu können. Zugleich meinte sie auch, in der Darstellung des Cosmas die Züge Rogiers selbst wiederzuerkennen. Lanckoronska zufolge gab Tani die Medici-Madonna als Dankgeschenk für Piero de' Medici bei Rogier in Auftrag, nachdem er 1456 ver-

38 ENP II, S. 69, Nr. 44, Tafel 65.

39 ENP II, S. 20, 67, Nr. 38, Tafel 61.

40 Wilhelm Stein, Die Bildnisse von Roger van der Weyden; in: JbBerlin 47 (1926), S. 18–24; Panofsky (1953), S. 274f; Roberts-Jones (1963), S. 6–10. Lefèvre de St. Remy dürfte in seiner Funktion als Wappenkönig des Ordens des Goldenen Vlieses auf dem Antwerpener Bildnis dargestellt sein. Gegen diese Identifikation sprachen sich Winkler (1913), S. 165^{1}; Markham Schulz (1971), S. 73^{56}, und Dixon (1987), S. 188, aus.

41 Lanckoronska (1969), S. 25–42; im Anschluß hieran auch Jolly (wie Anm. 24), S. 118^{16}.

42 ENP VI A, S. 17, 22, 26, 30, 46, Nr. 8, Tafel 26.



Abb. 209: Hans Memling, Weltgerichts-Altar, Außenseite des linken Flügels mit dem Portrait des Stifters Angelo Tani, Danzig, Muzeum Narodowe

traglich zum Leiter des Medici-Handelshauses in Brügge bestimmt worden war.

Wie schon betont, spielte vor allem für die Beurteilung der fraglichen Entstehung der Städel-Madonna auf Rogiers Italien-Reise eine schwache, leicht veränderte Wiederholung der Medici-Madonna eine wichtige Rolle[43]. Die Tafel *(Abb. 205)*, deren heutiger Aufbewahrungsort unbekannt ist, wurde erstmals im Londoner Katalog der »Exhibition of Pictures by Masters of the Netherlandish and Allied Schools of XV. and XVI. Centuries« als Schulwerk vorgestellt[44]. Die nicht zu bezweifelnde Ausführung dieser Kopie durch einen niederländischen Künstler schien schon K. Voll die Entstehung auch des Vorbildes in den Niederlanden vorauszusetzen, ohne daß er deshalb an der Auftraggeberschaft der Medici zweifeln wollte[45].

Eine Zeichnung der beiden Ärzteheiligen im Wallraf-Richartz-Museum in Köln *(Abb. 210)* wurde von E. Müntz in die Diskussion eingeführt und gilt als getreue Teilkopie eines niederländischen Künstlers des 15. Jahrhunderts nach der Medici-Madonna[46]. Da die Zeichnung am rechten Bildrand den vom Bildrahmen überschnittenen Faltenwurf des Baldachins wie des Damian-Gewandes ergänzt zeigt, vermutete J. Dijkstra im Kölner Blatt die Kopie nach der ursprünglichen Entwurfszeichnung Rogier van der Weydens, nicht aber nach dem ausgeführten Tafelbild[47].

43 ENP II, S. 87, Nr. 122, Tafel 126. Die Tafel befand sich zunächst in der Sammlung F. Cook, Richmond, kam anschließend in die Sammlung Wetzlar, Amsterdam, und wurde mit dieser am 9. 6. 1977 bei Sotheby Mak van Waay in Amsterdam als Nr. 41 versteigert.
Im Anschluß an Hulin de Loo sahen sowohl Roggen (1924), S. 90, als auch Harbison (1973), S. 54, in der Amsterdamer Kopie nach der Medici-Madonna ein Werk des Rogier-Nachfolgers Vrancke van der Stockt, der Harbison zufolge die Johannesgestalt der Medici-Madonna noch in einem weiteren Werk, einem Flügelbild mit Stifter und Johannes d. T. im Allen Memorial Art Museum, Oberlin (Catalogue of European and American painting and sculpture in the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio, 1967, S. 143f), zitierte. Interessanterweise hatte auch Friedrich Winkler bei der Kölner Teilkopie nach der Medici-Madonna an Vrancke van der Stockt gedacht (Hella Robels, Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 19. Jahrhundert im Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1983 [Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Graphische Sammlung, 1], S. 21, Nr. 1).

44 Exhibition of Pictures (1892), S. XII, 10f, Nr. 19.

45 Voll (1906), S. 284.
Zu einer Teilkopie der Medici-Madonna durch den »Meister des Dresdener Gebetbuches« s. u. Anm. 60.

46 Sonkes (1969), S. 72f; Robels (wie Anm. 43), S. 21, Kat. Nr. 1. Müntz (1895), S. 194.

47 Dijkstra (1990), S. 64f.

F. Koreny beobachtete die gleichartige Darstellung des Lilienstengels in Rogiers Medici-Madonna und in den beiden Verkündigungsdarstellungen der »Gruppe Van der Weyden« im Louvre, Paris, und im Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen[48]. In Analogie zu seinen Beobachtungen bei Schongauer und Dürer sah Koreny hierin den Beleg für die wiederholte Verwendung ein und derselben Studie nach der Natur durch Rogier.

Die Frankfurter Madonnentafel wurde bereits früh gemäldetechnologischen Untersuchungen unterzogen. So veröffentlichte C. Wolters das Detail einer Röntgenaufnahme der Tafel[49], dessen Befund von A. Burroughs als »... characteristic of many pictures attributed to Roger...« betrachtet wurde[50]. Die Unterzeichnung der Medici-Madonna wurde von J. R. J. van Asperen de Boer, R. van Schoute und J. Dijkstra untersucht[51]. Die Autoren verglichen sie mit jener des Berliner Johannes-Altars, der Madonna Duran im Prado in Madrid und des Gnadenstuhls im Museum Vander Kelen-Mertens in Löwen[52]. Die skizzenhafte Ausführung der Unterzeichnung wurde als Indiz für die Verwendung einer detaillierten Entwurfszeichnung gewertet.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die mittels der Infrarot-Reflektographie sichtbar zu machende Unterzeichnung der Medici-Madonna *(Abb. 211)* konzentriert sich auf die fünf Hauptfiguren auf dem Podest; der Befund für die Engel, den Baldachin und den Mauerabschnitt mit den Wappenschilden fällt zur Gänze aus. Die vermutlich mit einem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung fixiert in summarischer, rasch hingesetzter und sich im einzelnen vielfach korrigierender Weise die Konturlinien und die wesentliche Binnenzeichnung, ohne irgendwelche Vorgaben zur Beleuchtungssituation oder zum Oberflächenrelief des jeweils charakterisierten Gegenstandes zu machen. Vor allem die Gestalten der Heiligen sind in der Farbausführung gegenüber der

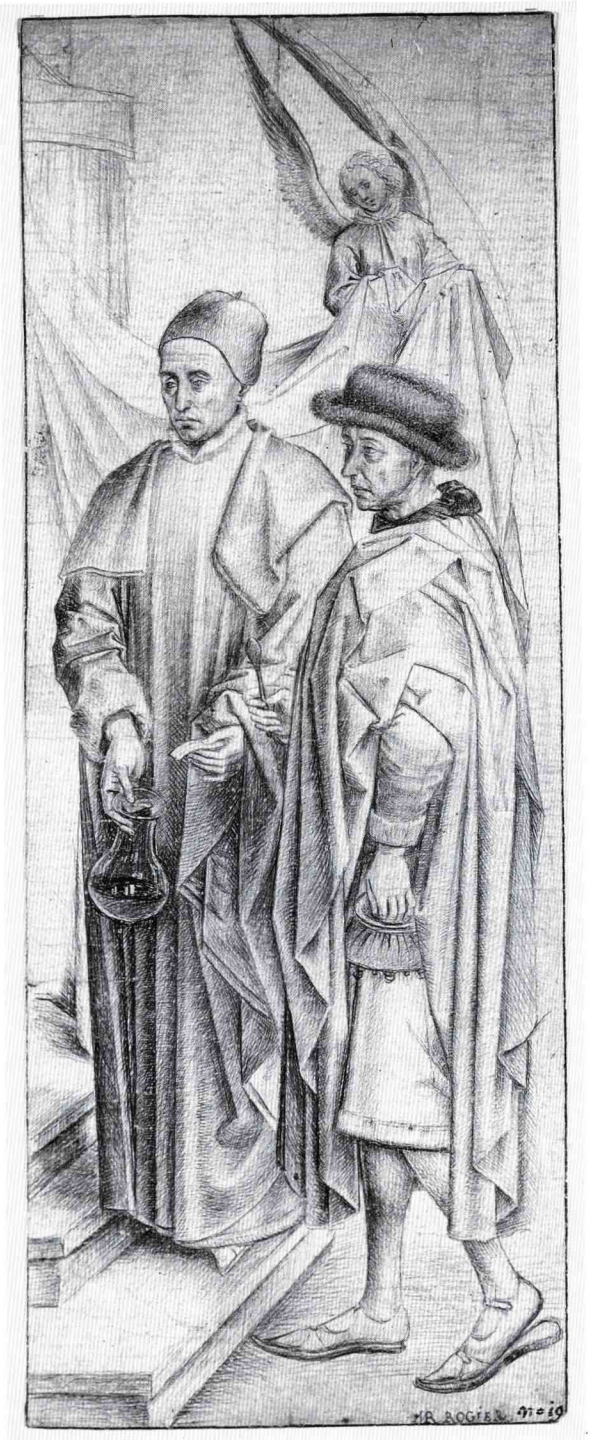


Abb. 210: Teilkopie nach Rogier van der Weyden, Medici-Madonna, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

48 Fritz Koreny, A coloured flower study by Martin Schongauer and the development of the depiction of nature from Van der Weyden to Dürer; in: BurlM 133 (1991), S. 588–597. ENP II, S. 62, Nr. 9, Tafel 17; S. 62, Nr. 10, Tafel 16.

49 Wolters (1938), S. 64, mit Abb. 100, widmete der Röntgenaufnahme der Medici-Madonna keine nähere Erörterung.

50 Burroughs (1938), S. 218–220, 227[27].

51 Van Schoute, van Asperen de Boer, Engelsman (1981), S. 109f; van Asperen de Boer, Dijkstra, van Schoute (1992), S. 33f, 36f, 254–256.

52 ENP II, S. 89, Supp. 132, Tafel 137 (Madrid); S. 73, Nr. 71a, Tafel 99 (Löwen).



Abb. 211: Rogier van der Weyden, Medici-Madonna, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel



Abb. 212: Rogier van der Weyden, Medici-Madonna, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Unterzeichnung deutlich gelängt worden; die Position der Köpfe, der Hände und der Attribute wie Harnglas und Spatel, z. T. auch die Plazierung von Beinen und Füßen wurde deutlich verändert. Eine verwandte Modifikation begegnet auch beim Christuskind, dessen beide Händchen in der unterzeichneten Bildfassung etwas höher zur Brust der Mutter heraufreichten, als schließlich in Farbe ausgeführt wurde. Handschriftlich überaus kennzeichnend wirken die extrem summarischen Angaben für das Gesicht des Täufers, die kaum mehr als zwei Kringel für die Festlegung der Augen benötigen. Auch die Detailgestaltung des Stufenaufbaus, auf dem die Madonna mit ihren Begleitern erscheint, ist erst während der Farbausführung realisiert worden.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 212)* zeigt - bei klarer Beherrschung der gestalterischen Möglichkeiten - so gut wie keine Abweichungen vom Oberflächenbild. Die Lesbarkeit wird allerdings durch einen die Strahlung stark absorbierenden Anstrich der Stoffabklebung auf der Tafelrückseite beeinträchtigt. Dennoch beweist der Röntgenbefund zweifelsfrei, daß die beiden leeren Wappenschilde zu seiten des Lilienschildes von Anfang an unbemalt waren. Ihre weiße Farbigkeit dürften sie der Grundierung verdanken, bestenfalls einem zusätzlichen dünnen Farbüberzug[53].

Der dendrochronologische Befund des verwendeten Eichenholzes ließ die Ermittlung des frühesten bzw. des wahrscheinlichen Fälldatums für das Jahr 1437 bzw. 1443 zu[54].

DISKUSSION

Nur in seltenen Fällen läßt sich bei den frühen Ankäufen des Städelschen Kunstinstituts etwas über die konkreten Erwerbungsumstände ermitteln[55]. In dieser Hinsicht sind die im Städel-Archiv bewahrten Briefe E. J. Försters aus dem Jahre 1833, die die Ankaufsverhandlungen um die Medici-Madonna dokumentieren, ein besonderer Glücksfall[56]. Noch bemerkenswerter aber ist der Umstand, daß die von Förster mitgeteilten Beobachtungen und Überlegungen zu dem Bild schon fast alle entscheidenden Aspekte einschlossen, die bis heute die Beurteilung der Medici-Madonna bestimmen sollten; die von Förster irrtümlich vertretene Autorschaft »Hämlings« wurde schon wenig später einvernehmlich zugunsten Rogier van der Weydens korrigiert.

Seine Hinweise auf einen Zusammenhang des Bildes mit den Medici sollten sich hingegen bestätigen. Mit Cosmas und Damian als den Hausheiligen der Florentiner Familie, mit den möglicherweise auf Piero und Giovanni de' Medici bezogenen Heiligen Petrus und Johannes d. T. und schließlich mit dem als Florentiner Wappen deutbaren Lilienschild ist die Indizienkette in der Tat so dicht, daß man mit hoher Wahrscheinlichkeit von einem für die Medici bestimmten Bild sprechen kann. Das Lilienwappen konnte bisher nur untergeordnete Beweiskraft beanspruchen, ist doch gerade die Lilie eines der am weitesten verbreiteten heraldischen Motive. Um so wichtiger ist der Nachweis, daß die Gestaltung des Florentiner Stadtwappens als Lilie mit gefiederten Trieben zwischen den stilisierten Blütenblättern in Florenz durchaus geläufig war: So findet sich eine unmittelbare Parallele zum Wappen des Städel-Bildes auf einer Florentiner Email-Wappenplakette aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert im Louvre in Paris *(Abb. 213)*[57].

Die gemäldetechnologischen Untersuchungen der Medici-Madonna erbrachten keine entscheidenden neuen Argumente in der Frage der Auftraggeberschaft. Sie können die Überlegungen bestenfalls in der einen oder anderen Richtung abrunden. Im Gegensatz zum mittleren Lilienwappen sind die seitlichen Wappenschilde nie unterzeichnet oder bemalt gewesen. Angesichts der zeitgenössischen Bedeutung von heraldischen Zeichen zur eindeutigen Identifizierung des Wappenträgers erscheint es wenig wahrscheinlich, daß die Ausführung der beiden seitlichen Wappenschilde von Anfang an nicht vorgesehen war, daß sie also rein dekorative Funktion gehabt haben sollten[58]. Man wird statt dessen davon ausgehen müssen, daß sie nachträglich, am endgültigen

53 Wie die Strahlungsabsorption der Röntgenaufnahme zeigt, kann hier - im Gegensatz zur umgebenden grauen Brüstung - kein Bleiweiß verwendet worden sein.

54 Vgl. die ausführliche Darstellung des Befundes im Kataloganhang von P. Klein.

55 Eine weitere Ausnahme von dieser Regel gilt für Jan van Eycks Lucca-Madonna und Hans Memlings Bildnis eines unbekannten Mannes, die auf der Auktion der nachgelassenen Kunstsammlung König Willems II. der Niederlande 1850 in Den Haag erworben wurden; vgl. Jochen SANDER, The acquisition of paintings and drawings at the Willem II auction by the Städel Kunstinstitut, Frankfurt; in: Simiolus 19 (1989), S. 123-135.

56 Vgl. Dokumentenanhang, s. u. S. 333-335.

57 Lilienwappen, vergoldetes Kupfer, graviert und emailliert, Florenz, Ende 14. Jahrhundert, Paris, Louvre, Inv. OA. 6284.

58 Aus diesem Grund stellt auch die Wiederholung von portraithaft dargestellten Figuren wie den beiden Ärzteheiligen der Medici-Madonna in vollkommen anderem Kontext (vgl. die Erörterungen zur Forschungsgeschichte) kein Problem dar:

Bestimmungsort, eingefügt werden sollten. So stellen gerade die leeren Schilde ein Argument für einen »Exportauftrag« dar. Da die heraldischen Ergänzungen nie vorgenommen wurden, gibt es allerdings im Hinblick auf dieses Detail keine Anhaltspunkte für die Rekonstruktion der Auftragsumstände. Diese Überlegungen liefern zugleich ein wesentliches Argument gegen den Vorschlag Lanckoronskas, die in der Tafel ein Geschenk des Brügger Vertreters des Medici-Handelshauses, Angelo Tani, an seine Florentiner Geschäftsherren sehen wollte[59].

Für eine Entstehung der Tafel in Rogier van der Weydens Brüsseler Werkstatt – und nicht auf der mutmaßlichen Romreise im Jubeljahr 1450 – spricht neben den Kopien des Bildes durch niederländische Künstler[60] vor allem die Verwendung baltischen Eichenholzes als Bildträger. Letzteres war in den Niederlanden vollkommen üblich, in Italien hingegen kaum erreichbar. Der dendrochronologische Befund stützt mit einem wahrscheinlichen Fälldatum des verwendeten Holzes von 1443 die auf stilkritischer Basis erarbeitete Datierung der Medici-Madonna durch Markham Schulz. So spricht einiges für die Annahme, daß Rogier van der Weyden den Auftrag für seine Frankfurter Tafel erst nach seiner Rückkehr aus Italien erhielt, daß er aber zumindest erst nach dem Ende dieser Reise mit der Arbeit an dem Bild begann.

Markham Schulz' detaillierte Stilanalyse der Spätwerke Rogier van der Weydens wies der Medici-Madonna einen Platz am Ende einer Entwicklungslinie zu, die sie merkwürdig heterogen deutete[61]. Einerseits charakterisierte sie den Spätstil negativ im Sinne eines »nicht mehr«, eines allmählichen Nachlassens der schöpferischen Erfindungskraft zugunsten von Routine und Selbstwiederholung. Zugleich sah sie in den späten Werken aber auch ein Stück weit Ausdruck der Zeit, Reaktion auf den höfisch geprägten Internationalen Stil und in diesem Sinne die positive Verwirklichung des ureigenen Ausdruckswillens des Künstlers, dessen Anfänge durch den Einfluß des »burgher-democrat« Robert Campin



Abb. 213: Florenz, Ende 14. Jahrhundert, Emailplakette mit dem Florentiner Stadtwappen, Paris, Louvre

Unabhängig von der Frage, ob mit Cosmas und Damian bestimmte, historisch faßbare Personen wie Familienmitglieder der Medici, Angelo Tani oder Rogier van der Weyden gemeint sind (allein die Vielfalt der Vorschläge führt diese Fragestellung ad absurdum), würde ihre Identifikation doch weniger über eine individuelle, physiognomisch »richtige« Darstellung als primär über eine Wappenbeigabe oder den Bildkontext erfolgen.

Noch ein halbes Jahrhundert später spielte auch beim Humbracht-Altar des »Meisters von Frankfurt« (Inv. Nr. 715) die tatsächliche Portraitähnlichkeit der Stifter keine Rolle; entscheidend war die Wappendarstellung. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch bei Joos van Cleves um 1524 entstandenem Beweinungs-Triptychon aus der Kölner Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen machen (Inv. Nr. 803).

59 Konsequenterweise hatte Lanckoronska (1969), S. 30f, als ursprüngliche Bemalung der seitlichen Wappenschilde heraldisch rechts die »Palle« der Medici, links den Löwen Tanis gefordert. Von Lanckoronskas nur schwer nachvollziehbarer Identifikation von Cosmas und Damian mit Rogier van der Weyden und Angelo Tani sei hier gänzlich abgesehen.

60 S. o. Anm. 43; eine weitere Paraphrase der Medici-Madonna – unter Auslassung der begleitenden Heiligen – findet sich auf folio 27^{v} des sogenannten Major Abbey-Stundenbuchs, das der »Meister des Dresdener Gebetbuches« um 1470–75 ausmalte und das am 19. 6. 1989 als Lot 3027 bei Sotheby's in London zur Auktion kam.

61 Markham Schulz (1971), S. 82f, 102–104. Diese Tendenz wird besonders deutlich im Zusammenhang mit der Diskussion des Berliner Johannes-Altars. So wird Rogier van der Weyden von einem Vorwurf eingeholt, den schon Firmenich-Richartz (1898–99), S. 136, gegen den »berühmten Manieristen« erhoben hatte, der seiner Auffassung zufolge nur übrigbleiben würde, wenn man Rogier die Werke des »anonymen Realisten« absprechen würde, wie er den »Meister von Flémalle« bezeichnete (und in dem er den jungen Rogier sah); vgl. die Forschungsgeschichte zu den »Flémaller Tafeln«.

verstellt worden seien[62]. Inwiefern bestimmte Züge seines Schaffens Rogier van der Weydens »Wesen« mehr entsprechen als andere, bleibe dahingestellt. Unübersehbar aber ist die Tatsache, daß der beispielhaft in der Medici-Madonna zum Ausdruck kommende Spätstil des Künstlers mit einem abwertend ausgerichteten Vergleich mit den frühen Arbeiten nicht angemessen beurteilt werden kann. So zeigt die Medici-Madonna nicht nur ein Weniger an emotionalem Austausch zwischen den Figuren, sondern zugleich ein gesteigertes Maß an feierlicher Gegenwärtigkeit im Bildschema der Sacra Conversazione. Das Bild will nicht anekdotisch erzählen, sondern Heilstatsachen repräsentieren. Dem dient nicht nur die rigide Symmetrie und Stratigraphie von Bildfläche und -raum, dem ist beispielsweise auch ein Bilddetail wie der Weisegestus Johannes d. T. untergeordnet. Er dient nicht etwa der episodenhaften Verknüpfung des Heiligen mit der stillenden Gottesmutter, sondern er ist dem Täufer geradezu attributiv beigegeben und hat ausschließlich Verweischarakter: »Ecce Agnus Dei« (Seht das Lamm Gottes). So erscheint die Medici-Madonna in ihrer charakteristischen Stilhaltung als besonders ausdrucksstarke Umsetzung und Anverwandlung italienischer Sacra Conversazione-Darstellungen durch Rogier van der Weyden[63].

Die Medici-Madonna wurde von Dijkstra auch für Überlegungen zur Organisation der Arbeit in der Werkstatt Rogier van der Weydens herangezogen. Mit Blick auf die im Vergleich zum Tafelbild größere gestalterische Freiheit der Zeichnung in Köln *(Abb. 210)*, die die beiden Ärzteheiligen wiedergibt, vermutete sie in ihr keine Zeichnung nach dem Bild, sondern eine Wiederholung von Rogiers hypothetischer Entwurfszeichnung. Diese Sicht auf das Verhältnis der Kölner Zeichnung zum Städel-Bild wie auf die Werkstattorganisation Van der Weydens ist allerdings nicht unproblematisch. Grundsätzlich fragt man sich, wo die zahlreichen zu postulierenden Entwurfszeichnungen zu anderen Bilderfindungen geblieben sind, denn auch Dijkstra betrachtet die überwältigende Mehrzahl der erhaltenen niederländischen Zeichnungen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts als Wiedergaben bestehender Bilder[64]. Im besonderen Fall der Medici-Madonna ist aber der spontane Duktus der nur die wesentlichen Bildgegenstände umreißenden Unterzeichnung nur schwer mit einer bis ins letzte Detail ausgefeilten - hypothetischen - Entwurfszeichnung in Zusammenhang zu bringen, die dann partiell kopiert in der Kölner Zeichnung überliefert sein soll[65]. Die Unterzeichnung der Medici-Madonna scheint vielmehr den kreativen Schaffensprozeß zu fixieren *(Abb. 211)*[66]: Sie überträgt keine im Detail ausgearbeitete »Vorzeichnung« auf die Grundierung, sie entwickelt diese Komposition vielmehr erst im Verlauf der Unterzeichnung. Im selben Maße löst sich dann auch die Farbausführung stellenweise korrigierend und verfeinernd von den lediglich summarischen Angaben der Unterzeichnung[67].

Die getreuen Wiederholungen nicht nur von Pflanzenstudien wie der prominent im Vordergrund der Medici-Madonna plazierten Lilie, sondern auch von portraithaft aufgefaßten Figuren wie den beiden Ärzteheiligen werfen allerdings ein kennzeichnendes Licht auf die Gepflogenheiten der Van der Weyden-Werkstatt: Versatzstückartig konnten einmal entwickelte Bildmotive aus dem ursprünglichen Bildkontext entnommen werden, um in neue Zusammenhänge eingefügt eine möglicherweise auch neue Sinngebung zu vermitteln. Dieser Vorgang wird an den »Portraitfiguren« besonders deutlich ablesbar, dürften doch bei einer Reihe von Wiederholungen Rogiers und seines Kreises keine individuell bestimmbaren Personen mehr gemeint sein[68].

62 A.a.O.

63 Zugleich verweist die bildparallele Sockelzone mit den Wappenschilden auch auf Traditionsstränge innerhalb der nordwesteuropäischen Tafelmalerei. So findet sich eine in dieser Hinsicht der Medici-Madonna eng verwandte Gestaltung bei einer Kreuzigungsdarstellung des Kölner »Meisters von 1458«, die als Nr. 68 bei Lempertz in Köln am 10. 12. 1990 zur Versteigerung kam.

64 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Sonkes (1969).

65 Zu Rogier van der Weydens Unterzeichnung vgl. Jellie Dijkstra, On the role of underdrawings and modeldrawings in the workshop production of the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VII, S. 37–53, Tafeln 12f; Carmen Garrido Perez, L'étude d'une copie de la Descente de Croix des Arbalétriers de Louvain de Rogier van der Weyden conservée au Musée du Prado, Madrid (cat. no. 1894); in: Le dessin sous-jacent, Colloque VIII, S. 109–121, Tafeln 55–62.

66 Van Asperen de Boer, Dijkstra, van Schoute (1992), S. 33f, 36f, 254–256.

67 So möchten wir auch die Unterzeichnung des rechten Fußes Johannes d. T. als summarische Vorgabe der Unterzeichnung für die Farbausführung betrachten, nicht aber als abweichende Bekleidungsvariante für den Täufer, wie dies van Asperen de Boer, Dijkstra, van Schoute (1992), S. 256, vorschlugen. Die Unterzeichnung sieht von Anfang an Buch und Weisegestus des Heiligen vor; eine Bekleidung mit Beinlingen wäre aber bei Johannes d. T. undenkbar.

68 S. o. S. 322f.

LITERATUR

VERZ. 1835, S. 59, Nr. 133; 1844, S. 86f, Nr. 139; 1855, S. 12, Nr. 139; 1858, S. 66, Nr. 66; 1866, S. 68, Nr. 66; 1870, S. 87, Nr. 61; 1873, S. 88, Nr. 61; 1879, S. 100, Nr. 100; 1883, S. 102, Nr. 100; 1888, S. 110, Nr. 100; 1892, S. 31, Nr. 100; 1900, S. 380, Nr. 100; 1907, S. 21, Nr. 100; 1910, S. 24f, Nr. 100; 1914, S. 26, Nr. 100; 1915, S. 8f, Nr. 100; 1919, S. 147f, Inv. Nr. 850; 1922, S. 36f; 1924, S. 248; 1932, S. 23–25; 1963, S. 23; 1966, S. 128f; 1971, S. 63; 1987, S. 105.

Kinkel (o.J.) Gottfried KINKEL, Die Brüsseler Rathausbilder des Rogier van der Weyden und deren Copien in den burgundischen Tapeten zu Bern, o. O. o. J., S. V

1836 Athanasius GRAF RACZYNSKI, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 1, Berlin 1836, S. 298f

1838 [F. van Ertborn], NOTICE SUR UN TABLEAU de Roger de Bruges, au Musée de Francfort; in: Messager (1838), S. 113–120

1841 J. D. PASSAVANT, Beiträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1841), S. 19

1842 Georg RATHGEBER, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1842, Sp. 94, 106

1842 LETTRE DE M. PASSAVANT, de Francfort, à Mr. O. Delepierre, à Bruges, sur les productions des peintres de l'ancienne école flamande aux XVe et XVIe siècles; in: Messager (1842), S. 217

1843 J. D. PASSAVANT, Beiträge zur Kenntniß der alt-niederländischen Malerschulen bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1843), S. 245

1845 Alfred MICHIELS, Histoire de la peinture flamande et hollandaise, Bd. 2, Brüssel 1845, S. 152, Nr. 99, S. 192f, 276, Nr. 16

1846 Alphonse WAUTERS, Notice sur Roger van der Weyden, appelé aussi Roger de Bruges, le Gaulois ou de Bruxelles, peintre belge du XVe siècle, et Goswin van der Weyden, son fils, Gent 1846, S. 22

1853 Ernst FÖRSTER, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Leipzig 1853, S. 94f

1855 A. WAUTERS, Roger Vanderweyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants, III; in: RevUnivArts 2 (1855), S. 94f

1857 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, The early Flemish painters. Notices of their lives and works, London 1857, S. 183f

1857 Hermann Alexander MÜLLER, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands. Ein Handbuch für Reisende und Heimgekehrte, Leipzig 1857, S. 77

1858 Ernst FÖRSTER, Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, Bd. 4, Leipzig 1858, S. 2

1861 Edward VAN EVEN, Thierry Bouts, dit Stuerbout, peintre du quinzième siècle; in: Revue belge et étrangère 11 (1861), S. 738 mit Anm. 2

1862 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Alexandre PINCHART, Ch. RUELENS, Les anciens peintres flamands. Leur vie et leurs œuvres, Bd. 1, Paris 1862, S. 184

1862 G. F. WAAGEN, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 108

1866 a Alfred MICHIELS, Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864, Bd. 3, Paris ^{2}1866, S. 72f, 90

1866 b Alfred MICHIELS, Rogier van der Weyden. Sa biographie, ses œuvres; in: GBA 21 (1866), S. 362f

1870 Edward VAN EVEN, L'ancienne école de peinture de Louvain, Brüssel-Löwen 1870, S. 204

1875 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Anton SPRINGER, Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875, S. 254

1876 Oskar EISENMANN, Rezension von J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, A. Springer, Geschichte der altniederländischen Malerei; in: Kunstchronik 11 (1876), Sp. 256

1879 Carl SCHNAASE, O. EISENMANN, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879, S. 185

1884 Henri HYMANS, Le Livre des Peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604). Traduction, notes et commentaires, Bd. 1, Paris 1884, S. 104

1886 Edgar BAES, Les successeurs immédiats des van Eyck. Observations sur quelques tableaux du XVe siècle; in: Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie 25 (1886), S. 30

1892 EXHIBITION OF PICTURES by masters of the Netherlandish and allied schools of XV. and XVI. centuries, Burlington Fine Arts Club, London 1892, S. XII, 10f, Nr. 19

1894 C. HASSE, Kunststudien, 5. Heft, Breslau 1894, S. 47, 59–64

1894 Hugo VON TSCHUDI; Rezension von C. Hasse, Kunststudien, 5. Heft; in: RepKW 17 (1894), S. 292

1895 Eugène MÜNTZ, Rogier van der Weyden à Milan et à Florence. Ses portraits des Sforza et des Medicis. Avec des notes sur les artistes flamands et allemands ayant travaillé en Italie au XVe siècle; in: Revue de l'art chrétien 4. sér. 6 (1895), S. 192–194

1898–99 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle. Ein Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerschule; in: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 10 (1898–99), S. 7, 143

1900 Franz BOCK, Memling-Studien, Düsseldorf 1900, S. 96–98

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 380, Nr. 100

1900–01 Louis MAETERLINCK, Roger van der Weyden et les »Ymaigiers« de Tournai; in: Mémoires couronnés et autres mémoires de l'académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique 60 (1900–01), S. 17

1901 Louis MAETERLINCK, Roger van der Weyden sculpteur; in: GBA 3. pér. 26 (1901), S. 279f

1904 C. HASSE, Roger van Brügge, der Meister von Flémalle, Straßburg 1904, S. 13, 41f, Nr. 8

1905 C. Hasse, Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen, Straßburg 1905, S. 34, 54, 56
1906 Margarete Siebert, Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen, Straßburg 1906, S. 23f
1906 Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 66, 284
1907 Seymour de Ricci, Un groupe d'œuvres de Roger van der Weyden; in: GBA 3. pér. 38 (1907), S. 193–198
1910 a Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd. 2, Wien 1910, S. 872
1910 b Alfred von Wurzbach, Roger van der Weyden, Wien-Leipzig 1910, S. 55
1911 Jacques Mesnil, L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance. Études comparatives, Brüssel-Paris 1911, S. 15
1912 Paul Lafond, Roger van der Weyden, Brüssel-Paris 1912, S. 56f
1912–13 A. J. Wauters, Roger van der Weyden, II; in: BurlM 22 (1912–13), S. 230–232
1913 Friedrich Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier, Straßburg 1913, S. 74, 95, 120, 165f
1916 Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 519
1916 Max J. Friedländer, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 30, 175
1918 Karl W. Jähnig, Die Beweinung Christi vor dem Grabe von Rogier van der Weyden; in: ZfbK N. F. 29 (1918), S. 175
1918 Salomon Reinach, Le Maître de Flémalle; in: Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (1918), S. 89[2]
1921 Martin Conway, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 142
1923 Friedrich Buchner, Die Werke Friedrich Herlins; in: JbMünchen 13 (1923), S. 4
1923 Willy Burger, Roger van der Weyden, Leipzig 1923, S. 40f, 68
1924 Friedländer, ANM II, S. 20, 98f, Nr. 21, Tafel XVIII
1924 Damien Roggen, Roger van der Weyden en Italie; in: RevArch 5. sér. 19 (1924), S. 89–92
1924 Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 85
1925 Paul Ganz, A Virgin enthroned by Hans Memling; in: BurlM 46 (1925), S. 236
1926 Jules Destrée, Roger van der Weyden (Roger de la Pasture); in: RevArtAM 40 (1926), S. 148
1928 Hippolyte Fierens-Gevaert, Paul Fierens, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 3, Paris-Brüssel 1928, S. 54f
1928 August Schmarsow, Robert van der Kampine und Roger van der Weyden. Kompositionsgesetze des Mittelalters in der nordeuropäischen Renaissance; in: Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften 39 (1928, Nr. 2), S. 113–115, 164
1930 Jules Destrée, Roger de la Pasture Van der Weyden, Bd. 1, Paris-Brüssel 1930, S. 74, 110–113
1935 G. J. Hoogewerff, Vlaamsche Kunst en italiaansche Renaissance, Mecheln-Amsterdam o. J. (1935), S. 32f
1936 Wolfgang Krönig, Der italienische Einfluß in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Beiträge zum Beginn der Renaissance in der Malerei der Niederlande, Dissertation, Würzburg 1931, Würzburg 1936, S. 23f
1938 Alan Burroughs, Art criticism from a laboratory, Boston 1938, S. 218–221, 227[27]
1938 Georges Hulin de Loo, Art. »Weyden, Rogier de la Pasture alias Van der«; in: Biographie Nationale de Belgique, Bd. 27, Sp. 236f
1938 Wolfgang Schöne, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin-Leipzig 1938, S. 61
1938 Christian Wolters, Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte. Dargestellt an Beispielen des 15. und 16. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1938, S. 64, Abb. 100
1939–40 Ernst Kantorowicz, The Este portrait by Roger van der Weyden; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 3 (1939–40), S. 179
1941 W. Vogelsang, Rogier van der Weyden; in: Niederländische Malerei im XV. und XVI. Jahrhundert, Amsterdam-Leipzig 1941, S. 103
1942 Friedrich Winkler, Art. »Weyden, Rogier van der«; in: Thieme-Becker, Bd. 35, S. 472, 475
1948 Theodor Musper, Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck, Stuttgart 1948, S. 54, 59
1951 Hermann Beenken, Rogier van der Weyden, München 1951, S. 59f
1953 Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass., 1953, S. 274f, 299
1953 Leo van Puyvelde, La peinture flamande au siècle des Van Eyck, Paris u. a. O. 1953, S. 157f
1955 Ruth Massey Tovell, Roger van der Weyden and the Flémalle enigma, Toronto 1955, S. 44
1957 Lottlisa Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957, S. 62f
1958 Marie-Louise David-Daniel, Iconographie des Saints médecins Côme et Damien, Lille 1958, S. 73
1960 G. Hoogewerff, Rapporti fra artisti fiamminghi e l'Italia: Giovanni van Eyck e Ruggiero van der Weyden; in: Rinascimento 11 (1960), S. 141f
1962 Karl Arndt, Rogier van der Weyden. Der Columba-Altar, Stuttgart 1962, S. 18
1963 Philippe Roberts-Jones, Le legs Fernand Houget; in: BulletinMRBA 12 (1963), S. 8f
1964 Hans-Günther Griep, Cosmas und Damian. Schutzheilige der Ärzte und Apotheker. Aus der Historia Medica im Raum Niedersachsen; in: Ringelheimer biologische Umschau 19 (1964), S. 74–78

1964 Robert A. Koch, Flower symbolism in the Portinari Altar; in: AB 46 (1964), S. 76
1964 Zsuzsa Urbach, Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters MS (Beiträge zur mittelalterlichen Entstehungsgeschichte des Heimsuchungsthemas, I); in: Acta Historiae Artium 10 (1964), S. 94[124], 110
1964 L'œuvre de Roger de le Pasture Van der Weyden. 1399/1400–1464, o. O. [Tournai] o. J. [1964], S. 28, 65f, Nr. 19
1965 Alexander Duckers, Van der Weyden, Mailand 1965, o. S.
1965 Vladimir Loewinson-Lessing, Nicolas Nicouline, Le Musée de l'Ermitage, Leningrad, Brüssel 1965 (Corpus, 8), S. 10
1967 Lottlisa Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln-Graz [2]1967, S. 38, 62f, Tafel 46f
1967 Friedländer, ENP II, S. 15, 64, Nr. 21, Tafel 42
1968 E. K. J. Reznicek, Enkele gegevens uit de vijftiende eeuw over de vlaamse schilderkunst in Florence; in: Miscellanea Jozef Duverger, Bd. 1, Gent 1968, S. 85[4]
1968 Margaret Whinney, Early Flemish painting, London 1968, S. 62f, 69[4]
1969 Maria Gräfin Lanckoronska, Die Medici-Madonna des Rogier van der Weyden; in: WRJb 31 (1969), S. 25–42
1969 Micheline Sonkes, Dessins du XVe siècle. Groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style, Brüssel 1969 (Les primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs Flamands, 5), S. 72f
1970 Robert A. Koch, Rezension von C. D. Cuttler, Northern painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries, und M. Whinney, Early Flemish painting; in: AB 52 (1970), S. 202
1970 Barbara G. Lane, Petrus Christus: A reconstructed triptych with an Italian motif; in: AB 52 (1970), S. 392
1971 Anne Markham Schulz, The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's stylistic development; in: JbMünchen 3. F. 22 (1971), S. 72–80, 84
1972 Martin Davies, Roger van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972, S. 76f
1972 Peter H. Schabacker, Rezension von M. Davies, Rogier van der Weyden; in: Art Quarterly 35 (1972), S. 422
1973 Craig Harbison, A late 15th century Flemish panel attributed to Vrancke van der Stockt; in: Allen Memorial Art Museum Bulletin 30 (1973), S. 54
1974 Walter Artelt, Art. »Kosmas und Damian«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 348
1974 J. Bruyn, A new monograph on Rogier; in: BurlM 116 (1974), S. 541
1974 Margarete Domscheit, Rogier van der Weyden, Dresden 1974, S. 8, 26
1979 Francis Ames-Lewis, Early Medicean devices; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 42 (1979), S. 127f
1981 Roger van Schoute, J. R. J. van Asperen de Boer, W. J. Engelsman, Premiers considérations sur le dessin sous-jacent d'œuvres du Maître de Flémalle – van der Weyden conservées au Städelsches Kunstinstitut de Francfort; in: Le dessin sous-jacent, Colloque III, S. 109f
1982 La vie et l'œuvre de Roger de le Pasture Van der Weyden. Tournai 1399 – Bruxelles 1464, Mons 1982, S. 20, 68, Nr. 19
1984 Liana Castelfranchi Vegas, Vlaanderen en Italie. Vlaamse primitieven en Italiaanse renaissance, Antwerpen 1984, S. 67f
1984 Roberto Salvini, Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra, Modena 1984, S. 57
1986 Florens Deuchler, Konrad Witz, la Savoie et l'Italie. Nouvelles hypothèses à propos du retable de Genève; in: RevArt 71 (1986), S. 13f
1987 Odile Delenda, Rogier Van der Weyden. Roger de Le Pasture, o. O. [Paris] 1987, S. 74
1987 Laurinda Dixon, Portraits and politics in two triptychs by Rogier van der Weyden; in: GBA 6. pér. 109 (1987), S. 188
1990 J. Dijkstra, Origineel en Kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden, Dissertation, Universität Amsterdam 1990, S. 64f
1992 J. R. J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra, R. van Schoute, with the assistance of C. M. A. Dalderup and J. P. Filedt Kok, Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups; in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 41 (1990; 1992 erschienen), S. 33f, 36f, 254–256

DOKUMENTE

Kopien von drei Briefen von Ernst Förster an Philipp Veit vom 2. 4. 1833 aus Pisa, vom 18. 6. und vom 6. 7. 1833 aus Florenz sowie der Entwurf des Antwortschreibens der Administration an Förster vom 1. 8. 1833 (Archiv des Städelschen Kunstinstituts, P. Ankauf alter Bilder, P. 11. Ankauf älterer Bilder, Hr. Mahler E. Förster):

»Copia eines Briefs an Herrn Director Veit von Herrn E. Foerster d. d. Pisa 2. April 1833
Lieber Herr Director
Bei meiner Abreise aus München erhielt ich noch durch unsern gemeinschaftlichen Freund Prof. Steingaß auf meine Anfrage den Rath, sobald ich irgend von einer möglichen guten Acquisition im Kunstfach etwas erführe, Ihnen deshalb Anzeige zu machen. Nun habe ich ein Bild gefunden (unter vielen guten das beste) wovon ich glaube, daß es zu den seltensten Perlen gehört, wenigstens zu den kostbarsten. Es ist dies ein Oelbild von Hämling (ohne Rahmen 1′ 10″ hoch u. 1′4″ breit) in der Mitte Madonna mit dem säugenden Kind, links Johannes der Täufer und Petrus, rechts zwei Bildnißgestalten (Donatoren), zwei Engel halten den Teppich, der den Thron begleitet. Das Bild ist ganz erhalten, als ob es nur von der Staffelei käme; die Arbeit

steht neben, wo nicht über den besten, was die Boisserée-sche Sammlung von dem Meister hat[69], u. ist von der alleräußersten Vollendung. An der Aechtheit ist keinen Moment zu zweifeln, dafür will ich stehen, so wie dafür, daß man es allgemein, als eines der allerschönsten Werke dieses Meisters anerkennen muß. Ich möchte dieses gerne unserm Vaterlande wiedergewinnen helfen u. glaube dem Städelschen Institut selbst unter Verantwortlichkeit dasselbe anbieten zu können. Es ist für f 600,- vielleicht sogar für etwas weniger zu haben, was mir ein sehr geringer Preiß für den Werth des Werkes erscheint.
Haben Sie die Güte, darüber mit Ihren Herren Collegen zu berathen und mir sobald Sie darauf eingehen sollten, die Antwort nach Lucca (ohne weitere Adresse) zu senden, wohin ich im Laufe der nächsten Woche gehe.«

»Copia eines Briefs an Herrn Director Veit von Herrn E. Foerster d. d. Florenz 18 Juny 1833.
Sehr verehrter Freund
Sie werden die verspätete Antwort auf Ihr freundschaftliches Schreiben vom 28ten April gütigst entschuldigen, wenn Sie hören, daß ich inzwischen in Deutschland, nicht aber wieder in Pisa war u. deshalb die Bild-Angelegenheit dort schriftlich zu Ende bringen mußte. Zu einer Probereise nach Deutschland war der Besitzer des angezeigten Bildes nicht zu bestimmen. Da mir nun an der Wiedereroberung dieses goldnen Vließes für Deutschland, wo es in jedemfall Besseres wirkt als hier, zu sehr gelegen, habe ich mich entschlossen, es für mich zu kaufen. Nichts desto weniger wandert es zunächst zu Ihnen, u. Sie haben für das Städelsche Institut wie man zu sagen pflegt die Vorhand.
Freunde aus Berlin, die es inzwischen gesehen, rechtfertigen meine Freude daran im hohen Grade. Noch in dieser Woche wird es einem Spediteur übergeben u. hoffentlich nach Verlauf von 6-7 Wochen in Ihren Händen seyn. Es versteht sich von selbst, daß ich als Besitzer keine anderen Bedingungen mache, als vorher der andere durch mich, u. daß für Sie in dieser Wendung keine Verbindlichkeit ruht. Nur auf den Fall, daß die Administration nicht den Ankauf beschließt, bitte ich mich in Kenntniß zu setzen, u. das Bild bis zu meiner Antwort zu reserviren. Recht leidt that es mir, daß ich es noch nicht hatte, als Johannes und Flora, die nun wohl bald bey Ihnen eintreffen, u. die ich denn auch hier noch einmals herzlich grüße, durch Florenz reisten. Mit Hülfe eines feuchten Schwammes werden Sie schnell sich überzeugen, was ein reiner Firniß zum Vorschein bringen wird, wenn er auch nicht im Stande ist etwas zu verbergen, wie die Beine des Schutzpatrones vom Maler, die freilich mehr die Spuren der Wüste als die des Himmels, in denen beiden St. Johannes seine Heimath gefunden, an sich tragen.«

»Copia eines Briefs an Herrn Director Veit von Herrn E. Foerster d. d. Florenz 6 July 1833.
Sehr verehrter Herr Director
Nur wenige Tage wird dieser Brief vor dem Bilde ankommen. Der Kaufmann forderte 5 Scudi Fracht, da jedes Colli unter 100 [Abkürzung für »Pfund«] wie diese bezahlt wird, und auf der Post berechnete man mir das ganze Porto bis Frfrt zu 5-6 Scudi; jener brauchte 6-7 Wochen, die Post fast nicht mehr Tage, und so habe ich denn ohne weiteres letztern Weg vorgezogen, die Sicherheit oben eingerechnet. Sollte indeß die Administration Einwendungen machen, so übernehme ich im Fall des Nichtankaufs den Ueberschuß sehr gern, für jenen ist mir jedoch nicht bang. Metzger, und wer das Bild sah, ist außer sich und ersterer wollte durchaus, ich solle es für den Kronprinzen reserviren, da in der Boissereeschen Sammlung keines ist, neben dem es nicht stehen könnte[70]. Selbst hier bin ich nahe an Schwierigkeiten vorbei gekommen, da auch die Gallerie es gern acquirieret hätte[71]; nicht nur seiner Schönheit, sondern eines geschichtlichen Interesses halber, um deßwillen es einen neuen Werth hat. Die Lilie im unteren Wappen ist das Florentiner oder Medizeer Wappen; die beiden Portraitfiguren haben Arzneiflaschen in der Hand, Embleme die auf Aerzte (Medici) deuten und höchstwahrscheinlich symbolisch zu nehmen sind um die Familie der Medizeer zu bezeichnen, die zur Zeit Hämlings einen Pietro Giovanni (letzter nachmals Papst [?]) hatte. Doch sind diese letzteren Notizen nur aus mündlichen Mittheilungen geschöpft u. werde ich gründlicher forschen. Aber höchstwahrscheinlich war Hämling in Italien; das Bild selbst athmet auch südliche Luft. Auch ohne mich wird Jeder und vor allem Sie sehen was am Bild zu thun ist, nehmlich eigentlich nichts. Es ist ganz erhalten, und ganz unberührt, eine kleine Stelle an dem Gewand des Johannes ausgenommen die aufs leichteste wiederherzustellen. Ist ein ganz geschickter Restaurator in Frankfurt, so sollte wohl auch der Schmutz weggenommen werden, obschon er in nicht störender Quantität vorhanden, und dann bedarf es einen klaren Firniß. Der enge Rahmen, der es umgiebt, ist noch der alte von Hämling selbst gegeben; doch muß das Bild ein neues Kleid bekommen, so will es unser verwöhntes Auge. Den Kaufpreiß schicken Sie mir möglichst bald in einem Wechsel auf Francesco Borri - dieß Alles auf den Fall, daß Sie das Bild behalten. Nur im entgegengesetzten bitte ich um die schleunigste Anzeige, da sich so manche Anwartschaft gestellt.«
»Entwurf eines Briefs an H. Maler E. Förster in Florenz
Durch die Vermittlung unseres Galleriedirektors Herrn Veit kamen wir in den Besitz des Bildes von Memling. Alle Kenner und Kunstfreunde vereinigten sich dasselbe sowohl in seiner Ausführung wie Erhaltung vortrefflich zu

69 Vgl. Die Sammlung Alt-Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram, lithographiert von Johann Nepomuk Strixner. Mit Nachrichten über die Altdeutschen Maler von den Besitzern, Stuttgart 1821.

70 Johann Metzger (1772-1844) lebte als Kupferstecher und Bilderhändler in Florenz. Er vermittelte seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zahlreiche Ankäufe nicht nur für die Münchner und Berliner Museen, sondern auch für das Städel, s. o. S. 17. Vgl. Art. »Metzger, Johann«; in: Thieme-Becker, Bd. 24, S. 447.

71 S. o. Anm. 13.

finden so daß wir es als eine schöne Zierde unserer Gallerie ansehen und Ihnen für die Zuweisung zu aufrichtigem Dank verpflichtet sind. Wir überlassen Ihnen anbei f 650,- Angeb. auf P. von Stetten, wozu es Ihnen an Gelegenheit sie zu verwechseln dort nicht fehlen wird. Wenden Sie sich deswegen [Zusatz von anderer Hand: »wenn Sie keine andere Gelegenheit haben«] an d H Louis Wulff u C. denen die Aussteller bekannt sind, und die Sie hoffentlich bei der Verwechslung billig behandeln werden. Im [?] f 650 - Angeb. betragen auf 24 Fust [?] f 780. -, und wir ersuchen Sie den Mehrbetrag von f 180,- als einen Beweiß unserer Erkenntlichkeit für Ihre Bemühung anzunehmen, so wie die allenfalls dabei gehabte kleine Auslagen [Zusatz von anderer Hand: »zu bestreiten«], abgetan wie[?] vermuthen[?] daß sie auf der Post nachgenommen wurden, weil wir hier statt den angezeigten 5 Scudi - f 30. 10 Cr Porto dafür zahlen müßten. - Genehmigen Sie die Versicherung wahrer Hochachtung

Frankfurt den 31 Juli 1833 [Zusatz von anderer Hand: 1 August]«

Niederländischer Meister um 1510
JOHANNES-ALTAR
(NACH ROGIER VAN DER WEYDEN)

Inv. Nr. 878
Tafel 24 und Abb. 214-216

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Eichenholz, jede Tafel besteht aus einem Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
Namengebung des Johannes: 44,7 (± 0,1) x 27,5 x 0,4 cm
vertikaler Riß, in 5,3 cm Entfernung parallel zur linken Tafelkante verlaufend; in der Farbschicht 15,4 cm unterhalb der oberen Tafelkante beginnend und 2,1 cm oberhalb der unteren Tafelkante endend
Taufe Christi: 45,1 x 27,9 x 0,4 cm
linke untere Ecke bestoßen
Enthauptung des Johannes: 45,2 x 28,0 x 0,4 cm
Tafel dreifach in vier ungleiche Teile zerbrochen; Verlauf der Brüche nicht parallel zur Tafelkante (Bruchkanten von links nach rechts, jeweils an oberer und unterer Tafelkante und von der linken Tafelkante ausgehend gemessen):
Abschnitt I: oben 9,2 cm, unten 8,0 cm
Abschnitt II: oben 17,3 cm, unten 18,0 cm
Abschnitt III: oben 23,2 cm, unten 24,7 cm
ungedünnt parkettiert
alle drei Tafeln tragen rückseitig einen schwarzen Schutzanstrich, der vor der Entfernung des Originalrahmens aufgebracht worden sein muß, da die Tafelkanten unbemalt blieben; bei allen drei Tafeln sind die Kanten rückseitig nicht abgeschrägt

Malfläche:
Namengebung des Johannes: 43,8 (± 0,1) x 26,7 cm
Taufe Christi: 44,0 x 26,9 (± 0,1) cm
Enthauptung des Johannes: 43,9 x 26,7 (± 0,1) cm
bei allen drei Tafeln sind die Malkanten allseits erhalten

Zustand der Malerei:
alle drei Tafeln sind von einem gleichmäßigen, jüngeren Firnis überzogen; ältere und jüngere Retuschen finden sich vor allem entlang der Bruchkanten bzw. Risse
Namengebung des Johannes: auf Originalmalerei übergreifende Retusche entlang des Tafelrisses vor allem im Bereich der blauen Mariengewänder; tiefe Ausbrüche bis ins Holz hinein; Krapplack-Verputzungen insbesondere im roten Bettuch; Farbveränderungen im Blau der Mariengewänder sowie im roten Gewand der vorderen der beiden Frauen im Hintergrund (nachträgliche dunkle Verfärbung der Weißhöhungen)
Taufe Christi: dunkle Verfärbungen der Weißhöhungen im Bereich der rotfarbenen Erscheinung Gottvaters, diese partiell rot retuschiert; Inschrift im unteren Abschnitt verputzt; Retuschen im Oberkörper und in den Haaren Christi
Enthauptung des Johannes: auf die originale Malerei übergreifende Retuschen entlang der Bruchkanten; Farbkrepierung im grauvioletten Gewand der Salome; größere Retusche in der Schattenzone rechts der ersten Gewändefigur von links

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 38-39)*:
auf Rückseite der Taufe Christi Klebeschild »G. 878 1. 2. 3.«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Der Johannes-Altar des Städelschen Kunstinstitutes zeigt auf drei Tafeln mit den Darstellungen der Geburt und Namengebung des Johannes, der Taufe Christi und der Enthauptung des Heiligen drei wesentliche Geschehnisse aus dem Leben Johannes d. T.[1] Alle drei Tafeln zeigen die jeweilige Szene

1 E. Weis, Art. »Johannes der Täufer«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 164-190.



Abb. 214: Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Geburt und Namengebung Johannes' d. T., Frankfurt, Städel

innerhalb bzw. hinter einer gotischen Portalanlage mit Gewändefiguren und Archivoltenszenen.

Die Szene der Geburt und Namengebung des Johannes *(Tafel 24 und Abb. 214)* ist in einen bürgerlichen Innenraum mit zeitgenössischer Ausstattung verlegt[2], der sich unmittelbar und - wie bei den übrigen Szenen - eher unorganisch der gotischen Portalarchitektur anfügt. In der vom Portalgewände im Bildvordergrund ausgeschiedenen schmalen Raumzone steht links Maria. Sie präsentiert den neugeborenen, nackten Johannesknaben auf einer Windel dem rechts auf einem Holzhocker sitzenden Zacharias, der, zu Maria aufblickend, mit Feder und Tinte den Namen des Kindes auf ein Stück Pergament schreibt. Maria trägt über einem roten Goldbrokatrock eine dunkelblaue, graupelzgefütterte Robe, die sie vor dem Leib hochgeschlagen hat, um das Neugeborene darauf zu lagern, dazu einen gleichfalls dunkelblauen Tasselmantel. Ihre langen, offenen, leicht gewellten hellbraunen Haare werden über der Stirn von einem schwarzen Stoffschapel zusammengehalten. Der graubärtige Zacharias trägt über einem gelbgrünen, mit Pelz gefütterten Leibrock eine graublaue, auf der rechten Schulter geschlossene Männerheuke mit dunklem, graublauem Innenfutter und auf dem Kopf eine dunkelbraune Gugel mit Sendelbinde. Zwischen den Bodenplatten vor den Figuren sprießen verschiedene Pflanzen[3].

Im Mittelgrund liegt die Wöchnerin unter einer lakenbezogenen Pelzdecke in einem mit hellroten Bettdecken und -himmel ausgestatteten Bett, versorgt von einer jüngeren Frau, die die Laken glättet. Beide Frauen tragen ein weißes Kopftuch - eine Rise - bzw. eine Stoffhaube in der Art eines Gebendes; die Helferin ist mit einem hellgrünen Rock und einer hellblauen, schwarzgefütterten Robe angetan, die sie geschürzt und vor dem Leib zusammengesteckt hat. Neben dem Bett steht ein hölzerner Sessel, dessen Rücklehne mit reichem Schnitzwerk verziert ist. An der linken, durchfensterten Wand des Raumes steht neben einem Kamin ein Stollenschrank mit verschiedenen metallenen Trink- und Gießgefäßen darauf. Durch eine geöffnete Tür in der Rückwand des gefliesten Raumes blickt man durch einen weiteren Raum hindurch zur Haustür hinaus, durch die gerade zwei Besucherinnen hereingetreten sind. Sie sind durch ihre weißen Stoffhauben als verheiratete Frauen gekennzeichnet und tragen beide über einem blauen Rock eine rote bzw. eine schwarze Robe.

In das Portalgewände sind rechts und links je zwei Apostelfiguren eingestellt: links Judas Thaddäus (mit Keule) und Philippus (mit Kreuzstab), rechts Thomas (mit Lanze) und Bartholomäus (mit Schindermesser)[4]. Die sechs Archivoltenszenen erzählen die Geschehnisse vor und nach der Geburt und Namengebung des Johannes; von links nach rechts: Verkündigung der Geburt des Johannes an Zacharias im Tempel; der zweifelnde und zur Strafe stumm gewordene Zacharias verläßt den Tempel; Vermählung Mariens; Verkündigung an Maria; Heimsuchung; Geburt Christi.

Die Taufe Christi *(Tafel 24 und Abb. 215)* ist im Bildvordergrund der mittleren Tafel dargestellt[5]. Christus steht fast frontal bis zu den Knien im Wasser des Jordan. Sein bis auf ein weißes Lendentuch nackter, hagerer Körper wird durch eine kontrapostische Ponderation mehrfach subtil bewegt. Das bärtige, von langen, braunen Haaren gerahmte Gesicht ist leicht geneigt, der Blick zu Boden geschlagen. Christus hat die Rechte segnend vor die Brust erhoben, mit der Linken hält er das Lendentuch zusammen. Zu seiner Rechten steht Johannes, mit weit ausgreifendem Schritt auf dem Ufer des Jordan festen Tritt fassend, nach links ins Bild hinein gewandt. Mit der hohlen Rechten hat er Wasser geschöpft, das er nun dem Täufling über das Haupt rinnen läßt; mit der linken Hand rafft er seinen stoffreichen hellroten Umhang, den er über seinem braunen, härenen Gewand trägt. Vorn rechts kniet ein Engel, der mit beiden Händen das dunkelblaue, auf dem Boden ausgebreitete Gewand Christi vor sich hält. Der als Diakon eingekleidete Engel trägt über der Amikt die mit dem Cingulum gegürtete Albe, darüber die Stola. Seine weißen Gewänder sind bläulich verschattet. Die außen dunkelblauen Engelsflügel sind innen weiß bis hellblau abgestuft; die schulterlangen, lockigen hellbraunen Haare hält ein Stirnband.

Wie auch bei den beiden anderen Szenen ist der Vordergrund mit einzelnen Pflanzen belebt[6]. Dieses

2 Lukas 1, 57, 63. Zu der mit der prominenten Einfügung der Gottesmutter von der neutestamentlichen Textgrundlage abweichenden Darstellung und ihrer ikonographischen Tradition vgl. Weis (wie Anm. 1), Sp. 179; Lane (1978), S. 659 bis 661.

3 Als botanisch sicher bestimmbar erwiesen sich in der linken Bildecke Gundelrebe (Glechoma spec.) und Distel (Carduus spec.), zu Füßen des Zacharias Löwenzahn (Taraxacum spec.) und in der rechten Ecke Hahnenfuß (Ranunculus spec.).

4 M. Lechner, Art. »Thaddäus, Judas«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 423-427; ders., Art. »Philippus«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 198-205; ders., Art. »Thomas«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 468-475; ders., Art. »Bartholomäus«; in: LCI, Bd. 5, Sp. 320-334.

5 Matthäus 3, 13-17; Markus 1, 9-11; Lukas 3, 21f; Johannes 1, 29-34; Red., Art. »Taufe Jesu«; in: LCI, Bd. 4, Sp. 247-255.

6 Sicher botanisch identifizierbar waren allein Wegerich (Plantago major) und Gänseblümchen (Bellis perennis) unterhalb des rechten Fußes des Täufers.

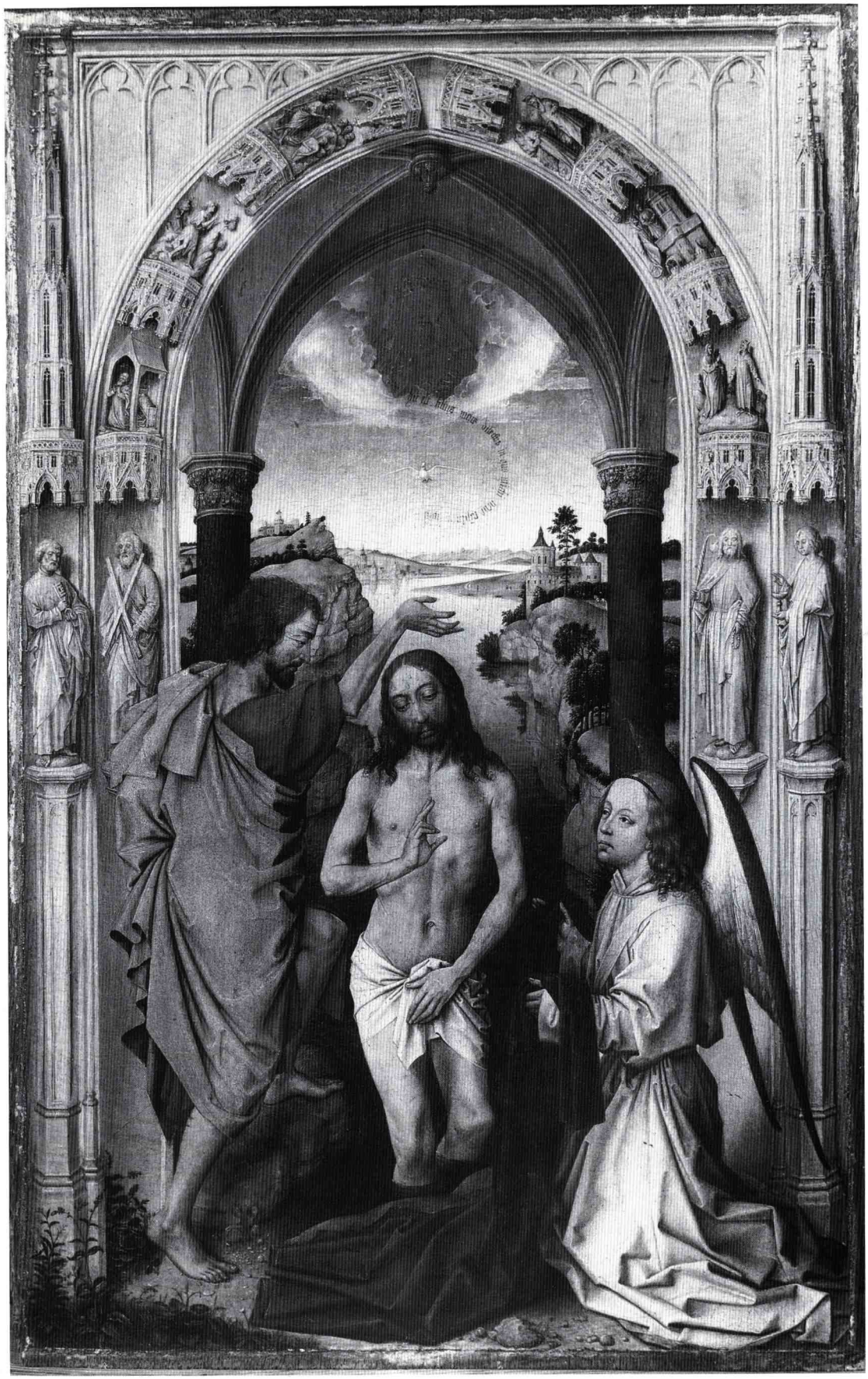


Abb. 215: Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Taufe Christi, Frankfurt, Städel

Motiv setzt sich in die Bildtiefe organisch mit der Wiedergabe der Uferzone des Jordan fort. Die Taufszene wird im Mittelgrund von einem Kreuzrippengewölbe überfangen, das vorn offenbar durch die Portalanlage abgefangen wird, während es in der Bildtiefe auf zwei Rundsäulen mit Knospenkapitellen aufruht. Dahinter öffnet sich ein weiter Landschaftsausblick, der durch den mäandernden Fluß tiefenräumlich erschlossen wird. Auf den teils bewaldeten Hängen thronen Burganlagen, in der Ferne ist eine größere Stadt zu erkennen.

In der Mittelachse der Tafel hat sich der blaue Himmel geöffnet, und in den aufbrechenden Wolken erscheint die in rötlicher Tonmalerei gegebene Büste Gottvaters mit Tiara und Szepter, die Rechte segnend erhoben. Von ihr ausgehend ist im Bogen über das Himmelsblau jener - teilweise verputzte - Text in gotischer Textura geschrieben, der zusammen mit der über dem Täufling schwebenden Taube die Gottessohnschaft Jesu bezeugt: »Hic est filius meus dilectus in quo michi bene co⟨m⟩placui ipsum audite« (Dies ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe, hört ihn selbst)[7].

In das Portalgewände sind links die Figuren der Apostel Petrus (mit Schlüssel) und Andreas (mit Kreuz), rechts des älteren Jakobus (mit Pilgermuschel) und des Evangelisten Johannes (mit Kelch) eingestellt[8]. Die sechs Archivoltenszenen zeigen von links nach rechts: Simeon empfängt vom Hl. Geist die Verheißung, daß er den Messias sehen werde; der betende Johannes d. T. in der Wüste; Johannes, im Jordan taufend; der Versucher fordert Christus auf, Steine in Brot zu verwandeln; er versetzt Christus auf das Tempeldach; Christus weist den Versucher zurück, der ihm die Herrschaft über die Welt anbietet.

Die Hinrichtung des Täufers *(Tafel 24 und Abb. 216)* ist wie die Darstellung der Geburt und Namengebung im Vordergrund einer sich in die Tiefe entwickelnden Raumflucht geschildert[9]. Zu Füßen des nach links ausschreitenden, sich aber nach rechts in die Bildtiefe zurückwendenden Henkers liegt der enthauptete Leichnam des gefesselten Heiligen. In der Rechten das Schwert, hält der Henker in der ausgestreckten Linken das Haupt des Täufers über eine große Metallschale, die ihm Salome präsentiert. Der kahlköpfige, schnauzbärtige Henker trägt ein weißes Hemd. Sein rotes, teilweise beigefarben gefüttertes Samtwams hat er abgestreift, so daß es um die Hüften nur noch vom Gürtel zusammengehalten wird; die roten bzw. weißen Beinlinge sind bis unter die Knie herabgerollt. Seine Füße stecken in schwarzen Lederschuhen.

Salome scheint von dem grausigen Geschehen unbeeindruckt; fast frontal stehend, streckt sie die Schüssel dem Henker entgegen, um das abgeschlagene Haupt des Täufers zu empfangen, während sie den Kopf abgewendet hat und über die Schulter nach links blickt. Als Königstochter ist Salome aufwendig gekleidet. An ihren mit breiten, edelsteinbesetzten Aurifrisien verzierten, dunkelblauen Rock sind enganliegende, gelblich-orange changierende sowie geschlitzte, grüne Leerärmel angesetzt. Darüber trägt sie einen dunkelgrauvioletten Surcot mit breitem Hermelinbesatz an den weiten Ärmelöffnungen. Das weit ausgeschnittene Dekolleté ist durch einen Brustlatz aus einem Aurifrisium-Einsatz geschlossen. Eine schwarze Hörnerhaube mit reichem Edelsteinbesatz, Goldborte und weißem Schleier über den hellbraunen Haaren sowie rote Lederschuhe vervollständigen ihren Aufputz. Wie schon in den beiden vorangehenden Darstellungen ist auch hier der Bildvordergrund mit verschiedenen, zwischen den Fliesen emporsprießenden Pflanzen belebt[10].

Die Hinrichtungsszene des Vordergrundes setzt sich in der Bildtiefe in einer mehrteiligen Raumfolge fort. Über eine Zinnenmauer blicken von rechts zwei klagende Jünger des Johannes auf die Richtstätte, während in dem sich anschließenden Durchgangsraum zwei Höflinge wie unbeteiligt dem Geschehen beiwohnen. Im Bildhintergrund wird in einer gewölbten Palasthalle das Festbankett des Herodes gezeigt. Hier findet die Erzählung der Johannesvita ihren Abschluß: Salome kniet vor einem Tisch, hin-

7 In der Frankfurter Kopie sind die letzten drei Worte der Inschrift z. T. restlos einer Verputzung zum Opfer gefallen; sie lassen sich aber auf der Grundlage eines Vergleichs mit dem Berliner Johannes-Altar rekonstruieren. Der Inschrifttext zitiert den Bericht des Evangelisten Matthäus (17, 5) zur Verklärung Christi, nicht aber zur Taufe (3, 17; ebenso bei Markus 1, 11; Lukas 3, 22); vgl. Weizsäcker (1900), S. 384; Lane (1978), S. 656[7].

8 W. Braunfels, Art. »Petrus«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 158–174; M. Lechner, Art. »Andreas«; in: LCI, Bd. 5, Sp. 138–152; S. Kimpel, Art. »Jakobus der Ältere«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 23–39; M. Lechner, Art. »Johannes der Evangelist«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 108–130.

9 Matthäus 14, 10f, Markus 6, 27f.

10 Botanisch waren zweifelsfrei bestimmbar: Löwenzahn (Taraxacum spec.) unterhalb des linken Fußes des Henkers, Wiesenlabkraut (Galium spec.) und Gewöhnliche Nelkenwurz (Geum urbanum) rechts des rechten Beines des Henkers.



Abb. 216: Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Enthauptung des Täufers, Frankfurt, Städel



Abb. 217: Rogier van der Weyden, Johannes-Altar, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

ter dem das Königspaar unter einem Ehrentuch Platz genommen hat, und präsentiert ihrer Mutter Herodias das Haupt des Täufers, das diese nun mit ihrem Messer an der Stirn verletzt[11], während Herodes erschrocken aufzufahren scheint. Aufwartende Diener, ein Windspiel und eine Schaukredenz mit kostbaren Metallgefäßen komplettieren das Bild fürstlicher Hofhaltung. Am rechten Bildrand gewährt eine Rundbogenöffnung einen Ausblick in den Burghof.

Im Portalgewände stehen links die Apostel Paulus (mit Schwert) und Simon (mit Säge), rechts der jüngere Jakobus (mit Winkel) und Matthäus (mit Beil)[12]. Die Archivoltenszenen zeigen von links nach rechts diese Themen: Johannes predigt den Pharisäern und Sadduzäern; er weist seine Jünger auf Christus hin; er ermahnt Herodes, sein ehebrecherisches Verhältnis mit Herodias zu beenden; er wird ins Gefängnis geworfen; Johannes wird von seinen Jüngern im Gefängnis besucht; Tanz der Salome vor Herodes.

PROVENIENZ

vor 1840–41 angeblich in der Gegend von Mailand befindlich[13]

1840 Erwerbung der Geburt und Namengebung des Täufers von Filippo Benucci[14]

1841 Erwerbung von Taufe Christi und Enthauptung des Täufers, ebenfalls von Benucci

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Anfang Februar 1840 erwarb das Städel das Tafelbild mit der Geburt und Namengebung des Johannes im Tausch gegen elf Gemälde von Filippo Benucci. Das von dem italienischen Maler und Kunsthändler angeblich in der Nähe von Mailand aufgefundene Bild[15] wurde als Werk der Schule Jan van Eycks erworben und erstmals im »Kunstblatt« vom 11. Fe-

11 Vgl. in diesem Zusammenhang Hella Arndt, Renate Kroos, Zur Ikonographie der Johannesschüssel; in: Aachener Kunstblätter 38 (1969), S. 301–304.

12 M. Lechner, Art. »Paulus«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 128–147; ders., Art. »Simon (Zelotes)«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 367–371; B. Böhm, Art. »Jakobus Minor«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 47–51; M. Lechner, Art. »Matthäus«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 588–601.

13 Museen und Sammlungen (1840), S. 104; Passavant (1843), S. 252; Firmenich-Richartz (1916), S. 518 (offenbar direkte Auskunft Benuccis an Sulpiz Boisserée am 21. 12., leider ohne Orts- und Jahresangabe, aber in den Notizen Boisserées aus den Jahren 1840–1842 enthalten und mutmaßlich ins Jahr 1840 zu datieren).

14 Zu Benucci vgl. H. V., Art. »Benucci, Filippo«; in: Thieme-Becker, Bd. 3, S. 357.

15 S. o. Anm. 13.



Abb. 218: Rogier van der Weyden, Miraflores-Altar, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

bruar 1840 publiziert, wobei die Zuschreibung zwischen »Johann van Eyk« und »Roger von Brügge« schwankte[16]. Im Jahr darauf wurden die beiden zugehörigen Tafeln mit der Taufe Christi und der Enthauptung des Täufers, gleichfalls von Benucci, für das Städel erworben[17].

Die ersten ausführlicher begründeten Zuschreibungs- und Datierungsversuche des Altars sind J. D. Passavant und E. J. Förster zu verdanken[18]. Ihre Vorschläge strebten allerdings weit auseinander. Passavant wies erstmals auf die größere Version des Johannes-Altars, heute in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin *(Abb. 217)*[19], hin, von der sich die Tafeln mit Geburt und Taufe seinerzeit im Besitz des Königs der Niederlande, Willems II., befanden[20]. Da sie Passavant »... aber nicht so fein in der Ausführung und lebendig in der Zeichnung...«[21] wie ihre kleineren Frankfurter Gegenstücke erschienen, wollte er den Frankfurter Tafeln bei einer Zuschreibung an die gleiche Hand den Vorzug geben.

Für die Ermittlung des Künstlers zog Passavant sodann Archivnachrichten aus der spanischen Kartause Miraflores heran, die über zwei in den Jahren 1496 bis 1499 entstandene Altarbilder von einem Maler namens »Juan Flamenco« berichteten[22]. Während das eine Bild Szenen aus dem Leben Johannes' d. T. zeigte, war das Gegenstück bis auf eine Hirtenanbetung verdorben. Mit ebendiesen Bildern wollte Passavant nun sowohl den Johannes- wie auch den gleichartig gestalteten Marien-Altar (Miraflores-Altar) identifizieren, damals gleichfalls in der Sammlung

16 Städel-Inventar, Nr. 878: »Joh. van Eyck's Schule«; Museen und Sammlungen (1840), S. 104. Sulpiz Boisserée, der die beiden Tafeln noch vor dem Verkauf an das Städel bei Benucci gesehen hatte, hielt sie für »v. Eyck« (Firmenich-Richartz [1916], S. 518), während Michiels (1845), S. 143, Nr. 37, an die »École des Van Eyck« dachte.

17 Auch diese Tafeln kamen nach Aussage Benuccis aus dem Mailändischen (Firmenich-Richartz [1916], S. 518).

18 Passavant (1843), S. 252f; Förster (1843), S. 266.

19 ENP II, S. 60, Nr. 2, Tafel 4.

20 C. J. Nieuwenhuys, Description de la galerie des tableaux de S. M. le Roi des Pays-Bas. Avec quelques remarques sur l'histoire des peintres et sur les progrès de l'art, Brüssel 1843, S. 45–48, Kat. Nr. 16f; Catalogue des tableaux anciens et modernes, de diverses écoles, dessins et statues, formant la galerie de feu Sa Majesté Guillaume II, Roi des Pays-Bas, Prince d'Orange-Nassau, Grand-Duc de Luxembourg etc. etc. etc., Amsterdam 1850, S. 11f, Kat. Nr. 18f; in beiden Fällen »attribué à Hemling«.
Die dritte Tafel mit der Enthauptung des Täufers befand sich damals noch in englischem Privatbesitz, gelangte aber wenig später in die Berliner Sammlung.

21 Passavant (1843), S. 253.

22 Erstmals mitgeteilt von Antonio Ponz, Viage de Espana, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella, Bd. 12, Madrid 1788, S. 55f. Passavant bezog sich bei seinen Überlegungen auf Meisel, Gesammelte Nachrichten über niederländische Maler, die in Spanien gelebt und gearbeitet haben, und über deren Werke; in: Kunst-Blatt (1822), S. 207.

Willems II., heute in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin *(Abb. 218)*[23]. Auf dieser Grundlage glaubte Passavant auch den Frankfurter Johannes-Altar, als die Erstversion für den größeren Altar in Miraflores, dem »Juan Flamenco« zuschreiben zu können, den er angesichts der unübersehbaren Stilverwandtschaft als Schüler des »Roger von Brügge« betrachten wollte[24].

Hatte sich Passavant ausschließlich auf Archivnachrichten in der Beurteilung der beiden Johannes-Altäre gestützt, so bezog sich Förster unmittelbar auf den Augenschein, der ihn in der Frankfurter Version des Altars eine verkleinerte, in der Werkstatt des »Roger von Brügge« entstandene Wiederholung nach dem eigenhändigen (Berliner) Vorbild sehen ließ[25]. Darüber hinaus widersprach Förster aus chronologischen Gründen entschieden der Gleichsetzung des Johannes- wie des Marien-Altars mit den Arbeiten des Juan Flamenco für die Kartause von Miraflores vom Ende des 15. Jahrhunderts. Försters Einschätzung des Frankfurter Johannes-Altars als Werkstattreplik nach der eigenhändigen - Berliner - Version des Rogier van der Weyden sollte sich in der Folge allgemein durchsetzen[26]. Im Hinblick auf die kopierte Vorlage, den Johannes-Altar in Berlin, blieben allerdings die Datierung und der ursprüngliche Bestimmungsort Gegenstand kunsthistorischer Kontroversen[27].

23 ENP II, S. 13, 60, Nr. 1 a, Tafel 1.
Wie Grosshans (1981), S. 49–112; Klein (1981), S. 120–122; und ders. (1989), S. 28, 32–35, überzeugend nachweisen konnten, ist - in genauer Umkehrung der bisherigen Forschungsmeinung - der Miraflores-Altar ein eigenhändiges Werk Rogiers aus der Mitte der 1430er Jahren, während der zwischen der Capilla Real, Granada, und dem Metropolitan Museum of Art, New York, aufgeteilte Marien-Altar (ENP II, S. 13, 60, Nr. 1, Tafel 1) eine erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstandene Replik von anderer Hand ist.

24 Unter dieser Zuschreibung findet sich der Altar auch in den Städel-Gemäldeverzeichnissen von 1844 bis 1866.
Nachdrücklich wandte sich Passavant (1843), S. 253, gegen die Gleichsetzung des »Juan Flamenco« mit Hans Memling, dem Nieuwenhuys (wie Anm. 20), S. 45–48, Kat. Nr. 16f, die beiden Tafeln des größeren Johannes-Altars im Besitz Willems II. zugeschrieben hatte. Bereits Passavant erwog die Identität des »Juan Flamenco« mit Juan de Flandes, von der in der Tat mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgegangen werden kann, s. u. Anm. 27.

25 Förster (1843), S. 266.

26 Waagen (1851), S. 246; Förster (1853), S. 91; Crowe, Cavalcaselle (1857), S. 176; Müller (1857), S. 77f; Crowe, Cavalcaselle (1862), S. 177; Crowe, Cavalcaselle (1875), S. 235; Schnaase, Eisenmann (1879), S. 177; Baes (1886), S. 26; von Tschudi (1894), S. 292; Bock (1900), S. 98; Firmenich-Richartz (1916), S. 518; Conway (1921), S. 140; Burger (1923), S. 27, 67; Friedländer (1924), S. 92; Fierens-Gevaert, Fierens (1928), S. 39; Destrée (1930), S. 101; Davies (1937), S. 145; Vogelsang (1941), S. 90, 100; Musper (1948), S. 54[72]; Panofsky (1953), S. 278; Musper (1961), S. 236; Friedländer (1967), S. 60, Nr. 2 a, Tafel 4; Sterling (1971), S. 19; Davies (1972), S. 64; Lane (1978), S. 655[1]; Fuchs (1979), S. 53[1]. So auch im Städel-Gemäldeverzeichnis von 1966 bis 1971.
Demgegenüber wollten an der Autorschaft Rogier van der Weydens selbst festhalten: Michiels (1866 a), S. 60; ders. (1866 b), S. 355; Firmenich-Richartz (1899), S. 143[2]; Maeterlinck (1900–01), S. 16; Dunbar (1980), S. 70; sowie die Städel-Gemäldeverzeichnisse von 1858 bis 1924.
Allein Rathgeber (1844), Sp. 430f (»Juan Flamenco«); Kugler, Burckhardt (1847), S. 136 (der Frankfurter Johannes-Altar einem flandrischen Schüler des »Roger von Brügge«, die größere Version hingegen dem »Johann von Flandern« [Juan Flamenco] selbst zugeschrieben); Exhibition of pictures (1892), S. XII (Berlin und Frankfurt von Rogier van der Weyden selbst); Hasse (1894), S. 47, 64–69 (Memling); ders. (1904), S. 13 (»Roger von Brügge«, den Hasse mit dem »Meister von Flémalle« gleichsetzte, zugeschrieben und um 1440 datiert), wichen von dieser Linie ab.

27 Der Berliner Johannes-Altar wurde durch die Stilkritik überwiegend in die Mitte der Schaffenszeit Rogiers, in der jüngeren Forschung allgemein in die Zeit nach der vermuteten Italienreise 1450, datiert (Anne Markham Schulz, The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's stylistic development; in: JbMünchen 3. F. 22 [1971], S. 80[57], 84), was durch die dendrochronologischen Untersuchungen von Klein (1981), S. 120–122 (frühestmögliches Fälldatum 1443, Verwendung durch den Maler vermutlich ab 1453), eine willkommene Bestätigung erfuhr.
Mit der Frage nach dem ursprünglichen Bestimmungsort des Berliner Johannes-Altars ist aufs engste die Identifikation des von Ponz (wie Anm. 22), S. 55f, beschriebenen Johannes-Altars verbunden, der sich damals noch in der Kartause von Miraflores befand. Passavant (1843), S. 252f, hatte in ihm erstmals den Berliner Altar erkennen wollen; dieser Einschätzung folgte jüngst etwa noch Fuchs (1979), S. 53–71; während Grosshans (1981), S. 63[78], den von Ponz genannten Altar mit der Frankfurter Replik gleichsetzen wollte. Demgegenüber hatte Chandler Rathfon Post, A history of Spanish painting, Bd. 4, 1, Cambridge, Mass., 1933, S. 236–240, die Identifizierung von fünf nachweislich aus Miraflores stammenden, heute im Prado in Madrid befindlichen Tafeln (Museo del Prado, Catalogo de las pinturas, Madrid 1971, S. 816f, Kat. Nr. 705–710) mit dem Johannes-Altar Ponz' vertreten. Jozef de Coo, Nicole Reynaud, Origen del retablo de San Juan Bautista atribuido a Juan de Flandes; in: Archivo español de arte 52 (1979), S. 125–144, schließlich meinten den verschollenen Altar mit dem heute zwischen Antwerpen, Cleveland, Genf und Madrid aufgeteilten Johannes-Altar des Juan de Flandes (Ignace Vandevivere, Juan de Flandes, Brügge, Louvain-la-Neuve 1985, Brügge 1985, S. 50–52, Kat. Nr. 2) identifizieren zu können.
Angesichts dieser Situation kann es kaum überraschen, daß ein Teil der Forschung keinen Grund sah, den Berliner Johannes-Altar zu Ponz' Mitteilungen überhaupt in Beziehung zu setzen. So vertrat etwa Lane (1978), S. 671f, auf Grund von Überlegungen zum Bildprogramm die mutmaßlich gemeinsame Aufstellung des Berliner Johannes- und des Miraflores-Altars in einer Kirche des Johanniterordens, während Elisabeth Dhanens, De artistieke uitrusting van de Sint-Janskerk te Gent in de 15de eeuw; in: Academiae Analecta. Mededelingen van der koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten 44 (1983, Nr. 1), S. 39, die ursprüngliche Aufstellung des Berliner

K. Voll wies dem von ihm »Meister des Frankfurter Johannesaltärchens« genannten Maler mit zwei Madonnen-Tafeln in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid, und im Kunsthistorischen Museum, Wien[28], sowie einer Verkündigung im Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen[29], noch drei weitere Arbeiten zu[30], die sonst allgemein als Werke Rogiers gelten, die sich aber Voll zufolge allesamt durch ihr »... grelles Kolorit, ihre verschwommene Raumbehandlung und die unscharfe Zeichnung...«[31] als Imitationen nach Originalen Rogiers zu erkennen geben sollten. Dieser Vorschlag fand allerdings keine Nachfolge.

Ging die Forschung mehrheitlich von einer Entstehung des Frankfurter Johannes-Altares in der Rogier-Werkstatt, nahezu zeitgleich oder doch nicht allzu lange nach dem eigenhändigen Berliner Vorbild aus, so vermutete H. Meurer - darin Passavant variierend - erneut die Entstehung des Städel-Altars erst nach Rogiers Tod 1464[32]. Wie seinerzeit schon Passavant, verband auch Meurer den Frankfurter Altar mit einem sonst nur urkundlich überlieferten Werk. Im Jahre 1476 hatte der Pisaner Handelsherr Giambattista de' Agnelli »... un retable représentant la Vie de Saint Jean-Baptiste, peint par Roger van der Weyden...«[33] für die Brügger St. Jakobs-Kirche gestiftet, und ebendieses verschollene Werk glaubte Meurer nun in den Städel-Tafeln wiederentdeckt zu haben[34].

Die markante zeitliche Absetzung des Frankfurter Johannes-Altars von den Werken Rogier van der Weydens und seiner Werkstatt wurde durch die dendrochronologische Untersuchung von P. Klein bestätigt[35]. Zugleich widerlegte der Holzbefund aber die von Meurer erwogene Identifikation des Werkes mit der Stiftung Agnellis aus dem Jahre 1476, da die Eiche, aus der die drei Frankfurter Tafeln geschnitten worden waren, erst gegen die Jahrhundertwende gefällt, die Darstellungen selbst erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts ausgeführt worden sein konnten. Diese deutliche Trennung von den zu Lebzeiten Rogiers ausgeführten Arbeiten belegten auch die von J. R. J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra und R. van Schoute mitgeteilten Beobachtungen zur Unterzeichnung des Frankfurter Altars[36]. Dementsprechend wurde der Frankfurter Johannes-Altar nachfolgend einhellig nur noch als Werk der Rogier-Nachfolge bezeichnet[37].

J. Dijkstra untersuchte den Frankfurter Johannes-Altar im Kontext von Original und Kopie beim »Meister von Flémalle« (Robert Campin) und Rogier van der Weyden[38]. Wie schon beim Marien-Altar konnte sie auch für die Kopie des Johannes-Altars den exakten Verkleinerungsmaßstab ermitteln - der Faktor beträgt 0,577 - und zugleich die Übertragungsmethode rekonstruieren. Hierzu wurde die geometrische Figur eines rechtwinkligen Dreiecks benutzt, dessen beide verbleibende Winkel 30° bzw. 60° betragen. Das zu verkleinernde Maß wurde dann auf die längere der beiden Dreiecksseiten übertragen, die im 30°-Winkel auseinanderstreben. Durch das Fällen eines Lotes auf die kürzere Dreiecksseite konnte das verkleinerte Maß dann auf dieser abgelesen werden.

Johannes-Altars im Hochchor der Genter Johanneskirche, heute St. Bavo, anstelle des dort heute befindlichen Altarblattes mit der Enthauptung des Täufers von Gaspar de Crayer von 1658 annehmen wollte.
Panofsky (1953), S. 278-282, glaubte stilistische wie motivische Anregungen durch italienische Werke, die Rogier auf seiner Reise 1450 gesehen haben sollte, am Johannes-Altar feststellen zu können. Lane (1978), S. 655-672, widmete dem ikonographischen Programm des Berliner Altars eine ausführliche Studie. Die von der Forschung bis dahin unisono als Folge unterschiedlicher Entstehungszeit erklärten stilistischen Differenzen zum Miraflores-Altar versuchte sie (darin von Fuchs [1979], S. 53-71, unterstützt) inhaltlich zu begründen, ohne allerdings eine zeitlich versetzte Entstehung des Johannes- nach dem Miraflores-Altar ausschließen zu wollen. Der Berliner Johannes-Altar wurde von Rainald Grosshans, Infrarotuntersuchungen zum Studium der Unterzeichnung auf den Berliner Altären von Rogier van der Weyden; in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 19 (1983), S. 144-152; und Klein (1981), S. 120-122, umfänglichen naturwissenschaftlichen Untersuchungen unterzogen.

28 ENP II, S. 18, 62, Nr. 8, Tafel 16 (Madrid), bzw. S. 18, 61, Nr. 7, Tafel 14 (Wien).

29 ENP II, S. 62, Nr. 10, Tafel 16.

30 Voll (1902), S. 604; ders. (1906), S. 83.

31 Voll (1906), S. 83.

32 Meurer (1969), S. 233f, darin gefolgt von Bruyn (1974), S. 541. Zuvor hatte schon Firmenich-Richartz (1899), S. 143[2], diese Möglichkeit erwogen.

33 W. H. James Weale, Bruges et ses environs, Brügge [4]1884, S. 1331, allerdings ohne Quellenangabe für diesen Dokumentenfund.

34 Meurer (1969), S. 233f. Bereits Panofsky (1953), S. 278[4], hatte die Stiftung Agnellis mit einer der beiden Versionen des Johannes-Altars in Verbindung bringen wollen.

35 Klein (1981), S. 120-122; ders. (1987), S. 35-38.

36 Van Schoute, van Asperen de Boer, Engelsman (1981), S. 109-111; van Asperen de Boer, Dijkstra, van Schoute (1992), S. 252f.

37 Grosshans (1981), S. 61, 63[78], erwog angesichts der vom dendrochronologischen Befund belegten Spätdatierung des Frankfurter Johannes-Altars seine Identifizierung mit dem Johannes-Altar des »Juan Flamenco« für die Kartause Miraflores (s. o. Anm. 27); Delenda (1987), S. 80.
Als Werk der Rogier-Nachfolge auch im Verz. (1987), S. 106.

38 Dijkstra (1990), S. 186-194; dies. (1991), S. 71f.



Abb. 219: Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Geburt und Namengebung Johannes' d. T., Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Unterzeichnung aller drei Tafeln ist einheitlich *(Abb. 219-221)*. Sie beschränkt sich weitgehend auf eine wohl mit dem Pinsel rasch und sicher ausgeführte, lineare Fixierung von Konturen und Binnenzeichnung aller Bilddetails[39], einschließlich der Architektur und Landschaft im Hintergrund[40]. Vermutlich gleichfalls mit einem - feineren - Pinsel ausgeführte, kurze Parallelschraffuren zur Kennzeichnung des Oberflächenreliefs und der Verteilung von Licht und Schatten finden sich fast nur im Bereich besonders stoffreicher Gewänder, deren Faltenwurf daher auch stärker differenziert ist[41]. Dieser Befund kann angesichts der Tatsache, daß sich der Meister des Frankfurter Johannes-Altars unmittelbar an seinem heute in Berlin befindlichen Vorbild orientierte, kaum überraschen. Zugleich aber begnügte sich der Kopist bei der Unterzeichnung seiner Tafeln mit vergleichsweise allgemein gehaltenen, rasch skizzierten Formvorgaben, die er erst während der Farbausführung - und in offenbar ständiger Kontrolle am Vorbild - präzisierte[42]. Die Röntgenaufnahmen der drei Tafeln *(Abb. 222-224)* bestätigen den Eindruck der unmittelbaren Verfügbarkeit einer Vorlage für den Kopisten: Es lassen sich keine Veränderungen oder auch nur korrigierende Reuezüge während des Malprozesses ausmachen[43].

Die dendrochronologische Untersuchung des verwendeten Eichenholzes erlaubte die Ermittlung eines frühestmöglichen Fälldatums von 1493, eines wahrscheinlichen Fälldatums von 1499[44].

39 Eine Ausnahme von dieser Regel machen die kleinen Figuren im Hof des Palastes der Hinrichtungsszene und zumindest ein Teil der Figuren der Bankettszene im Hintergrund derselben Tafel: Die Figur der knienden Salome ist erst nachträglich über das bereits farblich angelegte Tischtuch gemalt worden.

40 Vor allem an der Tafel mit der Taufe Christi läßt sich gut beobachten, wie zunächst die Portalarchitektur ohne Berücksichtigung der Gewändefiguren unterzeichnet wurde. Die Unterzeichnung der Apostelfiguren überlagert die durchlaufenden Linien des Gewändeprofils. Die kleineren Archivoltenszenen scheinen demgegenüber nicht unterzeichnet zu sein.

41 Dieser Befund ist etwa am Bettuch der Namengebung, an den Gewändern des Johannes und des Engels der Taufe und an dem um die Hüften des Henkers geschlungenen Gewand der Enthauptung zu beobachten. Daneben lassen sich einige wenige Stellen benennen, in denen Parallelschraffuren auch zur Modellierung von Inkarnatpartien eingesetzt wurden: So am Wangenkontur Mariens in der Namengebung und in der verschatteten Zone des linken Oberschenkels des Henkers in der Enthauptung.

42 Vor allem an den Hauptfiguren lassen sich eine Reihe von derartigen Abweichungen der detaillierten Farbausführung von den summarischen Formvorgaben der Unterzeichnung fassen: So ist der Kopf Mariens in der Namengebung in der Unterzeichnung geringfügig höher und am Hinterkopf schmaler vorgesehen, während in der Taufe vor allem Variationen an Händen, Armen und Beinen Christi, an Barttracht, Händen und Füßen des Johannes, sowie am Kinnkontur des Engels zu verzeichnen sind.
In der Enthauptung finden sich Abweichungen der Farbfassung von der Unterzeichnung bei der Rechten des Henkers und am Kopf des linken der beiden trauernden Zuschauer am vorderen rechten Bildrand.
Ausgesprochene Pentimenti sind demgegenüber kaum anzutreffen; eines der markantesten Beispiele ist die veränderte Fußstellung des hinteren der beiden Höflinge, die im Vorraum der Bankettszene am Fenster lehnen.

43 Deutlich erkennbar werden demgegenüber die gekitteten und retuschierten Risse bzw. Brüche bei der Namengebung und der Enthauptung.

44 Klein (1981), S. 120-122; eine detaillierte Darstellung des Befundes im Kataloganhang von P. Klein.

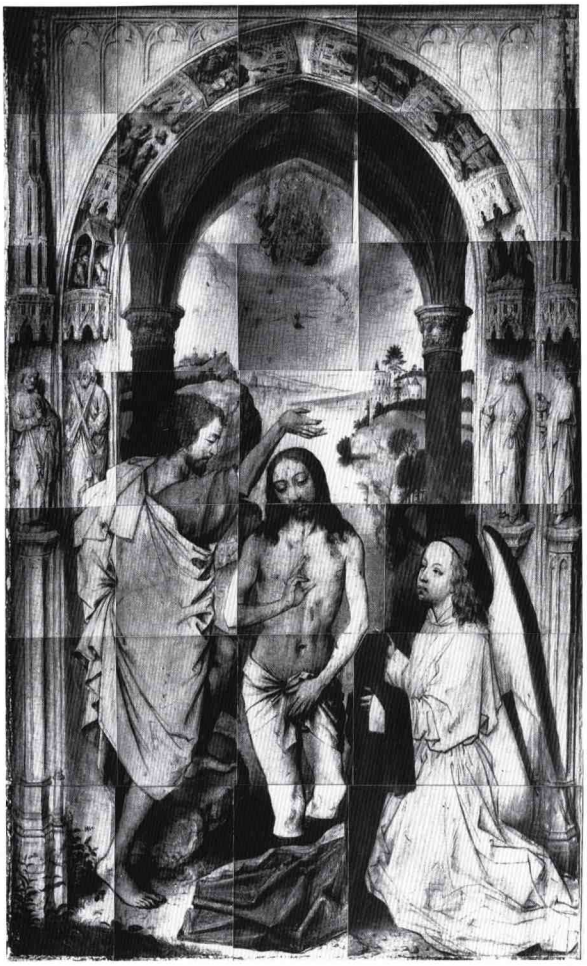


Abb. 220: Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Taufe Christi, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

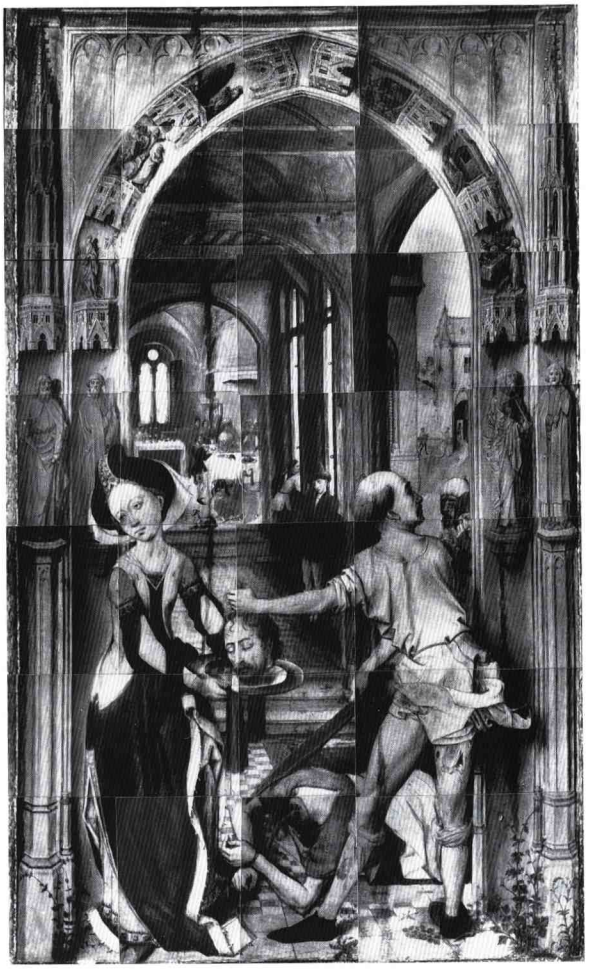


Abb. 221: Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Enthauptung des Täufers, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

DISKUSSION

Auf den engen Zusammenhang des Frankfurter Johannes-Altars mit der größeren Version in Berlin *(Abb. 217)* ist seit seiner Erwerbung 1840–41 durch das Städel immer wieder hingewiesen worden. Anfangs als Original, dann als Werkstattarbeit betrachtet, bezeichnete Voll den Frankfurter Altar erstmals als Kopie eines unbekannten niederländischen Künstlers des späteren 15. Jahrhunderts nach Rogier van der Weydens Berliner Originalwerk – eine Auffassung, die sich in der Folge allgemein durchsetzen sollte[45]. Wie Klein aber zeigen konnte, liegt die Entstehungszeit des Städel-Altars sogar erst im frühen 16. Jahrhundert[46]: Der jüngste meßbare Jahrring des verwendeten Eichenholzes stammt aus dem Jahr 1491. Damit gehört der Frankfurter Johannes-Altar in eine Reihe von Bildern der »Gruppe Van der Weyden«, die präzise, nur gelegentlich im Maßstab reduziert, ein Original von Rogier van der Weyden wiederholen und die sich gleichfalls erst durch die Altersbestimmung des verwendeten Holzes als lange nach Rogiers Tod 1464 entstanden zu erkennen gegeben haben. Hierher gehört die heute zwischen der Capilla Real, Granada, und dem Metropolitan Museum of Art, New York, aufgeteilte Kopie *(Abb. 225)* nach Rogiers Marien-Altar in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin

45 Voll (1902), S. 604; ders. (1906), S. 83.

46 Klein (1981), S. 120–122.





Abb. 222: Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Geburt und Namengebung Johannes' d. T., Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel



Abb. 223: Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Taufe Christi, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Abb. 224: Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Enthauptung des Täufers, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

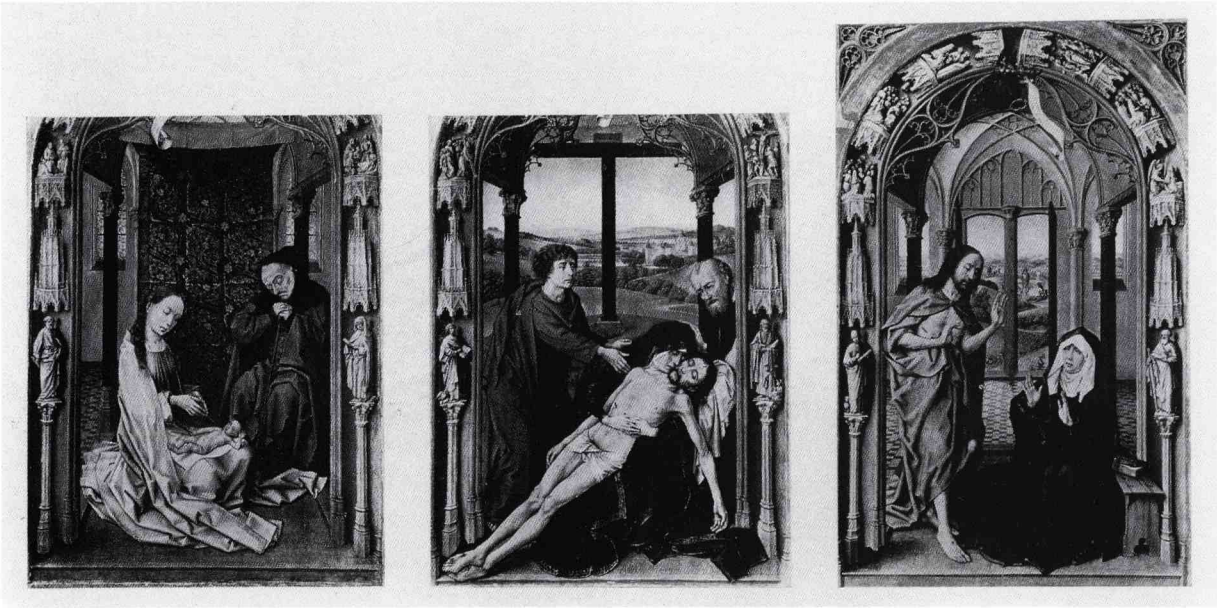


Abb. 225: Niederländischer Meister um 1480, Marien-Altar (nach Rogier van der Weyden), Granada, Capilla Real, und New York, Metropolitan Museum of Art

(Abb. 218)[47]. In diesem Zusammenhang stehen auch die Wiederholungen von Rogiers Lukas-Madonna im Museum of Fine Arts, Boston *(Abb. 226)*, die sich im Groeningemuseum, Brügge, in der Ermitage, St. Petersburg, und in der Alten Pinakothek, München *(Abb. 227)*[48], befinden[49].

Anders als der Frankfurter Altar, der von der Stilkritik aufgrund seiner stilistischen und qualitativen Schwächen gegenüber dem Berliner Original von jeher der Nachfolge Rogiers zugeordnet worden war, wurden die übrigen Bildwiederholungen durch ihre hohe künstlerische Qualität, vor allem aber angesichts ihrer verblüffenden stilistischen Affinität zu Rogier selbst, allgemein als Produkte seiner Werkstatt betrachtet, die unmittelbar unter den Augen des Meisters entstanden sein sollten. Für diese Situation ist die Bewertung der beiden Fassungen des Marien-Altars kennzeichnend: Erst Grosshans und Klein gelang der schlüssige Nachweis, daß entgegen allgemeiner Ansicht nicht etwa der zwischen Granada und New York aufgeteilte Marien-Altar das Original Rogiers ist, sondern die zumeist abwertend beurteilte Berliner Fassung[50]. Dennoch überrascht die Feststellung, daß die an stilistischen Kriterien entwickelte Datierung von Rogiers Marien-Altar in die 1440er Jahre anhand der fast ein halbes Jahrhundert

47 ENP II, S. 13, 60, Nr. 1 a, Tafel 1 a (Berlin); S. 13, 60, Nr. 1, Tafel 1 A, B, C (Granada/New York).
Der jüngste meßbare Jahrring des Berliner Altars stammt aus dem Jahr 1412, bei der New Yorker Tafel hingegen aus dem Jahr 1459. Dies schließt die Entstehung der Fassung in Granada/New York zu Rogiers Lebzeiten aus. Statt dessen wird durch diese Datierung eine Ausführung ab den 1480er Jahren nahegelegt (KLEIN [1989], S. 32f).

48 ENP II, S. 81, Nr. 106 c, Tafel 118 (Boston); S. 81, Nr. 106 d, Tafel 119 (Brügge); S. 81, Nr. 106 b, Tafel 119 (St. Petersburg); S. 81, Nr. 106 a, Tafel 119 (München).
Der jüngste meßbare Jahrring des Bostoner Originals stammt aus dem Jahr 1410, der der Münchner Wiederholung aus dem Jahr 1459 (KLEIN [1989], S. 33, 35).
Zur Bostoner Tafel vgl. jüngst Chiyo ISHIKAWA, Rogier van der Weyden's Saint Luke drawing the Virgin reexamined; in: Journal of the Museum of Fine Arts Boston 2 (1990), S. 49–64.
Eine Teilkopie der Bostoner Lukas-Madonna, die nur den zeichnenden Lukas wiedergibt und die sich in der National Gallery of Ireland in Dublin befindet, ist durch die rückseitige Wappendarstellung des Philipp von Burgund in die Jahre zwischen 1501 und 1517 zu datieren (Christian VOGELAAR, Netherlandish fifteenth and sixteenth-century painting in the National Gallery of Ireland, Dublin 1987, S. 89–92).

49 Unter den diversen Fassungen der Beweinung Christi in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel, in der National Gallery, London, und im Prado, Madrid (ENP II, S. 64, Nr. 20 b, Tafel 41 [Berlin]; S. 64, Nr. 20 a, Tafel 41 [Brüssel]; S. 64, Nr. 20, Tafel 40 [London]; S. 64, Nr. 20 d, Tafel 41 [Madrid]), ist das Verhältnis komplizierter, wie DIJKSTRA (1990), S. 142–161, überzeugend nachweisen konnte. Nur das Brüsseler Bild kann Rogier van der Weyden selbst zugeschrieben werden; die Fassungen in London und Madrid dürften demgegenüber auf ein verlorenes Original Rogier van der Weydens zurückgehen, während die Tafel in Berlin eine exakte Wiederholung der Madrider Kopie zu sein scheint.
Der jüngste meßbare Jahrring der Berliner Beweinung datiert ins Jahr 1486 (KLEIN [1989], S. 33).



Abb. 226: Rogier van der Weyden, Lukas zeichnet die Madonna, Boston, Museum of Fine Arts



Abb. 227: Niederländischer Meister um 1480, Lukas zeichnet die Madonna (nach Rogier van der Weyden), München, Alte Pinakothek

später entstandenen Kopie in Granada und New York erfolgen konnte[51]. Angesichts dieses spektakulären Scheiterns der Stilkritik stellen sich eine Reihe von Fragen. Auf welche Weise, warum und zu welchem Zweck wurden diese z. T. noch im Abstand eines halben Jahrhunderts täuschend »echten« Repliken angefertigt? Vor allem aber: Welcher Künstler, welche Werkstatt steht hinter diesen Werken, die in ihren besten Beispielen nicht nur den Individualstil des jeweiligen Kopisten erfolgreich unterdrücken, sondern - schwieriger noch - den Zeitstil so vollkommen eliminieren?

Dijkstra widmete sich vor allem den anfangs gestellten Fragen[52]. Ihre Untersuchung klärte insbesondere detailliert das technische Prozedere des jeweiligen Kopiervorgangs und das Verhältnis der einzelnen Kopien untereinander sowie zur Vorlage. Die zahlreichen Wiederholungen nach Werken Rogier van der Weydens (wie auch nach solchen Robert Campins, des »Meisters von Flémalle«) seit den 1480er Jahren brachte sie vor allem mit dem steigenden Bedarf des Kunstmarktes in Verbindung. Der Vermittlungsprozeß der Bildvorlagen zwischen den einzelnen Werkstätten erfolgte offenbar vor allem über den Austausch von Zeichnungen, die teils das fertige Bild zum Zwecke der späteren Wiederholung festhielten, teils detailliert ausgeführte Entwürfe wiedergegeben haben dürften. Obwohl sich so gut wie keine Entwurfszeichnungen haben nachweisen lassen, gibt es für die Annahme ihrer ursprünglichen Existenz einen gewichtigen Grund: Ein Teil der Wiederholungen zeigt Motive, die nur in der Unterzeichnung des Vorbildes vorkommen, nicht aber in der endgültigen Farbfassung auftauchen.

Die Verwendung von Reproduktions- und gelegentlich vermutlich auch Entwurfszeichnungen spricht nun nachdrücklich für eine ungebrochene Kontinuität der Werkstatt von Rogier van der Weyden selbst bis zu den anonymen Schöpfern der Wiederholungen seiner Werke. So könnte man an

50 Grosshans (1981), S. 49–112; Klein (1981), S. 120–122.

51 Abweichend von der traditionellen Datierung in die 1440er Jahre datierte Grosshans (1981), S. 49–112, den Berliner Miraflores-Altar in die Mitte der 1430er Jahre. Die lange vermutete Vorbildrolle des Berliner Auferstandenen für die Gestalt Johannes' d. T. auf dem linken Flügel des 1438 datierten Werl-Altars aus dem Campin-Kreis, heute im Prado in Madrid (ENP II, S. 38f, 72f, Nr. 67, Tafel 96), erwies sich im Lichte der Beobachtungen zur Bildgenese der Berliner Tafel als unhaltbar.

52 Dijkstra (1990).

Rogiers Sohn Pieter (1437–1514) oder seinen Enkel Goswijn van der Weyden (ca. 1465–1538) denken, die beide als Maler in Brüssel bzw. Antwerpen tätig waren[53]. Problematisch an diesem Vorschlag bleibt, daß Pieter keine Werke mit Sicherheit zugeschrieben werden können und daß die mit Goswijn in Verbindung zu bringenden Bilder z.T. stilistisch zwar an Rogier van der Weyden anschließen, aber insgesamt doch unverkennbar den individuellen Stil des Ausführenden wie den seiner unmittelbaren Antwerpener Zeitgenossen hervortreten lassen[54].

Wie dem auch sei, die stilistisch getreue Wiederholung älterer Vorbilder Rogier van der Weydens mag sich zum einen einer konservativen Gesinnung der Auftraggeber verdanken: Wie zahlreiche erhaltene Verträge der Zeit deutlich machen, wurde für das neuzuschaffende Bild vielfach auf ein Vorbild verwiesen, das sich entweder spirituell (als Wiederholung eines verehrten Gnadenbildes) oder materiell (in der prestigeträchtigen Verwendung bestimmter Materialien) als besonders gelungen erwiesen hatte[55]. Zum anderen könnte die »Rogier-Renaissance« aber auch Ausdruck modernster, zukunftsweisender Ideen gewesen sein, die eine veränderte Sicht auf das Bild voraussetzte wie hervorrief: Das Bild als Ausweis der Kunstfertigkeit eines hochverehrten Malers, von dem ein Sammler ein Beispiel besitzen möchte[56].

LITERATUR

VERZ. 1844, S. 81f, Nr. 120, S. 156 (»Zusätze und Berichtigungen«); 1855, S. 13, Nr. 120; 1858, S. 67, Nr. 67, S. 158 (= »Erster Nachtrag 1865«); 1866, S. 69, Nr. 67; 1870, S. 87f, Nr. 62; 1873, S. 88f, Nr. 62; 1879, S. 100f, Nr. 101; 1883, S. 102, Nr. 101; 1888, S. 110, Nr. 101; 1892, S. 31, Nr. 101; 1900, S. 382, Nr. 101; 1907, S. 21, Nr. 101; 1910, S. 25, Nr. 101; 1914, S. 26, Nr. 101; 1915, S. 8f, Nr. 101; 1919, S. 147f, Inv. Nr. 878; 1924, S. 249; 1966, S. 128f; 1971, S. 63; 1987, S. 106.

1840 MUSEEN UND SAMMLUNGEN; in: Kunstblatt (1840), S. 104

1843 Ernst FÖRSTER, Nachträge zu J. D. Passavants Beiträgen; in: Kunstblatt (1843), S. 266

1843 J. D. PASSAVANT, Beiträge zur Kenntniß der alt-niederländischen Malerschulen bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1843), S. 252f

1844 Georg RATHGEBER, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1844, Sp. 430f

1845 Alfred MICHIELS, Histoire de la peinture flamande et hollandaise, Bd. 2, Brüssel 1845, S. 143, Nr. 37

1847 Franz KUGLER, Jacob BURCKHARDT, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, Bd. 2, Berlin ^{2}1847, S. 136

1851 G. F. WAAGEN, Gemälde der altniederländischen Schule in England; in: Deutsches Kunstblatt (1851), S. 246

1853 Ernst FÖRSTER, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Leipzig 1853, S. 91

1857 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, The early Flemish painters. Notices of their lives and works, London 1857, S. 176

1857 Hermann Alexander MÜLLER, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands. Ein Handbuch für Reisende und Heimgekehrte, Leipzig 1857, S. 77f

1862 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Alexandre PINCHART, Ch. RUELENS, Les anciens peintres flamands. Leur vie et leurs œuvres, Bd. 1, Brüssel-Paris 1862, S. 177

1866 a Alfred MICHIELS, Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864, Bd. 3, Paris ^{2}1866, S. 60

1866 b Alfred MICHIELS, Rogier van der Weyden. Sa biographie, ses œuvres; in: GBA 21 (1866), S. 355

1875 Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, Anton SPRINGER, Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875, S. 235

1879 Carl SCHNAASE, Otto EISENMANN, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879, S. 177

1886 Edgar BAES, Les successeurs immédiats des van Eyck. Observations sur quelques tableaux du XVe siècle; in: Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie 25 (1886), S. 26

1892 EXHIBITION OF PICTURES by the masters of the Netherlandish and allied schools of XV. and early XVI. centuries, Burlington Fine Arts Club, London 1892, S. XII

1894 C. HASSE, Kunststudien, 5. Heft, Breslau 1894, S. 47, 64–69

1894 Hugo VON TSCHUDI, Rezension von C. Hasse, Kunststudien, 5. Heft; in: RepKW 17 (1894), S. 292

53 Friedrich WINKLER, Art. »Weyden, Peter (Pieret) van der«; in: Thieme-Becker, Bd. 35, S. 468; DERS., Art. »Weyden, Goossen (Goswyn) van der«; in: Thieme-Becker, Bd. 35, S. 467f. Zu Goswijn van der Weyden vgl. auch Gérard PASSEMIERS, Gossen van der Weyden (1465–1538/1545). Peintre de l'école anversoise, Brüssel 1987; Guy C. BAUMAN, A rosary picture with a view of the park of the ducal palace in Brussels, possibly by Goswijn van der Weyden; in: Metropolitan Museum Journal 24 (1989), S. 135–151.

54 FRIEDLÄNDER, ENP XI, S. 22f, Tafeln 22–30.

55 DIJKSTRA (1990), S. 11–28.

56 In die gleiche Richtung weisen auch die Überlegungen von Paul PHILIPPOT, La fin du XVe siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas; in: BulletinMRBA 11 (1962), S. 3–38.
Vgl. in diesem Zusammenhang auch Hans BELTING, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 510–533.

1899 Eduard Firmenich-Richartz, Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle. Ein Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerschule; in: ZfbK N. F. 10 (1899), S. 143[2]
1900 Franz Bock, Memling-Studien, Düsseldorf 1900, S. 98
1900 Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 382–386
1900–01 Louis Maeterlinck, Roger van der Weyden et les »Ymaigiers« de Tournai; in: Mémoires couronnés et autres mémoires de l'académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique 60 (1900–01), S. 17
1902 Karl Voll, Die Ausstellung altniederländischer Kunst in Brügge; in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München 1902; Nr. 222, 223), S. 604
1904 C. Hasse, Roger van Brügge. Der Meister von Flémalle, Straßburg 1904, S. 13, 25f
1906 Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 83f, 281f
1916 Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 518–520
1921 Martin Conway, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 140
1923 Willy Burger, Roger van der Weyden, Leipzig 1923, S. 27, 67
1924 Friedländer, ANM II, S. 92, Nr. 2a
1928 Hippolyte Fierens-Gevaert, Paul Fierens, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Bd. 2, Paris-Brüssel 1928, S. 39
1930 Jules Destrée, Roger de la Pasture van der Weyden, Bd. 1, Paris-Brüssel 1930, S. 101
1937 Martin Davies, National Gallery notes. III. Netherlandish primitives: Rogier van der Weyden and Robert Campin; in: BurlM 71 (1937), S. 145
1941 W. Vogelsang, Rogier van der Weyden; in: Niederländische Malerei im XV. und XVI. Jahrhundert, Amsterdam-Leipzig 1941, S. 90, 100
1948 Theodor Musper, Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck, Stuttgart 1948, S. 54[72]
1953 Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, Cambridge, Mass., 1953, S. 278
1961 H. Th. Musper, Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961, S. 236
1967 Friedländer, ENP II, S. 60, Nr. 2a, Tafel 4
1969 Heribert Meurer, Zwei antike Vorbilder und die Rückenfigur im Johannes-Altar des Rogier van der Weyden; in: WRJb 31 (1969), S. 233f
1971 Charles Sterling, Observations on Petrus Christus; in: AB 53 (1971), S. 19
1972 Martin Davies, Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972, S. 64
1974 J. Bruyn, A new monograph on Rogier; in: BurlM 116 (1974), S. 541
1978 Barbara G. Lane, Rogier's Saint John and Miraflores Altarpieces reconsidered; in: AB 60 (1978), S. 655[1], 656[7]
1979 Anne Simonson Fuchs, Rogier van der Weyden's St. John and Miraflores Altarpieces in context; in: Studies in Iconography 6 (1979), S. 53[1]
1980 Burton L. Dunbar, The source of a figure motif in the art of the St. Lucy Master; in: OudH 94 (1980), S. 70
1981 Rainald Grosshans, Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores; in: JbBerlin N. F. 23 (1981), S. 61, 63[78]
1981 Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier van der Weyden; in: JbBerlin N. F. 23 (1981), S. 120–122
1981 Roger van Schoute, J. R. J. van Asperen de Boer, W. J. Engelsman, Premiers considérations sur le dessin sous-jacent d'œuvres du Maître de Flémalle – Van der Weyden conservées au Städelsches Kunstinstitut de Francfort; in: Le dessin sous-jacent, Colloque III, S. 109–111
1987 Odile Delenda, Rogier van der Weyden. Roger de le Pasture, o. O. [Paris] 1987, S. 80
1987 Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Bildtafeln des 15. Jahrhunderts; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VI, S. 35–38
1989 Peter Klein, Dendrochronological studies on oak panels of Rogier van der Weyden and his circle; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VII, S. 25–36
1990 Jeltje Dijkstra, Origineel en Kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden, Academisch Proefschrift, Universität Amsterdam 1990, S. 186–194
1991 Jellie Dijkstra, Methods for the copying of paintings in the southern Netherlands in the 15th and early 16th centuries; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VIII, S. 71f
1992 J. R. J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra, R. van Schoute, with the assistance of C. M. A. Dalderup and J. P. Filedt Kok, Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle groups; in: NKJb 41 (1990; erschienen 1992), S. 252f

Braunschweiger Monogrammist

TÄTIG IM 2. VIERTEL DES 16. JAHRHUNDERTS VERMUTLICH IN ANTWERPEN

Mit dem Notnamen »Braunschweiger Monogrammist« wird seit Wilhelm Bode ein im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts tätiger Maler bezeichnet, der sich auf die Darstellung kleinformatiger, vielfiguriger biblischer Szenen und »Lockerer Gesellschaften« spezialisierte. Sein Name leitet sich von seinem Hauptwerk im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig ab, welches das biblische Gleichnis des großen Gastmahls (Lukas 14) zum Thema hat. Seiner Herkunft nach vermutlich ein Holländer, war der Monogrammist mit größter Wahrscheinlichkeit in Antwerpen tätig. Zahlreiche Versuche wurden unternommen, um den anonymen Meister zu identifizieren. Aber weder die Gleichsetzung des Künstlers mit Jan van Hemessen noch die mit Jan van Amstel konnte überzeugend nachgewiesen werden, von der Identifikation mit Allaert Claesz. oder Meyken Verhulst zu schweigen.
In der Entwicklung der Landschaftsmalerei wie in der Ausbildung »sittenbildlicher« Darstellungen nimmt der »Braunschweiger Monogrammist« eine herausragende Stellung ein, die ihn zu einem unmittelbaren Vorläufer Pieter Bruegels d. Ä. macht.

LITERATUR

Dietrich Schubert, Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Köln 1970; Max J. Friedländer, H. Pauwels, G. Lemmens, Early Netherlandish Painting, Bd. XII: Jan van Scorel and Pieter Coeck van Alst, Leiden-Brüssel 1975, S. 44–52

Braunschweiger Monogrammist

BORDELLSZENE

Inv. Nr. 249

Tafel 25 und Abb. 228



Abb. 228: »Braunschweiger Monogrammist«, Bordellszene, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 32,7 (± 0,1) x 45,5 (± 0,1) x 0,3–0,6 cm
Einzelbrett mit horizontal verlaufender Maserung; an allen vier Ecken bestoßen
Rückseite allseits unregelmäßig abgefast und mit einem modernen, lackartigen Schutzüberzug versehen

Malfläche:

32,7 x 45,4 cm
Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:

Erhaltungszustand der Malerei generell gut; unter jüngerem Firnis ein älterer, unregelmäßig reduzierter, stark vergilbter Firnis (Originalfirnis?); auf beiden Firnisschichten über die gesamte Bildfläche verteilt punktuelle Retuschen; auf dem älteren Firnis z.T. auch ausgedehntere und lasierende Retuschen; auf dem modernen Firnis größere Retuschen über Fehlstellen in der Mitte des unteren wie des oberen Bildrandes, auf der Schürze der Waffelbäckerin, im rechten, angesetzten Ärmel des Mannes in Rückansicht neben ihr und im oberen Teil des Kaminmantels

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 39)*:

Klebezettel: »G. 249.«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Der Betrachter des Bildes blickt in den Schankraum eines Freudenhauses, in dem sich einige Landsknechte mit den Dirnen am gedeckten Eßtisch niedergelassen haben. Während sich links am Tisch drei der Männer mit ihren Partnerinnen vergnügen, steht rechts am Kamin eine junge Frau, die über dem offenen Feuer Waffeln backt. Über ihrem roten Kleid mit schwarzem Kragen trägt sie eine weiße Schürze, dazu – wie auch alle übrigen weiblichen Figuren des Bildes – eine weiße Haube. Vor ihr stehen neben einem dreibeinigen Stuhl die Teigschüssel, ein bauchiger Vorratskrug, der mit einem Butterteller abgedeckt ist, und ein Bündel Reisig. Am Kaminhaken hängt das Waffeleisen im Feuer; die Griffe sind auf eine Stuhllehne gelegt. Rechts harrt ein Spieß mit drei gerupften Hühnern seiner weiteren Zubereitung. Ein junger Mann in zitronengelber Hose und hellblauem Wams, den Deckelkrug in der Linken, sitzt bei der Waffelbäckerin am Kamin und wärmt sich die Rechte am Feuer.

Die Bäckerin hat sich vom Kamin abgewandt und blickt zu einem der Landsknechte am Tisch, der ihr mit großer Geste den leeren Trinkkrug entgegenhält. Zu seinem grünen Wams trägt er eine beigefarbene Hose, auf dem Kopf ein rotes Barett. Die Waffelbäckerin hält in der Rechten eine große Metallschale, während sie gleichzeitig einem zweiten, in Rückansicht gegebenen Soldaten eine frisch gebackene Waffel reicht. Auf elegante Weise entwickelt sich, von diesem Figurenpaar ausgehend, eine die ganze linke Bildhälfte überziehende Figurengirlande: Der in Rückansicht gezeigte, stehende Landsknecht – in ockerfarbenem Wams mit bläulich-changierenden, weiten Ärmeln, einer geschlitzten roten Hose, roten Strümpfen und schwarzem Barett – nimmt mit der einen Hand die Waffel in Empfang, während er mit der anderen die Hand der an den Tisch gelehnten Dirne ergreift. Sie trägt zu einem schwarzen Wams mit gelben Ärmeln einen blauen Rock und eine schwarze Schürze. Mit überkreuzten Armen reicht sie dem sitzenden Kavalier zu ihrer Rechten ein Glas, das dieser mit seiner ausgestreckten linken Hand in Empfang nimmt. Dieser stutzerhaft ausstaffierte Mann trägt über seinem weißen Hemd ein ockergelbes Landsknechtskostüm aus geschlitztem Wams, Hose und Strümpfen, dazu eine rote Kappe. Seinen rechten Arm hat er einer weiteren jungen Frau in rotem Kleid und blauer Bluse um die Hüfte gelegt, die ihrerseits ihre Rechte um seinen Hals schlingt, während sie mit der anderen, nach links ausgestreckten Hand zu dem ihr zur anderen Seite sitzenden Mann hinübergreift. Hier nun kommt es zu einer Unterbrechung der bisher so fein verknüpften Figurenreihe, denn der an der vorderen Tischkante links außen plazierte Landsknecht in zitronengelber Jacke, hellgraublauer Hose und schwarzer Kappe ist halb aufgesprungen. Mit der Linken sich auf der halbhohen seitlichen Bretterwand abstützend, greift er über den Tisch hinweg an seiner schwarzgekleideten Partnerin vorbei. Von der jähen Bewegung des Soldaten überrascht, umgreift die junge Frau zu seiner Linken die Tischkante, während ihre unmittelbare Nachbarin, mit einem rötlich-braunen Kleid angetan, die Linke hilfreich ausstreckt. Dem Stürzenden gegenüber sitzt eine dritte junge Frau in einem graublauen Gewand, die in der einen Hand einen Krug hält, mit der anderen aber auf den Landsknecht weist. Ein weiteres Paar steht hinter dem Tisch. Während der bärtige, verglichen

mit den übrigen Landsknechten schon ältere Mann - mit einem grünlich-blauen Wams mit graublauen Ärmeln und einem schwarzen Hut angetan - seine blau bekleidete Partnerin bedrängt, scheint sie ihn auf Distanz halten zu wollen.

Der große, mit Steinplatten ausgelegte Raum ist hinten und auf der linken Seite durch Holzwände unterteilt und abgegrenzt. Während die hölzerne Rückwand von zwei großen, mit rautenförmigen Holzgittern verschlossenen Fenstern durchbrochen ist, gestatten in der Wand links eine Türe und eine große Wandöffnung den Blick in den nur von halbhohen Holzwänden unterteilten Schlafraum des Hauses. Hier ist ein weiteres Paar zu sehen: Während die Dirne nur mit einem weißen Hemd und einer Haube angetan schon im Bett sitzt, steht der Freier, ihr zugewandt, mit Hemd und graublauer Jacke noch halbbekleidet, vor dem Bett und pinkelt in ein Metallgefäß. Ein weiteres Paar steigt gerade die Treppe an der Rückwand des Schankraumes empor. Die mit einem hellroten Gewand mit blauen Ärmeln bekleidete Frau hält in der Rechten einen großen Schlüssel, der ihr folgende junge Mann in graublauem Wams, roter Hose und schwarzer Kappe hält eine Kugel in der einen, ein zusammengerolltes Schriftstück in der anderen Hand.

Die Holz- und Steinwände der Räume sind ebenso wie der Kamin mit (unleserlichen)[1] Sprüchen und Zeichnungen bedeckt, daneben mit besonders zahlreichen Strichlisten, die offenbar den Konsum der Gäste betreffen.

PROVENIENZ

vor 1817 in der Sammlung Johann Friedrich Städels in Frankfurt

1817 mit der Sammlung des Stifters an das Städelsche Kunstinstitut gelangt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Bordellszene des »Braunschweiger Monogrammisten« ist das einzige niederländische Gemälde des Städelschen Kunstinstituts aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, das noch aus der Sammlung Johann Friedrich Städels stammt. Wann und wo Städel die Tafel erworben hat, ist unbekannt. Er selbst betrachtete sie als Werk Hans Holbeins, wie dem von Städel selbst verfaßten Gemäldeverzeichnis von vor 1816 zu entnehmen ist[2]. Die Zuschreibung an Holbein sollte auch im Inventar des Städelschen Kunstinstitutes und in den Gemäldeverzeichnissen von 1819 bis 1823 beibehalten werden. Nachfolgend galt der Maler des Bildes als »Unbekannt«. Im Gemäldeverzeichnis von 1879 erscheint erstmals die Zuweisung an einen »Niederländischen Meister um 1540«[3], nachdem im Katalog der Berliner Gemäldegalerie zuvor auf den Zusammenhang der dortigen Bordellszene *(Abb. 229)* mit dem Braunschweiger Bild des Großen Gastmahls *(Abb. 230)* hingewiesen worden war[4].

Eine erste ausführliche Würdigung des Malers lieferte H. Riegel im Katalog des Braunschweiger Museums[5]. Nach dem Monogramm auf seinem dort bewahrten Hauptwerk, der Armenspeisung, bezeichnete Riegel ihn als »Monogrammisten S. I. A. M. L. V.«. Angesichts stilistischer Parallelen mit dem Werk des Pieter Aertsen datierte er die Tätigkeit des Anonymus in die Zeit um 1550 bis 1570. W. Bode führte den bis heute gebräuchlichen Notnamen »Braunschweiger Monogrammist« in die Forschung ein[6]. Er erkannte dieselbe Hand auch bei einer Reihe von Darstellungen biblischer Thematik wie etwa der Kreuzigung Christi im Kunstmuseum in Basel *(Abb. 231)*[7]. Kostümkundliche und stilistische Überlegungen ließen Bode an einer Datierung der Tätigkeit des »Braunschweiger Monogrammisten« ins zweite Viertel des 16. Jahrhunderts festhalten.

Die Entdeckung von kleinfigurigen Hintergrundszenen in der Art des »Braunschweiger Monogram-

1 Für die Analyse der Inschriften ist C. Meckelnborg, Berlin, zu danken. Allein bei den in brauner Schrift an der Seite des Kaminmantels ausgeführten Kritzeleien waren Worte bzw. Wortteile mit einiger Sicherheit auszumachen. So findet sich in der oberen Zeile »porn⟨...⟩ anus [eventuell auch als 'anis' oder 'anas' zu lesen]«. Als Bedeutung kämen pornia (das Bordell) oder porna (die Dirne) bzw. ānus (der Hintern) oder anus (die Alte; im verächtlichen Sinne), weniger anas (die Ente), in Betracht. Das letzte Wort in der unteren der beiden Zeilen könnte als »forn⟨...⟩« gelesen werden, was gleichfalls in den erotisch-vulgären Bereich verweisen würde: fornix (das Bordell), fornicatrix (die Dirne).

2 Städels Sammlung im Städel. Gemälde (1991), S. 20, 92, Nr. 249.

3 Ebenso in den Verzeichnissen bis 1892.

4 Julius Meyer, Wilhelm Bode, Koenigliche Museen. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichniss der während des Umbaus ausgestellten Gemälde, Berlin 1878, S. 256f, Nr. 558. Hier findet sich kein Hinweis auf die Frankfurter Tafel.
ENP XII, S. 49, 113, Nr. 235, Tafel 126 (Berlin), S. 48f, 113, Nr. 233, Tafel 125 (Braunschweig).

5 Riegel (1882), S. 154-156.

6 Bode (1883), S. 9[1].

7 ENP XII, S. 113, Nr. 232, Tafel 125.



Abb. 229: »Braunschweiger Monogrammist«, Bordellszene, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

misten« auf signierten Bildern des Jan van Hemessen[8] war der Beginn einer kunsthistorischen Kontroverse über die Identität des Anonymus, die bis heute keinen befriedigenden Abschluß gefunden hat. O. Eisenmann glaubte die Hand des Monogrammisten in den Hintergrundszenen von Van Hemessens signierter und auf 1536 datierter Tafel mit dem Verlorenen Sohn in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel *(Abb. 232)*[9] wiedererkennen zu können[10]. So schien ihm die Identität von »Braunschweiger Monogrammist« und Jan van Hemessen unabweisbar. Nachdrückliche Zweifel an Eisenmanns Gleichsetzung der beiden Maler äußerten erstmals A. Woltmann und K. Woermann[11]. Nach ihrer Einschätzung handelte es sich um zwei verwandte, aber doch durchaus eigenständige künstlerische Persönlichkeiten, die nur gelegentlich zusammen gearbeitet hätten. Beide Positionen blieben in der Forschung umstritten und wurden in der Folge um weitere, konkurrierende Identifikationsvorschläge vermehrt[12]: So wollte G. Glück das

8 Zu Van Hemessen zuletzt ausführlich: Burr Wallen, Jan van Hemessen. An Antwerp painter between Reform and Counter-Reform, Ann Arbor, Mich., 1983.

9 ENP XII, S. 44, 109, Nr. 184, Tafel 103.

10 Eisenmann (1884), S. 208f.

11 Woltmann, Woermann (1888), S. 61 mit Anm. 4, erwogen zugleich die Auflösung des Braunschweiger Monogramms auf Jan Mandijn.

12 Es vertraten die Identität von Monogrammist und Van Hemessen: Wilhelm Bode, Die Ausstellungen alter Gemälde aus Privatbesitz in Düsseldorf und Brüssel im Herbst 1886; in: RepKW 10 (1887), S. 45f, dem allein die Auflösung des Braunschweiger Monogramms auf Van Hemessen problematisch schien; Max J. Friedländer, Die Brügger Leihausstellung von 1902; in: RepKW 26 (1903), S. 158; Graefe (1908), S. 35f, 52; ders. (1909), S. 35f, 56; W. Cohen, Braunschweiger Monogrammist; in: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin, 11. 2. 1910, S. 9f; Friedländer (1935), S. 77–95; Vitale Bloch, A luteplayer by Jan van Hemessen; in: BurlM 98 (1956), S. 445; Leo van Puyvelde, Die Welt von Bosch und Breughel. Flämische Malerei im 16. Jahrhundert, München 1963, S. 194f; Friedländer (1975), S. 44–52, 112f, 136–138.
Die Anhänger der Identitäts-These suchten die unübersehbaren stilistischen Unterschiede zwischen Van Hemessen und dem Monogrammisten mit unterschiedlichen Theorien zu erklären. So wollten bislang unerkannte Jugendwerke Van Hemessens in den Bildern des Monogrammisten sehen: Graefe (1908), S. 35f, 52; ders. (1909), S. 35f, 56; Leo van Puyvelde, Nouvelles œuvres de Jean van Hemessen; in: RevBelge 20 (1951), S. 68–70. Friedländer (1935), S. 90, wies statt dessen auf die damit verbundenen chronologischen Probleme hin und vermutete, daß Van Hemessen gleichzeitig über zwei unterschiedliche Stilsprachen für groß- und kleinformatige Darstellungen verfügt habe.



Abb. 230: »Braunschweiger Monogrammist«, Gleichnis des Großen Gastmahls, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Braunschweiger Monogramm auf Jan van Amstel auflösen[13], den Karel van Mander als bedeutenden Landschaftsmaler gefeiert hatte[14]. G. J. Hoogewerff schloß sich dieser Überlegung an und vermutete zugleich in Jan van Amstel einen älteren Bruder Pieter Aertsens[15]. M. J. Binder schlug die Identifizierung des

Den »Braunschweiger Monogrammisten« hielten auch weiterhin für eine eigenständige, nicht näher zu identifizierende Künstlerpersönlichkeit: Hermann Riegel, Beschreibendes und kritisches Verzeichniss der Gemälde-Sammlung, Braunschweig 1900, S. 113; Weizsäcker (1900), S. 48–50; von Wurzbach (1906), S. 675f; M. J. Binder, Rezension von F. Graefe, Jan Sanders van Hemessen und seine Identification mit dem Braunschweiger Monogrammisten; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 3 (1910), S. 391f; Ludwig von Baldass, Unbekannte niederländische Bilder in Wien und Budapest; in: Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege 11 (1917), S. 6–8; ders., Ein Frühwerk des Geertgen tot Sint Jans und die holländische Malerei des XV. Jahrhunderts; in: JbWien 35 (1920–21), S. 20[1]; Marlier (1954), S. 288–294; Ernst Brochhagen, Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVIe siècle; in: Kunstchronik 17 (1964), S. 3f; Paul Philippot, Réflexions sur l'exposition »Le siècle de Brueghel. La peinture en Belgique au XVIe siècle«; in: GBA 6. pér. 63 (1964), S. 59; Franz (1969), S. 99–108; Renger (1970), S. 96f mit Anm. 218; Heinrich Gerhard Franz, Landschaftsbilder als kollektive Werkstattschöpfungen in der flämischen Malerei des 16. und frühen 17. Jahrhunderts; in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 18 (1982), S. 170f.
Baldass (1923–25), S. 27 mit Anm. 2, behielt die Bezeichnung »Braunschweiger Monogrammist« bei, wollte aber bei den Bordellbildern in der Frage der Autorschaft (Van Hemessen oder der Monogrammist) keine Entscheidung treffen. Wescher (1970), S. 34–60, akzeptierte zwar die Identifikation des Monogrammisten mit Jan van Amstel, wollte aber dennoch in den Bordell-Bildern Werke Jan van Hemessens sehen.

13 Glück (1907), S. 423f; ders. (1910), S. 552f; ders. (1933), S. 145–149; ders., A propos de quelques peintres néerlandais du XVIe siècle; in: GBA 6. pér. 16 (1936), S. 197f; ders., The Feeding of the Five Thousand in the painting of the Netherlands; in: Art Quarterly 5 (1942), S. 51f.
Glücks These schlossen sich an: Diez (1909), S. 8–10; F. M. Haberditzl, Rezension von F. Graefe, Jan Sanders van Hemessen und seine Identification mit dem Braunschweiger Monogrammisten; in: Kunstgeschichtliche Anzeigen (1909), S. 90–94; Heinrich Zimmermann, Über eine frühholländische Kreuztragung; in: Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen 39 (1917), S. 16; Ludwig von Baldass, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel; in: JbWien 34 (1918), S. 136–140; Winkler (1924), S. 306f; Charles de Tolnay, Pierre Bruegel l'Ancien, Brüssel 1935, S. 30; Genaille (1950), S. 147–152; ders. (1952), S. 245[2]; ders. (1974–80), S. 65–96; Faggin (1964), S. 43–46; ders. (1968), S. 33–35; Schubert (1970), S. 170–172; Wescher (1970), S. 34–60; Wallen (wie Anm. 8), S. 90; Robert Genaille, Qui a peint »La Tentation« du Musée de Karlsruhe? in: RevBelge 53 (1984), S. 67–90.

14 S. T., Art. »Amstel, Jan van«; in: Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 2, Leipzig 1986, S. 763f.



Abb. 231: »Braunschweiger Monogrammist«, Kreuzigung Christi, Basel, Kunstmuseum

Anonymus mit dem Aertsen-Lehrer Allaert Claesz. vor[16]. S. Bergmans schließlich erwog die Gleichsetzung des Monogrammisten mit Meyken Verhulst, der Ehefrau Pieter Coeckes und Schwiegermutter Pieter Bruegels d. Ä., und wollte die Werke daher ins dritte Viertel des 16. Jahrhunderts datieren[17]. Ihre nur schwach begründete Hypothese blieb ohne Zustimmung.

In Hinblick auf die genrehaften Bordellszenen, darunter nun auch das Frankfurter Bild, wies Bode erstmals auf die bedeutende Rolle des »Braunschweiger Monogrammisten« für die Entwicklung des »Sittenbildes« bzw. der Genre-Malerei im 16. Jahrhundert hin[18]. In der Folge wollten Autoren wie L. von Baldass in den Bordell-Darstellungen allein die »... absolute Unmittelbarkeit der Schilderung...« ohne jede

Karel VAN MANDER, Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche Schilders, Amsterdam 1617, fol. 137 (»T'leven van Ian den Hollander«; Van Manders Werk erschien erstmals 1604).

15 HOOGEWERFF (1941–42), S. 489–496f.
Zu Aertsens künstlerischen Beziehungen zum »Braunschweiger Monogrammisten« vgl. Wouter KLOEK, Pieter Aertsen en het problem van het samenstellen van zijn oeuvre; in: NKJb 40 (1989), S. 1–28.

16 BINDER (1908), S. 28.

17 BERGMANS (1955), S. 138–156; DIES. (1958), Note complémentaire à l'étude des De Hemessen, de van Amstel et du monogrammiste de Brunswick; in: RevBelge 27 (1958), S. 83; LE SIÈCLE DE BRUEGEL. LA PEINTURE EN BELGIQUE AU XVIE SIÈCLE, Brüssel 1963, Brüssel 1963, S. 174f. Vergleichbar hypothetisch bleibt auch der Versuch, Jan van Amstel ein eigenständiges malerisches Œuvre zuzuweisen: Simone BERGMANS, Jan van Amstel, dit Jean de Hollande; in: RevBelge 26 (1957), S. 25–36; DIES., Le triptyque de 1534 de l'église Saint-Nicolas de Furnes attribué ici à Jan van Amstel; in: BulletinMRBA 20 (1971), S. 39–54. Das Braunschweiger Monogramm deutete Bergmans auf Jan vander Meere, einen Antwerpener Philanthropen und Beschützer der Armen, für den das Bild des Herzog Anton Ulrich-Museums als Auftrag der Stadt Antwerpen bestimmt gewesen sein sollte.

18 BODE (1883), S. 9[1].



Abb. 232: Jan van Hemessen, Der Verlorene Sohn bei den Dirnen, 1536, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

belehrende oder karikierende Nebenabsicht erkennen[19]. Glück stellte die Bildthematik erstmals in die ikonographische Tradition des Verlorenen Sohnes im Freudenhaus, sah aber zugleich eine Dominanz des Genrehaften gegenüber einer moralisierenden Aussage[20]. Demgegenüber konnte K. Renger mit einer detaillierten Untersuchung des Vorbildkreises zeigen, daß die Wirtshaus- und Bordellbilder alles andere als wertungsfreie Alltagsschilderungen darstellen[21]. Sie stehen vielmehr in der Tradition der Laster-Darstellungen und repräsentieren die Folgen der Trunksucht, wobei die einzelnen Bildvarianten in unterschiedlicher Weise die amoralischen Konsequenzen akzentuieren: von der unkeuschen Liebe über Faulheit, Völlerei und Torheit zum Streit.

Hatte schon Bode unter Hinweis auf kostümkundliche Erwägungen die Bordell-Bilder des »Braunschweiger Monogrammisten« ins zweite Viertel des 16. Jahrhunderts datiert[22], so konnte Renger mit ausführlichen Einzelvergleichen die zeitliche Entstehung in die 1540er Jahre eingrenzen[23]. Demgegenüber wollte D. Schubert die Städel-Tafel auf Grund stilistischer Erwägungen etwa zehn Jahre früher datieren[24].

Die Bordellszene des Städelschen Kunstinstituts gehörte seit Bodes erstmaliger Zusammenstellung des Werkes des »Braunschweiger Monogrammisten« zu den unbestrittenen Arbeiten dieses Malers[25]. Erst in jüngerer Zeit gab es als Ausdruck der generell divergierenden Forschungsmeinungen über den Anonymus vereinzelt Versuche, ihm die Frankfurter Tafel zur Gänze oder in Teilen abzusprechen: So erschien Bergmans die Bordellszene zu unverblümt erotisch, um das Werk einer Künstlerin sein zu können[26].

19 Ludwig von Baldass, Die Anfänge des niederländischen Sittenbildes; in: Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski, Wien 1918, S. 23; ders. (1923–25), S. 42. So auch noch Schubert (1970), S. 87–100.

20 Gustav Glück, Zu einem Bilde von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien; in: JbBerlin 25 (1904), S. 174–184.

21 Renger (1970), S. 96–119.

22 Bode (1883), S. 9^{1}.

23 Renger (1970), S. 97^{221}.

24 Schubert (1970), S. 89, 184f.

25 Bode (1883), S. 9^{1}.

26 Bergmans (1955), S. 138–156.

27 Wescher (1970), S. 58.



Abb. 233: Kopie nach dem »Braunschweiger Monogrammisten«, Bordellszene, Amsterdam, Rijksmuseum

Wescher wollte demgegenüber den Monogrammisten als reinen Landschaftsmaler sehen, dem die Bordellbilder zu Unrecht zugeschrieben worden seien (sie stammten ihm zufolge von Jan van Hemessen)[27], während etwa H. G. Franz den Maler als ausgesprochenen Spezialisten kleinformatiger Figurendarstellungen charakterisierte, in dessen Bildern die Architektur- und Landschaftshintergründe prinzipiell von anderer Hand hinzugefügt worden seien[28].

Die Städel-Tafel ist mehrfach kopiert worden; die beste Kopie befindet sich im Rijksmuseum in Amsterdam *(Abb. 233)*[29].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die flott mit dünnem Farbauftrag gemalte Tafel läßt weder in der Röntgenaufnahme *(Abb. 234)*[30] noch in der Infrarot-Reflektographie wesentliche Pentimenti erkennen. Ebenso fällt der Befund zur Unterzeichnung vollkommen aus, was allerdings nicht zwangsläufig bedeuten muß, daß die Komposition nicht unterzeichnet ist; möglicherweise ist das verwendete Unterzeichnungsmittel im Infrarot-Bereich nicht sichtbar zu machen. Der Farbaufbau des Bildes zeigt eine für den »Braunschweiger Monogrammisten« überaus typische Eigenart. Die Figuren sind durchweg in einem beigefarbenen Grauton detailliert untermalt. Die eigentliche Farbgebung erfolgt anschließend durch ein flächiges Übermalen, wobei die Farbschicht einheitlich deckend wie beim Rot der Hose des Kavaliers rechts oder partiell verdünnt wie beim Blau des Stürzenden links ausgeführt werden kann. In diesem Fall trägt die z. T. durchscheinende Untermalung zur Modellierung bei.

Die Infrarot-Reflektographie brachte einen bemerkenswerten Befund zu einer frühen, von anderer Hand ausgeführten Veränderung des Bildes zutage

Ähnlich hatte sich zuvor schon S. Bergmans geäußert, s. o. Anm. 17.

28 Franz (1982; wie Anm. 12), S. 170f.

29 ENP XII, S. 113, Nr. 236 a.
Eine weitere Kopie zuletzt 1968 bei R. Finck, Brüssel, in der Ausführung deutlich gröber als die Amsterdamer Kopie, 34 x 46,5 cm (Schubert [1970], S. 185).

30 Die Röntgenaufnahme zeigt zugleich die zahlreichen, über die ganze Bildfläche verteilten kleineren Farbverluste und Ausflickungen.



Abb. 234: »Braunschweiger Monogrammist«, Bordellszene, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

(Abb. 235). So entspricht die Figur des pinkelnden Mannes in der Kammer links in ihrer heutigen Erscheinung nur sehr ausschnitthaft dem ursprünglichen Zustand: Die flüchtig gemalte Kappe überlagert eine Tonsur, die mißproportionierten Beine, das Hemd und der Umhang verdecken die Kutte eines Mönches - angesichts der bei naher Betrachtung erkennbaren braunen Farbe die Kutte eines Franziskaners. Die Infrarot-Reflektographie belegt zugleich zweifelsfrei, daß die Übermalung an Haltung und Tätigkeit des Mannes nichts verändert hat.

Der dendrochronologische Befund erlaubte die Feststellung des Jahres 1517 als frühestmögliches Fälldatum, des Jahres 1523 als wahrscheinliches Fälldatum des verwendeten Eichenholzes[31].

DISKUSSION

In seiner Monographie zum »Braunschweiger Monogrammisten« stellte Schubert noch 1970 fest, daß die Bordellszenen dieses Malers religiöser, moralisierender oder auch sozialkritischer Aspekte zugunsten der ungeschminkten Schilderung der Alltagswirklichkeit gänzlich entbehrten[32]. Diese Annahme wurde schon durch Rengers Studie zur Ikonographie der »Lockeren Gesellschaft« nachhaltig erschüttert, der die Bilder des Anonymus in den Kontext traditioneller Laster-Darstellungen einreihte[33]. Auch ein bisher nicht näher gedeutetes Bilddetail weist in die Richtung einer moralisierenden Bildaussage: Der Freier auf der Treppe im Bildmittelgrund präsentiert in der

31 Eine detaillierte Darstellung des Befundes findet sich im Katalogbeitrag von P. Klein.

32 Schubert (1970), S. 87.

33 Renger (1970), S. 96–119.



Abb. 235: »Braunschweiger Monogrammist«, Bordellszene, Infrarot-Reflektographie: Franziskanermönch, Frankfurt, Städel

ausgestreckten Linken überaus auffällig eine Kugel, die hier vielleicht am ehesten als Anspielung auf die Unbeständigkeit des Liebesglücks gesehen werden kann[34].

Die Entdeckung eines Mönches im Frankfurter Bordell läßt nun zumindest das Städel-Bild des Monogrammisten in neuem Licht erscheinen. Der Franziskaner hat das Freudenhaus offenkundig nicht in der Absicht betreten, den dort Anwesenden die Sündhaftigkeit ihres Tuns vor Augen zu führen: Er tritt vielmehr selbst als Freier auf. Die spätere Übermalung verdeckte zwar Tonsur und Kutte, beließ aber das Motiv des vor den Leib erhobenen metallenen Nachtgeschirrs unverändert *(Abb. 235)*[35]. Die sich in dieser Bilderfindung überdeutlich niederschlagende Kritik an den kirchlichen Zuständen der Zeit steht im erhaltenen Œuvre des »Braunschweiger Monogrammisten« ebenso isoliert da wie unter den Werken seines Umkreises[36]. Dies mag erklären, weshalb ein späterer Besitzer der Tafel die Bildaussage dadurch entschärfen ließ, daß er den Franziskaner in einen weltlichen Bordell-Besucher verwandeln ließ. Wann genau und von wem diese Übermalung ausgeführt wurde, muß offenbleiben. Eine möglicherweise noch im 16. Jahrhundert entstandene Kopie des Städel-Bildes im Rijksmuseum, Amsterdam *(Abb. 233)*, zeigt allein die im Bett sitzende Frau in ihrer Schlafkammer. Zu Füßen ihres Bettes liegen allerdings die abgelegten Beinkleider ihres in Frankfurt noch dargestellten Besuchers[37]. Wenngleich das Motiv des unkeuschen Mönches in der zeitgenössischen Malerei auch ungewöhnlich ist, so findet es sich doch bereits vielfach in der kirchenkritischen, z. T. auch offen propagandistischen Literatur und Druckgraphik der Vorreformationszeit[38].

Die Frankfurter Bordellszene schließt sich aufs engste an das namengebende Hauptwerk des Monogrammisten in Braunschweig an *(Abb. 230)*. Vereinzelte Äußerungen, die das Bild teilweise oder ganz aus diesem Zusammenhang herauslösen wollen, entbehren jeder Grundlage. Sie sind das Ergebnis einer mit Vorliebe deduktiv vorgehenden Betrachtungsweise von Person und Werk des Anonymus: Allzu bereitwillig wird der Künstler mit dem Namen eines urkundlich bekannten Malers verbunden, wobei die so gewonnenen Informationen und Daten dann wieder auf den Monogrammisten rückübertragen werden. Dies hat zur Folge, daß vorgefaßte Meinungen, nicht aber die Evidenz der Werke die Diskussion beherrschen[39]. Im Hinblick auf die Städel-Tafel soll dies an nur einem Beispiel verdeutlicht werden: Nicht ein einziges Werk kann mit Sicherheit mit Jan van Amstel in Verbindung gebracht werden. Allerdings rühmte ihn Karel van Mander als bedeutenden Landschaftsmaler. Dies genügte Wescher, um von der Identität des Monogrammisten mit Van Amstel auszugehen[40]. Unter dieser Prämisse sah er für die Bordell-Bilder in Frankfurt und Berlin *(Abb. 229)* keinen Platz im Werk des von ihm als reiner Landschafter vorgestellten Meisters, trennte sie vom Braun-

34 Einen entsprechenden Gegenstand hält auch einer der Freier auf einem Bordell-Bild in der unmittelbaren Nachfolge des »Braunschweiger Monogrammisten« in Händen, das sich ehemals in der Sammlung A. v. Scully in London befand (Renger [1970], Abb. 69). Wie auf dem Frankfurter Bild hält auch hier die zugehörige Dirne einen großen Schlüssel.

35 Das Motiv findet sich in analoger Weise in einer Bordellszene im Busch-Reisinger-Museum in Cambridge, Mass. Die Tafel ist eine Kopie des mutmaßlichen Originals von der Hand des Monogrammisten, das sich ehemals in der Sammlung Lanckoronski in Wien befand (Renger [1970], Abb. 64).

36 Allein bei der kleinen Tafel mit dem Liebespaar im Kornfeld, gleichfalls im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (ENP XII, S. 113, Nr. 234, Tafel 123), könnte eine ähnliche Kritik mitschwingen: Die beiden Liebenden kommen von einer Messe und haben beide ein mit dem Gekreuzigten geschmücktes Fähnchen achtlos auf den Boden gelegt, um nun ihren unkeuschen Gelüsten nachzugehen.

37 Dies könnte ein Hinweis darauf sein, daß die Amsterdamer Kopie erst nach der Übermalung des Frankfurter Bildes ausgeführt wurde: Sofern es sich bei den abgelegten Beinkleidern um die des Besuchers handelt, dürfte der Mönch mit einiger Wahrscheinlichkeit als Besitzer ausscheiden.

38 So findet man den unkeuschen Mönch etwa in dem erstmals um 1371–72 erschienenen Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles. Es wurde 1493 in Basel bei Michael Furter in deutscher Übersetzung (Der Ritter vom Turn. Von den Exempeln der gotsfurcht un erberkeit) gedruckt und mit 45 Holzschnitten Albrecht Dürers versehen. Die in drei Abschnitten illustrierte Geschichte des Seilers schildert in deutlichen Bildern das unkeusche Betragen eines Mönches: Der Seiler sieht einen Mönch aus der Kammer seiner Frau treten; er läßt ihr zur Strafe die Beine brechen; er ertappt beide in flagranti und ersticht sie (Albrecht Dürer. 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk, Bd. 2, Herrsching o. J., S. 1308–1310).

39 Dies gilt in besonderem Maße für den Beitrag von Bergmans (1958; wie Anm. 17), S. 77–83, der das Verhältnis von Vorbild und Kopie am Beispiel des Opfers Abrahams im Louvre in Paris (ENP XII, S. 112, Nr. 226, Tafel 122; bei diesem Bild handelt es sich um das Original von der Hand des »Braunschweiger Monogrammisten«) und in einer Privatsammlung in Bordeaux (diese Kopie nach dem Bild des Louvre überlagert ein im Röntgenbild sichtbar zu machendes Herrenportrait von etwa 1560–70) verkehrt.
Da Bergmans von der Identität von Monogrammist und Meyken Verhulst ausging, sah sie im Bild in Bordeaux das Original des Monogrammisten, im Louvre-Bild hingegen die spätere Kopie. Da das Bild in Bordeaux durch die Portrait-Übermalung einen eindeutigen terminus post quem von ca. 1560–70 besitzt, schien Bergmans die Datierung der Tätigkeit des Monogrammisten in die erste Jahrhunderthälfte schlüssig widerlegt.

40 Wescher (1970), S. 58.

schweiger Hauptwerk und wies sie konsequenterweise einem anderen Künstler zu, nämlich Jan van Hemessen.

Ohne jede Frage gehört der »Braunschweiger Monogrammist« zu den bedeutendsten niederländischen Landschafts- und »Genre«-Malern des 16. Jahrhunderts, als der er die Neuerungen eines Pieter Bruegel unmittelbar vorbereitet. So verlockend es auch sein mag, diesen Anonymus namentlich zu identifizieren, müssen die bisherigen Versuche doch als gescheitert gelten. Einerseits zeigt der Monogrammist ein zu ausgeprägt eigenständiges künstlerisches Profil, um mit Jan van Hemessen verwechselt werden zu können. Andererseits sind die faktischen Grundlagen zu dürftig, um den Anonymus mit Jan van Amstel oder gar mit Meyken Verhulst verbinden zu können. Die Beibehaltung des traditionellen Notnamens, der sich auf das Hauptwerk in Braunschweig bezieht, erscheint so unumgänglich.

Die Braunschweiger Speisung *(Abb. 230)* rückt nochmals in den Blick, wenn man versucht, der Frankfurter Tafel in der relativen Chronologie der Werke des »Braunschweiger Monogrammisten« einen Platz zuzuweisen[41]. Gelegentlich ist die im Vergleich zu den übrigen Werken auffallend kühlere Farbigkeit der Speisung erwähnt worden[42], mitunter auch als Argument für eine frühe oder auch eine späte Datierung[43]. Ganz abgesehen von der Problematik, mit einer aus dem Zusammenhang herausgelösten Einzelbeobachtung wie der Farbgestaltung Chronologie-Fragen anzugehen, erweist sich bei näherer Betrachtung die Grundlage für derartige Erwägungen als inexistent: Das nur beim Braunschweiger Bild vorkommende kühle, auf Grau-Beige, Grün und Blau basierende Kolorit (dazu in der Architektur ein stumpfes Rotbraun) ist nicht etwa das Ergebnis eines bewußten künstlerischen Strebens nach atmosphärischer Vereinheitlichung der Szene[44], sondern durch den Zustand des Bildes bedingt. Hierbei schlagen die zahlreichen kleineren Retuschen, die sich vor allem auf die untere Bildhälfte konzentrieren[45], weniger zu Buche als die Tatsache, daß die Tafel möglicherweise unfertig geblieben ist, zumindest aber teilweise - besonders deutlich an den Rotlasuren erkennbar - ihre ursprüngliche Farbigkeit durch einen bereits sehr früh eingetretenen Alterungsprozeß eingebüßt hat.

Bei näherer Betrachtung der Tafel zeigt sich, daß sich an kaum einem anderen Werk des »Braunschweiger Monogrammisten« seine spezifische Arbeitstechnik besser studieren läßt. Der Maler ließ die Untermalung nicht nur bei seinen Landschaftsdarstellungen für atmosphärische Effekte stehen oder partiell durchscheinen[46], sondern untermalte auch seine Figuren in ähnlicher Absicht durchweg in graubeigen Farben. Diese bis in die Details durchgearbeitete monochrome Malerei sollte sukzessive mit einer mehr oder minder transparenten Farbschicht überdeckt werden, die ihrerseits die Untermalung zur Modellierung nutzte. Während etwa die Frankfurter Bordellszene auf diese Weise abschließend durchgängig »koloriert« erhalten geblieben ist, ist dies in Braunschweig nicht der Fall[47]: Schwarz, Grau, Zinnoberrot, Zitronengelb und das für den Monogram-

41 Franz (1969), S. 106f, wollte die Bordellbilder in Frankfurt und Berlin nach der um 1540 angesetzten Armenspeisung datieren, weil ihm diese in perspektivischer Hinsicht weniger entwickelt erschien.

42 Schubert (1970), S. 64.

43 Auf Grund koloristischer Erwägungen hielt etwa Brochhagen (wie Anm. 12), S. 3f, die Braunschweiger Speisung für ein frühes Werk des Monogrammisten, während beispielsweise Philippot (wie Anm. 12), S. 59, zu dem entgegengesetzten Schluß kam.

44 So etwa bei Philippot (wie Anm. 12), S. 59.

45 Das Tafelbild besteht aus vier horizontal angeordneten Brettern. Bei den beiden unteren ist offenbar schlechteres Holz verwendet worden, was das unterschiedlich starke Arbeiten bei Klimaschwankungen erklären dürfte. Der freundlichen Auskunft von Dr. J. Luckhardt, Braunschweig, zufolge neigt die Tafel gerade in diesem Abschnitt auch heute noch zu extremer Blasenbildung der Farbschicht, was die Vielzahl der kleineren Ausflickungen unterschiedlichen Alters unschwer erklärt.
In diesem Zusammenhang sei auch auf die abwegige Ausdeutung des Bildes als früheste medizinisch korrekte Lepradarstellung verwiesen (Anne Charlotte Steland, Ein Sittenspiegel der Reformationszeit. Das »Große Gastmahl« des Braunschweiger Monogrammisten, Braunschweig ²1988, S. 13; Wolfgang Pirsig, Brunswick Monogrammist's »The Parable of the Great Banquet«. A banquet of lepers? in: Akten des 32. Weltkongresses zur Geschichte der Medizin, Antwerpen 1990 [im Druck]). Was hier als medizinhistorisches Dokument betrachtet wurde, ist nichts anderes als eine Mischung aus gealterten und krepierten Retuschen, die kennzeichnenderweise auf die beiden unteren Bretter des Bildträgers beschränkt bleiben, dafür aber auch die Kleider der vermeintlich Kranken, die Tischdecken, die Geräte oder gar den Fußboden »befallen« haben.

46 Schubert (1970), S. 167. Diese technische Besonderheit, die der »Braunschweiger Monogrammist« mit Pieter Bruegel d. Ä. teilt, wurde in der Vita Jan van Amstels von Karel van Mander besonders hervorgehoben (s. o. Anm. 14). Sie stellte zugleich ein wesentliches Argument für die Anhänger der Gleichsetzung von Monogrammist und Van Amstel dar.

47 Dieser Befund ist an den beiden vor dem Gastgeber stehenden Dienern besonders gut ablesbar: Beide Figuren sind durchgehend und detailliert in grau-beigen Tönen untermalt. »Ausgemalt« sind aber nur die schwarzen, rot gefütterten Kappen sowie die schwarzen Schuhe des linken der beiden Diener.

misten so typische kühle Königsblau sind gleichmäßig über die Bildfläche verteilt, während Orange, Ocker, Beige, Olivgrün und Umbra zur Gänze oder doch weitgehend fehlen[48]. Ein Teil dieser Farben ist nur in bestimmten Abschnitten der Tafel aufgetragen, was auf einen unfertigen Zustand hindeuten könnte. Andere Farben scheinen demgegenüber aber altersbedingt weitgehend verlorengegangen zu sein: Während alle Diener des Gastgebers eine rot-weiße Livree tragen, ist diese Farbgebung nur bei einem Teil der Figuren erhalten, sonst aber nur noch in Resten der originalen Rotlasur in den tiefsten Schattenzonen »farbecht« zu erkennen. Da z. T. in unmittelbarer Nachbarschaft erhaltene und weitgehend vergangene Rotlasuren anzutreffen sind, erscheint es wahrscheinlicher, daß der Farbverlust die Folge einer schleichenden chemischen Farbveränderung ist, als das Ergebnis einer frühen, allzu scharfen Verputzung und Überreinigung des Bildes. Eine sichere Klärung dieser Frage wird aber nur eine detaillierte gemäldetechnologische Untersuchung erbringen können. Nur eine solche Untersuchung könnte weiterhin ermitteln, ob nur eine bestimmte Rotlasur von diesen Veränderungen betroffen ist oder ob weitere Farben im Laufe der Alterung für die optische Wirkung des Bildes verlorengegangen sind - die in weiten Teilen sichtbare, den kühlen Farbklang der Tafel dominierende Untermalung legt diese Vermutung zumindest nahe.

Diese Interpretation des Zustandes der Braunschweiger Tafel findet willkommene Bestätigung durch ein weiteres unbestrittenes Werk des Monogrammisten, die Kreuzigung Christi im Kunstmuseum in Basel *(Abb. 231)*. Auch dieses Bild zeigt bei den Figuren eine teilweise bewußt stehengelassene grau-beige Untermalung, die erst durch anschließende Farblasuren ihre eigentliche Buntfarbigkeit erhält. Doch darüber hinaus weist das Bild leicht erkennbare Übermalungen einer verschossen wirkenden roten Krapplack-Lasur durch ein grelles Karminrot auf - besonders auffällig, aber nicht auf dieses Detail beschränkt, an der extrem grob ausgeführten Übermalung des Gewandes hinter den sich streitenden Soldaten am rechten Bildrand[49].

Eine sorgfältige gemäldetechnologische Untersuchung, die von der Braunschweiger Tafel ausgehen, aber auch die übrigen Werke des »Braunschweiger Monogrammisten« einschließen sollte, könnte schließlich auch wichtige Ergebnisse für die Frage nach der Identität des Malers liefern. Allein die Tatsache, daß der »Braunschweiger Monogrammist« seine Figuren detailliert in Beige- und Grautönen untermalt, stellt ihn außerhalb der tafelmalerischen »Norm« des niederländischen 16. Jahrhunderts. Allein dies spricht nachhaltig gegen seine mögliche Identifizierung mit Jan van Hemessen, dessen Maltechnik ganz den Gegebenheiten seiner Zeit entspricht. Das mutmaßliche Experimentieren mit Farben, die wie das Rot sehr früh bereits so stark ausgeblichen waren, daß sie etwa in der Baseler Kreuzigung vollkommen übermalt wurden, mag auf einen Künstler hindeuten, der keine übliche Ausbildung als Tafelmaler durchlaufen hatte, sondern der vielmehr aus einer anderen Gattung in die Tafelmalerei hinüberwechselte.

Stellt man all diese Tatsachen in Rechnung, so verringern sich die ohnehin unbedeutenden stilistischen Unterschiede zwischen dem Städel-Bild und der Braunschweiger Tafel nochmals beträchtlich. Für die Feindatierung beider Bilder bleibt schließlich die Untersuchung der zahlreichen zeitgenössischen Kostüme; sie legt eine Entstehung in den 1540er Jahren nahe[50].

LITERATUR

Verz. 1816, S. 23, Nr. 249; 1819, S. 24, Nr. 7; 1823, S. 7, Nr. 7; 1879, S. 106, Nr. 116; 1883, S. 108, Nr. 116; 1888, S. 116, Nr. 116; 1892, S. 34, Nr. 116; 1900, S. 48, Nr. 116; 1907, S. 23, Nr. 116; 1910, S. 27, Nr. 116; 1914, S. 28, Nr. 116; 1915, S. 18, Nr. 116; 1919, S. 16, Inv. Nr. 249; 1924, S. 38; 1966, S. 20; 1971, S. 14; 1987, S. 33.

Frankfurt 1991 Städels Sammlung im Städel. Gemälde. Eine Ausstellung des Städelschen Kunstinstitutes und der Städtischen Galerie aus Anlaß des 175jährigen Bestehens des Städelschen Kunstinstitutes, Frankfurt a. M. 1991-92, Mainz 1991, S. 20, 92, Nr. 249

1882 Hermann Riegel, Die niederländischen Schulen im herzoglichen Museum zu Braunschweig, Berlin 1882, S. 155

1883 Wilhelm Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig 1883, S. 9[1]

1884 Otto Eisenmann, Rezension von W. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei; in: RepKW 7 (1884), S. 209

48 Besonders deutlich ist dies auch an den Figuren im linken und mittleren Bildabschnitt erkennbar.

49 Ich bin P. Berkes, Kunstmuseum Basel, für diese maltechnischen Beobachtungen zur Baseler Kreuzigung zu Dank verpflichtet.

50 Renger (1970), S. 97[221].

1888 Alfred Woltmann, Karl Woermann, Die Malerei von der Mitte des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1888, S. 61
1900 Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 48-50
1906 Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd. 1, Wien-Leipzig 1906, S. 676
1907 Gustav Glück, Art. »Amstel, Jan van«; in: Thieme-Becker, Bd. 1, S. 424
1908 M. J. Binder, Studien zur Entwicklungsgeschichte des Malers »Jan Scorel«, Inaugural-Dissertation, Tübingen 1908, Mainz 1908, S. 26
1908 Felix Graefe, Jan Sanders van Hemessen und seine Identification mit dem Braunschweiger Monogrammisten, Inaugural-Dissertation, Heidelberg 1908, Leipzig 1908, S. 35f, 52
1909 E. Diez, Der Braunschweiger Monogrammist; in: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 12. 11. 1909, S. 10
1909 Felix Graefe, Jan Sanders van Hemessen und seine Identification mit dem Braunschweiger Monogrammisten. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst der Niederlande im XVI. Jahrhundert, Leipzig 1909, S. 35f, 56
1910 Gustav Glück, Art. »Braunschweiger Monogrammist«; in: Thieme-Becker, Bd. 4, S. 552
1923-25 Ludwig Baldass, Sittenbild und Stilleben im niederländischen Romanismus; in: JbWien 36 (1923-25), S. 27[2]
1924 Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600, Berlin 1924, S. 307
1933 Gustav Glück, Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei, Wien 1933, S. 149
1935 Friedländer, ANM XII, S. 93, 192, Nr. 236
1941-42 G. J. Hoogewerff, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, Bd. 4, Den Haag 1941-42, S. 496f
1950 Robert Genaille, Jan van Amstel, le monogrammiste de Brunswick; in: RevBelge 19 (1950), S. 147
1952 Robert Genaille, La peinture de genre aux anciens Pays-Bas au XVIe siècle; in: GBA 6. pér. 39 (1952), S. 245[2]
1954 Georges Marlier, Erasme et la peinture flamande de son temps, Damme 1954, S. 290
1955 Simone Bergmans, Le problème Jan Van Hemessen - Monogrammiste de Brunswick. La collaboration de J. Van Hemessen. L'identité du Monogrammiste; in: RevBelge 24 (1955), S. 138
1964 Giorgio Faggin, Jan van Amstel; in: Paragone 175 (1964), S. 46
1965 Simone Bergmans, Le problème du Monogrammiste de Brunswick; in: BulletinMRBA 14 (1965), S. 162
1968 Giorgio T. Faggin, La pittura ad Anversa nel Cinquecento, Florenz 1968, S. 35
1969 Heinrich Gerhard Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Bd. 1, Graz 1969, S. 107
1970 Konrad Renger, Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970, S. 96, 98f, 106
1970 Dietrich Schubert, Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Köln 1970, S. 16[3], 47, 89f, 184f, Nr. 8
1970 Paul Wescher, Jan van Hemessen und Jan van Amstel; in: JbBerlin 12 (1970), S. 48, 58
1974-80 Robert Genaille, Au temps d'Erasme et de Luther. L'œuvre de Jean van Amstel, le Monogrammiste de Brunswick; in: BulletinMRBA (1974-80), S. 65-96
1975 Friedländer, ENP XII, S. 49, 113, Nr. 236, Tafel 126
1980 Paul Philippot, L'intégration de motifs de Raphael et de Michel-Ange dans l'œuvre du monogrammiste de Brunswick; in: Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger, Brüssel-Rom 1980, S. 200[6]
1991 Städels Sammlung im Städel. Gemälde. Eine Ausstellung des Städelschen Kunstinstitutes und der Städtischen Galerie aus Anlaß des 175jährigen Bestehens des Städelschen Kunstinstitutes, Frankfurt a. M. 1991-92, Mainz 1991, S. 20, 92, Nr. 249

Meister von Frankfurt

TÄTIG IN ANTWERPEN ZWISCHEN 1480 UND 1525

Mit dem Notnamen »Meister von Frankfurt« wird seit Heinrich Weizsäcker ein zwischen 1480 und 1525 in Antwerpen tätiger Künstler bezeichnet, dessen Identifikation trotz mehrfacher Versuche bis heute nicht gelungen ist. Der Maler erhielt seinen Namen nach zwei für Frankfurt bestimmten und bis heute dort bewahrten Triptychen, dem Sippen-Altar im Historischen Museum und dem Kreuzigungs-Triptychon im Städel. Haupt einer der produktivsten Antwerpener Werkstätten des beginnenden 16. Jahrhunderts, dürfte die Erfassung seiner Werke bis heute nicht vollständig abgeschlossen sein.

Neben den beiden namengebenden Altarbildern in Frankfurt sind zwei früher entstandene, heute im Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen befindliche Bilder des Malers für die Rekonstruktion seiner Vita wesentlich: Während das 1496 datierte Doppelbildnis des Malers mit seiner Frau sein Geburtsjahr 1460 überliefert, dokumentiert das »Schützenfest« seine Zugehörigkeit zur Antwerpener Malerzunft.

Der »Meister von Frankfurt« stellte sich wie kaum ein anderer Antwerpener Maler auf die sich verändernde Marktsituation seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts ein. Mit Hilfe von schablonenhaft eingesetzten Einzelmotiven wie Motivgruppen und mit standardisierten Brokatmustern vereinfachte seine Werkstatt die Bildherstellung bis hin zur »Massenproduktion«. Das Ergebnis war ein in der künstlerischen Qualität immer stärker abfallender »Werkstatt-Stil« anstelle eines »Individual-Stiles«. Hierin liegt auch die Ursache für die Schwierigkeiten, denen sich die Stilkritik mit den ab der Jahrhundertwende entstehenden Werken des »Meisters von Frankfurt« gegenübersieht.

LITERATUR

Max J. Friedländer, H. Pauwels, Early Netherlandish Painting, Bd. VII: Quentin Massys, Leiden-Brüssel 1971; Stephen H. Goddard, The Master of Frankfurt and his Shop; in: Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 46 (1984), Nr. 38

Meister von Frankfurt

TRIPTYCHON MIT DER KREUZIGUNG CHRISTI

Inv. Nr. 715

Tafel 26-27 und Abb. 236-237

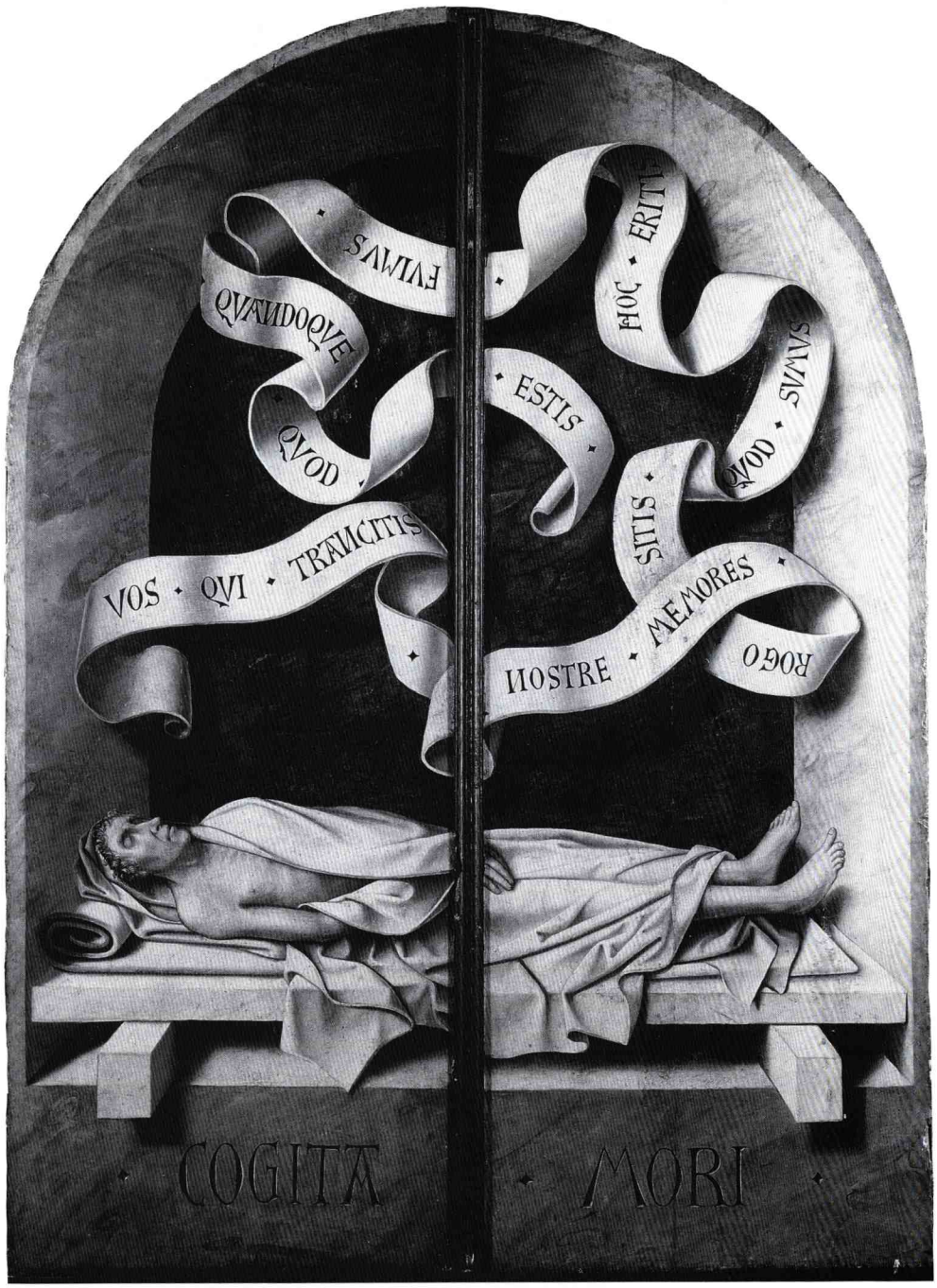


Abb. 236: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, geschlossener Zustand: Leichnam in Grabnische, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Eichenholz
Mitteltafel, oben halbrund geschlossen:
Höhe (Mitte): 118,3 cm
Breite (unten): 77,3; (am Bogenansatz): 77,3 cm
aus drei vertikal angeordneten Brettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Maße von links nach rechts, Breite an unterer Tafelkante gemessen):
Brett I: 26,5 cm
Brett II: 24,7 cm
Brett III: 26,1 cm
auf 0,2 cm gedünnt und auf eine Eichenholztafel aufgezogen; diese parkettiert
linker Flügel, oben im Viertelkreis geschlossen:
Höhe außen: 128,5 cm
Breite unten: 44,9 cm
aus zwei vertikal angeordneten Brettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Maße von links nach rechts, Breite an unterer Tafelkante der Innenseite gemessen):
Brett I: 20,2 cm
Brett II: 24,7 cm
rechter Flügel, oben im Viertelkreis geschlossen:
Höhe außen: 128,4 cm
Breite unten: 46,2 cm
aus zwei vertikal angeordneten Brettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Maße von links nach rechts, Breite an unterer Tafelkante der Innenseite gemessen):
Brett I: 25,9 cm
Brett II: 20,3 cm
in Brett I ein ca. 9,5 cm langer, von der unteren Tafelkante einlaufender Riß, in 13,4 cm Entfernung von der linken Brettkante verlaufend

Malfläche:
Mitteltafel: Höhe (Mitte): 116,1 cm; Breite (unten): 75,1; (am Bogenansatz): 76,2 cm
linker Flügel (Innenseite): Höhe (Außenkante): 119,7 cm; Breite (unten): 36,3; (am Bogenansatz): 37,1 cm
rechter Flügel (Innenseite): Höhe (Außenkante): 120,0 cm; Breite (unten): 38,5; (am Bogenansatz): 38,2 cm
die Malfläche der Flügelaußenseiten entspricht den Maßen des Bildträgers

Zustand der Malerei:
Originalmalerei im allgemeinen gut erhalten (dies gilt in besonderem Maße für die Flügelaußenseiten); unter einem jüngeren Firnis liegen – im Gegensatz zu den Flügelaußenseiten – auf der Mitteltafel und den Innenseiten der Flügel noch Reste älterer Firnisschichten

Mitteltafel: Reste älterer Firnisschichten auf Kreuzstamm und -balken (mit Ausnahme des rechten Viertels), auf den Haaren und den Gewändern eines Teils der Figuren; Verputzungen der dunklen Lasuren der Inkarnate; ältere und jüngere Retuschen entlang der Fugen und im Bereich der Schollenbildung auf dem rechten Viertel des Kreuzbalkens und dem Unterarm Christi sowie im Gesicht des Soldaten unmittelbar unter dem Schriftband des Hauptmanns; kleinere moderne Ergänzungen in Fehlstellen an der unteren und rechten Malkante

Innenseite des linken Flügels: Reste älterer Firnisschichten finden sich im Bereich der Gewänder der Stifter; Verputzungen vor allem in den Gesichtern und den dunkelfarbenen Gewändern der Stifter; starke Verputzungen einer dunkelroten Lasur auf dem blauen Gewand des zweiten Sohnes von links; zahlreiche ältere wie jüngere Retuschen im Bereich der Verputzungen der Gewänder; geringfügige, vertikal verlaufende und sich von etwa 2 auf 4 cm nach oben hin verbreiternde Verfärbung im Himmel links oberhalb der Mitra des hl. Nikolaus ohne erkennbare Ursache (möglicherweise durch Fugenverklebung verursacht)

Innenseite des rechten Flügels: Reste älterer Firnisschichten sind im Bereich der Haare und der Gewänder der Figuren mit Ausnahme des Umhangs der Mutter und des weißen Ordensgewandes der zweiten Tochter festzustellen; auf jüngerem Firnis Retuschen entlang der Fuge vor allem in der unteren Bildhälfte, im Gesicht der ersten Tochter von links sowie im Gesicht der hl. Margarete auf deren linker Wange

Außenseite des linken Flügels: unter und auf jüngerem Firnis Retuschen partieller mechanischer Beschädigungen vor allem im Bereich des Schriftbandes und an den Tafelkanten; kleinere neuere Retusche im Bereich des Halses des Toten

Außenseite des rechten Flügels: unter und auf jüngerem Firnis Retuschen entlang der Brettfuge und rechts oben in und neben dem Schriftband (»SVMVS«); an rechter Außenkante Bestoßungen mit Holz- und Farbverlusten, vor allem im Bereich des unteren Scharniers; im Bereich des Schriftbandes (»MEMORES«, »SITIS«) größere Zone von verschmutzter bzw. beeinträchtigter Originalsubstanz; partielle Verschmutzung auch rechts unterhalb der Füße des Leichnams



Abb. 237: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, geöffneter Zustand, Frankfurt, Städel

Rückseite der Mitteltafel *(Tafel 39)*:
in Kreide und Bleistift in den Parkett-Intervallen mehrfach »715«

Rahmen: original (s. Konstruktionszeichnung im Anhang)

Beschläge und Scharniere:
modern

BESCHREIBUNG

Das Kreuzigungs-Triptychon des Städelschen Kunstinstituts zeigt in geschlossenem Zustand *(Tafel 26 und Abb. 236)* eine allegorische Darstellung der Vergänglichkeit des Menschen. In einer aus rotem und grünem Marmor erbauten, rundbogig geschlossenen Grabnische liegt auf einer Steinplatte und einer darübergelegten Matte ausgestreckt der nackte Leichnam eines bartlosen Mannes mittleren Alters. Er ist von einem weißen Leichentuch so weit bedeckt, daß nur sein Kopf, die Brust, der rechte Oberarm und die Füße frei bleiben. In der bildparallelen Wandzone unterhalb der Nische findet sich eine in die Maueroberfläche eingegrabene Inschrift in Capitalis rustica: »* COGITA * MORI *« (Bedenke, daß Du sterben mußt), während den Nischenraum oberhalb des aufgebahrten Toten ein vielfach verschlungenes Schriftband füllt, das in Capitalis ein Grabepigramm in Form von zwei Hexametern trägt: »VOS * QVI * TRANCITIS * NOSTRE * MEMORES * ROGO * SITIS * QVOD * SVMVS * HOC * ERITIS * FVIMUS * * QVANDOQVE * QVOD * ESTIS *« (Ihr, die ihr vorbeigeht, bitte gedenkt meiner: Was ich bin, das werdet ihr sein, und was ich einst war, das seid ihr)[1].

1 Es handelt sich bei dem Text des Schriftbandes um eine Paraphrase der berühmten Ermahnung der Drei Toten an die Drei Lebenden (M. Q. Smith, Art. »Drei Lebende und drei Tote«; in: LCI, Bd. 1, Sp. 550–552).

In geöffnetem Zustand *(Tafel 27 und Abb. 237)* zeigt das Triptychon die Kreuzigung Christi[2], der auf den Flügeln die Stifterfamilie Humbracht mit den Heiligen Nikolaus von Bari und Margarete[3] anbetend beiwohnen. Die Vereinheitlichung der drei Bildtafeln wird sowohl durch die gleichförmige Gestaltung des Vordergrundes wie durch eine durchlaufende Landschaftsdarstellung im Hintergrund erreicht.

Die Mitteltafel des Triptychons *(Tafel 27 und Abb. 238-239)* zeigt die Kreuzigung Christi. Bildbeherrschend erhebt sich in der Mittelachse der Tafel das Kreuz mit dem Leichnam Christi. Das dornengekrönte Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken, Augen und Mund sind leicht geöffnet, das von langen, schwarzbraunen Haaren gerahmte Antlitz schmerzgezeichnet. Aus den Nagelwunden, der geöffneten Seite und aus den von der Dornenkrone gerissenen Wunden rinnen Blutbahnen herab, die teils schon geronnen erscheinen. Den hageren, sonst nackten Körper umflattert das Lendentuch. Zu Häupten Christi ist auf einer dem Kreuz aufgepflockten Holztafel der Papierstreifen mit der in Capitalis rustica ausgeführten Inschrift »*Ī*N̄*R̄*Ī*« (Jesus von Nazareth, König der Juden) mit rotem Siegellack befestigt. Zur Rechten des Kreuzes ist Maria mit im Schoß gefalteten Händen ohnmächtig in die Knie gesunken. Sie trägt einen dunkelblauen, pelzgefütterten Rock, dazu einen gleichfarbenen Umhang - eine Frauenheuke -, der auch über das weiße Kopftuch gezogen ist. Kleid und Umhang zieren breite goldfarbene, teils perlenbesetzte Borten. Johannes, in rotem Rock und hellkarminfarbener Männerheuke, unterstützt von links ihre rechte Schulter, während eine der Marien, mit einem goldfarbenen Brokatrock mit grünen, pelzgefütterten Ärmeln angetan und mit einer roten, gleichfalls pelzgefütterten Haube ausgestattet, die Gottesmutter hilfeleistend unter dem linken Arm stützt. Hinter ihr steht eine weitere der Marien mit weißem Kopf- und Schultertuch, in rotem Rock und blaugrauer Frauenheuke, und wischt sich mit der Rechten die Tränen aus den Augen. Am Fuß des Kreuzes kniet rechts Magdalena, die Hände ringend. Der Bildtradition folgend ist sie in aufwendige Zeittracht gekleidet: So trägt sie über einem dunkelblauen Rock einen Surcot aus hellem, blauverschattetem Brokatstoff mit teils goldfarbener Rankenmusterung; ihre langen, welligen Haare quellen unter einer edelsteinbesetzten dunkelblauen Hörnerhaube hervor, die mit einem langen, durchsichtigen Schleier unter dem Kinn befestigt ist. Ihr beigegeben ist ein kostbares, goldgefaßtes Deckelgefäß mit Löwenfiguren anstelle der Füße wie des Deckelgriffs.

Zur Linken des Kreuzes und hinter Maria Magdalena steht eine Gruppe von Zuschauern und Kriegsknechten, die das Rohr mit dem in Essig getränkten Schwamm und die Lanze tragen. Zuvorderst steht der gläubige Hauptmann in reicher Goldbrokat-Houppelande über dunkelgrünem Leibrock und mit einem blauen, pelzverbrämten Hut. Von seiner erhobenen, auf Christus weisenden linken Hand ausgehend flattert ein rosafarbenes Spruchband in der Luft mit der in Capitalis rustica ausgeführten Inschrift: »* VERE * FILIVS * DEI * ERAT * ISTE *« (Wahrhaftig, dieser war Gottes Sohn). Im Bildvordergrund charakterisieren der bloße Felsboden, der Totenschädel sowie die verstreuten Knochen den Schauplatz als Golgatha; zu den Bildrändern hin beginnt sich eine üppige Vegetation auszubreiten[4]. Den Bildhintergrund schließt der Ausblick in eine Landschaft mit einer Stadt, die von einer mächtigen Kathedrale und einem im Bau befindlichen Torturm beherrscht wird. Über der Darstellung wölbt sich ein hellblauer, von einzelnen Wolken belebter Himmel.

Der linke Flügel *(Tafel 27 und Abb. 240)* zeigt als Stifter den Frankfurter Patrizier und Tuchhändler Claus Humbracht mit seinen Söhnen Claus, Jakob und Johann, die ersten in langen, bis über die Knie reichenden Schauben von schwarzer, dunkelblauer bzw. brauner Farbe mit Pelzbesatz, Johann hingegen tonsuriert und in geistlicher Kleidung mit weißem Superpelliceum über der Dalmatik und mit Tonsur. Alle vier sind kniend, im Dreiviertelprofil nach rechts und mit betend zusammengelegten Händen dargestellt, begleitet vom hl. Nikolaus von Bari, der die rechte Hand segnend erhoben hat und den Betrachter fixiert. Der Heilige erscheint in vollem bischöflichem Ornat; so trägt er über weißem Amikt und Albe eine hellkarminrote Kasel, darüber einen von einer prächtigen, edelsteinbesetzten Gold-

2 Die Darstellung der Kreuzigung folgt dem Bericht der vier Evangelien; E. Lucchesi Palli, G. Jaszai, Art. »Kreuzigung Christi«; in: LCI, Bd. 2, Sp. 606-642.

3 L. Petzoldt, Art. »Nikolaus von Myra (von Bari)«; in: LCI, Bd. 8, Sp. 44-58; S. Kimpel, Art. »Margareta (Marina) von Antiochien«; in: LCI, Bd. 7, Sp. 494-500.

4 Als botanisch sicher zu bestimmen erwies sich nur das Veilchen (Viola spec.) rechts vom Totenschädel. Bei der hoch aufgeschossenen Pflanze am rechten Bildrand handelt es sich möglicherweise um Taubnessel (Lamium spec.) oder Klappertopf (Rhinanthus spec.).

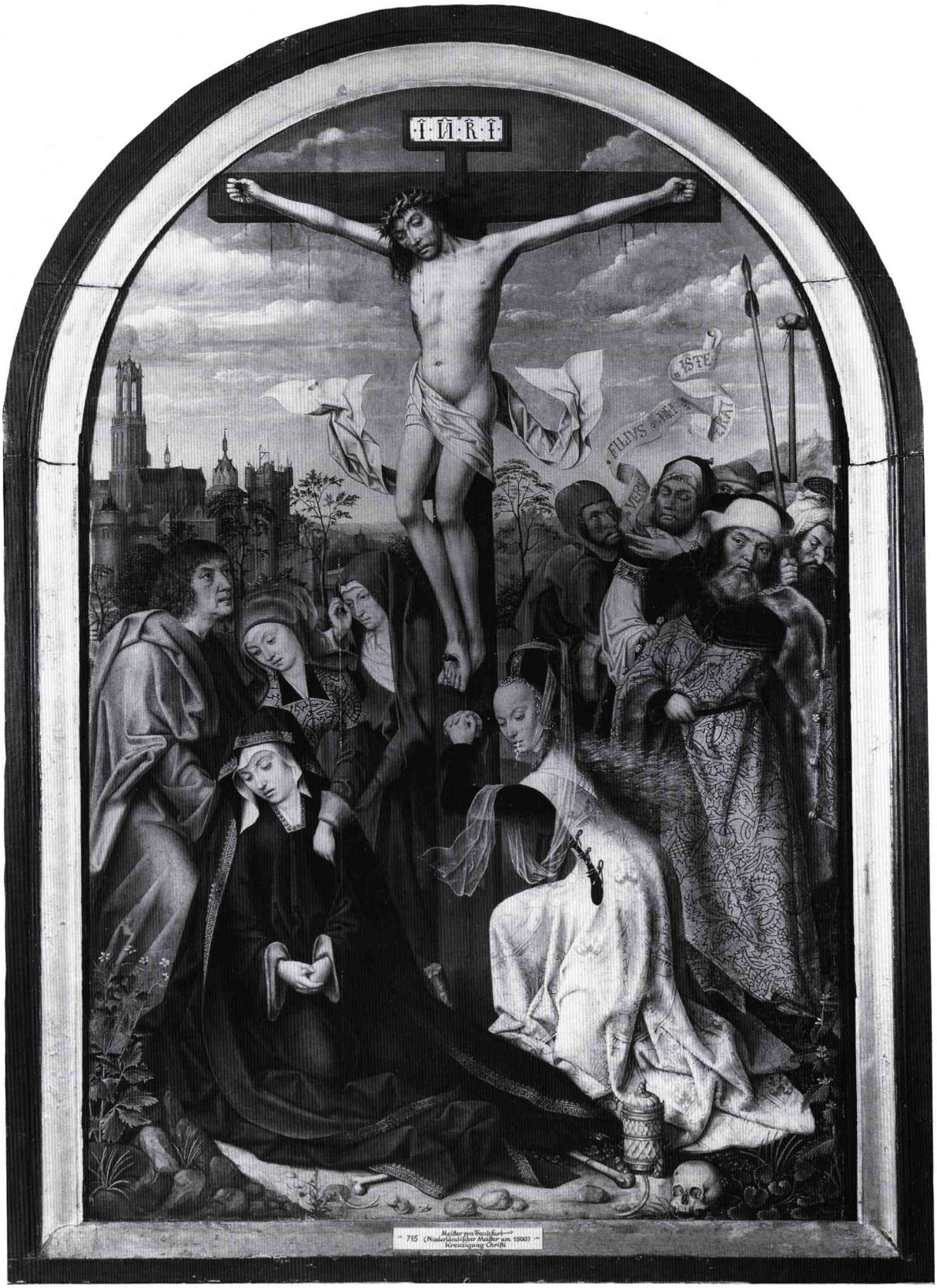


Abb. 238: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Mitteltafel, Frankfurt, Städel

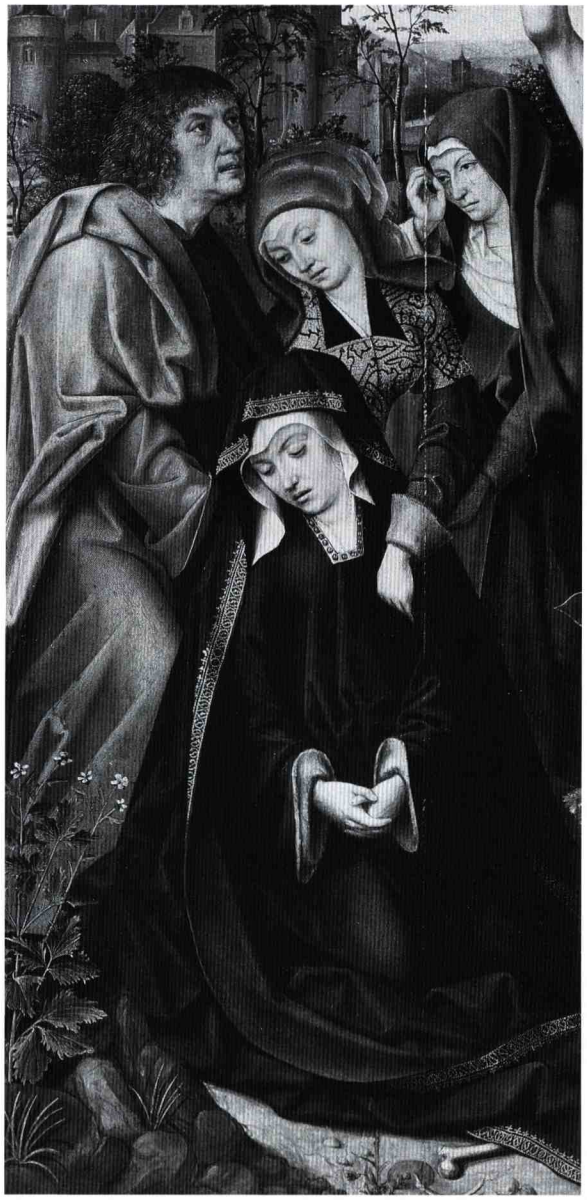


Abb. 239: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Mitteltafel: Die trauernden Marien und Johannes, Frankfurt, Städel

schmiedeschließe gehaltenen Chormantel aus Goldbrokat mit dunkelblauem Innenfutter. Die rosafarbene Mitra auf seinem Haupt ist mit edelsteinbesetzten Goldborten verziert. Beide Hände sind weiß behandschuht; in der Linken hält er einen geöffneten Codex und stützt damit zugleich seinen Bischofsstab. Dieser ist als ein reichgeschmücktes Werk der Goldschmiedekunst gegeben; in der gotischen Nischenarchitektur am oberen Ende des Schaftes sind die drei Statuetten des Evangelisten Johannes mit dem Kelch, des hl. Hieronymus mit dem Löwen und eines unidentifizierten Bischofs zu erkennen, unter der Krümme ist der Drachenkampf des hl. Michael dargestellt, während schließlich die Krümme selbst eine Darstellung der thronenden Maria lactans zwischen zwei musizierenden Engeln schmückt. Im Bildvordergrund ist auch hier eine Reihe von identifizierbaren Pflanzen dargestellt[5]. In der links von Felsen abgeschlossenen Landschaft des Hintergrundes sind das leere Grab Christi mit dem Engel und, auf dem Wege dorthin, die drei Marien dargestellt. An der rechten Bildbegrenzung setzt sich die Stadtarchitektur der Mitteltafel mit Stadtmauer und Graben fort, in dessen Wasser eine Frau Wäsche reinigt.

In der linken oberen Ecke erscheint schließlich das Wappen der Frankfurter Patrizierfamilie Humbracht. Der Wappenschild trägt in Rot eine aus dem (heraldisch) rechten Obereck hervorgehende silberne Löwenpranke, die einen goldenen Schlüssel hält. Die Helmzier besteht aus einem silbernen rotgezüngten wachsenden Löwen, der mit beiden Tatzen den goldenen Schlüssel wie im Schild hält. Die Helmdecken sind in den Farben Silber und Rot gegeben.

Der rechte Flügel *(Tafel 27 und Abb. 240)* zeigt die Frau des Stifters, Greda Brun, genannt Faut von Monsberg, mit ihren Töchtern Margarete, Katharine und Anne. Alle vier sind kniend, im Profil nach rechts gewandt, mit betend zusammengelegten Händen dargestellt. Die unmittelbar hinter der Mutter kniende Tochter Anne erscheint im Ordenshabit der büßenden Schwestern der hl. Maria Magdalena, der sogenannten »Weißen Frauen«[6], in weißer Kutte; das Gesicht wird vom weißen Wimpel und dem schwarzen Weihel der Schwesterntracht gerahmt. Greda Brun und ihre beiden anderen Töchter sind hingegen in bürgerlicher Tracht gegeben: Die Mutter trägt zu einer weißen Kopfbinde – dem Gebende – über einem bräunlich-grauen, pelzgesäumten Rock

5 Von links nach rechts gegen den Uhrzeigersinn: Veilchen (Viola spec.), Gänseblümchen (Bellis perennis); die beiden Pflanzen links und unterhalb des Gänseblümchens waren nicht näher zu bestimmen; Wasserehrenpreis (Veronica anagallis-aquatica?), Kleine Wasserlinse (Lemna minor) oder Teichlinse (Spirodela polyrhiza), Teichrose (Nuphar spec.), Wolfsfuß (Lycopus europaeus). Wasserehrenpreis, Wasser- oder Teichlinse, Teichrose und Wolfsfuß sind durchwegs Wasserpflanzen.

6 Friedrich Bothe, Geschichte des St. Katharinen- und Weißfrauenstifts zu Frankfurt am Main. Ein Beitrag zur Geschichte der freien Wohlfahrtspflege, Frankfurt am Main 1950, S. 8–20.



Abb. 240: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Flügelinnenseiten, Frankfurt, Städel

einen langen, dicht gefältelten schwarzen Schnurmantel, in den gefalteten Händen eine aufwendige, aus roten Perlen und Goldfiligrankugeln angefertigte Gebetsschnur, deren größtes Einzelglied ein grauschwarzer geschnittener Stein mit der Darstellung des Drachenkampfes des hl. Georg ziert. Die beiden Töchter tragen zum weißen Gebende ein weißes, gefälteltes Hemd, einen braunen bzw. roten Rock, dazu einen kurzen, pelzgefütterten schwarzen Tasselmantel. Goldketten und bei der zuvorderst Knienden eine Gebetsschnur ähnlich der der Mutter vervollständigen ihre Ausstattung. Hinter den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie steht, gleichfalls in anbetender Haltung, die Schutzpatronin Gredas, die hl. Margarete. In ihren gefalteten Händen hält sie ein goldgeschmiedetes Kreuz, auf dessen Spitze eine Taube sitzt. Um ihren dunkelblauen Rock hat Margarete einen roten Umhang, eine Heuke, geschlungen; die offenen, lockigen, hellbraunen Haare werden über der Stirn - in Anspielung auf ihren Namen - von einem mit Perlen besetzten Stoffschapel zusammengehalten. Den Bildvordergrund beleben auch hier einige botanisch bestimmbare Pflanzen[7], während in der Hintergrundslandschaft am rechten Tafelrand Jesus mit zwei Jüngern auf dem Weg nach Emmaus dargestellt ist.

In der oberen Ecke rechts trägt vor dem blauen, teils wolkigen Himmel ein mit rosafarbenem Amikt und gleichfarbener Albe bekleideter Engel den Wappenschild der Frankfurter Patrizierfamilie Faut von Monsberg: In Rot ein silberner Sparren, begleitet oben rechts und links von je einer silbernen Kugel und unten von einem mit der Spitze aufwärts gekehrten goldenen Pfeil.

PROVENIENZ

seit ca. 1504 vermutlich in einer Frankfurter Kirche (am Begräbnisort des Stifters Claus Humbracht in der Barfüßerkirche?)[8]

am 27. 9. 1779 auf einer anonymen Auktion bei Nothnagel in Frankfurt a. M. als Dürer angeboten und für 40 Gulden von dem Frankfurter Maler Bager erworben[9]

1818 aus dem Besitz der Frau von Glauburg, geborene von Stalburg, in Frankfurt vom Städel erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Neben dem großen Flügelalter mit der Heiligen Sippe aus der Frankfurter Dominikanerkirche, heute im Historischen Museum in Frankfurt *(Abb. 241)*[10], war das Kreuzigungs-Triptychon, 1818 vom Städel erworben[11], der Ausgangspunkt für die auf stilkritischem Wege erzielte Rekonstruktion der Werkgruppe des nach dem Standort dieser beiden Altäre benannten »Meisters von Frankfurt« und seiner Werkstatt. Eine erste Zusammenstellung der Werke ist J. D. Passavant zu verdanken[12], der auch als erster die gemeinsame Autorschaft für beide Altäre erkannte[13]. Für Passavant deutete der Stilcharakter der Werke auf einen in Frankfurt tätigen, von der niederländischen Kunst seiner Zeit stark beeinflußten Maler hin[14], den er mit dem in den Frankfurter Urkunden der 1460er und 70er Jahre vielfach belegten Konrad Fyoll identifizieren zu können glaubte[15]. Über diese den Meister der Frankfurter Altäre allgemein betreffenden Beobachtungen hinaus konnte Passavant aber auch weitergehende Erkennt-

7 Botanisch sicher zu bestimmen waren Veilchen (Viola spec.), Klee (Trifolium spec.) und Erdbeere (Fragaria spec.) in der linken Bildecke und Akelei (Aquilegia spec.) am rechten Bildrand.

8 Weizsäcker (1897), Sp. 7; ders. (1900), S. 205.

9 Die Eintragung aus dem seinerzeit im Historischen Museum in Frankfurt verwahrten Katalog, der offenbar zu den Verlusten des Zweiten Weltkrieges zählt, findet sich bei von Holst (1931), S. 47.
Zur Frankfurter Malerfamilie Bager vgl. Schrey, Art. »Bager«; in: Thieme-Becker, Bd. 2, S. 353f.

10 ENP VII, S. 76, Nr. 129, Tafel 100f.

11 Städel-Inventar, Nr. 715: »Unbekannt«. Unter gleicher Bezeichnung auch in den Gemäldeverzeichnissen von 1819 bis 1835. Das Kreuzigungs-Triptychon war 1833 bei Eröffnung des Museumsgebäudes an der Neuen Mainzer Straße im »Altdeutschen Saal, Westliche Wand« ausgestellt (Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. Maerz 1833, Tafel 8). Es ist auch in Mary Ellen Bests (1809-1891) Aquarell-Darstellung dieses Saales vom Juni 1835 wiedergegeben, die am 19. 10. 1984 als Nr. 15 bei Sotheby's in New York zur Versteigerung kam.

12 Passavant (1841), S. 418-419. Neben dem Sippen-Altar und dem Kreuzigungs-Triptychon wies Passavant auch den Kreuzabnahme-Altar, heute in der Alten Pinakothek in München (ENP VII, S. 75, Nr. 127, Tafel 97), dem Konrad Fyoll zu. Passavant hatte bereits in einem Brief vom 11. 8. 1834 der Administration des Städelschen Kunstinstituts ausführliche Erläuterungen zu dem Bild mitgeteilt; vgl. »... um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten...«: Johann David Passavant als Berater und Kunstagent des Städelschen Kunstinstituts beim Erwerb altniederländischer Gemälde vor seiner Berufung zum Städel-Inspektor im Jahre 1840, s. o. S. 17-25.

13 Bereits zuvor hatte der Frankfurter Sippen-Altar zu unterschiedlichen Mutmaßungen über die Herkunft des Schöpfers dieses Werkes aus Deutschland oder den Niederlanden geführt (vgl. Goddard [1984], S. 26f).

14 Passavant (1841), S. 419.

15 Vgl. K. Simon, Art. »Fyol«; in: Thieme-Becker, Bd. 12, S. 611f.

nisse zum Kreuzigungs-Altar mitteilen. Durch die Identifizierung der Wappen gelang ihm die Bestimmung der Auftraggeber dieses Werkes als Mitglieder der Frankfurter Patrizierfamilien Humbracht und Faut von Monsberg[16].

Passavants Gleichsetzung des Schöpfers der Frankfurter Altäre mit dem Maler Konrad Fyoll blieb in der Folge nicht unbestritten[17], aber erst C. Justi wies en passant auf ihre mutmaßliche Entstehung in Antwerpen zu Anfang des 16. Jahrhunderts hin[18]. Dieser Vorschlag wurde von H. Weizsäcker, der auch den bis heute gebräuchlichen Notnamen »Meister von Frankfurt« einführte, aufgegriffen und detailliert belegt[19]. Auch Weizsäcker sah im »Meister von Frankfurt« einen Künstler des niederrheinisch-niederländischen Kunstkreises, der mit hoher Wahrscheinlichkeit in Antwerpen zu Anfang des 16. Jahrhunderts tätig war. Für die zeitliche Eingrenzung seiner Tätigkeit wie für die stilkritische Rekonstruktion des Œuvre des Meisters konnte Weizsäcker durch archivalische Untersuchungen zu den Stiftern des Kreuzigungs-Triptychons wichtige Anhaltspunkte liefern.

Der auf der Innenseite des linken Altarflügels mit seinen Söhnen Claus († 1523), Jakob († 1516) und Johann (um 1480–14. März 1531) dargestellte Frankfurter Patrizier Claus Humbracht starb etwa sechzigjährig im Jahre 1504, drei Jahre nach seiner auf dem rechten Flügel abgebildeten Ehefrau Greda Brun, genannt Faut von Monsberg (seit 1471 mit Claus Humbracht verheiratet, † 1501). Sie wird von den Töchtern des Paares begleitet: Margarete (1473–nach 1531, seit 1489 verheiratet), Katharine (seit 1501 verheiratet, † vor 1516) und Anne (seit 1499 Klosterfrau im Weißfrauenkloster). Der jüngste Sohn, Johann Humbracht, ist bereits in geistlicher Tracht dargestellt, obgleich er erst am 12. November 1504, im Todesjahr



Abb. 241: »Meister von Frankfurt«, Sippen-Altar, Mitteltafel, Frankfurt, Historisches Museum

des Vaters also, ins Kapitel des Frankfurter Liebfrauenstiftes aufgenommen wurde[20]. Dieser Umstand, verbunden mit dem überdeutlichen »Memento mori«-Motiv des Leichnams auf den Flügelaußenseiten des Städel-Triptychons, führte Weiz-

16 Diese Identifikation der Stifter war bereits im Verz. (1835), S. 63, Nr. 154, mitgeteilt worden.
Detaillierte Angaben zur Stifterfamilie bei Johann Karl von Fichard's Geschichte der Geschlechter von Frankfurt a. M. (Manuskript im Stadtarchiv Frankfurt), Nr. 80, 145; Bernhard von Ludwig, Stammbaum der Familie Humbracht; in: Frankfurter Blätter für Familien-Geschichte 4 (1911), S. 38; Körner (1971), S. 67f.

17 Von den Autoren, die sich in der Folge auch zum Kreuzigungs-Triptychon äußerten, folgten der Fyoll-Identifikation: Kugler, Burckhardt (1847), S. 160; Müller (1857), S. 78; Gwinner (1862), S. 16–22, und Schnaase, Eisenmann (1879), S. 376f.
Demgegenüber betrachtete zwar auch Förster (1853), S. 184, die Frankfurter Altäre als Werke eines deutschen Malers, sah aber keine hinreichende Begründung für seine Gleichsetzung mit Fyoll. Eine detaillierte Widerlegung der Identifikation Passavants lieferte schließlich Donner-von Richter (1896), S. 55, 74, 87–89, ohne allerdings dabei die Beobachtungen Justis (1888), S. 150, zur Kenntnis genommen zu haben.
Passavants Fyoll-These wurde in den Städel-Gemäldeverzeichnissen von 1844 bis 1892 beibehalten.

18 Justi (1888), S. 150.

19 Weizsäcker (1897), Sp. 1–16; ders. (1900), S. 201–205; ders. (1923), S. 131.
Die Benennung als »Meister von Frankfurt« wurde in allen nachfolgenden Städel-Gemäldeverzeichnissen bis heute beibehalten.
Allein Brising (1908), S. 47f, lehnte die auf dem Wege der Stilkritik gewonnene und dem »Meister von Frankfurt« zugeschriebene Werkgruppe rundheraus ab. Seiner Meinung nach handelte es sich um Arbeiten unterschiedlichster Künstler, wobei er das Humbracht-Triptychon dem mit Albrecht Bouts identifizierten »Meister der Himmelfahrt Mariens« zuschreiben wollte.

20 Weizsäcker (1900), S. 204. Johann Humbracht wurde zwar

säcker zur Annahme eines terminus ad quem von 1504. Er hielt das Werk für eine Stiftung Claus Humbrachts d. Ä. zum Gedenken an seine 1501 verstorbene Frau Greda, wollte aber auch die Möglichkeit einer Stiftung durch die Kinder nach dem Tod des Vaters 1504 nicht ausschließen.

Auch für die Umstände der Auftragserteilung an den mutmaßlich in Antwerpen tätigen Maler konnte Weizsäcker eine überzeugende Begründung aus den von ihm beigebrachten biographischen Daten gewinnen. Da der zweitälteste Sohn Jakob seit spätestens 1503 als Kaufmann in Antwerpen ansässig war, lag die Annahme nahe, daß der Auftrag an den »Meister von Frankfurt« von ihm dort vor Ort vermittelt wurde. Über den ursprünglichen Bestimmungsort wie über die nachfolgende Geschichte des Kreuzigungs-Triptychons konnte auch Weizsäcker nur mutmaßen[21].

Die Datierung des Humbracht-Altars auf oder unmittelbar nach 1504 meinte Weizsäcker auch auf das zweite namengebende Werk, den stilistisch eng verwandten Sippen-Altar *(Abb. 241)*, übertragen zu können. Auf dieser Grundlage aufbauend, erweiterte er die Zahl der stilkritisch derselben Hand zuzuweisenden Werke beträchtlich[22]. Die nachfolgende Forschung konzentrierte sich auf einzelne, z. T. voneinander unabhängige Fragestellungen. So bemühte man sich zum einen intensiv um eine möglichst vollständige Rekonstruktion des Œuvre des Meisters[23], obwohl bereits A. von Wurzbach Zweifel an der Richtigkeit zahlreicher Zuschreibungen bekundet hatte[24]. Zum anderen sollte die Frage nach der künstlerischen Herkunft und nach der Identität des Malers die kunsthistorische Forschung auch im Hinblick auf das Kreuzigungs-Triptychon erneut beschäftigen[25].

Bereits Weizsäcker hatte darauf hingewiesen, daß im Hintergrund der Kreuzigungsdarstellung eine getreue Wiedergabe der Kathedrale von Utrecht eingefügt ist[26], die dem Bauzustand nach 1479, aber vor 1501–1512 entspricht[27]. Dieser Umstand ließ G. J. Hoogewerff an eine mögliche Herkunft des Malers aus dem Gebiet von Utrecht oder zumindest an eine erste Ausbildung am Niederrhein denken[28]. Da dieselbe Darstellung auch in den Werken des Jacob van Utrecht Verwendung findet[29], läßt sich keine Entscheidung über den Autor der ursprünglichen, wohl zeichnerischen Bauaufnahme treffen. So wurde auch Hoogewerffs Hypothese einer Utrechter Herkunft des »Meisters von Frankfurt« von der nachfolgenden Forschung nicht weiterverfolgt; statt dessen setzte sich im Anschluß an Beobachtungen von A. Goldschmidt in der neueren Forschung die Vorstellung einer Herkunft aus Flandern oder Brabant sowie die Annahme enger künstlerischer Beziehungen zu Hugo van der Goes – möglicherweise sogar einer Ausbildung in dessen Klosterwerkstatt in Roodendaele – durch[30].

erst am 12. 11. 1504 in das Kapitel aufgenommen, hatte aber schon seit dem 9. 1. desselben Jahres eine Pfründe des Frankfurter Liebfrauenstiftes inne.

21 Weizsäcker (1897), Sp. 7; ders. (1900), S. 205.
Bereits für das Jahr der Einführung der Reformation in Frankfurt, 1533, rechnete ders. (1897), Sp. 7, mit der Entfernung des Humbracht-Altars von seinem ursprünglichen Bestimmungsort und seiner Rückgabe an die Familie. Zur weiteren Geschichte des Triptychons s. o. S. 376.

22 Weizsäcker (1897), Sp. 13–16.

23 Hier sind vor allem zu nennen: Grete Ring, Wiedergefundene Bilder aus den Sammlungen der Margarete von Österreich; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 7 (1914), S. 263–265; Friedländer (1917), S. 135–150; ders. (1929), S. 105–111, 136–143; Michel (1934), S. 236–244; Friedländer (1971), S. 54–57, 74–80, 83–85, 90f; Goddard (1983 b), S. 53–83; ders. (1984).

24 Von Wurzbach (1911), S. 200.

25 Vor allem zwei in den 1490er Jahren entstandene Werke des »Meisters von Frankfurt«, von Ring (wie Anm. 23), S. 263–265, bzw. von Friedländer (1917), S. 139f, erstmals dem Maler zugeschrieben, boten neue Anhaltspunkte für die Biographie des Meisters: Zum einen das auf 1496 datierte Doppelbildnis des Malers mit seiner Frau (ENP VII, S. 80, Nr. 163, Tafel 117), zum anderen das »Schützenfest« (ENP VII, S. 80, Nr. 164, Tafel 118; beide Bilder im Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen). Während die Datierung und die Altersangaben der dargestellten Personen des Doppelbildnisses (»36. 1496. 27«) Rückschlüsse auf ihr Alter zulassen, gestatten Wappen und Motto der Antwerpener Lukasgilde auf dem »Schützenfest« (wie auch die gesicherte Herkunft aus dem Besitz der Schützengilde dieser Stadt) die sichere Zuweisung des »Meisters von Frankfurt« zur Antwerpener Malerzunft.

26 Weizsäcker (1897), Sp. 14.

27 Wagenaar (1934), S. 48–54.

28 Hoogewerff (1939), S. 24; so zuvor auch schon Hulin de Loo (1913), S. 73f, und in der Folge Baudisch (1940), S. 132–134, sowie Grosshans (1988), S. 120f.
Auch De Jong (1934), S. 52, hatte auf Grund der Genauigkeit der Wiedergabe der Architektur vermutet, daß der »Meister von Frankfurt« selbst in Utrecht gewesen sein könnte.

29 Es handelt sich um die Königsanbetung im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (De Meyere [1988], S. 183, Abb. 10, 10 a) und die Kreuzabnahme in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (a. a. O., S. 184–186, Abb. 11, 11 a).
Wagenaar (1934), S. 50–54, wollte auch in der im Bau befindlichen Torbefestigung auf der Mitteltafel des Humbracht-Altars eine topographisch genaue Wiedergabe der Wittevrouwenpoort in Utrecht erkennen. Da an diesem Torturm für das Jahr 1487 Bauarbeiten belegt sind, sah Wagenaar in diesem Jahr auch einen terminus ad quem für die Entstehung der Bauaufnahme, die ihrerseits den drei Darstellungen der Utrechter Kathedrale zugrunde liegt.

30 Adolph Goldschmidt, Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes; in: ZfbK N. F. 26 (1915), S. 221f.
Angesichts der Bezugnahme des »Meisters von Frankfurt« auf

Die beiden Frankfurter Triptychen bildeten auch für die verschiedenen Versuche einer Identifikation des »Meisters von Frankfurt« einen wichtigen Ausgangspunkt[31]. Auf Grund der Erwähnung eines Malers Jan bzw. Johan de Vos 1512 und 1522 in Frankfurt und 1508, 1512 und 1516 in Köln wollte W. R. Valentiner den Anonymus mit dem 1489 in die Antwerpener Lukas-Gilde aufgenommenen und 1514 und 1521 dort dokumentierten Jan de Vos gleichsetzen[32]. Diesem Vorschlag widersprach A. J. J. Delen und schlug statt dessen eine Identifikation des Meisters mit dem Antwerpener Maler Hendrik van Wueluwe vor[33]. Delens Hauptargumente gegen Valentiners Jan de Vos-Hypothese bezogen sich auf die durchaus unsichere Identität der drei genannten Maler dieses Namens, weiterhin aber auch auf die Tatsache, daß die beiden Frankfurter Altäre des »Meisters von Frankfurt« wesentlich früher als die ersten Werke des Jan de Vos entstanden sein müssen. Seinen Gegenvorschlag, in dem anonymen Meister den Antwerpener Hendrik van Wueluwe zu sehen, stützte Delen auf die Bedeutung Van Wueluwes innerhalb der Antwerpener Malergilde und der Bürgerschaft, die aus den Antwerpener Dokumenten der Jahre zwischen 1483 und 1523 deutlich hervortritt[34]. Delen zufolge spiegelt sich diese Bedeutung Van Wueluwes in dem beträchtlichen Umfang der mit dem »Meister von Frankfurt« in Verbindung gebrachten Werkgruppe unmittelbar wider. Wenn sich Delens Identifikationsvorschlag in der Folge auch nicht allgemein durchsetzen konnte[35], so wurde er doch erneut von S. Goddard aufgegriffen und mit zahlreichen neuen Detailbeobachtungen unterstützt[36]. Einen positiven Beweis für die Identität des »Meisters von Frankfurt« mit Hendrik van Wueluwe blieb allerdings auch Goddard schuldig[37].

Demgegenüber konnte Goddard aber wesentliche neue Einsichten in den Schaffensprozeß der Werke des »Meisters von Frankfurt« vermitteln[38]. Schon Friedländer hatte auf den umfangreichen Werkstattbetrieb aufmerksam gemacht, den der Maler seit dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts leitete und der auch in großem Stil für den Export arbeitete[39]. Unter diesen Umständen überrascht es nicht, daß Goddard die Verwendung von genormten Vorlagen für die Brokatmuster auf den Bildern des »Meisters von Frankfurt« nachweisen konnte. Sie wurden versatzstückartig und sicherlich unter Verwendung

den Genter Altar wie auf Werke Van der Goes', der bis zur Mitte der 1470er Jahre in Gent arbeitete, erwog Friedländer (1929), S. 109, die Möglichkeit der Herkunft des »Meisters von Frankfurt« aus Gent. Die engen Bezüge zu Van der Goes betonten vor allem Friedrich Winkler, Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964, S. 22, 153, 218; und Goddard (1983 b), S. 72–79; ders. (1984), S. 37, 49, 110f, der sogar eine Ausbildung des »Meisters von Frankfurt« in der Werkstatt Van der Goes' in Kloster Roodendaele für möglich hielt.

31 Hymans (1898), S. 360–364, nahm zwar auf die Datierung des Humbracht-Altars in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts durch Weizsäcker (1897), Sp. 1–16, Bezug, erwog aber zugleich die historisch unmögliche Identifikation des »Meisters von Frankfurt« mit dem 1589 in Frankfurt gestorbenen Quentin Massys d. J. Sein Vorschlag wurde schon von Weizsäcker (1900), S. 205, zurückgewiesen und fand in der Folge keine Anhänger.
Auch die von Leo van Puyvelde, Les Primitifs Flamands, Paris 1941, S. 34, erwogene Gleichsetzung des Malers mit Ryckaert metten Stelten fand in der nachfolgenden Forschung keine Aufnahme.

32 Valentiner (1945), S. 197–215, nahm angesichts der Herkunft des Kreuzabnahme-Triptychons des »Meisters von Frankfurt« aus der Kartäuser-Kirche in Köln, heute in der Alten Pinakothek in München (ENP VII, S. 75, Nr. 127, Tafel 97), eine Entstehung in dieser Stadt an und schloß daraus auf einen längeren Aufenthalt des Malers in der Domstadt.
Diese Meinung teilten – unter Vorbehalt – auch Winkler (wie Anm. 30), S. 22; Vanaise (1966), S. 16; und Fredericksen (1981), S. 150 mit Anm. 48.

33 Delen (1949), S. 74–83 (einer Anregung J. S. Helds folgend).

34 Die vollständige Liste der bekannten Dokumente zu Hendrik van Wueluwe bei Goddard (1984), S. 118–125.

35 Delens Identifikationsvorschlag fand Zustimmung durch folgende Autoren: J. van Roey, Een onbekende Antwerpse schilder: Jan van Wueluwe (ca. 1485 – 14 october 1550); in: JbAntwerpen (1954–60), S. 68; André Pigler, La mouche peinte: un talisman; in: Bulletin du musée hongrois des beaux-arts 24 (1964), S. 50; und Eisler (1970), S. 156. Dem Notnamen »Meister von Frankfurt« gaben weiterhin den Vorzug: Troescher (1954), S. 129; Prinz (1957), S. 50–57; Meester van Frankfort: Portret van de Kunstenaar en zijn vrouw; in: JbAntwerpen (1975), S. 290–291; Hand (1982), S. 43–52; und Paul Vandenbroeck, Bij het »Schuttersfest« (1493) en het »Dubbelportret« (1496) van de Meester van Frankfurt; in: JbAntwerpen (1983), S. 15–32.
Eine dritte Variante wurde von Vanaise (1966), S. 16, ins Spiel gebracht. Er schlug die Aufteilung des bisher allein dem »Meister von Frankfurt« zugeschriebenen Werkkomplexes auf drei unterschiedliche Maler vor. Dabei war der Meister der Frankfurter Altäre der Meinung Vanaises zufolge mit Jan de Vos, der Maler des Antwerpener Doppelbildnisses und des Schützenfestes mit Hendrik van Wueluwe gleichzusetzen, während er im Meister des Kreuzabnahme-Triptychons in Watervliet (ENP VII, S. 84f, Add. 202, Tafel 132) eine weitere, anonyme Künstlerpersönlichkeit sehen wollte. Auch diese Extremposition fand in Faggin (1968), S. 12, 14, ihren Anhänger.

36 Goddard (1983 b), 53–83; ders. (1984), S. 42–51.

37 Eine Zusammenfassung der Argumente gegen Goddards Identifikationsvorschlag des »Meisters von Frankfurt« als Hendrik van Wueluwe bei Falkenburg (1987), S. 271, und Grosshans (1988), S. 120–122.

38 Goddard (1984), S. 95–101, 113–117; ders. (1985), S. 401–417.

39 Friedländer (1917), S. 135. Der pasticcioartige Charakter gerade des Humbracht-Altars wurde auch von Snyder (1985), S. 401, betont.

einer mechanischen Übertragungshilfe eingesetzt und ermöglichten damit erst eine »Massenproduktion« im eigentlichen Sinne[40]: So zeigt der Brokat des Gewandes Maria Magdalenas auf dem Städel-Triptychon das geläufigste von insgesamt nur drei in der Werkstatt des Malers überhaupt zur Anwendung kommenden Brokatmustern[41].

Auf die mutmaßliche Vorbildwirkung der Grisaille-Gestaltung der Flügelaußenseiten des »Humbracht-Altars« für Grünewalds Grisaille-Tafeln mit den Heiligen Laurentius und Cyriacus, gleichfalls im Städel, machte K. Zülch aufmerksam[42].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Unterzeichnung des Kreuzigungs-Triptychons konnte durch die Infrarot-Reflektographie durchgängig sichtbar gemacht werden *(Abb. 242-246)*[43]. Auf Mitteltafel wie Innen- und Außenseiten der Flügel in Handschrift und Technik einheitlich, zeigt sie eine vergleichsweise freie, aber dennoch detaillierte und ohne nennenswerte Selbstkorrekturen auskommende Ausführung. Die erste Klärung des jeweiligen Bildentwurfes dürfte daher entweder in einem anderen - im Infrarot-Bereich nicht sichtbar zu machenden - Medium auf den Tafeln selbst oder unabhängig davon in vorbereitenden Zeichnungen ausgeführt und dann auf den Bildträger übertragen worden sein. Es kam durchwegs bei allen Tafeln eine Kombination von Unterzeichnungsmitteln zur Anwendung: So wurden die Konturlinien und die wesentlichste Binnenzeichnung mit einem bemerkenswert breit zeichnenden Pinsel (?) in rascher, sicher skizzierender Arbeit ausgeführt, während die kleinteiligere Binnenzeichnung, dazu die Schattenangaben, meist mit einem sehr viel feiner zeichnenden Pinsel (?) anschließend eingetragen wurden. Das Oberflächenrelief wird fast ausschließlich durch die Angaben der verschatteten Bildpartien verdeutlicht: Überwiegend in Parallel-, selten in Kreuzschraffur ausgeführt, bleiben sie dabei der Bildebene verhaftet und folgen nur selten in ihrem Duktus der bewegten Oberfläche des jeweiligen Bildgegenstandes. Die Unterzeichnung der auch in der Farbfassung kaum um Portraitähnlichkeit bemühten Gesichter der Stifterfiguren unterscheidet sich mit ihren vergleichsweise detaillierten Angaben in nichts von denen der Gestalten des Kreuzigungsgeschehens.

Schmuckformen, etwa die reichen Goldbrokate der Gewänder Maria Magdalenas und des guten Hauptmanns, sind generell nicht unterzeichnet, sondern erst während des Malprozesses eingeführt worden. Der Infrarot-Befund liefert mithin keine Anhaltspunkte für die Frage, auf welche Art die auch in der Größe »genormten« Brokatmuster in der Werkstatt des »Meisters von Frankfurt« übertragen worden sein mögen. Die Unterzeichnung der Brokatgewänder einschließlich der modellierenden Schattenangaben unterscheidet sich nicht von jener der Kleidungsstücke aus einfachen, ungemusterten Stoffen. Kennzeichnenderweise sind die Brokatmuster als durchgehender Rapport ausgeführt, ohne Rücksicht auf die bewegte Oberfläche des jeweiligen Körpers zu nehmen. Allein durch die nachträgliche Aufbringung von Schattenangaben wird eine überzeugende Körperlichkeit der Figuren erzielt[44].

Die Hintergrundslandschaft mit ihren Nebenszenen und Gebäuden auf Mitteltafel und Flügelinnenseiten ist, abgesehen von summarischen Angaben der Horizontlinie, ebensowenig unterzeichnet wie die üppige Vegetation im Bildvordergrund[45]: Diese in der Mehrzahl von Anfang an vorgesehenen Bilddetails wurden also erst während des Malprozesses eingeführt. Dies gilt auch für die Texte der Schriftbänder auf Mitteltafel und Flügelaußenseiten sowie der Wandfläche unterhalb der in geschlossenem Zustand des Triptychons sichtbaren Grabnische.

Angesichts der vergleichsweise freien Art der Unterzeichnung überrascht die Zahl der geringfügigen

40 Goddard (1985), S. 403-407, konnte bei keinem der von ihm untersuchten Werke des »Meisters von Frankfurt« die Verwendung von Pausen oder ähnlichen Übertragungshilfen nachweisen, hielt sie aber angesichts der nahezu durchgängig gleichen Abmessungen der Einzelmuster zu Recht für mehr als wahrscheinlich.

41 Goddard (1985), S. 401-417.

42 W. K. Zülch, Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt, München 1938, S. 115-119. Grünewalds Städel-Tafeln bildeten mit zwei anderen in der Kunsthalle Karlsruhe die Standflügel des 1507 von dem Frankfurter Patrizier Jacob Heller bei Albrecht Dürer für die Frankfurter Dominikanerkirche in Auftrag gegebenen Thomas-Altars.

43 Zur handschriftlich wie technisch ganz entsprechenden Unterzeichnung anderer Werke des »Meisters von Frankfurt« vgl. Goddard (1983 b), S. 53-83.

44 Dieser Effekt ist besonders gut an der Figur der Magdalena zu beobachten.

45 Demgegenüber finden sich - der Horizontlinie im Bildhintergrund entsprechend - summarische Angaben für die Abgrenzung von kahler und bewachsener Bodenzone und für die verstreuten Totengebeine.

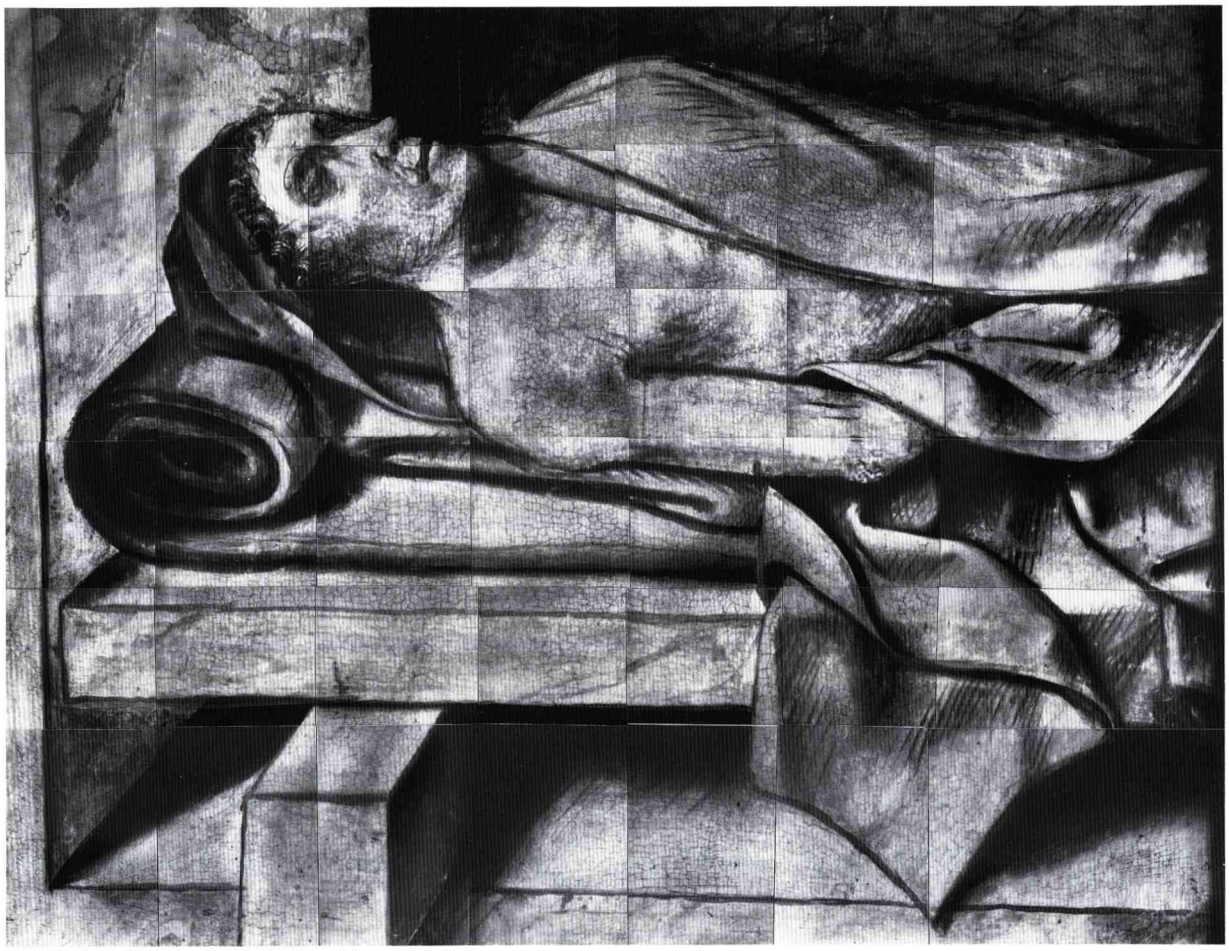


Abb. 242: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Außenseite des linken Flügels, Infrarot-Reflektographie: Leichnam, Frankfurt, Städel

Abweichungen der detaillierten Farbausführung von den Vorgaben der Unterzeichnung kaum. In der Mehrzahl handelt es sich um Veränderungen der Gesichter, insbesondere der Position der Augen, die Komposition und Bildaussage aber kaum veränderten[46]. Die einzige weiter reichende Modifikation betraf das Portrait des Stifterpaares und der unmittelbar hinter der Mutter knienden Tochter. Wendet

46 Es lassen sich folgende Abweichungen der Farbfassung der Tafeln von der Unterzeichnung beobachten: Auf den Flügelaußenseiten gibt es Modifikationen am Verlauf des Schriftbandes, ferner sind die Augen des Toten in der Unterzeichnung höher angesetzt als schließlich ausgeführt. Die Architektur ist rein linear unterzeichnet; Schraffuren zur Angabe von Modellierung und Schattenzonen beschränken sich auf den Toten, das Leichentuch und das Schriftband.
Auf der Mitteltafel konzentrieren sich die Veränderungen auf die Trauernden. So war der Kopf des Johannes in der Unterzeichnung stärker zurückgeneigt und sein Blick mehr nach oben auf den Gekreuzigten gerichtet, während das Haupt der Frau unmittelbar hinter Maria in betonterer Weise verkürzt gesehen war. Der Kopf der Weinenden unter dem Kreuz war demgegenüber weniger stark geneigt als heute; ihr rechtes Auge ist etwa eine Augenbreite höher unterzeichnet als in Farbe ausgeführt. Auf ebendiese Konzeption nimmt die in Unterzeichnung und Farbfassung identische Rechte noch immer Rücksicht: Was ursprünglich als überzeugendes Trocknen der Tränen gemeint war, wurde durch die vorgenommene Teilmodifikation zu einem Motiv, das eher an ein Auszupfen der Augenbrauen erinnert. Auch bei der Figur der Maria Magdalena begegnen wir einer im Vergleich zur Unterzeichnung niedriger angeordneten Augenpartie: Die heute so überaus prominente Stirnpartie war in der Unterzeichnung nicht vorgesehen.
Ein gleichartiger Befund mit höher unterzeichneter Augenpartie bei ansonsten unveränderter Kopf- und Gesichtsform begegnet auch auf der Innenseite des rechten Flügels bei der hl. Margarete und der am rechten Bildrand knienden Tochter. Der linke Flügel mit dem hl. Nikolaus und den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie zeigt dagegen andersartige Modifikationen: Hier wurden die Gesichtskonturen bei dem empfehlenden Heiligen wie bei dem in geistlicher Tracht (die ebenso wie die Tonsur bereits in der Unterzeichnung detailliert angegeben ist) dargestellten Sohn in der Farbfassung verbreitert, während die Gesichter der beiden links knienden Söhne insgesamt ein wenig tiefer unterzeichnet waren.

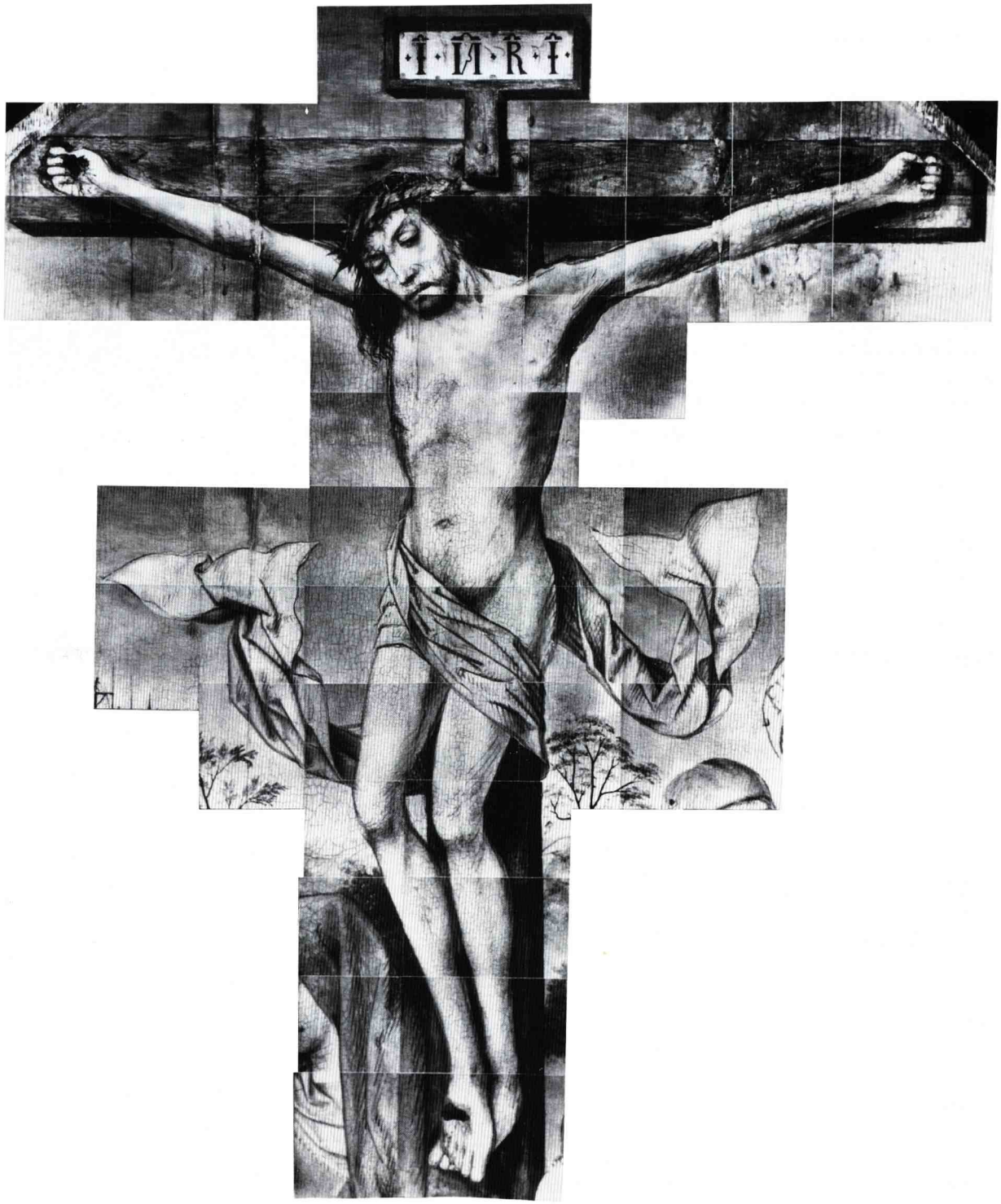


Abb. 243: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Mitteltafel, Infrarot-Reflektographie: Gekreuzigter, Frankfurt, Städel

sich Greda Brun heute wie ihre beiden jüngeren Töchter in betontem Dreiviertelprofil nach links, um gleichsam das Geschehen auf Golgatha verfolgen zu können, so war sie in der Unterzeichnung in einer Haltung gegeben, die auch ihre älteste Tochter im Ordenshabit einnimmt: Sie wandte ihr Gesicht stärker dem Betrachter zu, hatte aber nicht - wie ihre Tochter - die Augen niedergeschlagen, sondern blickte als einziges Mitglied der Stifterfamilie in Richtung des Betrachters aus dem Bilde heraus. Interessanterweise ist eine vergleichbare, wenngleich nicht so weitgehende Veränderung auch bei Nikolaus Humbracht d. Ä. festzustellen. Bei grundsätzlich unveränderter Anlage von Kopf und Gesicht war die Wendung zum Mittelbilde hin in der Unterzeichnung weniger stark ausgeprägt.

Auf die in der Erstkonzeption deutlich breitere Haube der Greda Brun nahm die Unterzeichnung der hinter ihr knienden Tochter Rücksicht. Die Augenpartie war im Verhältnis zu ihrem gemalten Bildnis höher angesetzt, der Kopf daher gestreckter. Auch ihre Kopfbedeckung wurde in der Farbversion verändert. Trägt sie heute wie Mutter und Schwester eine Haube mit Kinnbinde, so war in der Unterzeichnung ihre Haube weiter ausladend, zugleich aber mit seitlich herabfallenden Enden (und ohne Kinnbinde) versehen.

Die Infrarot-Reflektographie macht wie der Röntgenbefund *(Abb. 247-248)* über diese Beobachtungen hinaus den im Vergleich zu niederländischen Bildern des 15. Jahrhunderts deutlich vereinfachten maltechnischen Aufbau der Tafeln deutlich: Die komplexe schichtweise Farbanlage, die wegen der Verwendung einer ganzen Reihe von nicht-deckenden Lasuren von Anfang an präzise der einmal gewählten Form zu folgen hatte, ist durch eine summarische Untermalung abgelöst worden, die dann in der mehr oder minder fertig ausgemischten oberen Farbschicht - soweit nötig - »korrigiert« wird. Die auf diese Weise entstandenen Korrekturen sind klassische »Pentimenti«, mit denen bei dieser Form der raschen Ausführung von vornherein gerechnet wird.

Die dendrochronologische Untersuchung des verwendeten Eichenholzes ließ die Bestimmung des frühestmöglichen Fälldatums für das Jahr 1481, des wahrscheinlichen Fälldatums für das Jahr 1487 zu[47].

47 Vgl. die ausführliche Darstellung des Befundes im Katalogbeitrag von P. Klein.



Abb. 244: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Mitteltafel, Infrarot-Reflektographie: Trauernde Marien und Johannes, Frankfurt, Städel

DISKUSSION

So eindeutig die Entstehungsumstände auf den ersten Blick erscheinen mögen - die ursprüngliche Bestimmung des Frankfurter Kreuzigungs-Triptychons bleibt ebenso ungewiß wie seine präzise Datierung, sein Auftraggeber und sein Aufstellungsort. Da das Memento mori-Motiv der Flügelaußenseiten nach Aussage der Unterzeichnung von Beginn der Bildkonzeption an vorgesehen war, steht der Sepulkralbezug der Stiftung außer Frage. Offen bleibt



Abb. 245: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Innenseite des linken Flügels, Infrarot-Reflektographie: Nikolaus Humbracht mit seinen Söhnen, Frankfurt, Städel

allerdings, ob das Altarbild noch von Claus Humbracht d. Ä. zum Gedächtnis an seine bereits 1501 verstorbene Ehefrau Greda Brun in Auftrag gegeben wurde oder ob es sich um eine Stiftung der Kinder zum Gedächtnis beider Eltern gehandelt hat. Es wäre natürlich auch an eine nachträgliche »Aktualisierung« des Totengedächtnisses durch den Tod des älteren Nikolaus Humbracht am 14. September 1504 zu denken[48].

Unsicher bleibt auch die ursprüngliche Aufstellung, worauf schon Weizsäcker hinwies[49]: Während Greda Brun in St. Katharinen bestattet wurde, befand sich das Grab Claus Humbrachts d. Ä. in der Barfüßerkirche. Ein im Zweiten Weltkrieg zerstörtes Epitaphienbuch aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts hingegen erwähnte ein mit dem Humbrachtschen Familienwappen quadriertes Monsbergisches Wappen (d. h. ein auf das Stifterpaar des Städel-Altars bezogenes Ehewappen) »... unter dem gemahld der Biblischen Historien...« in St. Peter[50].

Neben dem Kreuzigungs-Triptychon hat sich ein weiteres Kunstwerk erhalten, das nur wenig später von einem Mitglied der Familie Humbracht in Auftrag gegeben wurde und das sich in Teilen direkt auf das Altarbild des »Meisters von Frankfurt« bezieht: Es handelt sich um das Gebetbuch der Familie Humbracht, heute in der Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt, auf das bereits Weizsäcker und O. Goetz hingewiesen haben[51]. Laut Inschrift wurde das Buch 1508 für Claus Humbracht d. J. wohl von

48 Weizsäcker (1897), Sp. 7 mit Anm. 7.
49 A. a. O., Sp. 7; ders. (1900), S. 205.
50 Auch diese Archivalie gehört zu den Kriegsverlusten des Archivs der Stadt Frankfurt (freundliche Mitteilung von V. Harms-Ziegler, Archiv der Stadt Frankfurt).
51 Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. germ. oct.

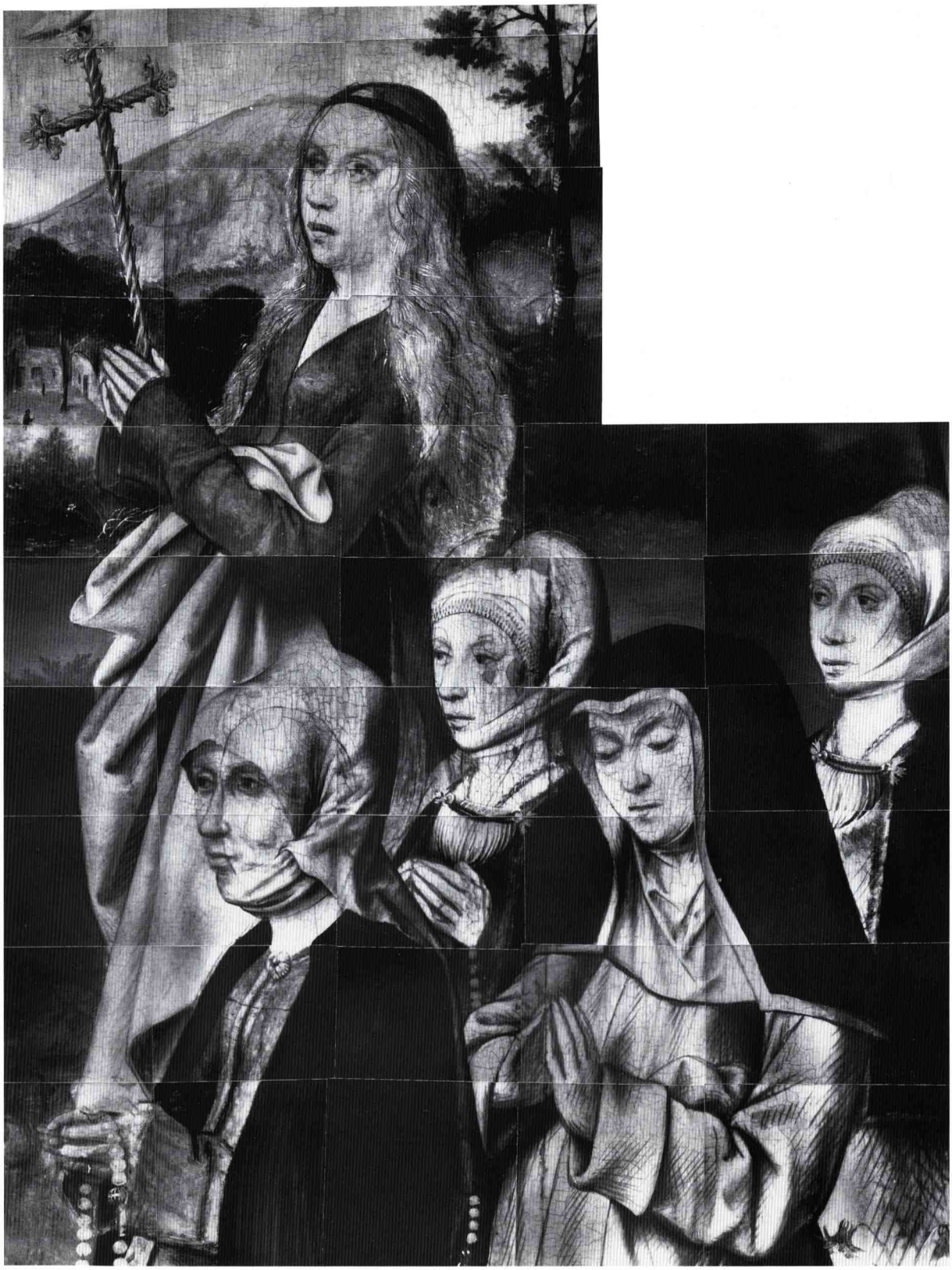


Abb. 246: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Innenseite des rechten Flügels, Infrarot-Reflektographie: Greda Brun mit ihren Töchtern, Frankfurt, Städel



Abb. 247: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Mitteltafel, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel



Abb. 248: »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Flügel, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

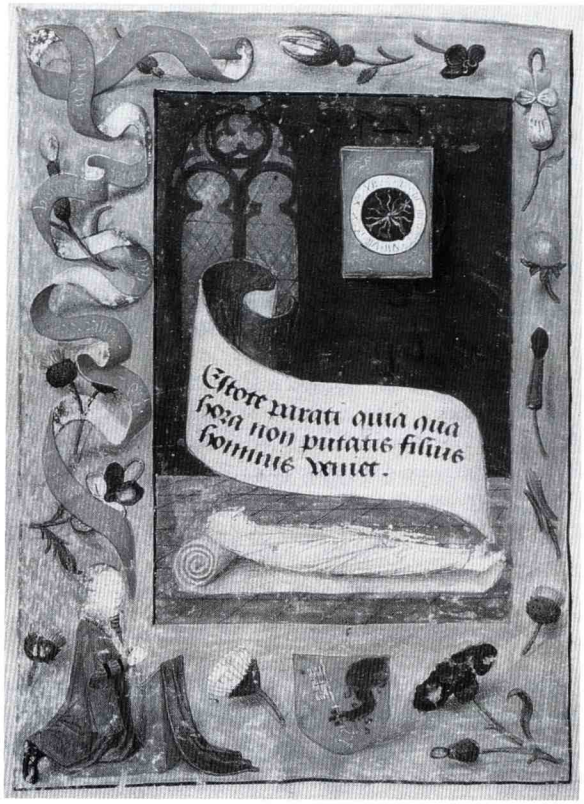


Abb. 249: Frankfurter(?) Buchmaler, Gebetbuch des Claus Humbracht d. J., 1508, Totenoffiz, Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek

einem lokalen Buchmaler hergestellt[52], der zumindest für die Darstellung des aufgebahrten Leichnams *(Abb. 249)* am Beginn des Totenoffiziums unmittelbar die Außenseiten des Städel-Triptychons als Vorlage nutzte[53].

Der Humbracht-Altar bietet – wie auch zahlreiche andere Werke des »Meisters von Frankfurt« – aufschlußreiche Einblicke in die Werkstattgepflogenheiten eines Antwerpener Malers des beginnenden 16. Jahrhunderts. Unter den sich wandelnden wirtschaftlichen Bedingungen der Scheldestadt, die in diesen Jahren zum führenden europäischen Handelszentrum aufstieg, veränderte sich auch der Kunstmarkt nachhaltig[54]. An die Stelle der bis dahin vorherrschenden Auftragsarbeiten trat nun zunehmend die Herstellung von Bildwerken für den freien Markt unter Umständen, die man bereits als Massenproduktion bezeichnen kann. Die Ausführung des Einzelwerkes durch eine Gruppe von Werkstattmitarbeitern, die sich nur bedingt dem Stil des Werkstattleiters unterordneten, dafür aber genormte Vorlagen etwa für Stoffmuster verwendeten, führte zu genau den Zuschreibungsproblemen, die einen wesentlichen Teil der Forschungsgeschichte zum Werk des »Meisters von Frankfurt« ausmachen. Der Humbracht-Altar – wie auch das etwa gleichzeitige Triptychon mit der Heiligen Sippe aus der Dominikaner-Kirche *(Abb. 241)* – steht offenbar noch am Beginn der durch die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen ausgelösten organisatorischen Neustrukturierung des Werkstattbetriebs. Obwohl insbesondere beim Sippen-Altar die Beteiligung von Werkstattmitarbeitern sicher anzunehmen ist, sind beide Werke – ähnlich wie auch die noch in den 1490er Jahren entstandenen Antwerpener Tafeln mit »Schützenfest« und Doppelbildnis – von einem hohen Grad stilistischer und qualitativer Einheitlichkeit gekennzeichnet. Zugleich zeigen beide Altarbilder aber bereits die versatzstückartige Verwendung von Einzelmotiven, die in der nachfolgenden Produktion der Werkstatt so außerordentlich ökonomisch eingesetzt werden sollten.

Dieses Vorgehen beschränkte sich nicht auf die reichen Muster der Brokatstoffe. Es betrifft in gleicher Weise die Gestaltung und das Zueinander der Figuren, was sich allerdings häufig nachteilig auf den inneren Zusammenhalt der Kompositionen auswirkt. So überrascht bei der Humbracht-Kreuzigung nicht nur die pathetische Abwendung Magdalenas vom

3; Birgitt Weimann, Die mittelalterlichen Handschriften der Gruppe Manuscripta Germanica, Frankfurt am Main 1980 (Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 5, IV), S. 84–88.
Weizsäcker (1923), S. 131f; Goetz (1934), S. 75–79.

52 Goetz (1934), S. 76, wies auf die Verfälschung der Datumsangabe der Inschrift »Me fecit fieri Nicolaus Humbracht Anno d⟨omi⟩ni 1380« auf der ersten Seite der Handschrift hin. Das richtige Datum 1508 war seiner Mitteilung zufolge mit Lupe und Quarzlampe zweifelsfrei feststellbar.

53 Roger S. Wieck, The Book of Hours in Medieval art and life, London 1988, S. 124–137; Gabriele Bartz, Eberhard König, Die Illustration des Totenoffiziums in Stundenbüchern; in: Hansjakob Becker (Hrsg.), Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium, Bd. 1, St. Ottilien 1989, S. 487–528.

54 Lorne Campbell, The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century; in: BurlM 118 (1976), S. 188–198; Jean C. Wilson, The participation of painters in the Bruges »Pandt« market, 1512–1550; in: BurlM 125 (1983), S. 476–479; Lynn F. Jacobs, The marketing and standardization of South Netherlandish carved altarpieces: Limits of the role of the patron; in: AB 71 (1989), S. 208–229; Dan Ewing, Marketing art in Antwerp, 1460–1560: Our Lady's Pand; in: AB 72 (1990), S. 558–584; Jean C. Wilson, Workshop patterns and the production of paintings in sixteenth-century Bruges; in: BurlM 132 (1990), S. 523–527; dies., Connoisseurship and copies: The case of the Rouen grouping; in: GBA 6. pér. 117 (1991), S. 191–206.

Kreuz. Es befremdet vor allem das additive Zusammenschieben der Figuren um Maria und die auf die zusammenbrechende Gottesmutter zielende Bündelung von Halte- und Stützmotiven, die – auf die Darstellungslogik hin überprüft – allesamt ins Leere gehen. Der Grund für diese erst bei genauerem Hinsehen wahrzunehmenden Brüche und Schwächen liegt in allen Fällen in der nur oberflächlichen Neukombination von Figurenmotiven aus anderen Bildzusammenhängen.

So zitierte der »Meister von Frankfurt« mit der sich klagend umwendenden Maria Magdalena eine Figur, die er selbst in Auseinandersetzung mit Rogier van der Weydens berühmter Kreuzabnahme im Prado in Madrid *(Abb. 75)*[55] zunächst für eine Beweinungskomposition entwickelt hatte, und die auch in einer Reihe von Werkstattarbeiten weitere Verwendung fand. Die beste, wohl dem »Meister von Frankfurt« am nächsten stehende Version befindet sich heute in der Norton Gallery of Art in West Palm Beach *(Abb. 250)*[56]. Daß die Erstfassung dieser Beweinung zeitlich vor dem Humbracht-Triptychon entstanden sein muß, liegt auf der Hand: Während die Körperhaltung der Maria Magdalena durch die Figurenkonstellation der Beweinung durchaus sinnvoll motiviert ist, verliert sie bei der Humbracht-Kreuzigung jeden Zusammenhang mit der Bildhandlung. Aus anderem Bildzusammenhang stammend und unverändert in den neuen Kontext eingefügt, wird ihre Klage ziellos und bezieht sich weder auf den toten Christus am Kreuz noch auf die zusammenbrechende Maria.

Prinzipiell ähnlich verhält es sich mit der Gruppe um die Mutter Gottes. Der »Meister von Frankfurt« benutzte, wie schon bei der Christusfigur[57], keine eigene Bilderfindung, sondern adaptierte Fremdgut. Auch hier arrangierte er ein Figurentableau um, das ursprünglich für eine andere Szene bestimmt war. Es handelt sich dabei um eine Beweinung, die mit ihrem

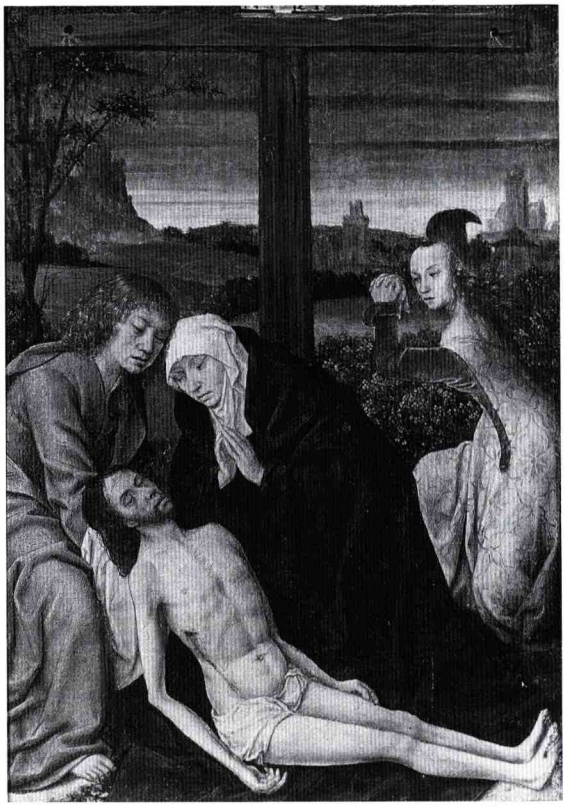


Abb. 250: Werkstatt des »Meisters von Frankfurt«, Beweinung Christi, West Palm Beach, Florida, Norton Gallery and School of Art

unmittelbar an Hugo van der Goes orientierten Gepräge möglicherweise ein verlorenes Werk dieses Meisters wiedergibt *(Abb. 251)*[58]. Hierher stammen wörtlich der Maria stützende Johannes und die beiden der Gottesmutter zu Hilfe eilenden Frauen, schließlich der Oberkörper Mariens selbst. Die Übereinstimmungen gehen bis in Details wie das Faltengeschiebe auf Johannes' rechter Schulter, den Kopfputz der einen Helferin oder das grotesk entstellte Motiv des Augenauswischens ihrer Gefährtin.

55 ENP II, S. 60f, Nr. 3, Tafel 6.

56 Goddard (1984), S. 62, 160, Kat. Nr. 110, verwies auf die Parallelen zu den beiden Frankfurter Altären und favorisierte eine Datierung um 1495.
Die auf vier Figuren beschränkte, hypothetische Erstfassung der Beweinung des »Meisters von Frankfurt« wurde, um eine Reihe von Beifiguren erweitert, mehrfach von der Werkstatt wiederholt (Goddard [1984], S. 62, 160f, Kat. Nr. 111–114; Abbildungen bei Goddard [1983–86], Abb. 218–221).

57 Der Gekreuzigte geht offenbar auf eine Darstellung des Hugo van der Goes zurück, die jedoch nur in Reflexen seines Umkreises und seiner Nachfolge faßbar ist. Die früheste und stilistisch dem hypothetischen Urbild am nächsten kommende Version befindet sich im Museo Correr, Venedig (ENP IV, S. 74, Nr. 30, Tafel 41). Sie diente auch dem »Meister der Turiner Kreuzigung« als Ausgangspunkt für seine Kreuzigungstafel im Städel (Inv. Nr. 1067).

58 Die qualitätvollste Version ist in einer Zeichnung vom Ende des 15. Jahrhunderts in einer belgischen Privatsammlung überliefert (Dessins du XVe au XVIIIe siècle dans les collections privées de Belgique, exposition organisé par la Société Générale de Banque et l'A. S. B. L. les Amis du Dessin, Brüssel 1983, S. 10–13, Kat. Nr. 1).
Gemäldekopien haben sich u. a. von einem anonymen niederländischen Meister des 16. Jahrhunderts im Muzeum Narodowe in Warschau (a. a. O.) und vom »Meister des gestickten Laubes« im Musée de Picardie in Amiens (ENP IV, S. 87, Supp. 130, Tafel 111), erhalten.

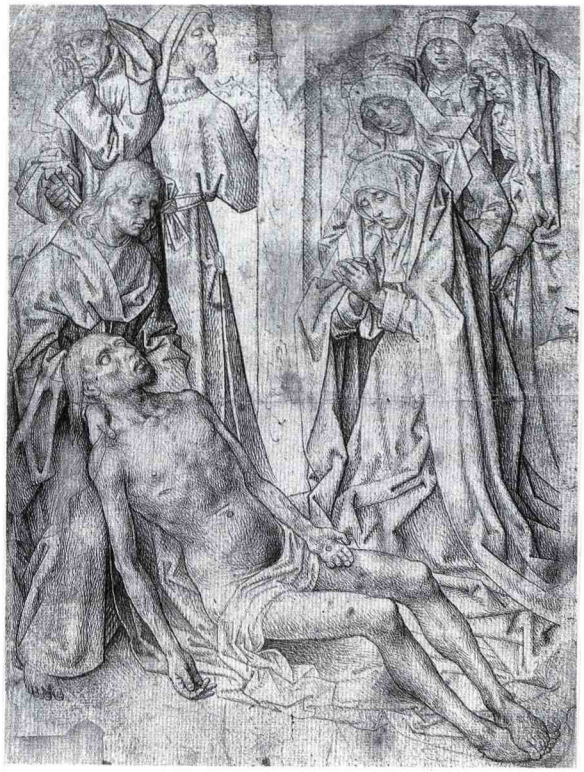


Abb. 251: Nachfolger des Hugo van der Goes, Beweinung Christi, Zeichnung, belgischer Privatbesitz

Eine weitere Motivübertragung, diesmal allerdings aus dem Bereich der Sepulkralplastik (und ohne die oben zu beobachtenden Sinnentstellungen), hat auf den Flügelaußenseiten stattgefunden. Die Darstellung schließt sich eng an die zeitgenössische Grabmalsgestaltung an: Der nur von seinem Leichentuch bedeckte, auf einer einfachen Matte auf dem Boden liegende Tote, dem darüber hinaus der eindringliche Appell an den Betrachter »in den Mund gelegt« wird, das eigene, unausweichliche Ende zu bedenken, ist kennzeichnend für die seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts aufkommenden »Transi«-Grabmäler[59].

So eindeutig die Verwendung von nachgerade schematisierten Versatzstücken in der Gestaltung des Humbracht-Triptychons auch ist, so wenig lassen sich die praktischen Übertragungsvorgänge im Infrarot- oder Röntgenbefund nachweisen: In dieser Hinsicht bleiben die Werkstattgepflogenheiten des »Meisters von Frankfurt« im dunkeln.

Da sich keine direkten Verbindungen zwischen dem Künstler oder den Auftraggebern des Humbracht-Triptychons und Utrecht nachweisen lassen, bleibt die Frage nach dem möglichen Anlaß der Einfügung der Kathedrale von Utrecht in die Kreuzigungsdarstellung. Die wiederholte Darstellung des Utrechter Domturmes auf niederländischen Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts - am prominentesten und umstrittensten wohl auf der Anbetung des Lammes des Genter Altars - hatte erstmals E. Dhanens als mögliche Reaktion auf die Streitschrift Geert Grootes »Contra magna edificia superflua ac constitutiones falsas principaliter contra turrim traiectensem« interpretiert[60]. Die Darstellung gerade der Utrechter Kathedrale als Bestandteil des Himmlischen Jerusalem (im Genter Altar) bzw. des irdischen Jerusalem (im Humbracht-Altar) hätte dann nachdrücklich gegen Grootes Ablehnung aufwendiger Bauvorhaben zur Verherrlichung von Bischof, Kapitel und Stadt Utrecht bzw. individueller Pracht- und Prunkentfaltung im Kontext der Stiftung des vorliegenden Altarbildes Position bezogen. Es bleibt allerdings zu bedenken, daß das Bistum Utrecht das kirchliche Zentrum der gesamten Niederlande war und daß folglich der spektakuläre Bau des Kathedralturmes weitreichender Aufmerksamkeit gewiß sein konnte. Seine Einfügung in den religiösen Bildkontext könnte daher auch allgemein als Verweis auf das »Himmlische Jerusalem« zu verstehen sein.

59 Cohen (1973), S. 76f; zum Humilitas-Motiv des nackt auf einer Matte auf dem Boden ausgestreckten Verstorbenen vgl. a.a.O., S. 59; zur antiken Herkunft und zur mittelalterlichen Verbreitung und Bedeutung des Memento mori-Sinnspruches vgl. a. a. O., S. 22, 25 mit Anm. 35.
Die Gestaltung der Flügelaußenseiten des Humbracht-Altars begegnet auch auf einem weiteren, in der Werkstatt des »Meisters von Frankfurt« entstandenen Altarbild, dessen Flügel sich heute in der City Art Gallery in Manchester (ENP VII, S. 77, Nr. 134, Tafel 105) befinden. Der Leichnam wurde nachträglich übermalt, die ursprüngliche Gestaltung ist aber unschwer an der Röntgenaufnahme abzulesen.
Das Motiv des Toten begegnet zugleich auch wiederholt in den Illustrationen zum Totenoffizium in spätmittelalterlichen Stundenbüchern, vgl. Bartz, König (wie Anm. 53), S. 487-528.

60 Elisabeth Dhanens, Le scriptorium des Hiéronymites à Gand; in: Scriptorium 23 (1963), S. 378. Dazu jüngst auch: Aart J. J. Mekking, Pro Turri Trajectensi: de positieve symboliek van de Domtoren in de stad Utrecht en op de Aanbidding van het Lam Gods van de gebroeders Van Eyck; in: J. B. Bedaux (Hrsg.), Annus quadriga mundi. Opstellen over middeleeuwse kunst opgedragen aan Prof. Dr. Anna Esmeijer, Zutphen 1989, S. 129-151.
Zu Grootes Pamphlet vgl. R. R. Post, Geert Grootes tractaat Contra turrim Traiectensem teruggevonden, Den Haag 1967.

LITERATUR

VERZ. 1819, S. 23, Nr. 3; 1823, S. 7, Nr. 3; 1830, S. 41, Nr. 296; 1833, S. 8; 1835, S. 63, Nr. 154; 1844, S. 83f, Nr. 125; 1855, S. 14, Nr. 125; 1858, S. 70f, Nr. 79; 1866, S. 72, Nr. 79; 1870, S. 91, Nr. 73; 1873, S. 92, Nr. 73; 1879, S. 94, Nr. 81; 1883, S. 96, Nr. 81; 1888, S. 103, Nr. 81; 1892, S. 25, Nr. 81; 1900, S. 201, Nr. 81; 1907, S. 16f, Nr. 81; 1910, S. 19, Nr. 81; 1914, S. 20, Nr. 81; 1915, S. 17, Nr. 81; 1919, S. 73f, Inv. Nr. 715; 1922, S. 44f; 1924, S. 126; 1966, S. 73f; 1971, S. 37; 1987, S. 68.

1841 J. D. PASSAVANT, Beiträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1841), S. 418f

1847 Franz KUGLER, Jacob BURCKHARDT, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, Bd. 2, Berlin ^{2}1847, S. 160

1853 Ernst FÖRSTER, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Leipzig 1853, S. 184

1857 Hermann Alexander MÜLLER, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands. Ein Handbuch für Reisende und Heimgekehrte, Bd. 1, Leipzig 1857, S. 78

1862 Ph. Friedrich GWINNER, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1862, S. 16–22

1879 Carl SCHNAASE, O. EISENMANN, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879, S. 376f

1888 Carl JUSTI, Die portugiesische Malerei des XVI. Jahrhunderts; in: JbBerlin 9 (1888), S. 150

1896 Otto DONNER-VON RICHTER, Die Maler-Familie Fyoll und der Römerbau im Hinblick auf die Tätigkeit der Fyolls in demselben; in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 3. F. 5 (1896), S. 55, 74, 87–89

1897 Heinrich WEIZSÄCKER, Der Meister von Frankfurt; in: Zeitschrift für christliche Kunst 10 (1897), Sp. 1–16

1898 H. HYMANS, Un maître énigmatique; in: Annales de l'académie royale d'archéologie de Belgique 4. sér. 10 (1898), S. 360–364

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 201–205

1908 Harald BRISING, Quinten Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande, Leipzig ^{2}1908, S. 47f

1911 Alfred VON WURZBACH, Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd. 3, Wien 1911, S. 200

1913 Georges HULIN DE LOO, Ein authentisches Werk von Goossen van der Weyden im Kaiser-Friedrich-Museum. Die gleichzeitigen Gemälde aus Tongerloo und Lier und die Ursprünge der Antwerpener Schule um 1500; in: JbBerlin 34 (1913), S. 68, 72–74

1917 Max J. FRIEDLÄNDER, Der Meister von Frankfurt; in: JbBerlin 38 (1917), S. 135–150

1923 Heinrich WEIZSÄCKER, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M. Nach den archivalischen Quellen, München 1923, S. 131

1924 Friedrich WINKLER, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924, S. 210

1925 Willy BURGER, Die Malerei in den Niederlanden, 1400–1550, München 1925, S. 111f

1929 FRIEDLÄNDER, ANM VII, S. 105, 137, Nr. 128

1931 Niels VON HOLST, Frankfurter Kunst- und Wunderkammern des 18. Jahrhunderts, ihre Eigenart und ihre Bestände; in: RepKW 52 (1931), S. 47

1934 Oswald GOETZ, Zu einem Gebetbuch der Familie Humbracht; in: Zeitschrift für Bücherfreunde 3. F. 38 (1934), S. 75–79

1934 J. A. B. M. DE JONG, Architektuur bij de Nederlandsche Schilders voor de Hervorming, Academisch Proefschrift Nijmegen 1934, Amsterdam o. J. (1934), S. 51f

1934 Edouard MICHEL, Le Maître de Francfort; in: GBA 6. pér. 12 (1934), S. 236–244

1934 Th. Haakma WAGENAAR, Drie Gezichten op de Stad Utrecht uit 1487; in: Jaarboekje van Oud Utrecht (1934), S. 48–58

1939 G. J. HOOGEWERFF, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, Bd. 3, Den Haag 1939, S. 19–24

1940 Carl Peter BAUDISCH, Jan Joest von Kalkar. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Niederrheins, Bonn 1940, S. 132–134

1945 W. R. VALENTINER, Jan de Vos, the Master of Frankfort; in: Art Quarterly 8 (1945), S. 197–215

1949 A. J. J. DELEN, Wie was de »Meester van Frankfort«; in: Miscellanea Leo van Puyvelde, Brüssel 1949, S. 74–83

1950 »MEISTER VON FRANKFURT«; in: Thieme-Becker, Bd. 37, S. 102f

1954 Georg TROESCHER, Kunst und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa, 800–1800, Bd. 2, Baden-Baden 1954, S. 139, Nr. 897

1957 Wolfram PRINZ, Gemälde des Historischen Museums Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1957, S. 50–57

1966 Paul VANAISE, De Meester van Watervliet en zijn Nood Gods; in: BulletinIRPA 9 (1966), S. 9–39

1968 Giorgio T. FAGGIN, La pittura ad Anversa nel Cinquecento, Florenz 1968, S. 12, 14

1970 Colin EISLER, Aspects of Holbein the Elder's heritage; in: Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970, S. 149–158

1971 FRIEDLÄNDER, ENP VII, S. 54, 75, Nr. 128, Tafel 98f

1971 Hans KÖRNER, Frankfurter Patrizier. Historisch-Genealogisches Handbuch der Adeligen Ganerbschaft des Hauses Alten-Limpurg zu Frankfurt am Main, München 1971, S. 67f

1973 Kathleen COHEN, Metamorphosis of a death symbol. The Transi Tomb in the late Middle Ages and the Renaissance, Berkeley u. a. O. 1973, S. 76f

1981 B. B. FREDERICKSEN, A Flemish deposition of ca. 1500 and its relation to Rogier's lost composition; in: J. Paul Getty Museum Journal 9 (1981), S. 133–156

1982 John Oliver HAND, Saint Anne with the Virgin and the Christ Child by the Master of Frankfurt; in: Studies in the History of Art 12 (1982), S. 43–52

1983 a S. Goddard, Documents concerning Hendrik van Wueluwe; in: JbAntwerpen (1983), S. 33–52

1983 b S. Goddard, The Man with a Rose, a new attribution to the Master of Frankfurt (Hendrik van Wueluwe reconsidered); in: JbAntwerpen (1983), S. 53–83

1983–86 Stephen H. Goddard, The Master of Frankfurt and his shop, 2 Bde., Ph. D., University of Iowa 1983, Ann Arbor, Mich., 1986 [siehe Goddard (1984)]

1984 Stephen H. Goddard, The Master of Frankfurt and his shop; in: Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten, 46 (1984), Nr. 38 (= überarbeitete Fassung der Dissertation von 1983–86)

1985 Stephen H. Goddard, Brocade patterns in the shop of the Master of Frankfurt: An accessory to stylistic analysis; in: AB 67 (1985), S. 401–417

1985 James Snyder, Northern Renaissance art. Painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575, New York 1985, S. 401

1987 Reindert L. Falkenburg, Rezension von S. H. Goddard, The Master of Frankfurt and his shop; in: Simiolus 17 (1987), S. 270–274

1988 Rainald Grosshans, Rezension von S. H. Goddard, The Master of Frankfurt and his shop; in: Kunstchronik 41 (1988), S. 118–125

1988 Jos de Meyere, Utrecht op schilderijen. Zes eeuwen topografische voorstellingen van de stad Utrecht, Utrecht 1988, S. 181

Meister der Grooteschen Anbetung

TÄTIG IN ANTWERPEN IM 1. VIERTEL DES 16. JAHRHUNDERTS

Aus der Masse der Werke der sogenannten »Antwerpener Manieristen« gliederte Max J. Friedländer erstmals 1915 eine Bildergruppe aus, die er nach einem Triptychon mit der Anbetung der Könige, das sich damals im Besitz der Freiherren von Groote in Kitzburg befand, auf den »Meister der Grooteschen Anbetung« taufte. Friedländer selbst betonte die Schwierigkeiten auch nur des Versuchs einer Abgrenzung dieses Meisters von seinen Antwerpener Zeitgenossen, insbesondere vom »Meister der Antwerpener Anbetung«, benannt nach einer weiteren Königsanbetung im Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen. Um diesem Problem auszuweichen, vermutete er eine enge Werkstattzusammenarbeit gerade zwischen diesen beiden »Manieristen«. Die Tätigkeit des »Meisters der Grooteschen Anbetung« läßt sich ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts datieren; der Ort seiner Tätigkeit war mutmaßlich Antwerpen. Keines der ihm auf stilkritischem Wege zugeschriebenen Bilder ist datiert, allein eine Kopie nach einer seiner Königsanbetungen, heute in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe, trägt das Datum 1519.

Unter den »Antwerpener Manieristen« gehört der »Meister der Grooteschen Anbetung« zu den künstlerisch wenig inspirierten, wenn auch handwerklich untadeligen Malern. Seine hölzernen, ungeschickt gebildeten Figuren sind puppenhaft unbelebt; ohne klare tiefenräumliche Entfaltung erscheinen sie vor phantastischen Architektur- und Landschaftsformationen. Wie seine Künstlerkollegen verbindet auch der »Meister der Grooteschen Anbetung« traditionelle, heimische Bilderfindungen mit italienischen Renaissance-Elementen vor allem für das dekorative Beiwerk. In der Konzentration auf marktgängige Themen – wie etwa die Anbetung der Könige – spiegelt sich ebenso wie in der vereinfachten Bildgestaltung mit versatzstückhaft gebrauchten Schablonen die veränderte künstlerische Situation in Antwerpen zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

LITERATUR

Max J. Friedländer, Die Antwerpener Manieristen von 1520; in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 36 (1915), S. 78f; Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XVe et du début du XVIe siècle. Catalogue avec supplément scientifique, Brügge 1969, Brügge 1969, S. 161–173, 291–297; Max J. Friedländer, Henri Pauwels, Early Netherlandish Painting, Bd. XI: The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant, Leiden-Brüssel 1974, S. 24–26

Meister der Grooteschen Anbetung

ANBETUNG DER KÖNIGE

Inv. Nr. 1403
Tafel 28 und Abb. 252

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 86,8 x 60,5 (± 0,2) x 1,0 (± 0,2) cm; oberer Abschluß geschweift (zweifache Kehle, die im Bogenschluß ausläuft)
zwei vertikal angeordnete Bretter mit jeweils vertikal verlaufender Maserung (Maße von links nach rechts):
Brett I: 86,8 x 30,2 cm
Brett II: 86,8 x 30,3 cm
Fuge im unteren Drittel geöffnet und erneut verleimt
in Brett I ein etwa 50 cm langer, der Holzmaserung in 10 cm Entfernung von der linken Tafelkante folgender Riß, 9,5 cm über der unteren Tafelkante beginnend
rückseitig im Originalzustand erhalten; rechtwinklige Aushebung für die Rahmennut nur auf der Rückseite allseits umlaufend

Malfläche:

83,9 x 58,0 cm
Malkanten allseits erhalten

Zustand der Malerei:

Erhaltungszustand der Malerei gut; keine Reste des Originalfirnis'; unter dem modernen, gleichmäßigen und stark vergilbten (getönten?) Firnis zahlreiche punktuelle Retuschen über einer hellen Grundierung, die vor allem in den dunklen Farbpartien (Gewölbe, Mohrenkopf, dunkelblaue Gewandung Josephs) im Craquelé sichtbar wird; im Bereich der Mauer unmittelbar über dem Kopf Mariens eine etwa 3 x 2,5 cm große Zone, rechts mit starkem, aufstehendem Riß der Grundierschicht endend, ohne das sonst bei den dunklen Farbpartien so charakteristisch hervortretende Grundierungscraquelé; statt dessen hier Farbschichtcraquelé vorherrschend; vermutlich Folge der Holzstruktur in diesem Bereich der Tafel

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 39)*:

Tafelkanten allseits mit vergilbtem, stärkerem Papier abgeklebt
Klebeetikett mit Aufdruck »No.« ohne Eintragung; Klebeetikett »Inv. No. 1403«
Siegelabdruck in rotem Siegellack *(Abb. 253)*; unter fünfzackiger Krone und von zwei Wappenhaltern (Adlern oder Greifen) gehalten zwei hochovale Wappenschilde; heraldisch rechts im Schild drei kerzenartige Motive (2. 1.), darin aufgelegter Schild mit nicht näher zu identifizierendem Motiv (nach rechts steigender Löwe ?); auf heraldisch links befindlichem Schild ein Kreuz

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Das Tafelbild des Städelschen Kunstinstituts schildert die Anbetung der Heiligen Drei Könige. Der neutestamentliche Bericht bei Matthäus 2, 1-12 war schon früh Gegenstand ausführlicher Legendenbildung, die erst im Hochmittelalter ihren Abschluß fand[1] und die auch bei dem vorliegenden Bild die Ausgestaltung der Szene wesentlich mitbestimmt.

Die Könige huldigen dem neugeborenen Christuskind vor einer ruinösen Palastarchitektur. In der Bildmitte sitzt Maria auf dem Boden, mit dem rechten Arm auf einen hölzernen Tisch gestützt, und hält das nackte Kind im Schoß. Die Mutter Gottes trägt einen blauen, pelzgefütterten und gegürteten Rock, der ebenso wie der weite blaue Umhang - eine

1 A. Weis, Art. »Drei Könige«; in: LCI, Bd. 1, Sp. 539-549.



Abb. 252: »Meister der Grooteschen Anbetung«, Anbetung der Könige, Frankfurt, Städel



Abb. 253: »Meister der Grooteschen Anbetung«, Anbetung der Könige, Siegelabdruck auf der Tafelrückseite, Frankfurt, Städel

Frauenheuke – mit reichen goldfarbenen Ziersäumen und Perlstickerei versehen ist. Über die offenen, leicht welligen braunen Haare ist ein transparentes, am Saum dicht mit goldfarbenen Anhängern besetztes Kopftuch gebreitet.

Zur Rechten Mariens ist der älteste König anbetend in die Knie gesunken. Er präsentiert dem sich aufmerksam zu ihm herabbeugenden Kind sein mit Goldmünzen gefülltes, in Goldschmiedearbeit gefaßtes Glasgefäß. Der graubärtige, nahezu kahlköpfige Mann trägt über einem kostbaren goldfarbenen, perlenbesetzten Leibrock mit schleifenverzierten, angesetzten, sandfarbenen Beutelärmeln einen zinnoberroten Tappert mit breitem Hermelinkragen und -futter. Eine schwere, perlen- und edelsteinverzierte Goldkette liegt um seine Schultern. Seinen dunkelgrünen, reich mit Goldornamenten verzierten Hut hat er rechts vor sich auf den Boden gelegt.

Auf der rechten Seite tritt der zweite König heran und beugt ehrfürchtig die Knie. Auch er hält in der Rechten ein prächtiges Goldgefäß, in der Linken seinen dunkelkarminroten Hut, den die goldenen Majuskeln der Buchstabenfolge »VENODA CE« zieren. Der mittelalte, vollbärtige Mann trägt über einem karminroten, pelzgefütterten Goldbrokatrock mit angesetzten graugrünen, geschlitzten Ärmeln eine flaschengrüne Männerheuke mit reicher Zierstickerei an den Säumen, dazu hellbraune Stiefel. Prunkvolle Goldketten um den Hals vervollständigen seinen Aufzug. Der dritte König, als Mohr gegeben, schreitet am linken Bildrand barhäuptig mit seinem Geschenk heran. Ein mit goldfarbener Stickerei verziertes, hellbraunes Wams mit angesetzten, hellgrünlichen, geschlitzten Ärmeln über einem weißen, gefältelten Hemd, ein grauweißer Umhang mit roten Ziersäumen, rote Schuhe, dazu ein grüner Hut und ein perlenbesetztes Goldhalsband bilden seine Ausstattung. Gefolgsleute der Könige, teils in orientalischer Tracht, teils als Soldaten gekleidet, sowie ein Hirte mit Strohhut und Hirtenstab, drängen seitlich heran und weisen sich gegenseitig auf das Geschehen hin.

Der Nährvater Christi, Joseph, steht links hinter Maria am Tisch, vor sich noch Milchkanne und Breischale, und offenbar von der Ankunft der Könige überrascht. Über seinem dunkelblauen Rock trägt er einen zinnoberroten Schultermantel, dazu eine dunkelblaue Gugel mit Sendelbinde. Zwei Hirten schließlich stehen am hinteren Abschluß der Architektur und wenden sich von dort scheu dem Geschehen im Vordergrund zu.

Der Schauplatz der Handlung liegt vor bzw. unter den Resten einer Palastanlage. Pfeiler mit Renaissanceornamenten und Halbsäulen tragen ein von einem großen Okulus durchbrochenes Gewölbe, nur an der Gebäuderückseite ist eine halbhohe Abmauerung der Bogenöffnung erhalten. Der Boden ist mit Steinplatten bedeckt; im Vordergrund rechts wird eine Bodenöffnung sichtbar, die ein unteres Geschoß der Palastanlage vermuten läßt und die auf die Geburtsgrotte in Bethlehem anspielen dürfte. Durch die Arkadenstellung der Architektur wird im Bildmittelgrund eine Ortschaft sichtbar, in der der Troß der Könige rastet. Im noch ferneren Bildhintergrund schließlich erkennt man – in kontinuierender Erzählweise – in einer gebirgigen, von einer Burg beherrschten Landschaft die drei Züge der Könige herankommen.

PROVENIENZ

1906 durch die Karl Schaubsche Stiftung für das Städel erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Anbetung der Könige gelangte 1906 mit Mitteln der Karl Schaubschen Stiftung ins Städel. Sie galt zu diesem Zeitpunkt als Werk eines »Antwerpener Mei-



Abb. 254: »Meister der Grooteschen Anbetung«, Anbetung der Könige, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

sters um 1525«[2]. Die Zuschreibung an den »Meister der Grooteschen Anbetung« geht auf M. J. Friedländer zurück[3]; sie blieb auch in der Nachfolge ohne Widerspruch[4].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Tafel ist nur knapp unterzeichnet *(Abb. 254-255)*. Kurze Pinselzüge markieren Kontur- und Binnenzeichnung. Parallelschraffuren finden zur Notierung von Lichtführung und Modellierung nur sehr eingeschränkt Verwendung. Nur wenige Veränderungen sind festzustellen: So sitzt die Unterzeichnung des Mariengesichts geringfügig höher im Bild als das in Farbe ausgeführte Antlitz. Wesentlicher für die Bildwirkung ist die erst im Verlauf der Farbausführung durchgeführte Veränderung der Architektur. In Unterzeichnung und erster Farbanlage war der Abstand zwischen dem hinteren Pfeilerpaar geringer, die Verkürzung der seitlichen »Schild«-Bögen dadurch weniger markant. So wie an dieser Stelle zeigt die Infrarot-Reflektographie auch in anderen Bildpartien Veränderungen innerhalb der Farbausführung ohne Zusammenhang mit der Unterzeichnung: Modifikationen am Umhang des Mohrenkönigs oder der Stellung des rechten Armes des Kindes sind hier zu nennen. Auch die Röntgenaufnahme *(Abb. 256)* dokumentiert diese Veränderungen. Sie zeigt zugleich in der grundsätzlichen Sicherheit des Farbaufbaus die handwerklich untadelige Ausführung der Malerei.

Der dendrochronologische Befund läßt für das verwendete Eichenholz die Ermittlung eines frühestmöglichen Fälldatums von 1500, eines wahrscheinlichen Fälldatums von 1506 zu[5].

DISKUSSION

Die Königsanbetung des Städelschen Kunstinstituts gehört in eine umfangreiche Gruppe von Bildern, deren Schöpfer unter dem kollektiven Notnamen »Antwerpener Manieristen« zusammengefaßt werden. Den ersten Versuch einer Aufteilung dieser Werke auf unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten unternahm Friedländer, nicht ohne die Schwierigkeiten einer klar nachvollziehbaren Zuweisung individueller Werkgruppen nachdrücklich herauszustellen[6]. So schrieb er eine Reihe von Bildern dem »Meister der Grooteschen Anbetung« zu, andere dem »Meister der Antwerpener Anbetung«[7], stellte aber am Ende seiner Überlegungen resignierend fest, daß eine eindeutige Trennung zwischen den beiden hypothetischen Künstlern kaum möglich sei: Als Ausweg aus diesem Dilemma erwog Friedländer die Annahme der gemeinsamen Tätigkeit mehrerer Gesellen in einer Werkstatt[8].

Der überaus enge Austausch unter den »Antwerpener Manieristen« wird gerade am Thema des Frankfurter Tafelbildes deutlich. Die Königsanbetungen nehmen unter ihren Werken die zahlenmäßig bei weitem bedeutendste Gruppe ein; es handelte sich hierbei um ein Sujet, das auf Vorrat gemalt und relativ einfach auch auf dem offenen Markt abgesetzt

2 Unter dieser Zuschreibung auch im Städel-Inventar, Nr. 1403, und den Gemäldeverzeichnissen von 1910 bis 1919.

3 Friedländer (1915), S. 78, Nr. 24, Abb. 5; ders. (1933), S. 36, 118, Nr. 28; ders. (1974), S. 24, 70, Nr. 28, Tafel 38.
Das namengebende Hauptwerk, ein Triptychon mit der Königsanbetung auf der Mitteltafel, den Kundschaftern vor David und der Königin von Saba bei Salomo auf den Flügeln, befand sich seinerzeit im Besitz des Freiherrn von Groote in Kitzburg. Der heutige Verbleib des Triptychons ist unbekannt (ENP XI, S. 24, 70, Nr. 27, Tafel 36f).
Zum Problem der südniederländischen Maler des 15. und frühen 16. Jahrhunderts mit Notnamen vgl. Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XVe et du début du XVIe siècle. Catalogue avec supplément scientifique, Brügge 1969, Brügge 1969.

4 »Meister der Grooteschen Anbetung« (1950), S. 128. Unter gleicher Bezeichnung auch in den Städel-Gemäldeverzeichnissen von 1924 und 1987.
Nur vereinzelt fand das Werk des »Meisters der Grooteschen Anbetung« in der neueren Forschung Interesse; vgl. M. E. Ricker, Une lamentation maniériste anversoise de l'entourage du Maître de l'Adoration van Groote. Étude de l'œuvre et situation dans la production de son époque; in: Revue des Archéologues et des Historiens de l'Art de Louvain 17 (1984), S. 302. Eine breit angelegte Studie der »Antwerpener Manieristen« wird gegenwärtig von P. B. R. van den Brink, Universität Groningen, vorbereitet.

5 Eine ausführliche Darstellung des Befundes findet sich im Katalogbeitrag von P. Klein.

6 Friedländer (1915), S. 78, Nr. 24; ders. (1933), S. 35-43; ders. (1974), S. 24-28.

7 Friedländer (1933), S. 39f. Das namengebende Werk befindet sich im Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (ENP XI, S. 72, Nr. 46, Tafel 49f).

8 Eine ähnliche Form künstlerischer Zusammenarbeit des »Meisters der Grooteschen Anbetung«, nun mit dem Bildhauer Jan de Molder, vermutete Johnny Roosval, Les peintures des retables néerlandais en Suède; in: RevBelge 4 (1934), S. 313, für die erste Hälfte der 1520er Jahre bei der Herstellung von Schnitzaltären mit gemalten Flügelbildern.

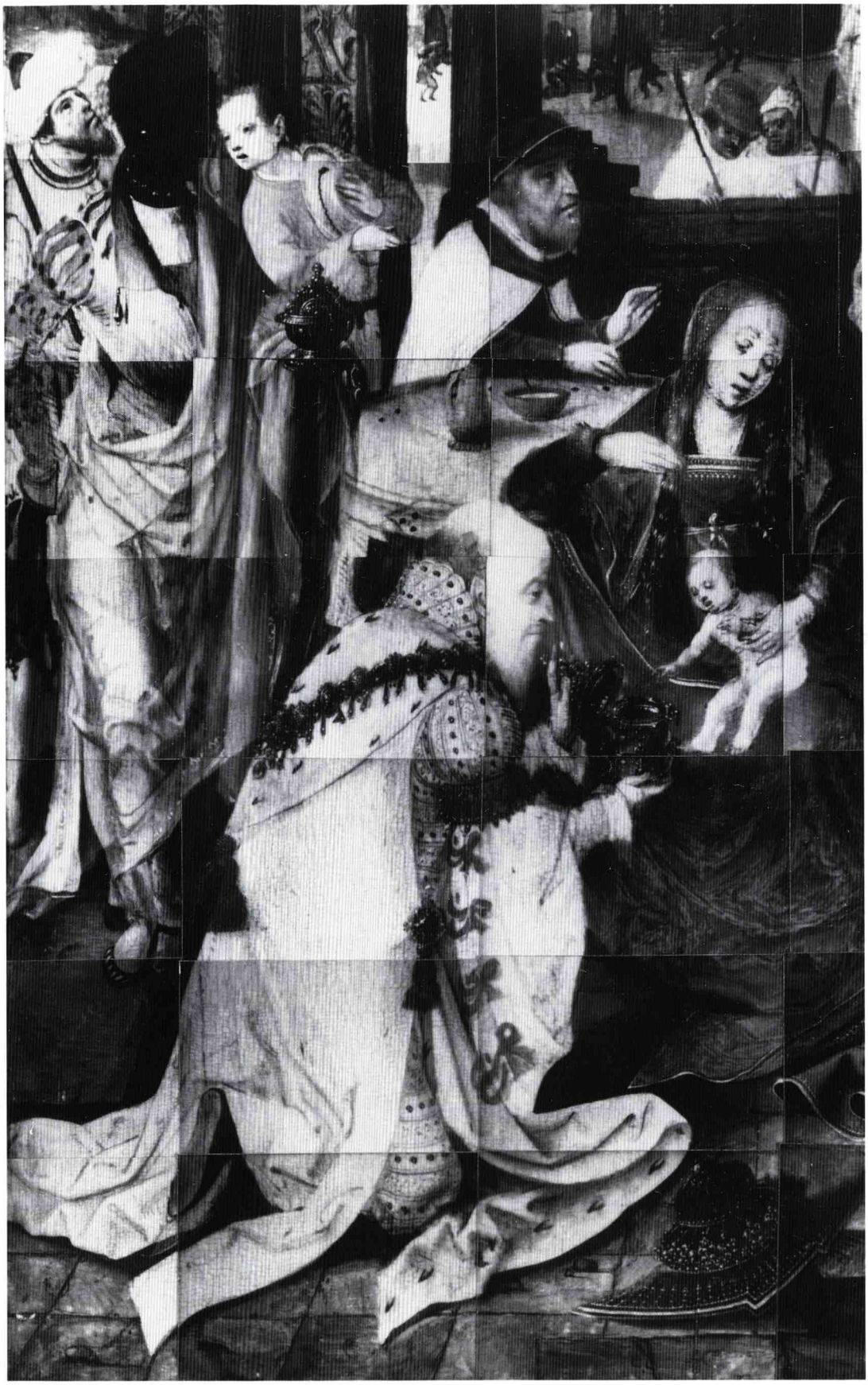


Abb. 255: »Meister der Grooteschen Anbetung«, Anbetung der Könige, Infrarot-Reflektographie: Der älteste König, Frankfurt, Städel



Abb. 256: »Meister der Grooteschen Anbetung«, Anbetung der Könige, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel



Abb. 257: Jan de Beer, Anbetung der Könige, Mailand, Brera

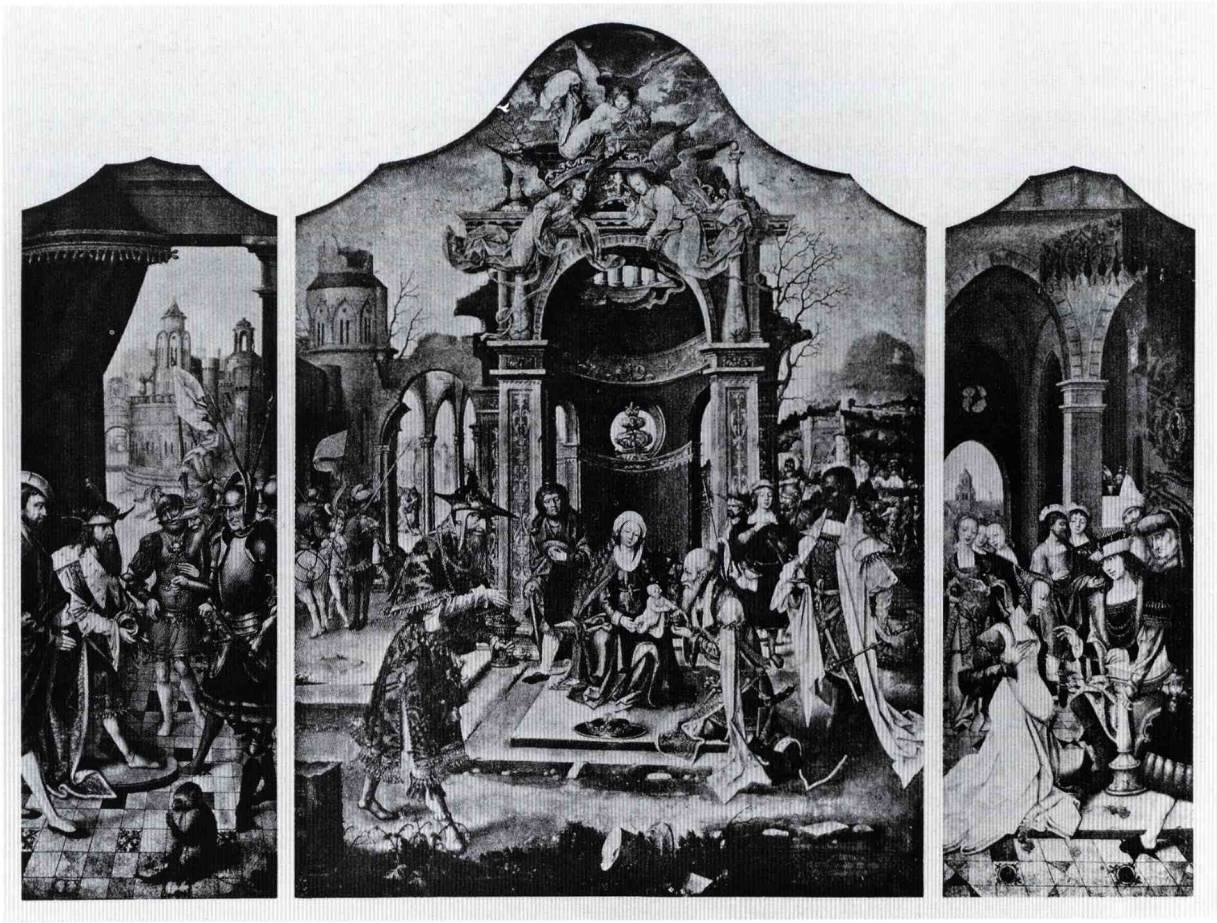


Abb. 258: »Meister der Grooteschen Anbetung«, Grootesche Anbetung der Könige, Verbleib unbekannt

werden konnte[9]. Innerhalb dieser Gruppe findet die Städel-Tafel ihre nächste kompositionelle und ikonographische, nicht aber stilistische Parallele in dem Jan de Beer zugeschriebenen Epiphanie-Triptychon in der Brera in Mailand *(Abb. 257)*[10], das Friedländer gegen 1510 in der Mitte der faßbaren Laufbahn De Beers ansetzen wollte[11]. Neben der gleichartigen Figurenanordnung und der verwandten Typenbildung ist es ein erzählerisches Moment, das das Frankfurter und das Mailänder Bild aus der großen Menge der übrigen Königsanbetungen der »Antwerpener Manieristen« heraushebt und miteinander verbindet: Die Könige haben mit ihrer Ankunft offenbar gerade das Füttern des Kindes unterbrochen, denn hinter Maria stehen auf einem runden Holztisch noch der Breiteller und die Milchkanne[12].

Der Vergleich der Städel-Tafel mit dem mutmaßlichen Vorbild De Beers in Mailand kann zugleich Friedländers Zuweisung des Frankfurter Bildes an den Maler jener Königsanbetung erhärten, die sich

9 In diesem Zusammenhang ist das um 1520 im Kreise der »Antwerpener Manieristen« entstandene Triptychon der Familie Van Zurpele in St. Sulpitius in Diest ein charakteristisches Beispiel (STADTBILDER IN FLANDERN. SPUREN BÜRGERLICHER KULTUR, 1477–1787, Schallaburg 1991, Brüssel 1991, S. 560, Kat. Nr. 358, Abb. 118).
Das Triptychon zeigt auf der Mitteltafel die Königsanbetung, auf den Flügelinnenseiten die Stifterfamilie mit empfehlenden Heiligen. Während die Unterzeichnung der Mitteltafel mit Hilfe einer Lochpause übertragen wurde, wurden die Flügelbilder freihand ausgeführt. Die heutigen Stifterbildnisse schließlich stammen teilweise erst aus den Jahren zwischen 1567 und 1570, als das Triptychon auf diese Weise »modernisiert« wurde.

10 ENP XI, S. 16, 68, Nr. 9, Tafel 9.

11 FRIEDLÄNDER (1933), S. 20; DERS. (1974), S. 16.

12 Das Motiv an sich weist ins 15. Jahrhundert zurück, wo es bei Malern wie Joos van Gent begegnet (vgl. etwa dessen Anbetung der Könige im Metropolitan Museum of Art, New York; ENP III, S. 47f, 74, Nr. 101, Tafel 105).
Das genrehafte Motiv der ihr Kind mit einem Milchbrei fütternden Madonna fand zu Beginn des 16. Jahrhunderts vor allem in Gerard Davids Darstellungen in Halbfigur weite Verbreitung (ENP VI B, S. 89, 106, Nr. 206, Tafel 208–212).

ehemals in der Sammlung von Groote in Kitzburg befand und deren heutiger Aufbewahrungsort unbekannt ist *(Abb. 258)*. Hier wie dort finden sich die gleiche Unbeholfenheit der Figurenbildung und -bewegung, anatomische Mißproportionierungen und Verzeichnungen[13]. Sie treten beim namengebenden Bild zusammen mit unübersehbaren Problemen bei der perspektivischen Gestaltung noch unmittelbarer zutage, weil der Maler – anders als bei der freien Wiederholung der De Beer-Komposition – hier offenbar ohne verbindliche Vorlage seine Darstellung aus Einzelteilen versatzstückhaft zusammengesetzt hat[14].

Für die Feindatierung des Frankfurter Tafelbildes des »Meisters der Grooteschen Anbetung« gibt es nur wenige verläßliche Anhaltspunkte. Die Abhängigkeit von Jan de Beers Mailänder Königsanbetung oder einem vergleichbaren Bild kann nicht mehr als einen ungefähren terminus post quem abgeben, ist doch auch die zeitliche Ansetzung dieses Bildes nicht zu präzisieren. Eine ähnlich vage Orientierungshilfe liefert innerhalb des Œuvre des Anonymus und seines Kreises eine auf 1519 datierte Königsanbetung in der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe *(Abb. 259)*[15]. Friedländer sah in ihr eine »arg verwilderte ... Replik«[16] nach der als eigenhändig betrachteten Bildfassung des »Meisters der Grooteschen Anbetung« in der John G. Johnson Collection, Philadelphia[17]. Da ein stilistischer Zusammenhang des Frankfurter Bildes mit den beiden Varianten der Königsanbetung in Philadelphia und Karlsruhe nicht übersehen werden kann, mag dies in der Tat eine Datierung des Städel-Bildes gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts nahelegen.

Die Herkunft des Tafelbildes im Städelschen Kunstinstitut ist unbekannt. Das Doppelwappen des Siegelabdrucks auf der Tafelrückseite *(Abb. 253)* konnte nicht näher bestimmt werden[18].



Abb. 259: Kopie nach dem »Meister der Grooteschen Anbetung«, Anbetung der Könige, 1519, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

LITERATUR

VERZ. 1910, S. 125, Nr. 659; 1914, S. 128, Nr. 659; 1915, S. 17, Nr. 659; 1919, S. 2, Inv. Nr. 1403; 1924, S. 15; 1987, S. 68.

1915 Max J. FRIEDLÄNDER, Die Antwerpener Manieristen von 1520; in: JbBerlin 36 (1915), S. 78, Nr. 24, Abb. 5
1933 FRIEDLÄNDER, ANM XI, S. 36, 118, Nr. 28
1950 »MEISTER DER GROOTESCHEN ANBETUNG«; in: Thieme-Becker, Bd. 37, S. 128
1974 FRIEDLÄNDER, ENP XI, S. 24, 70, Nr. 28, Tafel 38

13 So vergleiche man etwa Körperbildung, Gestik und Ausdruck des mittleren Groote-Königs mit dem Diener am rechten Bildrand des Frankfurter Bildes, oder die jeweilige Typik von Mutter und Kind.
Eine eng verwandte Gestaltung der Unterzeichnung der Frankfurter Tafel findet sich auch bei der Königsanbetung im Szépmüvészeti Múzeum in Budapest, die gleichfalls dem »Meister der Grooteschen Anbetung« zugewiesen wird (A. PIGLER, Katalog der Galerie Alter Meister, Budapest 1967, S. 678), vgl. Susan URBACH, Research report on examination of underdrawings in some early Netherlandish and German panels in the Budapest Museum of Fine Arts, II; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VIII, S. 81, Tafel 42.

14 In seinem namengebenden Bild orientierte sich der »Meister der Grooteschen Anbetung« offenbar an Werken wie der Königsanbetung in der Alten Pinakothek, München (ENP XI, S. 14, 67, Nr. 1, Tafel 1), die eine verwandte lockere Verteilung zahlreicher kleiner Figuren vor und in einer von riesenhaften Architekturen dominierten, weiten Landschaft zeigen. Dieses Bild galt auf Grund der falschen Signatur »Henricus Blesius« (Herri met de Bles) zunächst als Werk dieses Malers, wurde anschließend auf »Pseudo-Bles« getauft und gilt heute meist als Werk Jan de Beers (Leo VAN PUYVELDE, Considérations sur les maniéristes flamands; in: RevBelge 29 [1960], S. 65).

15 ENP XI, S. 24, 70, Nr. 39 b, Tafel 39.

16 FRIEDLÄNDER (1933), S. 36.

17 ENP XI, S. 24, 70, Nr. 39, Tafel 39.

18 Für seine freundliche Unterstützung beim Versuch der Identifikation der Wappen ist Herrn J. Arndt vom Deutschen Herold, Berlin, zu danken.

Meister der Heiligblut-Kapelle

TÄTIG IN BRÜGGE UM 1520

Mit dem Notnamen »Meister der Heiligblut-Kapelle« bezeichnete erstmals Georges Hulin de Loo einen um 1520 in Brügge tätigen Maler. Zwei seiner Hauptwerke befinden sich noch heute am Ort ihrer ursprünglichen Bestimmung in Brügge – das namengebende Triptychon mit der Beweinung Christi in der Heiligblut-Kapelle und ein Marien-Triptychon in St. Jakob.

Der Tätigkeit des »Meisters der Heiligblut-Kapelle« in Brügge dürfte eine Ausbildung in Antwerpen vorausgegangen sein, denn sein Stil zeigt unübersehbar den Einfluß des Quentin Massys. Demgegenüber sind seine künstlerischen Beziehungen zu Gerard David, dem bedeutendsten Brügger Meister im ersten Jahrhundertviertel, nur wenig ausgeprägt. Ähnlich wie beim »Meister von Frankfurt« zeigen auch die Werke des »Meisters der Heiligblut-Kapelle« eine bemerkenswert große qualitative Bandbreite, die auf eine größere, für den Markt arbeitende Werkstatt hindeutet.

LITERATUR

Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XVe et du début du XVIe siècle. Catalogue avec supplément scientifique, Brügge 1969, Brügge 1969, S. 74; Max J. Friedländer, Henri Pauwels, Early Netherlandish Painting, Bd. IX b: Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier, Leiden-Brüssel 1973, S. 96–98, 118–120, 131

Meister der Heiligblut-Kapelle

DIE HEILIGE SIPPE

Inv. Nr. 970

Tafel 29 und Abb. 260



Abb. 260: »Meister der Heiligblut-Kapelle«, Die Heilige Sippe, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 89,8 x 82,0 (± 0,2) x 1,4 cm
Tafelecken links unten und rechts oben bestoßen
drei vertikal angeordnete Einzelbretter mit vertikal verlaufender Maserung (Maße von links nach rechts):
Brett I: 89,8 x 25,0 (± 1,0) cm
Brett II: 89,8 x 31,6 cm
Brett III: 89,8 x 25,4 (± 0,3) cm
in Brett I rückseitig ein etwa 12 cm langer, 0,5 cm breiter Holzspan im oberen Drittel der zur Tafelmitte hin gewandten Brettkante ausgebrochen
Rückseite im Originalzustand erhalten mit leicht abgefasten Kanten, dazu eine allseitig umlaufende, ca. 1,3 cm breite und 0,5 cm starke Feder
oberes Drittel der Fuge zwischen Brett III und II rückseitig durch aufgeleimte Holzleiste stabilisiert

Malfläche:

87,3 (± 0,2) x 80,3 cm
Malkanten an allen vier Seiten erhalten
an der rechten Tafelkante im unteren Drittel partiell über die originale Malkante hinausgehend modern übermalt

Zustand der Malerei:

befriedigender, teilweise guter Zustand der Malerei außerhalb der Zonen starker Beschädigungen: Größere Substanzverluste in der rechten Hand und im Umhang vor der Brust Josephs, am Gewandsaum Annas im Bereich der beiden Akeleistauden, im rechten Säulenschaft und am gesamten rechten Bildrand; Beeinträchtigungen – vermutlich durch Verputzung – im Bereich des Kopfes der Anna, des Gewandes über dem linken Knie Annas, des linken Armes des Kindes und des Kopfes Joachims; sowie mechanische Beschädigungen im Bereich beider Figuren auf den Säulen der Thronarchitektur; die jüngste Restaurierung erfolgte 1982 durch P. Waldeis: Abnahme eines stark vergilbten Firnis' sowie ausgedehnter moderner Übermalungen, die z. T. über die eigentlichen Schadensbereiche hinausgingen; integrierende Retuschen der Schäden

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 40)*:

Klebezettel: »No. 970.« mit Stempel des Instituts »SI«
links oben in weißer Kreide »Passavant«, daneben in roter Kreide »3452«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt in reduzierter Form die Heilige Sippe, ein vor allem in den Niederlanden und Deutschland seit dem 14. Jahrhundert weit verbreitetes Bildthema[1]: Auf einem mächtigen Steinthron sitzt links die Madonna mit dem Kind und rechts ihre Mutter, die hl. Anna. Maria hat ihrer Mutter das Kind gereicht; mit der Linken stützt sie es noch im Nacken, während sie ihm mit der Rechten eine violette Blüte präsentiert. Die Mutter Gottes trägt über einem dunkelblauen Rock eine kirschrote, pelzgefütterte Robe, deren Säume reich mit Perlen und Stickerei verziert sind. Die langen, hellbraunen Haare sind sorgsam gescheitelt und fallen offen bis zu den Hüften herab. Anna hat sich leicht vorgebeugt, um das lebhafte Kind besser fassen zu können; sie hat ihre rechte Hand unter seine Windel geschoben und stützt mit der anderen Hand seinen Oberkörper. Über einem schwarzen Rock trägt sie zu einer grünen, pelzgefütterten Robe einen rötlich-violetten Umhang – eine Heuke – mit feiner, goldfarbener Stickerei am Saum, während Haupt und Hals mit einem weißen, gerüschten Tuch, einer Rise, bedeckt sind. Das nackte, sich heftig bewegende Kind wendet sich von der Mutter ab und der Großmutter zu. Während es spielerisch mit der Linken nach ihrem Kopftuch greift, umfaßt es mit der anderen Hand sein rechtes Füßchen.

Zu beiden Seiten des Thrones stehen die Ehemänner der beiden Frauen, Joseph und Joachim, auf die Thronlehnen gestützt und auf Maria mit dem Kinde bzw. auf die im Bildvordergrund spielenden Kinder weisend. Joseph, zur Rechten des Thrones, ist mit zitronengelben Beinlingen und einem dunkelblauen Leibrock mit zinnoberrotem Kragen bekleidet, über dem er einen auf der rechten Schulter geknöpften graubraunen Umhang, eine Männerheuke, trägt. Schwarzes Schuhwerk und eine graue, am Gürtel hängende Tasche runden seinen Aufzug ab. Mit der Linken umfaßt er seinen Krückstock, der in bemerkenswertem Gegensatz zu seiner jugendlichen Erscheinung steht. Joachim ist in eine kostbare Goldbrokatschaube mit breiten Pelzaufschlägen und einen dunkelgraublauen Schultermantel gekleidet, der von einer Agraffe vor der Brust zusammengehalten wird. Auf dem Haupt trägt der bartlose, grauhaarige Mann ein purpurfarbenes Barett mit breiter Pelzkrempe. Joseph wie auch Joachim sind mit einem einfachen, kreisförmigen Goldnimbus ausgezeichnet.

1 M. Lechner, Art. »Sippe, Heilige«; in: LCI, Bd. 4, Sp. 163–168.

Drei kreuznimbierte (sic) Kinder spielen im Bildvordergrund auf einem schmalen, blumenbestandenen Rasenstreifen[2]. Links kniet ein graugewandeter Knabe und verzehrt eine frisch gepflückte Erdbeere. Weiter rechts hat sich ein zweites Kind, das mit einem weißen Rock bekleidet ist, mit einem geöffneten Buch im Schoß niedergelassen. Es wird von einem weiteren Knaben bedrängt, der mit einem blauen, gegürteten Rock bekleidet ist und der sich ihm, auf den Knien liegend, mit erhobenen Armen zuwendet. Zu seiten der Kinder stehen zwei musizierende Engel vor den Thronwangen. Der linke, mit Amikt, einer zwischen Altrosa und Hellblau changierenden Albe und einem hellkarminroten Umhang bekleidet, spielt eine Laute, sein Gegenüber ein Rebec[3]. Dieser Engel trägt über einer gelblichen, rotbraun verschatteten Albe einen flaschengrünen Chormantel mit Goldsaum, der vor der Brust mit einer perlenbesetzten Schließe zusammengehalten wird.

Der mächtige Thron ist aus grauem Stein, das Thronpodest aus rotbraunem Marmor gefertigt. Nicht nur die seitlichen Thronwangen ruhen vorne auf Säulen, auch seitlich des Ehrentuches aus schwarzblauem Goldbrokat sind rotbraune Achatsäulen mit gelblichen Metallbasen und -kapitellen in die eigentliche, massive Thronstruktur eingestellt, die ihrerseits ungefaßte Steinskulpturen tragen. Links steht der hl. Bavo von Gent[4] mit einem Stab in der einen und einem Falken auf der anderen Hand. Er ist bekleidet mit langen Beinlingen, einer knielangen, pelzverbrämten Schaube und einem Barett, am Gürtel trägt er Tasche und Dolch. Rechts erscheint König David[5], der sich mit der Rechten auf seine Harfe stützt, die Linke hingegen rhetorisch vor die Brust erhoben hat. Der vollbärtige David trägt über einem langen Rock eine knielange, gegürtete Schaube mit Kragen und weiten Ärmeln. Anstelle einer Thronrückwand ist das bereits erwähnte Ehrentuch ausgespannt, das von zwei mit hellrosafarbenen Alben bekleideten Engeln emporgehalten wird. Hinter diesen Engelsfiguren stützen karyatidenartig zwei nackte Kinderfiguren üppige Maßwerkformen, die sich - vom oberen Bildrand beschnitten - zu einem Bogen zusammenschließen. In der so entstehenden Öffnung bricht der blaue Himmel auf. Zwischen den Wolken erscheint vor golden leuchtendem Hintergrund der segnende und einen Globus haltende, gekrönte Gottvater in Halbfigur. Darunter fliegt die Taube des Heiligen Geistes inmitten einer Lichterscheinung und eines Strahlenkranzes. Zu beiden Seiten des Thrones wird eine vom blauen Himmel überwölbte, locker bewaldete Landschaft erkennbar.

PROVENIENZ

vor 1861 in der Sammlung von Johann David Passavant in Frankfurt[6]

1861 als Vermächtnis Passavants an das Städelsche Kunstinstitut gelangt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Tafelbild mit der Heiligen Sippe gelangte 1861 als Vermächtnis Johann David Passavants an das Städel. Das Bild galt als Arbeit des Frankfurter Malers Konrad Fyoll[7]. H. Weizsäcker sah demgegenüber in dem Bild ein Hauptwerk des von ihm »Meister von Frankfurt« benannten Antwerpener Anonymus[8]. Wegen seiner Anklänge an frühe Werke des Quentin Massys maß er der Tafel besondere Bedeutung für die künstlerische Entwicklung des »Meisters von Frankfurt« bei. Dem widersprach H. Brising, der das Bild dem jungen Massys selbst oder einem Maler seiner engsten Umgebung zuschreiben wollte[9]. M. J. Friedländer schließlich wies die Tafel dem Brügger »Meister der Heiligblut-Kapelle« zu[10].

2 Es waren folgende Pflanzen botanisch sicher zu bestimmen: Vor dem linken Kind eine Erdbeerpflanze, rechts der beiden Kinder Akelei, Wegerich mit Blütenstand und Löwenzahn. Die Blüte in der Hand Mariens war nicht zu bestimmen.

3 Curt Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913, S. 318. Ich bin C. Apelt, Frankfurt, für Hinweise zur Identifikation der Instrumente dankbar.

4 G. Kiesel, Art. »Bavo von Gent«; in: LCI, Bd. 5, Sp. 344f.

5 R. L. Wyss, Art. »David«; in: LCI, Bd. 1, Sp. 477–490.

6 Zu Passavant als Sammler vgl. Frits Lugt, Les marques de collections de dessins et d'estampes, Amsterdam 1921, S. 263; ders., Les marques de collections de dessins et d'estampes, Supplément, San Francisco 1988, S. 203.

7 Mit dieser Zuschreibung auch im Städel-Inventar, Nr. 970, und in den Gemäldeverzeichnissen vor 1900. Zu Fyoll und seiner fälschlichen Gleichsetzung mit dem »Meister von Frankfurt« vgl. die Katalogeintragung zum Kreuzigungs-Triptychon der Familie Humbracht vom »Meister von Frankfurt«, Inv. Nr. 715.
Der Fyoll-Zuschreibung schloß sich auch Baes (1886), S. 45, an.

8 Weizsäcker (1900), S. 207–209, Nr. 82. Im Anschluß hieran auch die Gemäldeverzeichnisse von 1907 und 1915.

9 Brising (1908), S. 47f.

10 Friedländer (1903), S. 149; ders. (1931), S. 154, Nr. 213; ders. (1973), S. 120, Nr. 213, Tafel 205. Ebenso die Städel-Gemäldeverzeichnisse seit 1919 und »Maître de Saint-Sang« (1950), S. 297.
Die Benennung des anonymen Meisters bezieht sich auf das

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Tafel ist durchgehend mit einem weichzeichnenden Stift unterzeichnet *(Abb. 261-262)*. Die Unterzeichnung ist allerdings in weiten Teilen auch mittels der Infrarot-Reflektographie nur mangelhaft darstellbar; darüber hinaus fällt sie im wesentlichen mit dem anschließenden Farbauftrag in eins. Zahlreiche Details wie etwa alle Pflanzen im Bildvordergrund sind erst nach Farbanlage der Hauptfiguren und des Thronsitzes ausgeführt worden. Gleiches gilt für den Engel rechts, der partiell die Thronarchitektur überlagert. Die Röntgenaufnahme *(Abb. 263)* zeigt so gut wie keine Veränderungen während der Farbausführung. Sie macht aber mit dem wolkigen, unpräzisen Erscheinungsbild aller Köpfe unmißverständlich deutlich, daß der Maler gerade an diesen bildwichtigen Details erst nach mehrfachen Anläufen zu seiner erstrebten Formulierung fand.

Die dendrochronologische Untersuchung ließ die Bestimmung des frühestmöglichen Fälldatums ins Jahr 1478, des wahrscheinlichen Fälldatums ins Jahr 1484 zu[11].

DISKUSSION

Das in der Literatur nur selten behandelte Bild des Städelschen Kunstinstituts fügt sich auf den ersten Blick nur mühsam in das Werk des »Meisters der Heiligblut-Kapelle« ein. Dies liegt vor allem an der nicht besonders glücklichen Wahl des für den Anonymus namengebenden Bildes, die auf Hulin de Loo zurückgeht[12]. De Loo selbst wollte im Altarbild mit der Beweinung Christi in der Brügger Heiligblut-Kapelle durchaus nicht die beste und kennzeichnendste Arbeit des Malers sehen. Er ging dennoch von diesem Bild aus, da es sich bis heute an seinem ursprünglichen Bestimmungsort befindet. Der Namengebung blieb auch Friedländer treu[13]. Er wählte allerdings das in St. Jakob in Brügge aufbewahrte Marien-Triptychon *(Abb. 264)*[14] als stilistischen Aus-



Abb. 261: »Meister der Heiligblut-Kapelle«, Die Heilige Sippe, Infrarot-Reflektographie: Engel zur Rechten des Thrones, Frankfurt, Städel

Triptychon mit der Beweinung Christi in Brügge, Heiligblut-Kapelle (ENP IX B, S. 96, 118, Nr. 193, Tafel 194), und geht auf Georges Hulin de Loo, Catalogue critique. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles, Brügge 1902, Gent 1902, S. 33, Nr. 126, zurück.

11 Vgl. die detaillierte Darstellung des Befundes im Katalogan-hang von P. Klein.

12 Hulin de Loo (wie Anm. 10), S. 33, Nr. 126.

13 Friedländer (1931), S. 96f; ders. (1973), S. 96f.

14 ENP IX B, S. 96f, 118, Nr. 195, Tafel 197.



Abb. 262: »Meister der Heiligblut-Kapelle«, Die Heilige Sippe, Infrarot-Reflektographie: Engel mit dem Ehrentuch, Frankfurt, Städel

gangspunkt für seine Werkzusammenstellung. Dieses Triptychon zeigt nun in der Tat so enge stilistische und typenmäßige Bezüge zur Städel-Tafel[15], daß deren Zuweisung an den außerordentlich eklektizistisch arbeitenden »Meister der Heiligblut-Kapelle« bei einer Datierung um 1520 plausibel erscheint[16].

Die Städel-Tafel der Heiligen Sippe weist einige ikonographische Besonderheiten auf[17]. So fällt zum einen die Auszeichnung der drei im Bildvordergrund spielenden Kinder mit dem Kreuznimbus auf, der üblicherweise ausschließlich Christus vorbehalten ist[18]. Die Darstellung der mangels aussagekräftiger Attribute nicht näher zu identifizierenden Kinder erklärt sich zwar problemlos mit der Ableitung der Komposition von der voll entfalteten Sippen-Ikonographie[19], bemerkenswert bleibt aber dennoch, daß die Vettern und zukünftigen Jünger Christi nicht den einfachen Heiligenschein in der Art Josephs oder Joachims tragen.

Auffällig sind weiterhin die gemäßigten Portraitzüge des hl. Joachim, die sich erkennbar von den typisierten Gesichtern des übrigen Bildpersonals abheben. Sie erlauben die Verbindung der Joachimsgestalt des Frankfurter Bildes mit Bildnissen Kaiser Maximilians I. (1459–1519)[20]. Der Gatte der Maria von Burgund, nach ihrem Tod 1482 Regent der Nie-

15 So sei zum einen auf die analoge Typik Mariens, des Christusknaben und Annas hingewiesen. Auch die Gestaltung der Engelsfiguren entspricht sich hier wie dort. Übereinstimmend zum anderen auch das charakteristische Eigenleben, das die stoffreichen Gewänder der Frauen auf dem Frankfurter Bild bzw. des Johannes auf Patmos der Brügger Tafel zu führen scheinen.

16 Der stilistischen Anlehnung an den frühen Massys bzw. an den »Meister von Frankfurt« entsprechen die kompositorischen Entlehnungen aus Werken wie Quentin Massys' Stehender Madonna mit musizierenden Engeln in den Courtauld Institute Galleries, London (ENP VII, S. 80, Suppl. 165, Tafel 33), oder Joos van Cleves Anna Selbdritt in der Galleria Estense in Modena (ENP IX A, S. 59, Nr. 45, Tafel 60).

17 Das Thema ist insbesondere vom »Meister von Frankfurt« wiederholt behandelt worden. Eine kompositionell dem Frankfurter Bild besonders nahekommende Tafel seines Umkreises kam zuletzt als Nr. 100 am 3. 11. 1983 in London bei Sotheby's zur Auktion.

18 An der Authentizität der Kreuznimben besteht kein Zweifel.

19 LECHNER (wie Anm. 1), Sp. 163–168.

20 Ludwig VON BALDASS, Die Bildnisse Kaiser Maximilians I.; in: JbWien 31 (1913), S. 247–334; zu den Bildnissen Maximilians vgl. auch KUNST UM 1492. HISPANIA-AUSTRIA. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien, Schloß Ambras 1992, Mailand 1992, S. 261f, 340–353, 365f. Durch Druckgraphiken, aber auch durch Münz- und Medaillenprägungen, war eine weite Verbreitung des Bildnis-



Abb. 263: »Meister der Heiligblut-Kapelle«, Die Heilige Sippe, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

derlande für seinen unmündigen Sohn Philipp den Schönen, ist von deutschen und niederländischen Künstlern häufig dargestellt worden. Unter den Einzelbildnissen Maximilians kommt Joos van Cleves Portrait des Kaisers im Kunsthistorischen Museum, Wien *(Abb. 265)*[21], dem Joachim des Städel-Bildes am nächsten. Gelegentlich wurde das Bildnis aber auch »in der Assistenz« biblischen Szenen eingefügt[22]. Hier finden sich mehrere Darstellungen der Heiligen Sippe, in denen Maximilian dem Mann der Maria Kleophas seine Gesichtszüge leiht[23]: Neben Sebastian Scheels auf 1517 datiertem Sippenbild im Ferdi-

ses Maximilians sichergestellt; vgl. hierzu auch Das Bildnis Kaiser Maximilians I. auf Münzen und Medaillen, Innsbruck 1992, Innsbruck 1992.

21 ENP IX A, S. 66, Nr. 71 a, Tafel 90.

22 So z. B. auf dem rechten Flügel eines Triptychons mit der Königsanbetung aus dem Umkreis des »Meisters von Frankfurt« in der Staatsgalerie, Stuttgart (ENP VII, S. 75, Nr. 125 a, Tafel 94).

23 Portraithafte Ausgestaltung bei Sippendarstellungen begegnet im frühen 16. Jahrhundert beispielsweise auch bei Lucas Cra-



Abb. 264: »Meister der Heiliglut-Kapelle«, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Brügge, St. Jakob

nandeum in Innsbruck[24] ist hier vor allem Bernhard Strigels Tafelbild im Kunsthistorischen Museum in Wien *(Abb. 266)*[25] zu nennen. Strigels um 1515 entstandenes Bildnis der Kaiserfamilie nutzte anfangs nur das Bildschema der Heiligen Sippe, ohne die Dargestellten mit Mitgliedern der Sippe Christi gleichzusetzen; dies wird durch die ursprünglichen Namensbeischriften zweifelsfrei belegt. Erst der nachfolgende Besitzer Johannes Cuspinian, ein enger Vertrauter Maximilians, ließ um 1520 die Tafel von Strigel selbst zum Diptychon erweitern und zugleich die Kaiserfamilie zu einem Familienzweig der Heiligen Sippe umwidmen. Das besondere Interesse Maximilians an Darstellungen der Heiligen Sippe dürfte

nach d. Ä. und Jan van Scorel: Auf Cranachs gleichfalls im Städel bewahrtem sogenannten Torgauer Altar von 1509 (Inv. Nr. 1398) ist der sächsische Kurfürst Friedrich der Weise als Alphäus, sein Bruder Johannes der Beständige als Zebedäus und Maximilian I. als Kleophas dargestellt. Auf Cranachs Sippenbild in der Akademie der bildenden Künste, Wien, erscheint der Maler selbst in der Rolle des Alphäus, während seine Frau Barbara Brengbier vermutlich als Maria Kleophas, seine Schwiegereltern als Zebedäus und Maria Salome portraitiert sind (Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel u. a. O. 1979, S. 70f, Kat. Nr. 18 [Torgauer Altar], S. 75f, Kat. Nr. 34 [Wien]).
Zu Van Scorels Sippen-Altar in Obervellach, einer Stiftung des Matthäus Kardinal Lang 1519 zum Gedenken an seine Schwester Apollonia Gräfin Frangipani, vgl. Stefan Krenn, Zur Stiftung des Scorel-Altars in Obervellach; in: Carinthia I 169 (1979), S. 143–159.

24 Von Baldass (wie Anm. 20), S. 307, Abb. 37.

25 Gertrud Otto, Bernhard Strigel, Berlin 1964, S. 46f, 67; Edeltraud Rettich, Bernhard Strigel. Herkunft und Entfaltung seines Stils, Inaugural-Dissertation, Freiburg i. Br. 1965, S. 52f. Abweichend von der traditionellen Forschungsmeinung trat Hans Georg Thümmel, Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian; in: JbWien 76 (1980), S. 97–110, für eine einheitliche Entstehung des Diptychons um 1520 im Auftrag Cuspinians ein.



Abb. 265: Joos van Cleve, Portrait Maximilians I., Wien, Kunsthistorisches Museum

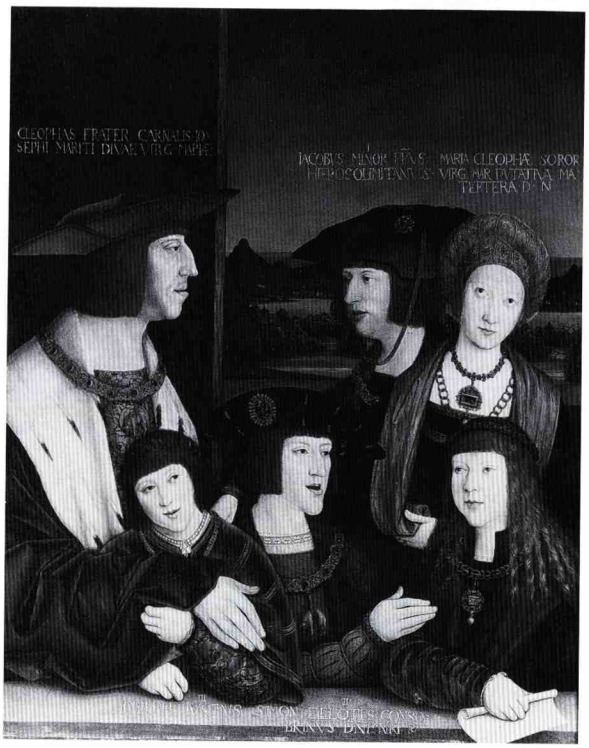


Abb. 266: Bernhard Strigel, Die Heilige Sippe, Wien, Kunsthistorisches Museum

in der überpersönlich-genealogischen Sinngebung des Themas gelegen haben[26]. Seine Eigenschaft als Regent für den anfangs unmündigen Philipp den Schönen in den Niederlanden dürfte sich hier ebenso spiegeln wie die Heiratsprojekte, die Maximilian sukzessive für sich selbst, seinen Sohn und seine Enkel verfolgte[27].

LITERATUR

VERZ. 1888, S. 103, Nr. 82; 1900, S. 205–207, Nr. 82; 1907, S. 17, Nr. 82; 1910, S. 20, Nr. 82; 1914, S. 21, Nr. 82; 1915, S. 17, Nr. 82; 1919, S. 85, Inv. Nr. 970; 1924, S. 146; 1987, S. 72.

1886 Edgar BAES, Les successeurs immédiats de van Eyck. Observations sur quelques tableaux du XVe siècle; in: Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie 25 (1886), S. 45

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 207–209, Nr. 82

1903 Max J. FRIEDLÄNDER, Die Brügger Leihausstellung von 1902; in: RepKW 26 (1903), S. 149

1908 Harald BRISING, Quinten Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande, Leipzig ²1908, S. 47f

1931 FRIEDLÄNDER, ANM IX, S. 154, Nr. 213

1950 »MAÎTRE DU SAINT-SANG«; in: Thieme-Becker, Bd. 37, S. 297

1973 FRIEDLÄNDER, ENP IX b, S. 120, Nr. 213, Tafel 205

26 RETTICH (wie Anm. 25), S. 53; Karl SCHÜTZ, Maximilian I. und die Kunst; in: Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien, Schloß Ambras 1992, Mailand 1992, S. 155–181.

27 SCHÜTZ (wie Anm. 26), S. 162f.

Ihren großartigsten Ausdruck fanden diese genealogischen Interessen Maximilians ohne Frage in seinem seit etwa 1500 geplanten Grabmal, das – nur teilweise realisiert – heute in der Hofkirche in Innsbruck aufgestellt ist; vgl. KUNST UM 1492. HISPANIA-AUSTRIA (wie Anm. 20), S. 354–367.

Meister des Morrison-Triptychons

TÄTIG IN ANTWERPEN IM 1. VIERTEL DES 16. JAHRHUNDERTS

Der »Meister des Morrison-Triptychons« wurde erstmals von Max J. Friedländer 1928 als eigenständige künstlerische Persönlichkeit isoliert. Der Maler wurde nach einem heute im Toledo Museum of Art, Ohio, befindlichen Triptychon mit der thronenden Madonna im Kreis von Engeln und begleitet von den beiden Johannes benannt. Schon Friedländer selbst war sich der Problematik dieses Werks als Namensgeber bewußt, kopierte der »Meister des Morrison-Triptychons« hier doch Hans Memlings Altar im Kunsthistorischen Museum in Wien. Das Triptychon mit der Madonna im Kreise von Heiligen in der National Gallery in London bietet daher einen direkteren Zugang zum Stil des Malers. Der möglicherweise aus den nördlichen Niederlanden stammende Künstler gehört in den Kreis um Quentin Massys, wobei offenbleiben muß, ob er sein Schüler im engeren Sinne des Wortes war.

LITERATUR

Max J. Friedländer, Henri Pauwels, Early Netherlandish Painting, Bd. VII: Quentin Massys, Leiden-Brüssel 1971, S. 41–44

Meister des Morrison-Triptychons

HL. BARBARA/GREGORSMESSE

TRIPTYCHONFLÜGEL

Inv. Nr. 572

Tafel 30 und Abb. 267-268

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 81,5 x 29,6 (± 0,1) x 0,7 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
2,5 cm langer, von unten in die Tafel einlaufender Riß, in 2,2 cm Entfernung von der linken Tafelkante verlaufend (bei Betrachtung der ursprünglichen Flügelinnenseite); 10,0 cm langer, von oben in die Tafel einlaufender Riß, in 2,4 cm Entfernung von der rechten Tafelkante verlaufend (bei Betrachtung der Innenseite)

Malfläche:

Hl. Barbara: 81,1 x 28,9 cm
Malkanten rechts, links und oben erhalten, unten mit Tafelkante zusammenfallend
Gregorsmesse: 80,9 x 28,9 (± 0,1) cm
Malkanten allseits erhalten, an der rechten Seite bis fast an die Tafelkante modern übermalt

Zustand der Malerei:

Hl. Barbara: unter einheitlichem, jüngerem Firnis liegen, über die gesamte Bildfläche verteilt, zahlreiche punktuelle Retuschen sowie ein älterer Firnis; dieser ist ungleichmäßig reduziert, partiell aber ganz entfernt; in der linken unteren Ecke ausgedehnte Kratzspuren mit Farbverlusten; an der rechten Tafelkante punktuelle Farbverluste bis auf den Bildträger
Gregorsmesse: gleichmäßig über die gesamte Bildfläche verteilt finden sich zahlreiche kleinere retuschierte Fehlstellen sowie die Reste eines ungleichmäßig reduzierten, partiell ganz abgenommenen älteren Firnis' unter einem einheitlichen, jüngeren Firnis; bindemittelreiche Farblasuren teilweise verputzt

Beschriftungen auf der Flügelaußenseite *(Abb. 267)*:
Klebezettel »G. 572.«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die rechte Flügeltafel eines ansonsten verlorenen Triptychons zeigt auf der ehemaligen Außenseite in Grisaille die stehende hl. Barbara, auf der Innenseite die Legende der Gregorsmesse.

Vor dunkelbraunem Hintergrund ist die hl. Barbara als Skulptur in Grisaille wiedergegeben *(Abb. 267)*[1]. Sie steht, leicht nach links ins Dreiviertelprofil gewandt, auf einer schmalen, bildparallel verlaufenden und an der Vorderseite profilierten Brüstung. Sie hat den Blick auf ein geöffnetes Buch gerichtet, das sie mit beiden Händen empor hält. Die Heilige ist mit einem bodenlangen, vor der Brust geschlitzten Rock mit weiten Ärmeln bekleidet, über den ein weiter, vor dem Körper zusammengeraffter Umhang - eine Frauenheuke - gelegt ist. Unter einer Haube quellen ihre langen, welligen Haare offen über die Schultern herab. An den Füßen trägt sie Schuhe. Rechts hinter Barbara erhebt sich ihr Attribut, ein mehrstöckiger Turm.

Das hochrechteckige Bildfeld der ursprünglichen Innenseite des Triptychonflügels zeigt die Messe des hl. Gregor *(Tafel 30 und Abb. 268)*[2]. Der vor allem in Deutschland seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts vielfach dargestellten Legende nach erschien dem Papst während der Wandlung Christus in leiblicher Gestalt, um auf diese Weise einem an der Transsubstantiation zweifelnden Diakon Gregors diese Glaubenswahrheit nachdrücklich vor Augen zu führen.

1 L. Petzoldt, Art. »Barbara«; in: LCI, Bd. 5, Sp. 304-311.

2 A. Thomas, Art. »Gregoriusmesse«; in: LCI, Bd. 2, Sp. 199-202.



Abb. 267: »Meister des Morrison-Triptychons«, Triptychon-Flügel, Hl. Barbara, Frankfurt, Städel

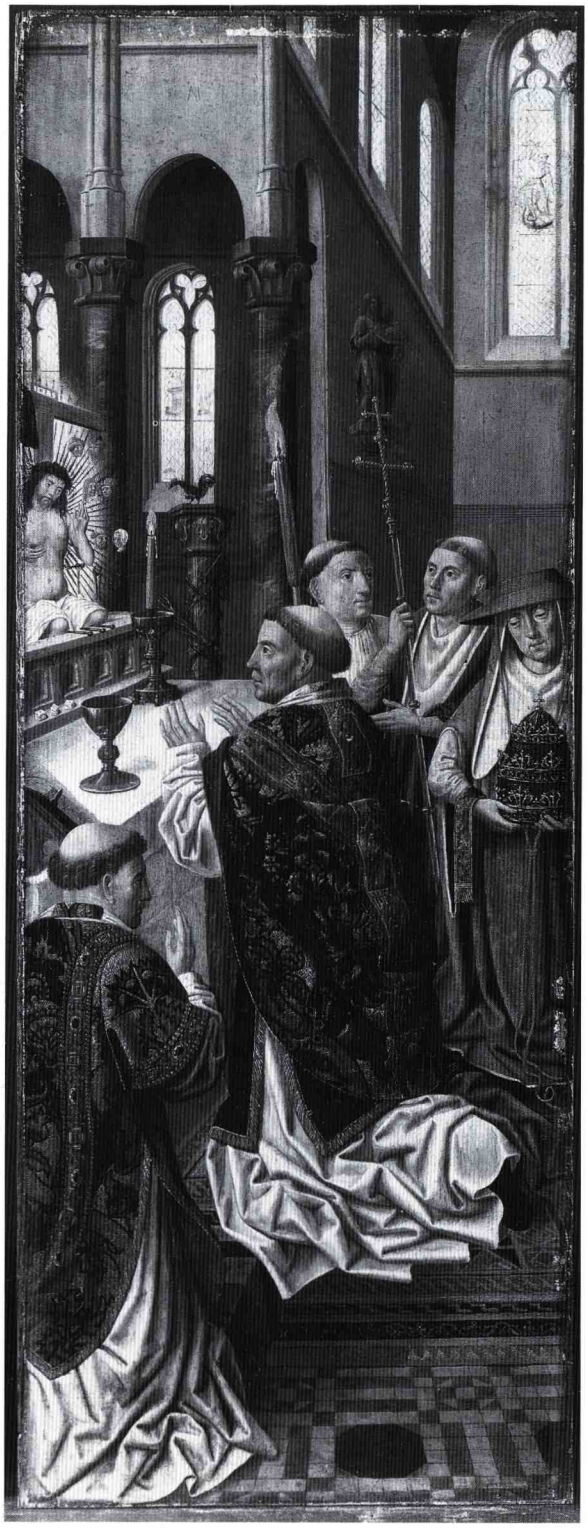


Abb. 268: »Meister des Morrison-Triptychons«, Triptychon-Flügel, Gregorsmesse, Frankfurt, Städel

Gregor kniet – in Begleitung eines Diakons, zweier Kardinäle und eines weiteren Klerikers – leicht bildeinwärts und nach links gewandt in einer gotischen Basilika vor einem Altar, auf dem neben dem geöffneten Meßbuch der Kelch und eine brennende Kerze stehen. Über dem Altar erscheint, von einer Lichterscheinung hinterfangen, der Schmerzensmann, umgeben von den Passionswerkzeugen. Der Papst und seine gleichfalls knienden Begleiter sind als Männer mittleren Alters gegeben, bartlos und tonsuriert. Über der weißen Albe trägt Gregor einen Amikt, eine fransengesäumte, schwarzblaue Dalmatik, darüber eine gleichfalls schwarzblaue Goldbrokatkasel. Das gewobene, aufgenähte Kaselkreuz zeigt unter gotischen Arkaden einzelne stehende Heilige. Der Diakon zur Linken Gregors ist mit Amikt, Albe und einer kostbaren, dunkelgrünen Goldbrokat-Dalmatik mit reichem Edelstein- und Perlbesatz bekleidet.

Rechts vom Altar kniet zunächst ein Kleriker in einem weißen Superpelliceum. Er trägt eine brennende Prozessionskerze und wendet sich dem neben ihm befindlichen Kardinal in der grauvioletten, hermelingefütterten Cappa magna zu, der seinerseits in der Rechten ein Prozessionskreuz hält, während er mit der Linken auf den Altar weist. Neben ihm, und vom rechten Bildrand teilweise überschnitten, erscheint ein weiterer Kardinal in der roten Cappa magna, den Kardinalshut auf dem Haupt, in den Händen die Tiara Gregors haltend.

Gregors Verehrung gilt der wunderbaren Erscheinung über dem Altar. Hier sitzt der bis auf ein Lendentuch nackte, dornengekrönte Heiland in seinem Sarkophag, mit der Rechten die Seitenwunde weisend, die Linke erhoben. Hinter ihm ragt das Kreuz auf, seitlich hängt sein Gewand herab. Auf der Vorderkante des Sarkophages liegen die drei Kreuzesnägel, davor drei Würfel. Noch im Bereich der Lichterscheinung werden über Hammer und Zange die Köpfe von drei Figurenpaaren erkennbar, von denen die unteren eindeutig als die des Petrus und der Dienerin aus der Verleugnungsszene zu identifizieren sind. Rechts neben dem Altar steht die Geißelsäule. An den Schaft sind Geißel und Rutenbündel gebunden, auf dem Kapitell sitzt der Hahn der Verleugnungsszene Petri.

Das visionäre Geschehen findet in der Vierung oder im unmittelbaren Choreingangsbereich einer gotischen Kirche statt: Der Blick fällt rechts in den südlichen Arm des Querhauses, während man links die südlichen Chorarkaden mit dem dahinterliegenden Umgang erkennt[3]. An der östlichen Querhauswand ist über einer Konsole die ungefaßte Standfigur Johannes' d. T. angebracht; mit dem üblichen Fellkleid angetan, hält der Täufer in der Linken ein Buch mit dem Lamm darauf, auf das er mit der Rechten hinweist. Die Klarglasverglasung der Kirchenfenster ist teilweise durch Bildscheiben bereichert. So er-

kennt man im südlichen Querhausfenster den Drachenkampf des heiligen Georg, während die Umgangsfenster des Chores zwei von Wappenhaltern (?) präsentierte Wappenschilde zieren[4]. Ein reicher Fliesenfußboden aus unterschiedlichem Material wird im Bildvordergrund sichtbar, größtenteils von einem kostbaren Teppich vor dem Altar verdeckt.

PROVENIENZ

vor 1817 in der Sammlung Franziska de Neufville-Gontard, Frankfurt
1817 mit der Sammlung De Neufville-Gontard für das Städel erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Der Altarflügel mit der Darstellung der hl. Barbara und der Gregorsmesse gehört als Teil der Sammlung De Neufville-Gontard zu den frühesten Erwerbungen des Städelschen Kunstinstituts. Die Tafel galt zunächst als »Unbekannt (Deutsche Schule)«[5], wurde dann aber bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als »Oberdeutsch unter dem Einfluss der Eyckischen Schule, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts«[6] bezeichnet. Erst H. Weizsäcker erkannte die niederländische Herkunft der Tafel, die er um 1480 bis 1500 datierte[7].

In der kunsthistorischen Literatur fand der Altarflügel kaum Beachtung. Allein N. F. van Gelder-Schrijver beschäftigte sich mit der Tafel, die er zu-

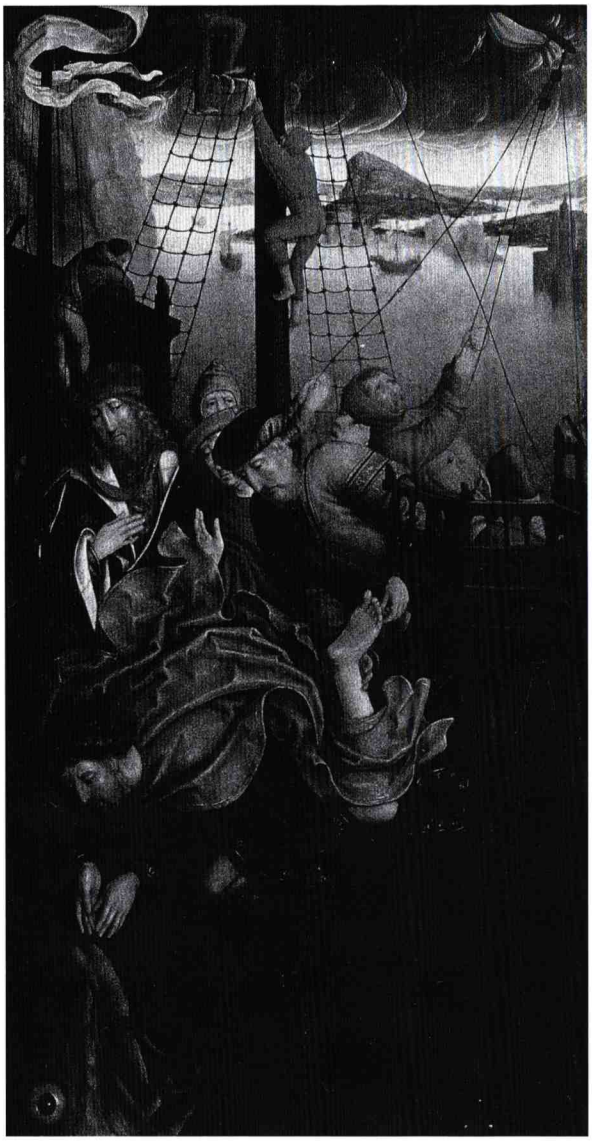


Abb. 269: Umkreis des »Meisters von Alkmaar«, Meerwurf des Jonas, Wien, Schottenstift

3 Die zur Vereinfachung der Beschreibung eingeführten Angaben der Himmelsrichtungen setzen voraus, daß die dargestellte Kirche – im Gegensatz zu der römischen Basilika S. Croce in Gerusalemme, in der das Wunder den meisten Legendentexten zufolge stattgefunden haben soll – geostet ist.

4 Der linke, zur Gänze sichtbare Wappenschild ist horizontal zweigeteilt, oben nochmals geteilt in Rot (oben) und Weiß (unten); die untere Hälfte des Schildes zeigt in Rot einen gelben Ring.
Das rechte Wappen ist nur zur Hälfte sichtbar. Das obere Drittel ist weiß, die beiden unteren Drittel grau, darin ein nach (heraldisch) links steigender, diagonaler Balken in Rot. Das vom Balken abgeteilte, untere graue Feld ist zusätzlich mit einer roten Arabeske gefüllt.

5 Städel-Inventar, Nr. 572, und Gemäldeverzeichnisse von 1819 bis 1835.
Das Bild war 1833 bei Eröffnung des Museumsgebäudes an der Neuen Mainzer Straße im »Altdeutschen Saal, Oestliche Wand« ausgestellt (Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. Maerz 1833, Tafel 6). Es ist auch in Mary Ellen Bests (1809–1891) Aquarell-Darstellung dieses Saales vom Juni 1835 wiedergegeben, die am 19. 10. 1984 als Nr. 15 bei Sotheby's in New York zur Versteigerung kam.

6 Städel-Gemäldeverzeichnisse von 1844 bis 1892.

7 Weizsäcker (1900), S. 240, Nr. 80. Ebenso die Gemäldeverzeichnisse von 1907 bis 1924. Das zuletzt erschienene Verz. (1987), S. 70, datierte die Tafel demgegenüber um 1500.

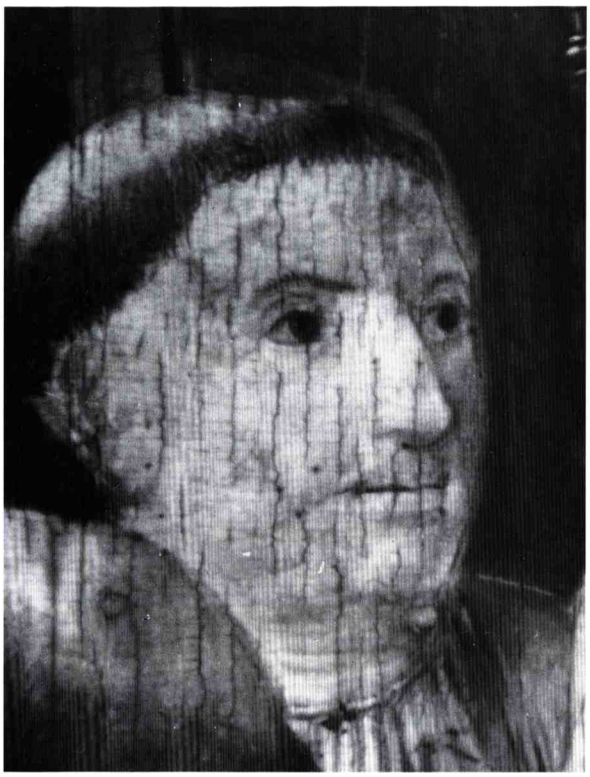


Abb. 270: »Meister des Morrison-Triptychons«, Triptychon-Flügel, Gregorsmesse, Infrarot-Reflektographie: Kleriker zur Rechten Gregors, Frankfurt, Städel

sammen mit einem weiteren Altarflügel mit dem Meerwurf des Jonas im Schottenstift in Wien *(Abb. 269)* einem Maler im Umkreis des »Meisters von Alkmaar« zuschreiben wollte[8].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Während für die Außenseite des Altarflügels keine Unterzeichnung nachgewiesen werden konnte, zeigte sich in der Infrarot-Reflektographie der Gregorsmesse eine vorzugsweise lineare, vermutlich mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung *(Abb. 270-272)*. Sie fällt bei den Figuren weitgehend mit der Farbfassung in eins und ist daher nur bei minimalen Abweichungen deutlich erkennbar. In den Gewändern lassen sich teilweise Angaben zum Oberflächenrelief und zur Lichtführung in Form von parallel angeordneten, kommaförmigen Strichlagen nachweisen. In tieferen Schattenzonen finden sich vereinzelt auch Kreuzschraffuren entsprechender Machart.

Eigentliche Abweichungen der schließlich in Farbe ausgeführten Komposition von den Angaben der Unterzeichnung finden sich im Bereich des Fliesenbodens und der Hintergrundsarchitektur: Während beim Fußbodenbelag die Fugenabfolge in einer Horizontallage gegenüber der Endversion des Bildes variiert, nutzte der Maler des Bildes die Unterzeichnung im Bereich der Architektur auch zur Vorbereitung der zentralperspektivischen Konstruktion des Raumes *(Abb. 272)*. Abweichend von der schließlich ausgeführten Darstellung, sollte die Proportionierung des Querhausaufrisses offenbar in der ersten Planung weniger steil ausfallen. Die durchgezogenen Konstruktionslinien treffen sich zentralperspektivisch korrekt in einem gemeinsamen Fluchtpunkt innerhalb der Holzverkleidung der Querhaussüdwand. Diese Hilfslinien sind ebenso wie die Fliesenabfolge des Bodenbelages mit Hilfe eines Lineals ausgeführt worden.

Von der ursprünglich geplanten, in der unterzeichneten Hilfskonstruktion greifbaren Architekturkonzeption ist - gleichfalls in der Unterzeichnung - nur ein Element ausgeführt worden: Es handelt sich dabei um eine kapitellbekrönte Säule, die im Bereich der späteren Querhausostwand vorgesehen war. Wie die Unterzeichnung der Figuren - und abweichend von den glatt durchgezogenen, linearen Konstruktionslinien - sind Kapitell und Säule mehrfach ansetzend, vorsichtig strichelnd unterzeichnet.

Die Analyse des Zustandes der Malerei der Flügelaußenseite mit der hl. Barbara ermöglichte einen bemerkenswerten Einblick in die außerordentlich ökonomische malerische Vorgehensweise des Künstlers: Er legte zunächst die Oberfläche der Sockelzone farblich durchgehend an, um darüber dann mit Weißhöhungen, vor allem aber mit dunkleren Lasuren, die Figur der Barbara plastisch herauszuarbeiten[9].

8 Van Gelder-Schrijver (1930), S. 119.
In einer brieflichen Mitteilung vom 11. 11. 1991 erwog H. M. Schmidt, Bonn, die Zuschreibung an den Kölner »Meister der Heiligen Sippe« oder seine Werkstatt.

9 Die Zustandsanalyse zeigte darüber hinaus eine überraschende spätere Veränderung der Tafel: So wurde nach der Entfernung des Originalrahmens die verschattete Sockelzone unter Beibehaltung der ursprünglichen Konzeption übermalt. In Vorbereitung dieser Übermalung, die auch seitlich über die originalen Malkanten hinwegzieht, wurde eine die Originalmalerei überdeckende Grundierung aufgetragen.
Überaus markant ist auch die mit einem großen Pinsel breit und flüssig aufgetragene Grundierung, die vor allem in der Infrarot-Reflektographie deutlich hervortritt.



Abb. 271: »Meister des Morrison-Triptychons«, Triptychon-Flügel, Gregorsmesse, Infrarot-Reflektographie: Staufalten der Albe des hl. Gregor, Frankfurt, Städel

Tatsächlich plastisch aus der Grundierung ausgeformt sind die Strahlen der Lichterscheinung um die Christusfigur der Gregorsmesse. Ihre Ölvergoldung liegt auf einem silbrig-dunkelgrauen Farbfond. Eine entsprechende Ölvergoldung findet sich auch am Docht der Prozessionsfackel, nicht aber bei der Kerze auf dem Altartisch.

Während der Farbausführung der Malerei kam es zu keinen nennenswerten Veränderungen mehr, wenngleich die Lesung der Röntgenaufnahme *(Abb. 273)* durch die Überlagerung der Malerei von Außen- und Innenseite des Flügels erschwert wird.

Die dendrochronologische Untersuchung des Bildträgers ermöglichte die Bestimmung des frühestmöglichen Fälldatums auf 1483, des wahrscheinlichen Fälldatums auf 1489[10].

DISKUSSION

Der Triptychonflügel mit der Gregorsmesse auf der einen, der hl. Barbara auf der anderen Seite läßt sich stilistisch und kompositionell eng an Werke des sogenannten »Meisters des Morrison-Triptychons«, eines Antwerpener Künstlers im Umkreis des Quentin Massys, anschließen[11]. Am Triptychon mit der thronenden Madonna im Kreise von Engeln und Heili-

10 Detaillierte Angaben zum Befund im Katalogbeitrag von P. Klein.

11 Friedländer, ANM VII, S. 80–87.
Der Anonymus wurde von Friedländer nach dem heute im Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, bewahrten Triptychon mit der thronenden Madonna mit Engeln und den beiden Johannes (ENP VII, S. 41f, 69f, Nr. 81, Tafel 69) benannt. Unter der Voraussetzung, daß der »Meister des Morrison-Triptychons« ein unmittelbarer Massys-Schüler war, schlug Friedländer seine Identifikation mit dem 1495 als erster Lehrknabe des Meisters angenommenen »Ariaen« vor, der wohl 1503 in Antwerpen Freimeister wurde.

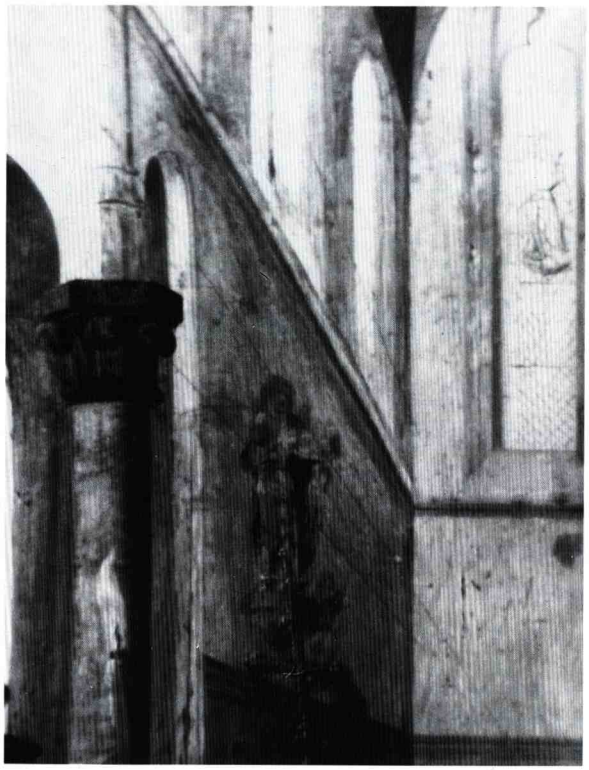


Abb. 272: »Meister des Morrison-Triptychons«, Triptychon-Flügel, Gregorsmesse, Infrarot-Reflektographie: Querhaus mit Statue Johannes' d. T., Frankfurt, Städel



Abb. 273: »Meister des Morrison-Triptychons«, Triptychon-Flügel mit hl. Barbara und Gregorsmesse, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

gen in der National Gallery, London *(Abb. 274)*[12], einem der besonders typischen Werke des Anonymus, entwickelte Friedländer seine Charakteristik des Stils des Malers[13]. Faßt man mit Hilfe seiner Beschreibung des Londoner Triptychons den Flügel des Städelschen Kunstinstituts näher in den Blick, so finden sich Gestalten mit ähnlich »... lässig weichen Bewegungen ...«, so begegnen wir einer gleichfalls »... traumhaften schwebenden Unwirklichkeit von persönlicher Tonart«. Auch die Machart, die

Im Gegensatz hierzu glaubten W. R. Valentiner, Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych; in: GBA 6. pér. 45 (1955), S. 5–10, und Paul Wescher, Beiträge zu Simon van Haarlem, dem Meister des Morrison Triptychons; in: JbBerlin 7 (1965), S. 175–188, den »Meister des Morrison-Triptychons« mit dem zwischen 1502 und 1524 als Meister in Antwerpen tätigen, aber aus Holland stammenden Simon van Herlam (= Haarlem) gleichsetzen zu können.
Martin Davies, National Gallery Catalogues. Early Netherlandish School, London ^{3}1968, S. 121f, 138–140, betrachtete Friedländers Versuch, dem »Meister des Morrison-Triptychons« eine Werkgruppe zuzuordnen, äußerst skeptisch; so behandelte er das Londoner Triptychon mit der Madonna im Kreis von Heiligen (ENP VII, S. 42f, 70, Nr. 83, Tafel 72) als »Netherlandish School, ca. 1500«.

12 ENP VII, S. 42f, 70, Nr. 83, Tafel 72.

13 Friedländer (wie Anm. 11), S. 83f.



Abb. 274: »Meister des Morrison-Triptychons«, Madonna mit Kind und Heiligen, London, National Gallery

»... Gewohnheiten und Schwächen...« des »Morrison-Meisters« mit den knopfartigen, stumpf blickenden Augen, den schematisierten und wie aufgeblasen wirkenden Köpfen, den »wurstartigen« Fingern finden sich in analoger Form bei der Städel-Tafel.

Jenseits des Stiles zeigt die Frankfurter Gregorsmesse enge ikonographische Bezüge zu einem weiteren Werk, das verschiedentlich als Arbeit des »Meisters des Morrison-Triptychons« angesprochen worden ist. Es handelt sich dabei um die beidseits bemalten Flügel eines Altars, der im Schrein die Schnitzfigur Johannes' d. T. birgt und der seit 1504 als Stiftung eines Ratsherrn der Katholischen Könige, des Gonzalo Gonzales, in der Kirche San Salvador in Valladolid aufgestellt ist *(Abb. 275)*[14]. Die in sich zweigeteilten Flügelbilder zeigen im Inneren die Anbetung der Könige bzw. der Hirten, außen hingegen die Messe des hl. Gregor in einer dem Frankfurter Bild prinzipiell verwandten Weise. Angesichts dieser engen Verwandtschaft mit Werken des »Meisters des Morrison-Triptychons« scheint uns auch mit dem beidseits bemalten Triptychonflügel des Städelschen Kunstinstitutes ein Werk dieses Malers aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts erhalten geblieben zu sein.

Als ikonographisch und kompositionell eng verwandt, stilistisch hingegen nur entfernt mit dem Städel-Flügel zusammenhängend, erweist sich die Gregorsmesse in einer spanischen Privatsammlung in Cenicero (Logroño), die von E. Bermejo Martinez

14 ENP VII, S. 21f, 44, 70, Nr. 84, Tafel 74.
Die Altarflügel waren erstmals von Carl Justi, Der Altarschrein des Licenciaten Gonzales in San Salvador zu Valladolid; in: JbBerlin 8 (1887), S. 24–29, als vergleichsweise frühe Arbeiten des Quentin Massys veröffentlicht worden.
Friedländer (wie Anm. 11), S. 36f, 86, schlug statt dessen die Autorschaft des »Morrison-Meisters« vor, womit er sich allerdings nicht allgemein durchsetzen konnte. So sahen sowohl A. de Bosque, Quentin Metsys, Brüssel 1975, S. 129–136, als auch Larry Silver, The paintings of Quinten Massys with catalogue raisonné, Oxford 1984, S. 59, in dem Maler der Valladolider Flügel einen Antwerpener Nachfolger Massys', der zwar eng mit dem »Meister des Morrison-Triptychons« zusammenhänge, aber doch wohl nicht mit diesem identisch sei.

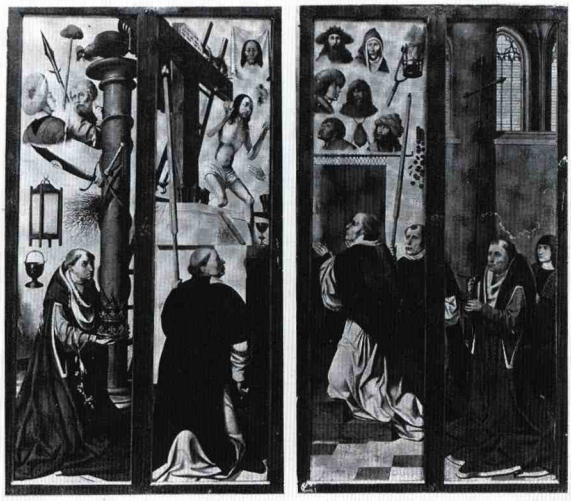


Abb. 275: »Meister des Morrison-Triptychons«, Triptychon-Flügel mit Gregorsmesse, Valladolid, San Salvador

unter Vorbehalt dem vermutlich in Brüssel tätigen »Meister der Katharinen-Legende« zugeschrieben worden ist[15].

Über den ursprünglichen Kontext des Altarflügels im Städel, über die Thematik der Mitteltafel und des zweiten Flügels, ist nichts bekannt. Als einer der Vierzehn Nothelfer gehört Barbara zu den am häufigsten in Grisaillemalerei auf den Außenseiten von niederländischen Klappaltären der Zeit dargestellten Heiligen. Da sie in diesem Zusammenhang üblicherweise zusammen mit der hl. Katharina erscheint, kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit auch für den verlorenen Gegenflügel zur Städel-Tafel eine Katharinendarstellung vermuten.

Das Thema der Gregorsmesse kommt erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts auf. Es entfaltete seine größte Wirkung auf die bildende Kunst in der zweiten Hälfte des 15. und im frühen 16. Jahrhundert. Der Grund für die Beliebtheit der Gregorsmesse dürfte in der Vielzahl der Bedeutungsebenen dieser Darstellung liegen: Neben die nachdrückliche Bestätigung der Transsubstantiation (den eigentlichen Gegenstand des dargestellten Wunders) tritt zugleich der Anspruch des hochverehrten römischen Ablaßbildes in S. Croce in Gerusalemme (das die spezifische Erscheinung Christi vor Gregor vorgab) und die Verherrlichung der liturgischen Feier[16]. Die besondere Gestaltung der Frankfurter Darstellung ergibt sich aus ihrer Anbringung auf der Innenseite des rechten Flügels eines Triptychons. Angesichts der Sehkonvention der Zeit, die eine Darstellung der Hauptperson im verlorenen Profil oder gar in Rückansicht verbot, wurde die Szene allerdings überwiegend in einer gemäßigten Seitenansicht präsentiert[17]. In der Detailgestaltung folgte der Maler der Städel-Tafel der ikonographischen Norm, die durch die Druckgraphik in den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts weite Verbreitung gefunden hatte[18].

LITERATUR

Verz. 1819, S. 23, Nr. 1; 1823, S. 7, Nr. 1; 1830, S. 41, Nr. 297; 1833, S. 6; 1835, S. 59, Nr. 132; 1844, S. 83, Nr. 124; 1855, S. 15, Nr. 124; 1858, S. 73, Nr. 99; 1866, S. 75, Nr. 99; 1870, S. 92, Nr. 75; 1873, S. 93, Nr. 75; 1879, S. 93, Nr. 80; 1883, S. 95, Nr. 80; 1888, S. 102, Nr. 80; 1892, S. 25, Nr. 80; 1900, S. 240, Nr. 80; 1907, S. 16, Nr. 80; 1910, S. 18, Nr. 80; 1914, S. 19, Nr. 80; 1915, S. 16, Nr. 80; 1919, S. 85, Inv. Nr. 572; 1924, S. 146; 1987, S. 70.

1900 Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 240, Nr. 80

1930 N. F. van Gelder-Schrijver, De Meester van Alkmaar. Eene bijdrage tot de kennis van de Haarlemsche Schilderschool; in: OudH 47 (1930), S. 119

15 Elisa Bermejo Martinez, La pintura de los primitivos flamencos en España, Bd. 1, Madrid 1980, S. 160, Nr. 4, Abb. 150–152.

16 Die Messe Gregors des Grossen. Vision. Kunst. Realität, Katalog und Führer zu einer Ausstellung im Schnütgen-Museum der Stadt Köln, bearbeitet von Uwe Westfehling, Köln 1982; Karsten Kelberg, Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland, Inaugural-Dissertation, Münster 1983. Zum Gegenstand der Gregors-Vision vgl. auch Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, S. 53–68.

17 So beispielhaft bei der Gregorsmesse des »Meisters der Heiligen Sippe« in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel (Die Messe Gregors des Grossen [wie Anm. 16], Abb. 10).

18 A. a. O., S. 66, Kat. Nr. 10–12.
Der auf diesem Wege etablierten Bildtradition folgten beispielsweise auch die jeweiligen Darstellungen der Gregorsmesse vom »Meister des Bartholomäus-Altars« oder vom »Meister des Aachener Altars« im Wallraf-Richartz-Museum bzw. im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Köln (a. a. O., Abb. 20, 22).

Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510

HL. AUGUSTINUS/HL. ELISABETH

TRIPTYCHONFLÜGEL

Inv. Nr. 2049, 2050
Tafel 31 und Abb. 276



Abb. 276: Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510, Triptychon-Flügel mit den Heiligen Augustinus und Elisabeth, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz

Hl. Augustinus (Inv. Nr. 2049): 37,4 x 15,7 x 1,7 cm

sekundärer Bildträger[1] und Rahmen aus drei vertikal angeordneten Eichenholz-Abschnitten mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Maße von links nach rechts):

Brett I: 37,4 x 0,9 cm

Brett II: 37,4 x 13,8 cm

Brett III: 37,4 x 1,0 cm

in Brett II ein von unten einlaufender, ca. 15 cm langer Riß, etwa. 7 cm von der rechten Tafelkante entfernt verlaufend

an rechter Tafelkante zwei 2,9 x 1,1 cm messende Aushebungen für Scharniere

Hl. Elisabeth (Inv. Nr. 2050): 37,4 x 16,3 x 1,9 cm

sekundärer Bildträger[1] und Rahmen aus drei vertikal angeordneten Eichenholz-Abschnitten mit vertikal verlaufender Maserung gearbeitet (Maße von links nach rechts):

Brett I: 37,4 x 0,8 cm

Brett II: 37,4 x 14,1 cm

Brett III: 37,4 x 1,4 cm

in Brett II ein von unten einlaufender, ca. 8 cm langer Riß, etwa 6,8 cm von der rechten Tafelkante entfernt

an linker Tafelkante zwei 2,9 x 1,0 cm messende Aushebungen für Scharniere

Tafelkanten und Rückseiten beider Tafeln mit einem schwarzen Schutzanstrich versehen

bei beiden Tafeln sind die Rahmenprofile nicht mit dem Rahmen aus einem Stück Holz gearbeitet, sondern jeweils aufgenagelt bzw. aufgeklebt

Malfläche:

Hl. Augustinus (Inv. Nr. 2049): 31,9 x 7,9 (± 0,2) cm

Hl. Elisabeth (Inv. Nr. 2050): 32,0 x 8,1 (± 0,1) cm

bei beiden Tafeln ist unten ein 1,7 cm breiter Streifen der Malfläche übervergoldet

Zustand der Malerei:

Hl. Augustinus (Inv. Nr. 2049): bis auf die Inkarnate der Figuren und das Gewand des Kindes sehr gut erhaltene Malerei

Hl. Elisabeth (Inv. Nr. 2050): gute Erhaltung der Farbschicht; nur im Bereich des Kopfes der Elisabeth und der unmittelbaren Umgebung ausgedehnte Retuschen des Craquelés; diagonaler Kratzer mit Farbschichtverlust im Bereich des Himmels neben dem Kopf der Heiligen

bei beiden Tafeln keine Spuren eines Originalfirnis'; ein älterer Firnis ist nur noch in den dunklen Bildpartien erhalten; die Vergoldung im unteren Bildabschnitt jeweils über einer älteren Goldschicht

Rückseite der Bildträger *(Tafel 40)*:

Hl. Augustinus (Inv. Nr. 2049): Klebezettel: »Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/Main Inv. Nr. 2049«

Hl. Elisabeth (Inv. Nr. 2050): Klebezettel: »Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/Main Inv. Nr. 2050«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die Innenseite des linken Flügels zeigt auf einem schmalen, grünen Bodenstreifen den hl. Augustinus[2] im Dreiviertelprofil leicht nach rechts gewandt stehend, einen geöffneten, schwarz eingebundenen Codex in Händen haltend und darin lesend. Im linken Arm ruht der Bischofsstab, mit der Rechten hält der Kirchenvater zusätzlich zum Buch ein rotfarbenes Herz. Zu schwarzem Schuhwerk trägt der bartlose Heilige eine weißgraue Albe, einen weißen Amikt, eine rote, mit goldfarbenem Saum versehene Dalmatik und einen goldfarbenen, hellviolett gefütterten Chormantel, den eine Schließe vor der Brust zusammenhält. An den Händen trägt Augustinus hellbläuliche Handschuhe, auf dem Haupt eine weiße, rot gefütterte und mit Goldborten versehene Mitra mit Edelstein- und Perlbesatz.

Zur Linken und hinter dem Heiligen dehnt sich eine Wasserfläche bis zu fernen Gestaden unter einem hellblauen Himmel. Zu Füßen des Kirchenvaters sitzt das zur Heiligenlegende gehörende, weißgekleidete Kind, das mit einem in der Linken gehaltenen Löffel Wasser schöpft, während es mit der rechten Hand auf diesen Vorgang hinweist.

1 Vgl. die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen.

2 E. Sauser, Art. »Augustinus von Hippo«; in: LCI, Bd. 5, Sp. 277–290.

Der rechte Flügel zeigt auf der Innenseite die hl. Elisabeth[3]. Sie steht, im Dreiviertelprofil nach links gewandt, auf einem grünen Rasenstreifen und reicht mit der Linken einem vor ihr knienden, nur mit einer weißen Hose - einer Bruech - und Fußlappen (?) bekleideten Krüppel eine rote, umhangartige Heuke. Die Heilige trägt auf der Rechten ein geschlossenes Buch, auf dem zwei übereinander liegende Goldkronen ruhen. Eine dritte, gleichartige Krone ziert den weißen Weihel, den Elisabeth ebenso wie den Wimpel der Nonnentracht über einem graulilafarbenen, pelzgefütterten und gegürteten Rock und einer gleichfarbenen Frauenheuke mit goldenem Ziersaum trägt. Am rechten Handgelenk ist der goldfarbene Ärmel eines Untergewandes zu erkennen.

Im Mittel- und Hintergrund zieht sich eine bewaldete Küstenlinie hin, während man am Horizont ferne Ufer unter einem blauen Himmel sieht.



Abb. 277: Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510, Triptychon-Flügel mit der hl. Elisabeth, Infrarot-Reflektographie: Kopf der Elisabeth, Frankfurt, Städel

PROVENIENZ

1952 als Geschenk von Georg Hartmann an das Städelsche Kunstinstitut gelangt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die beiden Flügelbilder mit den Heiligen Augustinus und Elisabeth sind unpubliziert. Sie gelangten im Jahre 1952 als Geschenk von Georg Hartmann an das Städel.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Infrarot-Reflektographie lieferte nur bei der Tafel mit der hl. Elisabeth einen sicheren Befund zur Unterzeichnung *(Abb. 277)*: Deutlich weicht hier die Farbfassung der Tafel von der bemerkenswert feinen und detaillierten Unterzeichnung der Augenpartie Elisabeths ab. Dieses Ergebnis läßt vermuten, daß auch die übrigen Bildpartien sowie die Augustinus-Tafel gleichartig unterzeichnet sind, wobei graphische Vorgabe und farbliche Ausführung in eins fallen dürften, so daß sich die Unterzeichnung auch in der Infrarot-Reflektographie nicht abzeichnet.

Entscheidende Aufschlüsse über Zustand und Status der beiden Tafeln erbrachte die Röntgenuntersuchung *(Abb. 278)*. Sie lieferte nicht nur den Nachweis der modernen Entstehung der komposit zusammengesetzten Rahmen[4], sie machte auch wahrscheinlich, daß bei beiden Tafeln die Malfläche aus einem anderen Zusammenhang sorgsam ausgeschnit-

3 K. Hahn, F. Werner, Art. »Elisabeth von Thüringen«; in: LCI, Bd. 6, Sp. 133-140.

4 Die Profilleisten beider Rahmen sind offensichtlich jeweils für sich gearbeitet - man beachte die abweichende Maserung, die sich im Röntgenbild deutlich abzeichnet - und anschließend auf das äußere Rahmenwerk aufgeklebt worden. Zusätzlich sind sie an der der imaginären Mitteltafel zugewandten Seite, jeweils auf der Höhe der Scharniere, durch eine Reihe von Metallnägeln fixiert. Die Nägel sind von der seitlichen Kante des jeweils mittleren Brettes der beiden Tafeln aus hineingetrieben worden. Durch die anschließende Aufleimung der schmalen, seitlich am jeweiligen Bildträger angebrachten Holzstreifen wurden alle äußerlich sichtbaren Spuren dieser komplizierten Konstruktion vollständig kaschiert.



Abb. 278: Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510, Triptychon-Flügel mit den Heiligen Augustinus und Elisabeth, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

ten und in die gegenwärtigen Bildträger eingelassen worden war[5]. Das jeweilige Röntgenbild der eigentlichen Malerei erbrachte keinen Befund, der für ein mutmaßlich zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstandenes Bild ungewöhnlich wäre.

Die dendrochronologische Untersuchung schließlich lieferte für beide Täfelchen in Ermangelung einer ausreichenden Anzahl meßbarer Jahrringe kein Ergebnis[6].

Unter der heutigen Vergoldung des unteren Abschnitts der Malfläche liegt bei beiden Tafeln eine ältere Vergoldung, die zusammen mit der Farb-

5 Für diesen Umstand spricht vor allem die messerscharfe Begrenzung der jeweiligen Malfläche zum Rahmen hin, zum anderen die abweichende Maserung.

6 Vgl. auch den Katalogbeitrag von P. Klein.

7 ENP IX A, S. 11–16, 51, Nr. 1, Tafeln 1–6. Die großen Altarflügel sind das gemeinsame Werk Jan Joests und seiner Werkstatt.



Abb. 279: Jan Joest van Kalkar, Der zwölfjährige Christus im Tempel, Hochaltar, Kalkar, St. Nikolaus



Abb. 280: Barthel Bruyn d. Ä., Madonna mit Kind und den Heiligen Benedikt und Scholastika, Mönchengladbach, Sammlung Otten

schicht der Malerei craqueliert ist, mithin ein ähnliches Alter wie die Malerei selbst haben dürfte. Darüber hinaus setzt sich die Farbschicht der Bodenzone bei beiden Bildern ein Stück weit unter der Vergoldung fort.

DISKUSSION

Die beiden Täfelchen mit den Heiligen Augustinus und Elisabeth sind in ihrer heutigen Erscheinungsform Pasticci. Auf kunstvolle Weise wurden die beiden augenscheinlich aus einem anderen Kontext stammenden Malereien mit Rahmen versehen, die sich erst bei näherer Betrachtung als nachträgliche Zutat entpuppen. Sie wurden wohl nicht allzu lange vor dem Erwerb durch den Vorbesitzer im Kunsthandel in offensichtlicher Täuschungsabsicht hergestellt. Anders als bei der modernen Rahmung spricht bei den beiden Malereien nichts für eine Fälschung. Hier wurden offenbar Bilder der Zeit um 1510 wiederverwendet. Über den ursprünglichen Zusammenhang der beiden Heiligendarstellungen kann man nur spekulieren, aber es ist sehr wahrscheinlich, daß sie auch schon vor ihrer Einbindung in den heutigen Kontext als Flügelbilder zu einem Triptychon gehörten.

Der Stil der qualitativ bescheidenen Malerei weist an den Niederrhein in den Umkreis des Jan Joest van Kalkar. In dessen zwischen 1505 und 1508 entstandenen Flügelbildern des Hochaltars in St. Nikolaus in Kalkar[7] finden sich eng verwandte Figuren und Gewandbildungen, Kopftypen und Gesten *(Abb. 279)*[8].

Die Verteilung der Ausführung der einzelnen Szenen auf unterschiedliche Hände ist wahrscheinlich, aber im einzelnen nicht befriedigend gelöst (vgl. etwa Carl Peter BAUDISCH, Jan Joest von Kalkar. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Niederrheins, Bonn 1940, S. 50; Ernst WILLEMSEN, Die Wiederherstellung der Altarflügel des Jan Joest vom Hochaltar in St. Nikolai zu Kalkar; in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 27 [1967], S. 105–222).

8 So vergleiche man die etwas hölzerne Figurenbildung des Augustinus mit der Kalkarer Figur des zwölfjährigen Christus im Tempel bzw. die Frankfurter Elisabeth mit den Frauengestalten in der Beschneidung und der Darbringung im Tem-

Unverkennbar ist zugleich der wesentlich höhere künstlerische Rang dieser Bilder. Zu den nachdrücklich von Jan Joest und dem Kalkarer Altar beeinflußten Künstlern gehörte in Köln vor allem Barthel Bruyn[9]. So überrascht es nicht, bei den beiden Frankfurter Heiligen auch stilistische Anklänge an frühe Werke dieses Malers zu finden, wie etwa an die Darstellung der Madonna zwischen den Heiligen Benedikt und Scholastika in der Sammlung Otten in Mönchengladbach *(Abb. 280)*[10]. Die künstlerischen Bezüge der beiden Frankfurter Heiligenfiguren vor allem zu Jan Joests Hauptwerk in Kalkar machen eine Entstehung um 1510 wahrscheinlich. Sie reichen aber keinesfalls aus, um den anonymen Maler näher zu bestimmen oder ihm ein weiteres Œuvre zuschreiben zu können.

pel. Hier wie dort findet sich eine teigig wirkende Gewandbildung und eine mehr oder minder stark schematisierte Bildung der Hände bei etwas hölzern wirkender Gestik. Schließlich erinnert auch die Kopftypik der Städel-Heiligen an die Kopfbildung der Kalkarer Figuren mit ihren eiförmigen Köpfen und den kleinen, knopfförmigen Augen.

9 Wie bei Joos van Cleve ist auch im Falle Barthel Bruyns die Frage der konkreten Beziehung zu Jan Joest und seiner Kalkarer Werkstatt umstritten.

10 Horst-Johs Tümmers, Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Mit einem kritischen Katalog, Köln 1964, S. 51, Kat. Nr. A. 11, Abb. S. 150.

Niederländischer Meister um 1515

BILDNIS EINES MANNES MIT NELKE

Inv. Nr. SG 986
Abb. 281



Abb. 281: Niederländischer Meister um 1515, Bildnis eines jungen Mannes mit Nelke, Frankfurt, Städtische Galerie

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 51,4 x 36,6 (± 0,1) x 0,4 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
von der oberen Tafelkante ausgehend ein etwa 14 cm langer Riß (in 9,4 cm Entfernung von der linken Tafelkante) sowie ein ca. 34 cm langer Riß (in 8,0 cm Abstand von der rechten Kante)
auf 0,4 cm gedünnt und parkettiert

Malfläche[1]:

50,8 x 34,8 (± 0,3) cm
unter der sich heute bis zu den Tafelkanten hinziehenden Malerei sind oben und an beiden Seiten die originalen Malkanten erhalten; unten ist die Tafel im Bereich der Malerei sekundär beschnitten

Zustand der Malerei:

mäßiger bis schlechter Erhaltungszustand der Malerei; starke Verputzungen vor allem im Bereich der Figur (durch Verputzung der Schollenränder partielle Freilegung der Grundierung); zahlreiche punktuelle Retuschen im Bereich der gesamten Bildfläche; ausgedehnte Farbverluste und Retuschen vor allem über dem rechten einlaufenden Riß; unter dem modernen Firnis stark lumineszierende Lasuren oder Firnisreste im Bereich des Pelzbesatzes und des Hutes; 1964 von H. Tomaschek teilrestauriert, dabei nicht vollständige und ungleichmäßige Firnisabnahme, Freilegung des hellblauen Hintergrundes, Niederlegung von Blasen, Verkittung und Retusche der einlaufenden Risse

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 40)*:

Klebezettel: »Städtische Galerie Frankfurt am Main 986«
Parkett z. T. mit Papierabschnitten beklebt

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Vor einheitlich hellblauem Hintergrund erscheint als Halbfigur ein im Dreiviertelprofil nach rechts gewandter, bartloser junger Mann. Er hat die Hände vor dem Leib zusammengelegt und hält in der Rechten eine dunkelrote Nelkenblüte. Über einem weißen, gefältelten Hemd, das am Kragen mit schwarzer Zierstickerei versehen ist, trägt er ein schwarzes Wams und eine dunkelblauschwarze Schaube mit einem breiten braunen Pelzkragen. Das Haupt bedeckt ein schwarzes Barett. Am Daumen der rechten und am Zeigefinger der linken Hand steckt je ein Goldring mit einem roten Stein.

PROVENIENZ

vor 1892 in der Sammlung George Price Boyce, West House, Glebe Place, Chelsea, London[2]
1892 als Leihgabe von G. P. Boyce auf der »Exhibition of pictures by masters of the Netherlandish and allied schools of XV. and early XVI. centuries« im Burlington Fine Arts Club, London[3]
am 1. 7. 1897 mit der Sammlung G. P. Boyce bei Christie, Manson & Woods in London versteigert[4]
vor 1905 in der Sammlung Julius Heymann in Frankfurt
1925 als Leihgabe der Sammlung J. Heymann in der »Ausstellung von Meisterwerken Alter Malerei aus Privatbesitz« im Städel[5]
1940 aus der Sammlung J. Heymann der Städtischen Galerie überwiesen

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bildnis des jungen Mannes mit Nelke wird erstmals 1892 in London faßbar, als es von seinem damaligen Besitzer, George Price Boyce, zur »Exhibition of pictures by masters of the Netherlandish and allied schools of XV. and early XVI. centuries« im Burlington Fine Arts Club gegeben wurde. Im Ausstellungskatalog wurde die Tafel als »Flemish School, Early Sixteenth Century« geführt[6]. In seiner Ausstellungsbesprechung bezeichnete H. von Tschudi das Bildnis en passant als in der Art des Barthel Bruyn[7]. 1897 wurde es mit der nachgelassenen

1 Maße der Originalmalerei ohne die modernen Erweiterungen.
2 Von Tschudi (1893), S. 113.
3 Exhibition of pictures (1892), Nr. 50. Nach Angaben des Auktionskataloges The remaining works (1897), S. 37, Nr. 320, zuvor schon 1880 in Burlington House und 1890 auf der Tudor Exhibition ausgestellt.
4 The remaining works (1897), S. 37, Nr. 320.
5 Vorläufiges Verzeichnis (1925), S. 30, Nr. 154; Ausstellung von Meisterwerken (1925), S. 80, Nr. 232, Tafel LVIII.
6 Exhibition of pictures (1892), Nr. 50.
7 Von Tschudi (1893), S. 113.
8 The remaining works (1897), S. 37, Nr. 320.

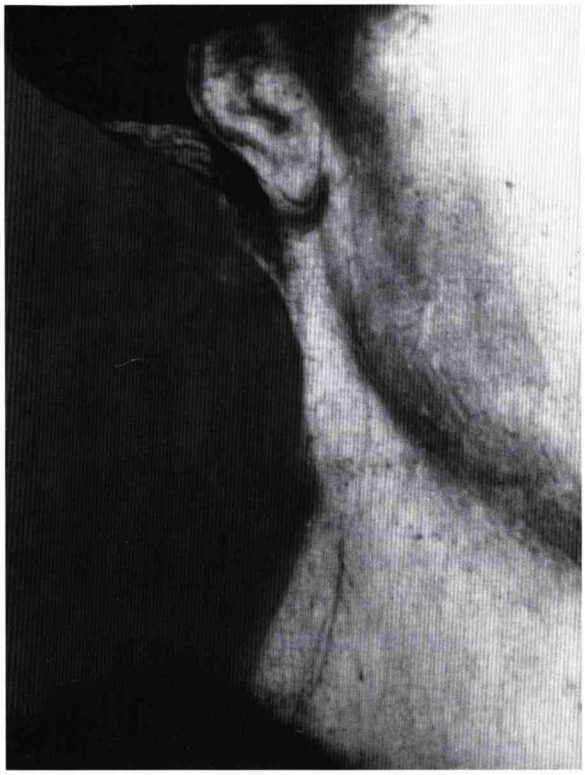


Abb. 282: Niederländischer Meister um 1515, Bildnis eines jungen Mannes mit Nelke, Infrarot-Reflektographie: Halskontur, Frankfurt, Städtische Galerie



Abb. 283: Niederländischer Meister um 1515, Bildnis eines jungen Mannes mit Nelke, Infrarot-Reflektographie: Hände, Frankfurt, Städtische Galerie

Kunstsammlung des G. P. Boyce in London als Werk Jan Joests van Kalkar versteigert[8]. Der damalige Käufer ist nicht bekannt.

Vor 1905 gelangte das Bild in den Besitz Julius Heymanns, eines jüdischen Frankfurter Sammlers, der es als Werk des Bartholomäus Bruyn betrachtete[9]. Nach Heymanns Tod 1925 ging seine Sammlung testamentarisch an die Stadt Frankfurt. Auf der »Ausstellung von Meisterwerken Alter Malerei aus Privatbesitz« im Städelschen Kunstinstitut wurde es 1925 als Werk eines »Vlämischen Meisters des frühen 16. Jahrhunderts« bzw. als in der »Art des Jan Mostaert« gezeigt[10]. Haus und Sammlung Heymanns blieben nach 1925 öffentlich zugänglich; nach Schäden in der Pogromnacht 1938 wurde die Sammlung aufgelöst[11], das Bildnis des jungen Mannes zusammen mit mehreren anderen Bildern 1940 der Städtischen Galerie überwiesen. Es wurde seither - soweit uns bekannt - nicht mehr in der kunsthistorischen Fachliteratur diskutiert.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die stark verputzte Tafel ist vermutlich mit einem Pinsel fast gänzlich linear unterzeichnet *(Abb. 282-283)*. Nur im Bereich des Pelzbesatzes der Schaube finden sich Parallelschraffuren zur Kennzeichnung des Materials. Die Linienführung ist durchwegs unsicher und tastend; der Strich wird vielfach ab- und korrigierend neu angesetzt. Besonders deutlich wird dieser Befund in jenen Bildpartien, wo die Farbausführung von den Angaben der Unterzeichnung abweicht: So am rechten Halskontur, der in der Farbfassung markant weiter ausgestellt wurde, so am kleiner unterzeichneten Ohr oder an den Fingern der Linken. In den übrigen Bildabschnitten - etwa im Gesicht des Dargestellten - fällt die Unterzeichnung mit der Farbausführung weitgehend in eins.

Eine ganze Reihe von Pentimenti an Gesicht, Hals und Kopfbedeckung lassen die unsicher nach

9 Heymann (1905), S. 13.

10 Vorläufiges Verzeichnis (1925), S. 30, Nr. 154 (als Art Mostaerts); Ausstellung von Meisterwerken (1925), S. 80, Nr. 232, Tafel LVIII (als »Vlämisch«).

11 Für Informationen zur Person und zur Sammlung Julius Heymanns bin ich Frau Dr. A. Weber, Jüdisches Museum, Frankfurt, zu Dank verpflichtet.



Abb. 284: Niederländischer Meister um 1515, Bildnis eines jungen Mannes mit Nelke, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städtische Galerie

einer befriedigenden Bildlösung tastende Arbeitsweise des Malers deutlich werden. Hier ist vor allem auf die deutliche Verbreiterung des Halskonturs hinzuweisen, der in der ersten Farbanlage noch der Unterzeichnung gefolgt war[12]. Ähnlich verhält es sich mit der Nackenpartie, wo die Haare erst nachträglich über den anfangs bis zur Unterkante des Ohrläppchens reichenden Hut gemalt wurden[13]. Die Unsicherheit in der Bildfindung wird auch von der Röntgenaufnahme *(Abb. 284)* - und hier insbesondere im Bereich des vollkommen verunklärten Gesichts und der Hände - bestätigt: Wiederholte Korrekturen und das Vorherige verwerfende malerische Neuansätze zeugen von den Schwierigkeiten des Malers mit seinem Bildgegenstand und seinen beschränkten künstlerischen wie maltechnischen Fähigkeiten[14].

12 Die Erweiterung des Halskonturs liegt deutlich über dem Türkisblau des Hintergrundes.

13 Weitere Pentimenti finden sich am nachträglich weiter ausgestellten Kontur der linken Wange, an dem über das Inkarnat gemalten rechten Gewandkragen und am leicht zurückgenommenen Hutkontur.

14 Bemerkenswert ist der Röntgenbefund auch in bezug auf die die Strahlung stark absorbierenden Einschlüsse in der Mal- bzw. Grundierschicht. Es dürfte sich hier am wahrscheinlichsten um Quarzkörner in der Grundierung handeln.

Die dendrochronologische Untersuchung ermöglichte die Ermittlung des frühestmöglichen bzw. des wahrscheinlichen Fälldatums des verwendeten Eichenholzes für die Jahre 1501 bzw. 1507[15].

DISKUSSION

Das durch ausgedehnte Verputzungen in seiner Substanz stark beeinträchtigte Bildnis eines unbekannten Mannes erlaubt keine Zuschreibung an einen näher bestimmbaren Künstler. Das Portrait erinnert stilistisch an die Werke des Haarlemer Malers Jan Mostaert, ohne allerdings dessen malerische Qualität und Ausdrucksstärke zu erreichen. Die verwandte Bildnisauffassung Mostaerts wird bei einem Vergleich mit dessen Herrenportraits in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin *(Abb. 285)*, oder in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel besonders deutlich[16]: Die Dreiviertelwendung zur Seite nimmt der Halbfigur nichts von ihrer Massivität und Wucht, die durch die Anordnung der Hände vor dem Leib noch gesteigert wird. Die schwere Gewandung verhüllt den Körper zur Gänze. Das annähernd dreieckige Haupt wird von der Nase beherrscht, die nahe beieinander stehenden Augen sitzen unmittelbar unter den Brauen. Der ernste, prüfende Blick richtet sich auf einen Gegenstand, der sich außerhalb des Bildfeldes befindet. Bei allen genannten Bildern ist das bewußte, z. T. etwas angestrengt wirkende »Sich-in-Szene-Setzen« unübersehbar.

Als Anhaltspunkt für die Datierung des Frankfurter Bildnisses kann ein Vergleich mit Jan Joests van Kalkar zwischen 1505 und 1508 entstandenen Flügelbildern für den Hochaltar von St. Nikolaus in Kalkar dienen. Hier finden sich etwa im Gefolge des Pilatus in der Szene der Handwaschung zahlreiche in Zeittracht gegebene, portraithaft wirkende Figuren, die allesamt die vom Städel-Bildnis her bekannte Kappe tragen *(Abb. 286)*[17] und die - neben den Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchung - seine Datierung ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nahelegen.

15 Vgl. die detaillierte Darstellung des Befundes im Kataloganhang von P. Klein.

16 ENP X, S. 72, Nr. 34, Tafel 21 (Berlin), S. 72, Nr. 35, Tafel 22 (Brüssel).

17 ENP IX A, S. 12–14, 51, Nr. 1, Tafel 4.

18 Elisabeth Wolffhardt, Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter »Paradiesgärtleins«; in: ZfKW 8 (1954), S. 189f; Robert A. Koch, Flower symbolism in the Por-



Abb. 285: Jan Mostaert, Bildnis eines Mannes, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Die Nelkenblüte in der Rechten des unbekannten Mannes läßt keine eindeutige Interpretation des Bildzusammenhangs zu: Die Nelke konnte sowohl im Kontext eines Werbungs- oder Ehepaar-Bildnisses erscheinen als auch allgemein auf die Passion Christi verweisen[18]. Die Wendung des Mannes nach rechts und das Motiv der Präsentation der Blüte legen allerdings einen ursprünglichen Bezug auf ein weibliches Bildnis-Pendant nahe[19].

LITERATUR

London 1892 EXHIBITION OF PICTURES by masters of the Netherlandish and allied schools of XV. and early XVI. centuries, Burlington Fine Arts Club, London 1892, Nr. 50

tinari Altar; in: AB (1964), S. 72; Lottlisa BEHLING, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln-Graz ^{2}1967.

19 Üblicherweise ist die Nelke bei Bildnis-Paaren der Frau zugeordnet. Dennoch finden sich immer wieder auch Ausnahmen von dieser Regel: So etwa bei dem auch formal verwandten Bildnis-Diptychon von 1528 von Barthel Bruyn d. Ä. (Verbleib unbekannt; Hildegard WESTHOFF-KRUMMACHER, Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler, o. O. [München] 1965, S. 106, Kat. Nr. 11f, Abb. auf S. 107), oder bei dem im selben Jahr entstandenen Bildnis eines jüngeren Mannes im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, gleichfalls ein Werk Bruyns, das sich aus dem Kontext der attributiv zugeordneten Gegenstände und der Inschrifttexte mit größter Wahrscheinlichkeit als Brautwerbebild bestimmen läßt (Frank Günter ZEHNDER, Katalog der Altkölner Malerei, Köln 1990 [Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, 11], S. 38–41).



Abb. 286: Jan Joest van Kalkar, Christus vor Pilatus, Hochaltar, Kalkar, St. Nikolaus

Frankfurt 1925 AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN Alter Malerei aus Privatbesitz, herausgegeben von Georg Swarzenski, Frankfurt a. M. 1925, S. 80, Nr. 232, Tafel LVIII

1892 EXHIBITION OF PICTURES by masters of the Netherlandish and allied schools of XV. and early XVI. centuries, Burlington Fine Arts Club, London 1892, Nr. 50

1893 Hugo VON TSCHUDI, London. Die Ausstellung altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club; in: RepKW 16 (1893), S. 113

1897 THE REMAINING WORKS and the collection of pictures of G. P. Boyce, Christie, Manson & Woods, London, 1. 7. 1897, S. 37, Nr. 320

1905 Julius HEYMANN, Gotik und Renaissance in meinem Haus, Palmstr. 16, Frankfurt a. M. 1905, S. 13

1925 VORLÄUFIGES VERZEICHNIS der Ausstellung von Meisterwerken Alter Malerei aus Privatbesitz im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1925, S. 30, Nr. 154

1925 AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN Alter Malerei aus Privatbesitz, herausgegeben von Georg Swarzenski, Frankfurt a. M. 1925, S. 80, Nr. 232, Tafel LVIII

Niederländischer Meister um 1525

GRABLEGUNG CHRISTI

Inv. Nr. 751
Abb. 287



Abb. 287: Niederländischer Meister um 1525, Grablegung Christi, Frankfurt, Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Holz auf Leinwand übertragen, 117 x 160 cm
der ursprüngliche Bildträger bestand aus horizontal angeordneten Einzelbrettern; zwei Fugen (ca. 75,7 und 47,7 cm von der unteren Kante des Bildträgers entfernt verlaufend) zeichnen sich noch im heutigen Zustand gut erkennbar ab

Malfläche:
114,0 x 157,9 (± 0,1) cm

Zustand der Malerei:
zahlreiche partielle, nachgedunkelte Retuschen und einzelne, vermutlich großflächige Übermalungen bedecken die gesamte Malfläche unter einem älteren, stark vergilbten Firnis; möglicherweise Reste des Originalfirnis' in den dunklen Bildpartien über den Köpfen der Figuren und am rechten Bildrand; partielle Firnisabnahmen über Kopf und Gewand der Maria Magdalena sowie der unteren Hälfte des Gesichtes des Johannes

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 40)*:
keine Beschriftungen

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die Darstellung der Grablegung Christi fußt auf dem Bericht der vier Evangelien[1]. Die frühesten Darstellungen stammen aus dem byzantinischen Kulturkreis und gehen auf das 9. Jahrhundert zurück; im Westen kommt die Bildthematik im 10. Jahrhundert auf. In deren Tradition steht letztlich auch das Frankfurter Bild.

Im Inneren der Grabeshöhle nehmen die Getreuen Abschied vom toten Christus. Joseph von Arimathia und Nikodemus halten den Leichnam über den offenen Sarkophag, so daß er horizontal, leicht nach vorne zum Betrachter hin gedreht, die Bildfläche beherrscht. Den gesamten unteren Bildabschnitt nimmt der mit einem Leichentuch ausgekleidete Sarkophag ein, auf dessen Rand links ein Kissen liegt und rechts die geöffnete, metallene Salbdose Magdalenas steht.

Der Leichnam Christi ist abgesehen von einem weißen Lendentuch nackt; bis auf die Wundmale läßt der Körper keine Spuren des Martertodes erkennen, selbst die Stirn weist keine Einstiche der Dornenkrone auf. Das auf die Schulter gesunkene, vollbärtige und von langen dunkelbraunen Haaren gerahmte Gesicht wirkt wie das eines Schlafenden. Der vom Betrachter aus gesehen hinter Christus stehende Nikodemus[2] hält mit beiden Händen den Oberkörper des Toten vor sich und blickt trauernd, mit zur Seite geneigtem Kopf, zu ihm nieder. Der feiste, fast kahlköpfige, ansonsten grauhaarige Mann trägt zu einem braungrundigen Goldbrokatrock schwarzblaue Beinkleider und grüne Stiefel, darüber einen zinnoberroten Tappert mit Pelzfutter; am Gürtel hängt eine Tasche aus dunkelblauem Goldbrokat. Der am rechten Bildrand stehende Joseph von Arimathia stützt mit weit ausgestreckten Armen die Beine Christi. Der spitzbärtige Mann ist mit einem schwarzblauen Rock bekleidet, zu dem bräunlichgelbe, weite Bauschärmel über enganliegenden, karminroten Ärmeln gehören. Dazu trägt er einen flaschengrünen Tappert mit einem fransenbesetzten, rotbraunen Schulterbesatz und mit seitlich geschlitzten Ärmeln, die ihrerseits hinten zusammengerafft sind. Den Kopf bedeckt ein hellzinnoberroter, spitz zulaufender Schlapphut mit einer graubraunen Quaste.

Von links herantretend, stützt eine der Frauen, weit vorgebeugt, mit beiden Händen den schwer zur Seite herabhängenden, leblosen Kopf Christi. Sie ist mit einem roten Rock mit grünen Ärmeln und einem hellen, graublauen Umhang - einer Frauenheuke - angetan, ihr Haupt mit einem weißen Kopftuch, einer Rise mit doppelter Fache, bedeckt. Rechts vor dem Sarkophag kniet Maria Magdalena. Sie hat die herabhängende Rechte Christi ergriffen, um die Nagelwunde verehrend zu küssen. Ihr Goldbrokatrock ist fast vollständig von einer hellkarminroten Heuke bedeckt. Unter dem weißen Kopftuch schauen die kastanienbraunen, teilweise in Zöpfen um den Kopf gelegten Haare hervor. Hinter dem

1 Matthäus 27, 57-60, Markus 15, 42-47, Lukas 23, 50-54, Johannes 19, 38-42; C. Schweicher, Art. »Grablegung Christi«; in: LCI, Bd. 2, Sp. 192-196.

2 Wegen des Fehlens einer verbindlichen Portraitikonographie für Nikodemus wie für Joseph von Arimathia bleibt die Benennung letztlich doch willkürlich. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Wolfgang Stechow, Joseph of Arimathia or Nicodemus? in: Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963, München 1964, S. 289-302).

Toten, zwischen den beiden Trägern und von der Grabesöffnung hinterfangen, stehen Maria und Johannes. Die mit dunkelblauem Rock und Heuke angetane Gottesmutter, das Haupt mit einer weißen Rise mit doppelter Fache verhüllt, hat anbetend die Hände vor der Brust erhoben und blickt trauernd auf ihren Sohn herab. Der hellkarminrot gekleidete Johannes stützt sie zart mit der Rechten und wischt sich zugleich mit der Linken die Tränen aus dem Gesicht.

Zwei Öffnungen in der Felswand geben den Blick frei auf die von Gelb- und Grüntönen dominierte Landschaft, die rechts von einem in türkisblauen Farbtönen gehaltenen Stadtpanorama unter graublauem Himmel belebt wird.

PROVENIENZ

1818 von N. Grossi aus Rom für das Städel erworben[3]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das ursprünglich auf Holz gemalte Bild wurde im Jahre 1818 von N. Grossi, dem Schwager Peter Cornelius', aus Rom für das Städel erworben. Es galt zunächst als Werk des Giovanni Bellini[4]. Im September 1823 wurde die Malerei durch den Frankfurter Schreinermeister A. Wustlich von Holz auf Leinwand übertragen; ein Jahr später quittierte der gleichfalls in Frankfurt ansässige Maler und Restaurator J. F. Morgenstern die fraglos durch die Übertragung der Malerei notwendig gewordene Restaurierung des Stückes[5].

J. D. Passavant erkannte erstmals den primär niederländischen Charakter des Bildes, des deutlichen italienischen Einflusses ungeachtet. In den »... am besten erhaltenen Teilen dieses Bildes...« fühlte er sich an Werke Van Orleys erinnert[6]. In der Folge kehrten die Gemäldeverzeichnisse des Städelschen Kunstinstituts aber wieder zu der allgemeineren Formulierung eines in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätigen, niederländischen Malers zurück, der seine Werke unter starkem italienischen Einfluß schuf[7]. Allein H. Weizsäcker erwog einen »burgundisch-französischen Ursprung«[8].

Seit 1910 wurde die Beweinung in den Gemäldeverzeichnissen als Werk des Jan Provost geführt[9]. Dieser Zuschreibung schloß sich auch Max J. Friedländer ohne Einschränkung an[10]. Bedingt durch seinen schlechten Erhaltungszustand ist das Bild seit etwa fünfzig Jahren nicht mehr in den Galerieräumen ausgestellt worden; dies dürfte zu seiner Auslassung in jüngeren Forschungsarbeiten beigetragen haben.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die heute auf Leinwand übertragene Grablegung Christi ist mit einem weich zeichnenden Stift reich unterzeichnet. Die rasch und locker ausgeführte Unterzeichnung zeigt eine ausgeprägte »Handschrift« *(Abb. 288-289)*: Selbst bei wesentlichen Bilddetails wie den Gesichtern werden Konturlinien und Binnenzeichnung vielfach neu ansetzend, strichelnd und mehrfach korrigierend erarbeitet, teils werden die Konturlinien doppelt geführt. Rasch hingeworfene, z. T. zickzackförmige Schraffuren markieren die Schattenpartien, einzelne Linienzüge die Faltenorganisation der Gewänder.

Die Entwicklung der Einzelheiten der Komposition erfolgte offensichtlich erst im Verlauf der Unterzeichnung. Dies belegen zum einen zahlreiche Variationen in der Gestaltung der Gesichter, der

3 Im Städel-Inventar, Nr. 751, und in den Gemäldeverzeichnissen von 1819 bis 1830; 1835 als »Deutscher Meister« unter Bellini-Einfluß.

4 S. o. Anm. 3. Die Grablegung war 1833 bei Eröffnung des Museumsgebäudes an der Neuen Mainzer Straße im »Italienischen Saal, Nördliche Wand« ausgestellt (Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. Maerz 1833, Tafel 9). Das Bild ist auch in Mary Ellen Bests (1809-1891) Aquarell-Darstellung dieses Saales vom Juni 1835 wiedergegeben, die am 19. 10. 1984 als Nr. 33 bei Sotheby's in New York versteigert wurde.

5 Die Rechnungen Wustlichs und Morgensterns haben sich im Archiv des Städelschen Kunstinstituts erhalten. Eine Vorstellung vom Umfang der Morgensternschen Restaurierungsbemühungen kann ein Vergleich des Kaufpreises des Bildes, fl. 3300, mit den Kosten für die Übertragung, fl. 228, und für die Restaurierung, fl. 880, vermitteln.

6 Passavant (1833), S. 358.
Städel-Gemäldeverzeichnisse von 1844 bis 1866. Die Zuschreibung an Van Orley wurde auch von Müller (1857), S. 78, übernommen.

7 Städel-Gemäldeverzeichnisse von 1879 bis 1907.

8 Weizsäcker (1900), S. 241.

9 Städel-Gemäldeverzeichnisse seit 1910.

10 Friedländer (1916), S. 186; ders. (1931), S. 148, Nr. 154; ders. (1973), S. 114, Nr. 154, Tafel 168.



Abb. 288: Niederländischer Meister um 1525, Grablegung Christi, Infrarot-Reflektographie: Maria Magdalena, Frankfurt, Städel



Abb. 289: Niederländischer Meister um 1525, Grablegung Christi, Infrarot-Reflektographie: Maria, Frankfurt, Städel

Haartrachten oder der Gewandbildung. Das Durchspielen von unterschiedlichen Darstellungsvarianten begegnet aber auch bei der Zuwendung der Mutter Gottes zu ihrem Sohn *(Abb. 289)*: Während Maria in der Erstkonzeption der Unterzeichnung die Linke Christi stützend am Handgelenk ergriffen hatte, wurde diese Bildidee noch vor Beginn der Farbausführung zugunsten der betend zusammengelegten Hände verworfen. Die Röntgenaufnahme *(Abb. 290)* zeigt das ganze Ausmaß der Beschädigungen und Verluste der Malerei, die in wesentlichen Teilen auf das Konto der Übertragung der Malschicht auf eine Trägerleinwand im Jahre 1823 durch den Maler J. F. Morgenstern gehen dürften. Ausgedehnte Retuschen und flächige Übermalungen, die der Frankfurter Maler und Restaurator Morgenstern anschließend ausführte, verunklären das Erscheinungsbild der ursprünglichen Malerei zusätzlich.

DISKUSSION

Bei jeder näheren Auseinandersetzung mit der Frankfurter Grablegung ist der ausgesprochen schlechte Erhaltungszustand des auf Leinwand übertragenen, großflächig übermalten und von einem extrem vergilbten Firnis überzogenen Bildes zu berücksichtigen. Dennoch lassen sich einige grundlegende Beobachtungen und Aussagen machen.

Die Unterzeichnung erweist sich in Technik und Duktus als bemerkenswert homogen. Die nervöse



Abb. 290: Niederländischer Meister um 1525, Grablegung Christi, Röntgenaufnahme: Johannes und Joseph von Arimathia, Frankfurt, Städel

Handschrift, die doppelt geführten Linien des Konturs und der Binnenzeichnung, die vielfach sich verbessernd erarbeitet wurden, lassen sich ebenso wie die rasch hingeworfenen, zickzackförmigen Schraffuren an die Unterzeichnung von Werken aus dem Umkreis des Brügger Malers Jan Provost anschließen[11]. Die Farbausführung weicht an zahlreichen Stellen von den Angaben der Unterzeichnung ab: Der Maler entwickelte - im Rahmen der Bildtradition - seine Bildidee vergleichsweise selbständig.

Als eines der auffälligsten Charakteristika der Grablegung erscheint die additiv wirkende Komposition und die stilistische Uneinheitlichkeit der Malerei. Betrachten wir im folgenden beide Komplexe im jeweiligen Zusammenhang. Die Komposition der Frankfurter Grablegung geht letzten Endes auf eine der meistkopierten Bilderfindungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück. Das Original der sogenannten Großen Kreuzabnahme des Hugo van der Goes ist nur in einem Fragment in Christ Church, Oxford, erhalten geblieben[12]; eine Zeichnung in der Albertina in Wien, die möglicherweise auf Pieter Bruegel d. Ä. zurückgeht, überliefert die Gesamtkomposition besonders getreu *(Abb. 291)*[13]. Die Umsetzung seiner halbfigurigen Vorlage in Ganzfiguren bereitete dem Maler der Städel-Grablegung offenbar erhebliche Schwierigkeiten, wie die unbefriedigende Lösung des leeren Sarkophages im Vordergrund deutlich macht. Darüber hinaus erweiterte er das Bildschema der Großen Kreuzabnahme um die Trauernde am linken Bildrand und wies Maria Magdalena einen - vom Standpunkt der Bildlogik aus gesehen problematischen - Platz zwischen dem toten Christus und dem Sarkophag zu.

Die auf Van der Goes' Große Kreuzabnahme zurückgehenden Figuren erscheinen in sich stilistisch halbwegs homogen. Sie folgen in vergröberter Form dem Vorbild des Antwerpener »Meisters von Frankfurt«, wie ein Blick beispielsweise auf dessen Sippen-Altar im Historischen Museum, Frankfurt *(Abb. 241)*, verdeutlichen kann[14]. Hiervon setzen sich die beiden eigenständigen Hinzufügungen des Malers der Frankfurter Grablegung deutlich ab. Während Maria

11 Wie Molly Faries, The underdrawing of Jan Provost's Last Judgment and related paintings; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VII, S. 137–144, Abb. 88–91, zeigen konnte, weicht die Unterzeichnung von Provosts einzigem dokumentierten Werk, dem Jüngsten Gericht in Brügge, Groeningemuseum (ENP IX B, S. 86f, 114, Nr. 156, Tafel 169), deutlich von der Unterzeichnung der übrigen Provost zugeschriebenen Werke ab. Mit der Unterzeichnung der Frankfurter Tafel ist die des Jüngsten Gerichts im Institute of Arts, Detroit (ENP IX B, S. 87, 114, Nr. 157, Tafel 171), am nächsten verwandt, die ihrerseits wohl aus dem Umkreis Provosts stammen dürfte.
R. Spronk, Groningen, bereitet z. Zt. eine Studie über die Frankfurter Grablegung und ihre möglichen Beziehungen zu den allgemein Provost zugeschriebenen Flügelbildern im Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, und im Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (ENP IX B, S. 112, Nr. 135, Tafeln 156f), vor. Anders als bei der qualitativ sehr unterschiedlichen Malerei ist die Übereinstimmung der Unterzeichnung zwischen den drei Bildern bemerkenswert groß.

12 ENP IV, S. 72, Nr. 23 c, Tafel 37. Vgl. Jochen Sander, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, S. 156–171.

13 Wien, Graphische Sammlung Albertina; Inv. Nr. 7833; 14,2 x 18,7 cm, Feder in Graubraun, Durchdrückspuren für Kupferstich (Otto Benesch, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung der Albertina, II: Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts, Wien 1928, S. 4, Nr. 18).

14 ENP VII, S. 54, 76, Nr. 129, Tafel 100. Die Analogien gehen bis in Details. So erinnert der feiste Mann vorne links auf der Mitteltafel in Kopfwendung und Verkürzung an den kahlköpfigen Träger des Leichnams Christi der Städel-Grablegung. Zugleich ergeben sich kompositionelle und typenmäßige Entsprechungen mit Quentin Massys und seinem Kreis,

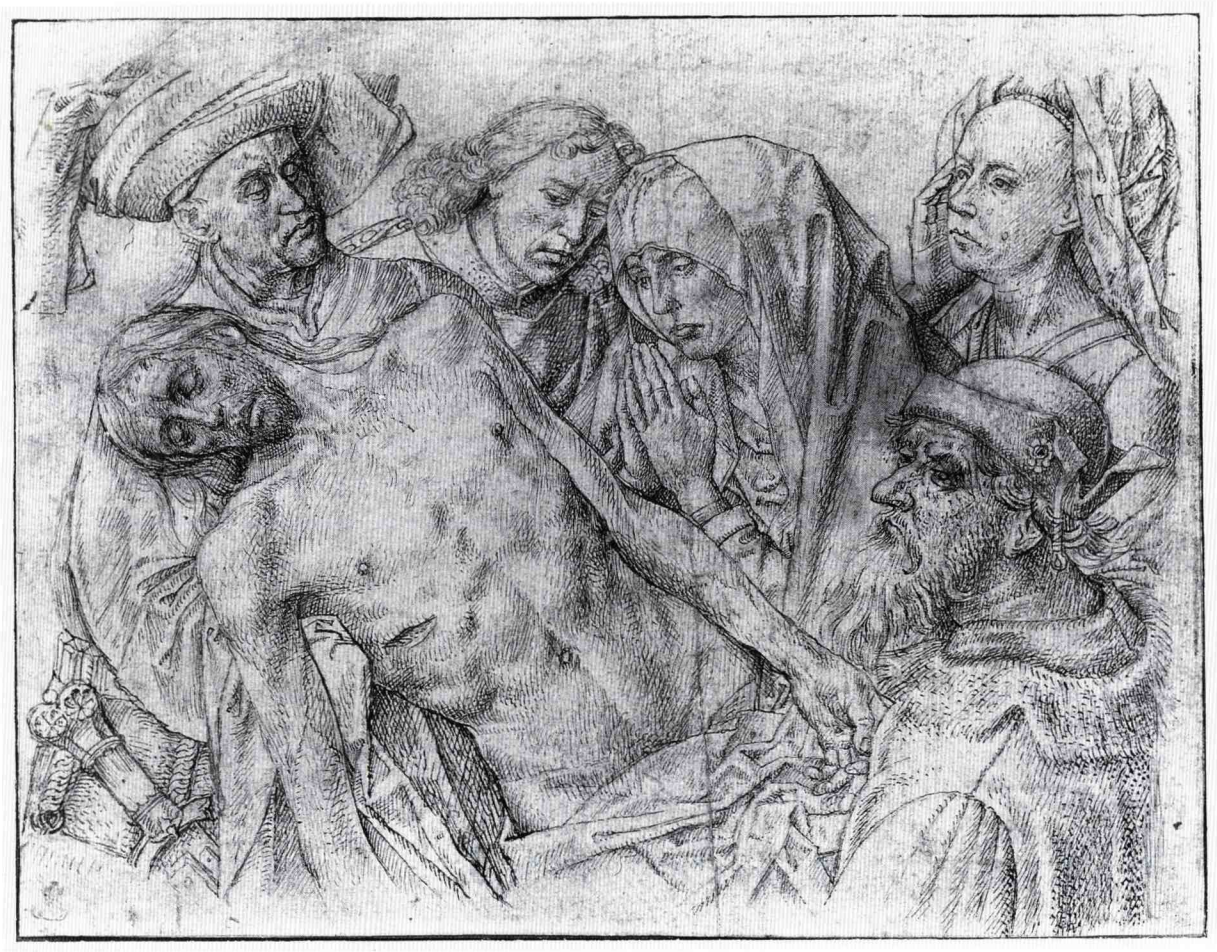


Abb. 291: Kopie nach Hugo van der Goes, Kreuzabnahme, Zeichnung, Wien, Albertina

Magdalena unübersehbar dem Typenrepertoire Quentin Massys' entstammt[15], scheint die Trauernde am linken Bildrand keinem Vorbild zu folgen; hier mag eine ebenso kümmerliche wie authentische Eigenerfindung des ansonsten durchweg eklektizistisch arbeitenden Malers vorliegen[16].

Es läßt sich also zeigen, daß die stilistischen Brüche innerhalb der Farbausführung der Frankfurter Grablegung den Schnittkanten der additiv aus unterschiedlichem Vorlagenmaterial kompilierten Komposition entsprechen: Mit den kopierten Bildmotiven wurde zugleich die Stilsprache der Vorlage transportiert. Die verwerteten Vorbilder – »Meister von Frankfurt« und Quentin Massys – weisen beide nach Antwerpen in die Zeit um 1525. Zugleich stehen wir aber vor einer stilistisch vergleichsweise einheitlichen Unterzeichnung, die ihrerseits in den Provost-Umkreis weist. Wo der anonyme Eklektizist arbeitete, ob in Antwerpen oder Brügge, muß daher offenbleiben.

wenn man etwa die Grablegung im Dom von Gaeta betrachtet (ENP VII, S. 84, Add. 195, Tafel 129).

15 Man vergleiche in diesem Zusammenhang etwa die beiden Darstellungen der Maria Magdalena in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, und im Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (ENP VII, S. 32, 64, Nr. 34f, Tafel 38f).

16 Weitläufigere stilistische oder kompositionelle Bezüge lassen sich auch zu Werken des »Meisters der Heiligblut-Kapelle« und des »Meisters der Mansi-Magdalena« aufzeigen; vgl. etwa die Grablegungsdarstellung des »Heiligblut-Meisters« in der Heiligblut-Kapelle in Brügge (ENP IX B, S. 96, 118, Nr. 193, Tafel 194) oder die Grablegung bzw. Beweinung des »Magdalenen-Meisters« im Museum voor Schone Kunsten in Gent bzw. ehemals in der Sammlung Virnich in Bonn (ENP VII, S. 71, Nr. 91, 92, Tafel 77).

LITERATUR

VERZ. 1819, S. 57, Nr. 1; 1823, S. 34, Nr. 3; 1830, S. 43, Nr. 314; 1833, S. 9; 1835, S. 68, Nr. 178; 1844, S. 90, Nr. 164; 1855, S. 14, Nr. 164; 1858, S. 70, Nr. 77; 1866, S. 72, Nr. 77; 1879, S. 105, Nr. 115; 1883, S. 107, Nr. 115; 1888, S. 115, Nr. 115; 1892, S. 33, Nr. 115; 1900, S. 241, Nr. 115; 1907, S. 23, Nr. 115; 1910, S. 27, Nr. 115; 1914, S. 28, Nr. 115; 1915, S. 15, Nr. 115; 1919, S. 94, Inv. Nr. 751; 1924, S. 160.

1833 J. D. PASSAVANT, Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule; in: Kunstblatt (1833), S. 358

1857 Hermann Alexander MÜLLER, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands. Ein Handbuch für Reisende und Heimgekehrte, Bd. 1, Leipzig 1857, S. 78

1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 241, Nr. 115

1916 Max J. FRIEDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916, S. 186

1931 FRIEDLÄNDER, ANM IX, S. 148, Nr. 154

1973 FRIEDLÄNDER, ENP IX b, S. 114, Nr. 154, Tafel 168

Meister der Turiner Kreuzigung

HOLLÄNDISCHER (?) KÜNSTLER,
TÄTIG IM 2. JAHRZEHNT DES 16. JAHRHUNDERTS

Der anonyme Maler wurde erstmals 1921 von Martin Conway nach einem Kreuzigungs-Triptychon in der Galleria Sabauda in Turin »Master of the Turin Crucifixion« benannt. Bereits zuvor war er versuchsweise mit den Leidener Malern Cornelis Engebrechtsz. und Hughe Jacobsz. in Verbindung gebracht, aber auch als eigenständige Künstlerpersönlichkeit aus dem Umkreis des Engebrechtsz. bezeichnet worden. Doch auch die Gleichsetzung mit dem jugendlichen »Meister der Khanenko-Anbetung« wurde erwogen.

Die Identität des »Meisters der Turiner Kreuzigung« ist bis heute ebenso umstritten wie die Eingrenzung seines Gesamtwerks. Neben der Verarbeitung von Vorlagen des Van der Goes-Kreises und von Druckgraphik des jungen Lucas van Leyden zeigen seine wohl vor allem im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenen Werke auch den Einfluß der Antwerpener Manieristen und holländischer Maler wie des »Meisters von Delft«.

LITERATUR

K. G. Boon, Meester van de Khanenko-aanbidding of Meester van de Kruisiging te Turijn; in: Oud Holland 68 (1953), S. 209–216; Walter S. Gibson, Lucas van Leyden and his two teachers; in: Simiolus 4 (1970), S. 90–99

Meister der Turiner Kreuzigung

KREUZIGUNG CHRISTI

Inv. Nr. 1067
Tafel 32 und Abb. 292

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eichenholz, 46,0 (± 0,1) x 29,4 x 1,1 (± 0,1) cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
an der oberen Tafelkante in gesamter Breite eine ursprüngliche, überplattete Anstückung; Höhe der Anstückung auf der Bildseite 2,5 cm, auf der Rückseite 4,2 cm; Stärke der Überplattung 0,1 cm
rückseitig allseits umlaufend rechteckige Ausarbeitung für den Originalrahmen; Breite der Feder 1,2 cm, Stärke der Feder 0,6 cm
Tafelrückseite mit schwarzem Schutzanstrich versehen

Malfläche[1]:

44,2 x 27,3 (± 0,1) cm
Malkanten allseits erhalten

Zustand der Malerei:

guter Erhaltungszustand unter altem Firnis (zumindest partiell wohl noch Reste des Originalfirnis'); Firnis über Inkarnatpartien flächig reduziert; Inkarnatpartien verputzt, besonders massiv in den Gesichtern Mariens, Magdalenas, des Johannes und der Frau zwischen Johannes und dem Kreuzstamm; in gesamter Bildbreite bräunliche Übermalung oberhalb des Querarms des Kreuzes (vermutlich zuvor eigens grundiert)

Rückseite des Bildträgers *(Tafel 40)*:

drei Klebezettel: »No. 1067.«, »van Leyden« und »43«; in weißer Kreide »RA«; in roter Kreide »3822«

Rahmen: modern

BESCHREIBUNG

Die hochrechteckige Tafel zeigt eng zusammengedrängt und nahe an die Bildebene herangeschoben in fahlem Licht die Kreuzigung Christi in Anlehnung an den biblischen Bericht[2]. Das Kreuz mit dem Leichnam Christi beherrscht das gesamte Bildfeld. Es ist nicht nur fast an der vorderen Bildkante aufgerichtet, es erreicht mit den Enden des Querbalkens auch beinahe die seitlichen Bildränder. Der bis auf das Lendentuch unbekleidete Leichnam des Herrn ist schwer und wuchtig gebaut; das eindrucksvolle Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken, die Hände umklammern die Nägel. Dünne Blutspuren rinnen aus den Nagelwunden und der geöffneten Seite. Die Dornenkrone, wirre Haare und ein schütterer Bart rahmen das von den Qualen des Kreuzestodes gezeichnete und - wie die Hände - gräulich verfärbte Gesicht mit den gebrochenen Augen und dem leicht offenstehenden Mund.

Rechts vom Kreuz, und die Füße Christi mit dem Kreuzstamm umfassend, kniet die klagende Maria Magdalena. Aufwendig gekleidet, trägt sie über einem Goldbrokatrock mit grün und braun changierenden, unten geschlitzten Ärmeln einen ins Purpurfarbene spielenden roten Umhang, eine Frauenheuke. Die braunen Zöpfe verschwinden unter einem Kopfputz, der aus miteinander verschlungenen weißen Bändern und einer Goldborte besteht. Über der Stirn wird er von einer mit Perlen und Edelsteinen verzierten Agraffe zusammengehalten. Zur Rechten des Kreuzes sinkt die ohnmächtige Mutter Gottes dem hinter ihr stehenden Johannes in die Arme. Mariens Haupt ist wie das des toten Sohnes auf die rechte Schulter gesunken; ihre Knie geben nach, und während die

1 Maße einschließlich der Malerei auf der originalen Anstückung.

2 Matthäus 27, 33-56; Markus 15, 22-41; Lukas 23, 33-49; Johannes 19, 17-37. E. Lucchesi Palli, G. Jaszai, Art. »Kreuzigung Christi«; in: LCI, Bd. 2, Sp. 606-642.



Abb. 292: »Meister der Turiner Kreuzigung«, Kreuzigung Christi, Frankfurt, Städel

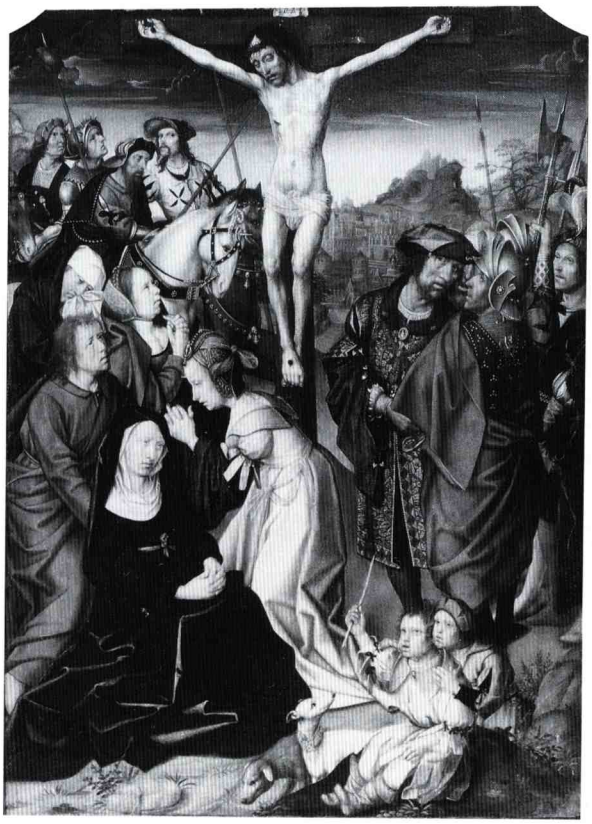


Abb. 293: »Meister der Turiner Kreuzigung«, Kreuzigung Christi, Turin, Galleria Sabauda

Rechte schlaff zu seiten des Körpers herabhängt, krampft sich die Linke in den Stoff der Heuke. Johannes stützt, leicht vorgebeugt und mit vorgestelltem rechten Bein, die Ohnmächtige unter den Armen. Die Mutter Gottes trägt zu einem dunkeltürkisblauen Rock eine gleichfarbene Frauenheuke, die sie über das mit einem weißen Kopftuch bedeckte Haupt gezogen hat. Johannes ist mit einem zinnoberroten Rock und einem vor der Brust geschlossenen karminroten Schultermantel bekleidet. Hinter ihm stehen zwei weitere klagende Frauen. Die Linke ist im Dreiviertelprofil zum Kreuz hin gewandt. Sie blickt zu Maria Magdalena nieder und hat die Hände betend vor der Brust erhoben. Ihre Begleiterin wendet sich Johannes zu; mit ihrer weiten, graublauen Heuke, die sie auch über das mit einem weißen Kopftuch bedeckte Haupt gezogen hat, verhüllt sie klagend ihr Gesicht.

Zur Linken des Kreuzes, hinter Maria Magdalena, steht der gerechte Hauptmann mit zwei Begleitern. Der Hauptmann ist fast frontal gegeben und blickt in Richtung des Betrachters aus dem Bilde heraus. Er hat die Rechte weisend zu Christus erhoben, während er sich mit der Linken auf sein Schwert stützt. Der hagere, vollbärtige Mann trägt einen dunkelgrünen, pelzgefütterten, ärmellosen Tappert über einem hellkarminroten Wams, auf dem Haupt einen Turban aus karminroten und dunkelgrünen Stoffbahnen. Seine beiden Begleiter, der eine mit einem karminroten Stoffhut, der andere im Kettenhemd und mit einem Helm auf dem Kopf, wenden sich nach links und blicken zur ohnmächtigen Maria bzw. zu ihrem toten Sohn.

Am wolkenverhangenen, blauschwarzen Himmel stehen die rötlich-braun verfinsterten Gestirne Sonne und Mond.

PROVENIENZ

vor 1870 in der Sammlung Brentano-Birckenstock in Frankfurt[3]

1870 auf der Versteigerung der Sammlung Brentano-Birckenstock in Frankfurt für das Städel erworben[4]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Kreuzigungs-Tafel wird erstmals 1870 auf der Versteigerung der Sammlung Brentano-Birckenstock in Frankfurt faßbar, wo sie als Werk des Lucas van Leyden vom Städel erworben wurde[5]. Diese Zuschreibung wurde allerdings in den nach dem Erwerb erscheinenden Gemäldeverzeichnissen zugunsten der »Schule des Roger van der Weyden (1399/1400–1464)« verändert[6]. Kurz vor der Jahrhundertwende wurden neue Vorschläge zur Autorschaft der Frankfurter Kreuzigung unterbreitet: Während E. Baes ein Alterswerk Gerard Davids zu erkennen glaubte – diese Idee fand allerdings keine Anhänger –[7], wollte F. Dülberg in ihr zunächst eine Arbeit des jugendlichen Cornelis Engebrechtsz., spä-

3 Zur Sammlung Brentano-Birckenstock vgl. Frits Lugt, Les marques de collections de dessins et d'estampes, Amsterdam 1921, S. 60f; ders., Les marques de collections de dessins et d'estampes, Supplément, San Francisco 1988, S. 53.

4 Catalogue des tableaux anciens (1870), S. 20.

5 S. o. Anm. 3.

6 Unter dieser Zuschreibung findet sich das Bild im Städel-Inventar, Nr. 1067, und in den Gemäldeverzeichnissen von 1873 bis 1892.

7 Baes (1899), S. 418.

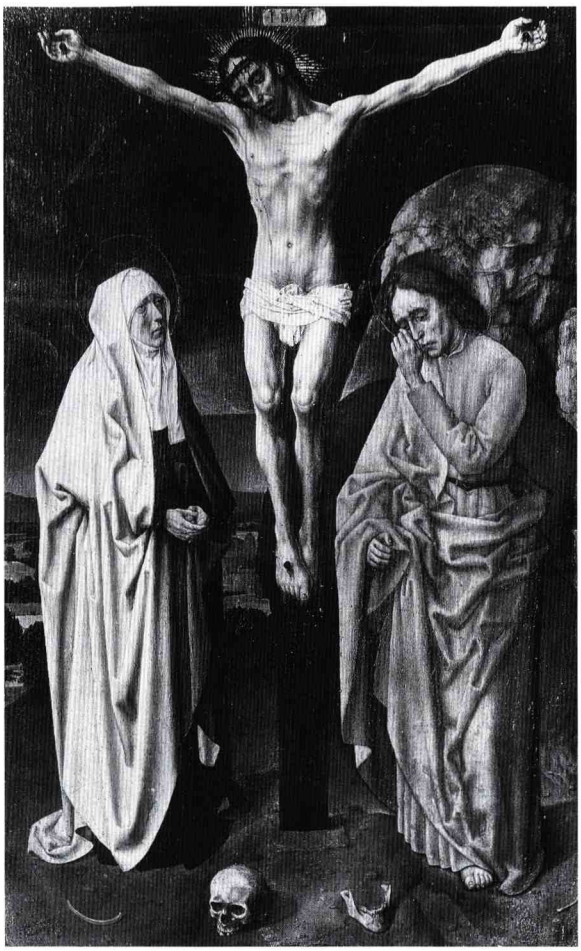


Abb. 294: Nachfolger des Hugo van der Goes, Kreuzigung Christi, Venedig, Museo Correr

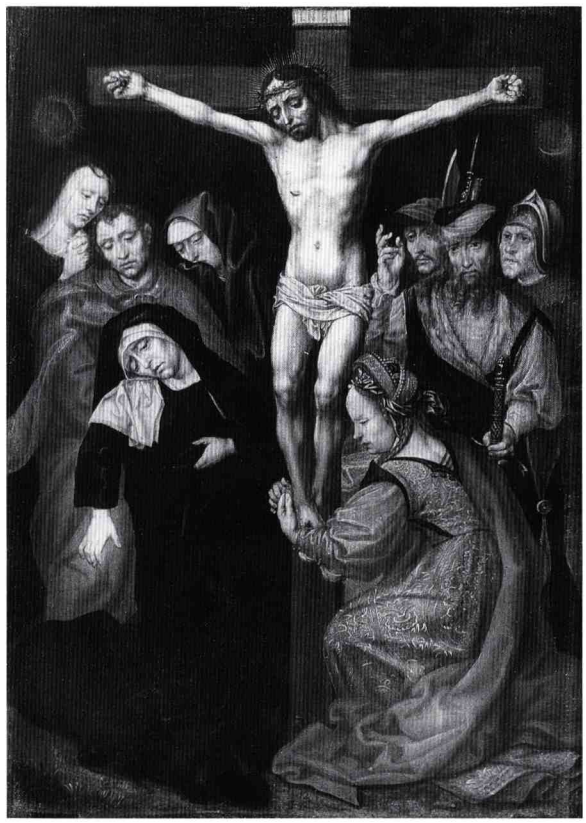


Abb. 295: Kopie nach dem »Meister der Turiner Kreuzigung«, Kreuzigung Christi, Verbleib unbekannt

ter aber ein Werk des Vaters von Lucas van Leyden, Hughe Jacobsz., sehen[8]. M. J. Friedländer und H. Weizsäcker lehnten Dülbergs Identifikationsvorschlag ab und vermuteten in dem Künstler der Städel-Kreuzigung weiterhin eine eigenständige Persönlichkeit im Engebrechtsz.-Kreis[9]. Sie wiesen ihm zugleich weitere Werke zu, darunter das Kreuzigungs-Triptychon in der Galleria Sabauda in Turin *(Abb. 293)*[10]. Die Frage der Identität der Maler der beiden Kreuzigungsdarstellungen und das Problem ihrer Identifikation sollte die Forschung bis heute kontrovers beschäftigen.

M. Conway und K. G. Boon erblickten in beiden Bildern Werke eines »Master of the Turin Crucifixion« getauften holländischen Malers[11], der in seinen Anfängen stark von Hugo van der Goes beeinflußt worden sein sollte[12]. Demgegenüber wies Friedländer allein das Turiner Triptychon dem Kreis des »Meisters von Delft« zu, ohne die Städel-Kreuzigung in diesem Zusammenhang zu erwähnen[13].

8 Dülberg (1899), S. 64f; ders. (1906), S. 16f.

9 Friedländer (1899), S. 332; ders. (1907), S. 80; Weizsäcker (1900), S. 159–161. Ebenso Wescher (1924), S. 96, und die Städel-Gemäldeverzeichnisse von 1907 bis 1966.

10 ENP X, S. 76, Nr. 66 VI, Tafel 53; C. Aru, La Galerie Sabauda de Turin, Antwerpen 1952 (Corpus, 5), S. 28–31.

11 Conway (1921), S. 436; Boon (1953), S. 209–211.

12 Boon (1953), S. 209–211, erwog ferner die Betrachtung dieses und einer Reihe weiterer Bilder als Frühwerke des »Meisters der Khanenko-Anbetung« (ENP IV, S. 76, Nr. 43, Tafel 48).

13 Friedländer, ANM X, S. 128. In der englischen Neuausgabe (Friedländer, ENP X, S. 76, Nr. 66 VI) wurde demgegenüber die gemeinsame Autorschaft eines nicht näher benannten Malers für die Turiner wie die Frankfurter Kreuzigung vertreten.

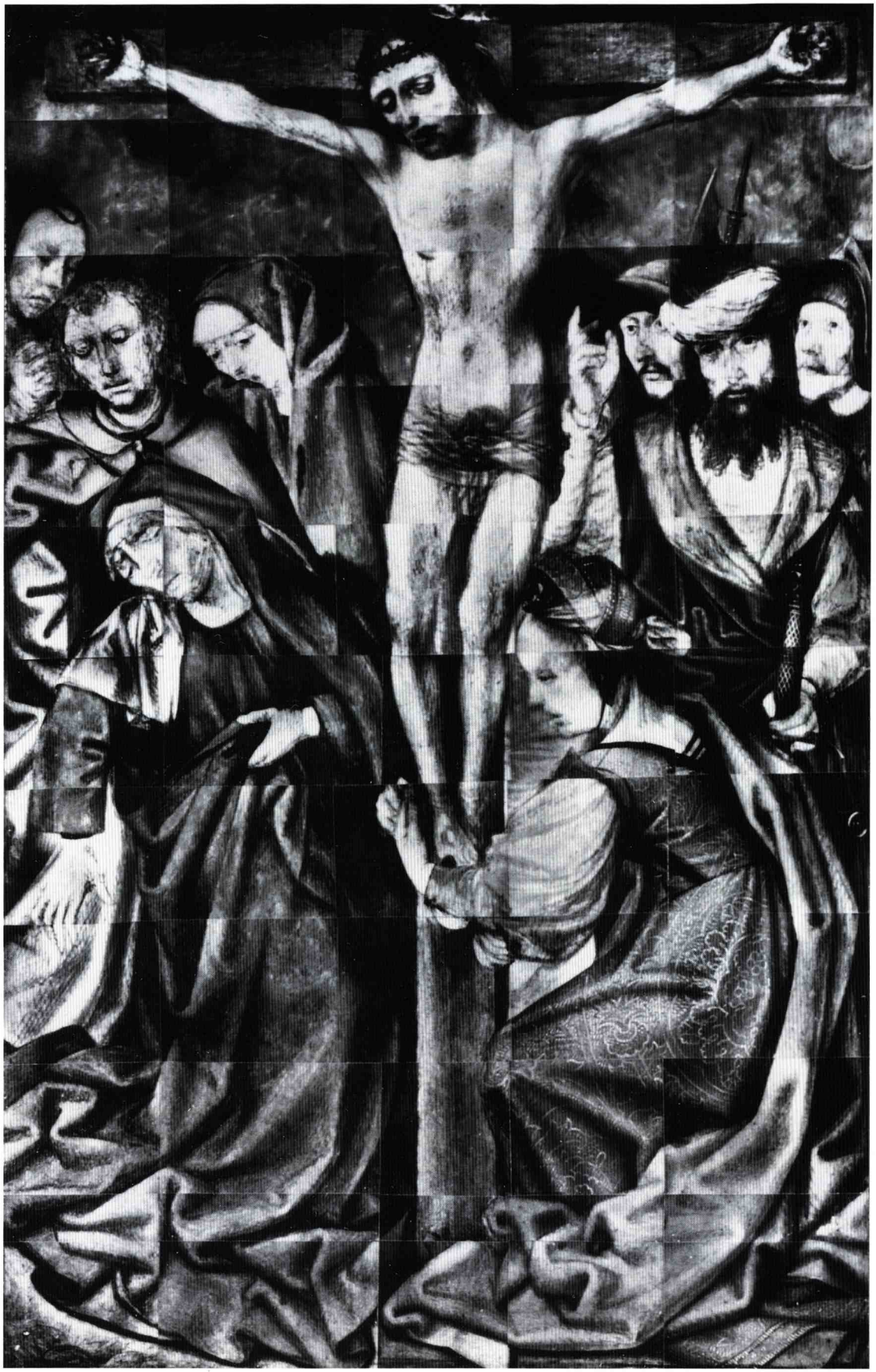


Abb. 296: »Meister der Turiner Kreuzigung«, Kreuzigung Christi, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel



Abb. 297: »Meister der Turiner Kreuzigung«, Kreuzigung Christi, Infrarot-Reflektographie: Maria und Johannes, Frankfurt, Städel

Auch F. Winkler trennte die Autorschaft beider Bilder, gleichfalls ohne für die Städel-Tafel eine Zuschreibung anzubieten[14]. G. J. Hoogewerff und W. S. Gibson vertraten demgegenüber für beide Tafeln erneut die Autorschaft des Hughe Jacobsz.[15].

Für die Frankfurter wie für die Turiner Kreuzigung wurden verschiedene Motiventlehnungen aus Werken anderer Künstler nachgewiesen. So machte erstmals Dülberg darauf aufmerksam, daß die Christusfigur jeweils unmittelbar auf eine Kreuzigung des Van der Goes-Umkreises im Museo Correr in Venedig *(Abb. 294)*[16] zurückgeht[17]. Gibson konnte darüber hinaus die Abhängigkeit verschiedener Figuren- wie Kopftypen von frühen Kupferstichen Lucas van Leydens belegen[18].

Eine alte, aber deutlich schwächere Kopie befand sich im 19. Jahrhundert in Münchener Privatbesitz und wurde zuletzt 1981 bei Lempertz in Köln versteigert *(Abb. 295)*; ihr Verbleib ist unbekannt[19].

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Kreuzigungstafel ist reich unterzeichnet, vermutlich mit einem feinen Pinsel und vergleichsweise dünnflüssiger Farbe *(Abb. 296-297)*. Inkarnate wie Gewänder sind überaus detailliert im Oberflächenrelief wie in der jeweiligen Beleuchtungssituation charakterisiert. Zahlreiche kurze, einander vielfach verstärkende oder auch korrigierende parallele Strichlagen, die nur in den tiefsten Verschattungen durch Kreuzschraffuren verstärkt wurden, lieferten im weiteren Entstehungsprozeß des Bildes genaue Vorgaben für den Maler. Die Farbausführung folgte zumeist der Unterzeichnung; die auffälligste Abweichung ist im Gesicht der Mutter Gottes zu beobachten, das in der Farbausführung stärker zur Seite geneigt dargestellt wurde[20]. Die Röntgenaufnahme *(Abb. 298)* läßt keine wesentlichen Abweichungen von Farbanlage und Farbausführung erkennen. Demgegenüber wird die Anstückung an der oberen Tafelkante sehr deutlich erkennbar. Bemerkenswert ist ferner die regelmäßige, starke Absorption in den Tiefen der Maserung. Hierfür dürfte eine leicht schräg verlaufende Spaltung des verwendeten Holzes verantwortlich sein. Die so entstandenen Unebenheiten wurden anschließend durch die Grundierung ausgeglichen.

Der dendrochronologische Befund des verwendeten Holzes ließ die Ermittlung des frühestmöglichen Fälldatums für das Jahr 1494, des wahrscheinlichen Fälldatums für das Jahr 1500 zu[21].

DISKUSSION

Die Frage der Identifikation des Meisters der Turiner und der Frankfurter Kreuzigungen ist bis heute nicht befriedigend gelöst. Den jüngsten und ausführlichsten Versuch in dieser Sache - und zugunsten des Vaters von Lucas van Leyden, Hughe Jacobsz. - unterbreitete Gibson mit dem Hinweis auf die Bezugnahme der beiden Tafelbilder auf die frühe Graphik Van Leydens[22]. Ein Vergleich des Kopfes des gerechten Hauptmanns der Städel-Tafel mit dem Haupt Sauls in Lucas van Leydens zwischen 1505 und 1508 entstandenem Kupferstich David spielt vor Saul die Harfe, B. 27 *(Abb. 299)*, dürfte dies hinlänglich belegen. Doch während Gibson eine solche Abhängigkeit des Bildes vom Stich im Falle der von ihm (eben wegen dieser Abhängigkeit) spät datierten Turiner Kreuzigung *(Abb. 293)* vertrat, verwarf er sie bei der Städel-Tafel, die er deutlich vor 1505 datierte. Der

14 Winkler (1964), S. 114[1]. Das Turiner Triptychon stammte Winkler zufolge »... unzweifelhaft von Cornelis Engelbrechtsz«. Zugleich wies er dem Maler der Städel-Tafel ein Triptychon mit der Beweinung Christi zu, das sich zuletzt in der Sammlung L. Meeus in Brüssel befand (a. a. O., Abb. 82).

15 Hoogewerff (1928), S. 114; ders. (1939), S. 212; Gibson (1970), S. 91-97. Im Anschluß hieran auch die Städel-Gemäldeverzeichnisse seit 1971.

16 ENP IV, S. 74, Nr. 30, Tafel 41. Eine Auflistung der Wiederholungen der Christusfigur der venezianischen Tafel bei Winkler (1964), S. 114[1].

17 Dülberg (1906), S. 16.

18 Gibson (1970), S. 91-97.

19 Eine frühe Photographie befindet sich in der Bildakte des Städelschen Kunstinstituts. Eine handschriftliche Notiz auf der Rückseite gibt die Maße der Tafel mit 48 x 33,5 cm und die seinerzeitigen Besitzverhältnisse an. Am 19.-21. November 1981 kam sie unter Nr. 138, Tafel 3, als »Niederländischer Meister um 1510«, 48 x 33 cm, bei Lempertz in Köln zur Versteigerung.

20 Kleinere Abweichungen sind auch in den Gesichtern der übrigen Figuren zu beobachten, ebenso am Lendentuch Christi und an seinen Füßen.

21 Der dendrochronologische Befund wird detailliert im Katalogbeitrag von P. Klein erläutert.

22 Gibson (1970), S. 91-97.



Abb. 298: »Meister der Turiner Kreuzigung«, Kreuzigung Christi, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel



Abb. 299: Lucas van Leyden, David spielt vor Saul die Harfe, Kupferstich

Grund hierfür liegt in seinem Bemühen, eine stilistische Entwicklungslinie parallel zu den bekannten Lebensdaten des Hughe Jacobsz. zu konstruieren[23].

Eine deutliche zeitliche Trennung von Turiner und Frankfurter Kreuzigung scheint aber ebensowenig möglich wie die Verleugnung der Abhängigkeit von Werken des Van der Goes-Umkreises, Van Leydens und der Antwerpener Manieristen[24]: Beide Bilder sind das Werk eines unselbständigen, eklektizistisch vorgehenden Malers aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur Turiner Kreuzigung, in der die einzelnen Entlehnungen auch stilistisch kaum verbunden nebeneinanderstehen, ist die Vereinheitlichung in dieser Hinsicht beim Städel-Bild deutlich weitergetrieben worden. Dennoch wird man angesichts der eklektizistischen Grundhaltung des Malers beide Werke ein und derselben Hand zuweisen können. Eine genauere Lokalisierung der Tätigkeit des Künstlers erscheint kaum möglich; Graphik des Lucas van Leyden war in den Niederlanden leicht zugänglich, der Einfluß der »Antwerpener Manieristen« weit verbreitet. Dennoch ist eine gewisse Affinität zu nordniederländischen Malern wie etwa dem »Meister von Delft« unübersehbar[25].

LITERATUR

VERZ. 1873, S. 91, Nr. 70a; 1879, S. 101, Nr. 106; 1883, S. 103, Nr. 106; 1888, S. 112, Nr. 106; 1892, S. 31, Nr. 106; 1900, S. 159, Nr. 106; 1907, S. 21, Nr. 106; 1910, S. 25, Nr. 106; 1914, S. 26, Nr. 106; 1915, S. 17, Nr. 106; 1919, S. 54, Inv. Nr. 1067; 1924, S. 100; 1966, S. 74; 1971, S. 29; 1987, S. 56.

1870 CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS et objets d'art composant la galerie de feu Madame Antoine Brentano, née de Birckenstock, dont la vente aux enchères aura lieu en son hotel Neue Mainzerstrasse, 20 à Francfort s. M., les lundi 4, mardi 5 et mercredi 6 avril 1870, S. 20

1899 Edgar BAES, Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande, du XVe au XVIe siècle; in: Annales de la société d'archéologie de Bruxelles 13 (1899), S. 418

1899 Franz DÜLBERG, Die Leydener Malerschule. I. Gerardus Leydanus. II. Cornelis Engebrechtsz, Inaugural-Dissertation Berlin 1899, Berlin o. J. [1899], S. 64f

1899 Max J. FRIEDLÄNDER, Rezension von F. Dülberg, Die Leydener Malerschule; in: RepKW 22 (1899), S. 332

23 Auch die übrigen Vorschläge, erhaltene Bildwerke mit dem urkundlich bekannten Hughe Jacobsz. in Zusammenhang zu bringen, können einer kritischen Sichtung nicht standhalten: N. BEETS, Zestiende-eeuwsche kunstenaars. IV. Lucas Corneliszoon de Kock; in: OudH 52 (1935), S. 172 (Flügelbilder mit Mannalese und Abraham und Melchisedek, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 866, A 867, dort als »Niederländisch, um 1515«); J. Q. VAN REGTEREN ALTENA, Hugo Jacobsz.; in: NKJb 6 (1955), S. 101–117, und Albert CHÂTELET, Early Dutch painting. Painting in the northern Netherlands in the fifteenth century, Oxford 1981, S. 157–160 (wegen der verwandten Landschaftsgestaltung in der frühen Graphik Lucas van Leydens Gleichsetzung Jacobsz.' mit dem »Meister des Johannes-Altars«, benannt nach seinem Hauptwerk im Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, bzw. in der John G. Johnson Collection, Philadelphia; ENP V, S. 90, Supp. 122, Tafel 25 [Rotterdam], S. 36, 78, Nr. 37, Tafel 25 [Philadelphia]). K. G. BOON, The life and work of Hugo Jacobsz before 1500; in: Essays in northern European art. Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday, Doornspijk 1983, S. 43–48.

24 Eine ausführliche Analyse der Entlehnungen der Turiner Kreuzigung, die noch bei weitem über die an der Städel-Tafel zu beobachtenden hinausgehen, bei BOON (1953), S. 209–211. Die Bezüge zu den frühen Werken Lucas van Leydens schließen auch eine verwandte Art der Unterzeichnung ein, vgl. J. P. FILEDT KOK, Underdrawing and other technical aspects in the paintings of Lucas van Leyden; in: NKJb 29 (1978), S. 1–184, Abb. 6b, 7–10, 13, 17–18a, 19–20, 21b, 22–23, 26–27, 29–30.

25 FRIEDLÄNDER, ANM X, S. 128.

1900 Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, S. 159–161
1906 Franz Dülberg, Frühholländer III: Frühholländer in Italien, Haarlem o. J. [1906], S. 16f
1907 Max J. Friedländer, Rezension von F. Dülberg, Frühholländer III: Frühholländer in Italien; in: ZfbK N. F. 18 (1907), S. 80
1921 Martin Conway, The Van Eycks and their followers, London 1921, S. 436
1924 Paul Wescher, Zur Chronologie der Gemälde des Cornelis Engelbrechtsen; in: ZfbK 58 (1924), S. 96
1928 G. J. Hoogewerff, Vroege nederlandsche schilderwerken in Italie; in: Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome 8 (1928), S. 114
1939 G. J. Hoogewerff, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, Bd. 3, Den Haag 1939, S. 212
1953 K. G. Boon, Meester van de Khanenko-aanbidding of Meester van de Kruisiging te Turijn; in: OudH 68 (1953), S. 209–211
1964 Friedrich Winkler, Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964, S. 114[1]
1970 Walter S. Gibson, Lucas van Leyden and his two teachers; in: Simiolus 4 (1970), S. 91–97
1973 Friedländer, ENP X, S. 76, Nr. 66 VI., mit Anm. 63

DENDROCHRONOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN AN NIEDERLÄNDISCHEN TAFELBILDERN DES 15. UND DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS IM STÄDEL

Peter Klein, Universität Hamburg

Zur Altersbestimmung von Holz, das für Gemäldetafeln verwendet wurde, haben sich in der Kunstgeschichte dendrochronologische Untersuchungen als eine wichtige Datierungsmethode eingeführt. Damit kann zumindest ein »terminus post quem« für die Entstehung von Gemälden gegeben werden[1]. Das Prinzip des Verfahrens besteht darin, die Breite der auf der Gemäldetafel vorhandenen Jahrringe zu bestimmen und die daraus resultierende Jahrringfolge mit datierten Standardchronologien zu vergleichen. Durch die Einmaligkeit der Jahrringcharakteristik über Jahrhunderte und für verschiedene Wuchsgebiete läßt sich oft eine jahrgenaue Datierung und auch eine regionale Zuordnung des Holzes erreichen.

Obwohl Eichen ihre Jahrringbreiten überwiegend in Abhängigkeit von klimatischen Faktoren (Temperatur, Niederschlag) bilden, kann eine Jahrringfolge oftmals nicht hinreichend klimageprägt sein, um eine Datierung zu erreichen. Daher kann im Einzelfall eine Altersbestimmung des Holzes unmöglich sein.

Für die Herstellung von Gemäldetafeln aus Eichenholz verwendeten die Tafelmacher normalerweise radial aus den Stämmen geschnittene Bretter. Hierbei wurden die Rinde und meistens auch das Splintholz abgetrennt. Eine jahrgenaue Bestimmung des Fälldatums des Baumes ist somit nicht mehr möglich, sondern nur eine jahrgenaue Angabe für den jüngsten vorhandenen Jahrring. Die Anzahl der abgetrennten Splintholzjahrringe und die Lagerzeit des Holzes werden aus statistischen Erhebungen abgeleitet. Sie stellen daher eine Wahrscheinlichkeitsaussage für das gesamte untersuchte Kollektiv dar. Im Einzelfall können erhebliche Abweichungen von diesen Angaben auftreten. Auch die Herkunft der Eichen ist dabei von Bedeutung, da je nach Wuchsregion unterschiedliche Splintholzanteile auftreten. Im allgemeinen ist innerhalb von Europa eine von Westen nach Osten hin abnehmende Splintjahrringzahl gegeben. Dies ist deshalb von besonderer Bedeutung, da Untersuchungen gezeigt haben, daß Holz für Gemäldetafeln der Altniederländer fast ausschließlich aus dem polnisch-baltischen Raum

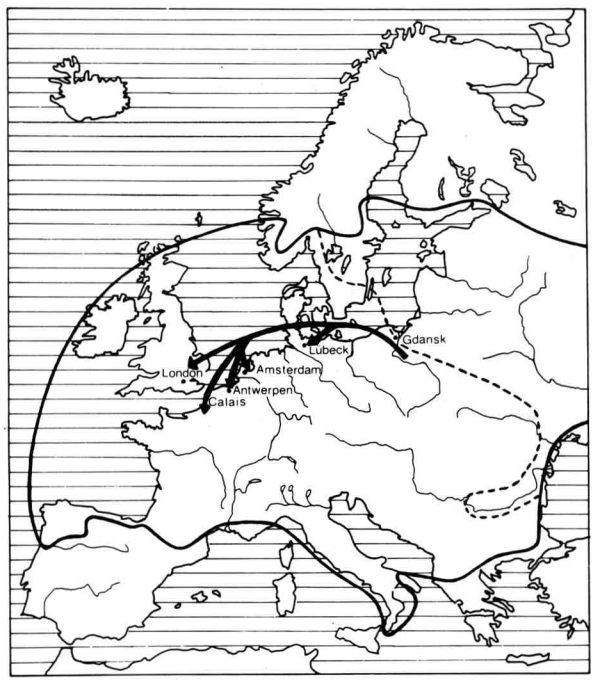


Abb. 300: Verbreitungsgebiet der Eiche und Transportwege baltischen Eichenholzes nach Westeuropa (durchgezogene Linie: Quercus robur, Stieleiche; gestrichelte Linie: Quercus petraea, Traubeneiche; Pfeile: Ursprungsstandort der Eiche für Gemäldetafeln des 15. bis 17. Jahrhunderts und die Verwendungsgebiete)

1 J. Bauch, D. Eckstein, G. Brauner, Dendrochronologische Untersuchungen an Gemälden und Plastiken; in: Maltechnik-Restauro 80 (1974), S. 32–40; P. Klein, Zum Forschungsstand der Dendrochronologie europäischer Tafelmalerei; in: Restauratorenblätter 10 (1989), S. 35–46.

2 D. Eckstein, T. Wazny, J. Bauch, P. Klein, New evidence for the dendrochronological dating of Netherlandish paintings; in: Nature 320 (1986), S. 465–466.

stammt *(Abb. 300)*[2]. Von hier wurde es durch Schiffe zu den verschiedenen Hansestädten als Brettware transportiert und vor allem für Gemäldetafeln und Altarschreine verwendet. Holz aus dem Osten Europas besitzt einen Median (Mittelwert) von 15 Splintholzjahrringen, wobei 50% aller Werte zwischen 13 und 19 liegen, mit Extremwerten von 9 bzw. 36 Jahrringen.

Um nun das frühestmögliche Fälldatum anzugeben - vor diesem Zeitpunkt kann das Gemälde nicht entstanden sein -, müssen somit mindestens 9 Splintholzjahrringe dem letzten vorhandenen Kernholzjahrring hinzugerechnet werden. Bei vorhandenen Splintholzresten kann das Fälldatum der Eiche durch Addition des Medians von 15 Jahrringen zur Jahreszahl der Splint-Kernholzgrenze innerhalb einer Spanne von + 4 und - 2 Jahren geschätzt werden. Bei reinen Kernholzbrettern läßt sich das Fälldatum durch Addition von 15 +x/-2 zur Splint-Kernholzgrenze näher eingrenzen. Das »x« steht für eine unbekannte Zahl von Jahren, die als Splint- und auch als Kernholzjahrringe bei der Herstellung der Bildtafeln abgetrennt worden sein können. Somit bleibt das Fälldatum zur Gegenwart hin relativ offen.

Bei einer dendrochronologischen Altersbestimmung kommt eine weitere Unsicherheit in der Zeitspanne zwischen Fällung eines Baumes und seiner Verwendung hinzu. Zahlreiche dendrochronologische Datierungen von bauhistorischen Objekten mit bekanntem Baudatum belegen, daß das Holz normalerweise gleich nach seiner Fällung genutzt worden ist, weil es sich saftfrisch leichter bearbeiten läßt. Auch für Kunstobjekte gibt es Erfahrungswerte. Bei Gemäldetafeln liegen beispielsweise nur wenige Jahre zwischen der Fällung des Baumes und der Bemalung der Holztafel. Für Eichen- und Buchenholztafeln des 16. und 17. Jahrhunderts ergaben sich Lagerzeiten des Holzes von überwiegend zwei bis acht Jahren[3]; im 15. Jahrhundert scheint dagegen ein Zeitraum von zehn bis fünfzehn Jahren wahrscheinlicher[4].

Die Angaben über die Fällzeit des Baumes und Lagerdauer des Holzes können somit nur als Schätzwerte verstanden werden. Nur die Datierung des jüngsten vorhandenen Jahrringes ist jahrgenau.

Unter Berücksichtigung dieser Fakten sind die einzelnen Angaben für die untersuchten Gemälde des Städelschen Kunstinstituts zu betrachten.

3 Bauch, Eckstein, Brauner (wie Anm. 1).

4 P. Klein, Dendrochronological studies on oak panels of Rogier van der Weyden; in: Le dessin sous-jacent, Colloque VII, S. 25-36.

Maler/ Gemälde/ Inv. Nr.	Brett-abfolge	Anzahl der Jahrringe	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum[1]	Wahrschein-liches Fälldatum[2]	Anmerkungen
Bosch, Hieronymus, Ecce Homo 1577	I	80	-			-
	II	144	1459	1468	1474	
	III	126	1451			
Bouts, Dieric, und Werkstatt, Madonna mit Kind 1217	I	130	1451	1460	1466	-
Niederländischer Meister um 1475, Beweinung Christi 1268	I	106	1449*	1458	1464	Beide Bretter stammen aus einem Baum
	II	111	1449*			
Meister der Sibylle von Tibur und Bouts-Werkstatt, Weissagung der Sibylle 1068	I	153	1420*			Die Bretter I und III stammen aus einem Baum
	II	129	1432			
	III	146	1436*	1445	1451	
Campin, Robert, Madonna mit Kind 939	I	141	1390	1399	1405	-
	II	129	1376			
	III	117	1385			
Campin, Robert, Hl. Veronika 939A	I	206	1397	1406	1412	-
	II	318	1392			
Campin, Robert, Gnadenstuhl 939B	I	126	1396*	1405	1411	Die Bretter I und II stammen aus einem Baum
	II	219	1389*			
	III	128	1394			
Campin, Robert, Schächer 886	I	169	1394*			Die Bretter I und IV stammen aus einem Baum
	II	187	1398			
	III	204	1405	1414	1420	
	IV	199	1385*			
Christus, Petrus, Madonna 920	I	106	1421*	1430	1436	Beide Bretter stammen aus einem Baum
	II	181	1420*			
Cleve, Joos van, Beweinung Christi, Mitteltafel 803	I	106				-
	II	68				
	III	165	1497			
Cleve, Joos van, Hl. Veronika, linker Flügel 803	I	199	1496			-
	II	140	1501*	1510	1516	
Cleve, Joos van, Joseph von Arimathia, rechter Flügel 803	I	162	1499*			Die Bretter I und II (r. Fl.) und II (l. Fl.) stammen aus einem Baum
	II	135	1421*			

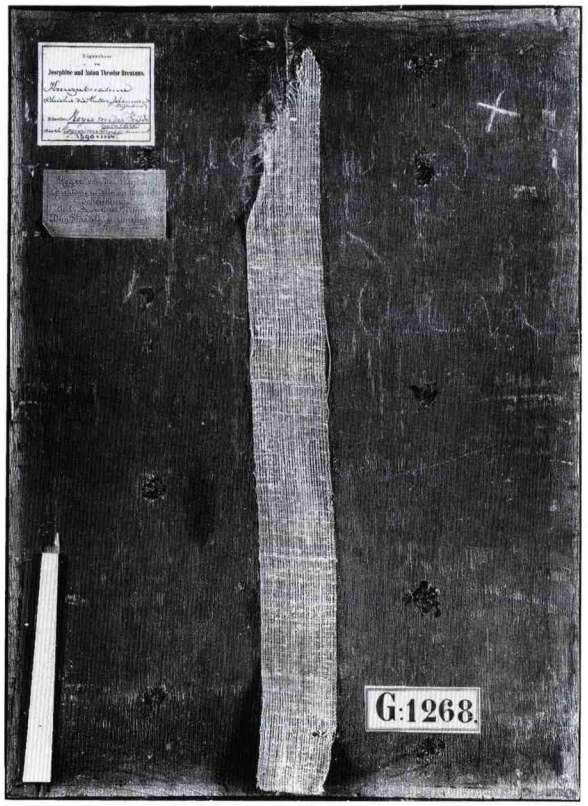
1 Frühestmögliches Fälldatum bei Annahme von 9 Splintholzjahrringen.
2 Wahrscheinliches Fälldatum bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen.

Maler/ Gemälde/ Inv. Nr.	Brett-abfolge	Anzahl der Jahrringe	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum	Wahrschein-liches Fälldatum	Anmerkungen
Cleve, Joos van, Madonna mit Kind 2091	I II	83 236	1502 1492	1511	1517	-
Van Cleve-Werkstatt um 1520, Madonna mit Kind 1588	I II	85 67	1502 1506	1515	1521	-
Antwerpener(?) Meister um 1525, Madonna mit Kind 1216	I	123	1509	1516	1522	Das Brett umfaßt 2 Splintholzjahrringe
David, Gerard, Hl. Hieronymus in der Wildnis 1091	I	180	1443	1452	1458	-
David, Gerard, Verkündigung Mariens 1095	I	228	1475	1484	1490	-
Eyck, Jan van, Lucca-Madonna 944	I II III	153 78 97	1366 1413 1408	1422	1428	-
Goes, Hugo van der, Madonna mit Kind, Mitteltafel 802	I	198	1442	1451	1457	-
Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Rahmen um Mitteltafel 802	I	202	1470			-
Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Stifter, l. Flügel 802	I	91	1471	1480	1486	-
Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Stifterin, r. Flügel 802	I	60	1370			-
Massys, Quentin, Bildnis eines Gelehrten 766	I II	179 143	1473 1496	1505	1511	-
Memling, Hans, Bildnis eines Mannes 945	I	228	1442	1451	1457	-
Scorel, Jan van, Bildnis eines Mannes 1154	I II	64 155	1411 1466	1475	1481	-

Maler/ Gemälde/ Inv. Nr.	Brett-abfolge	Anzahl der Jahrringe	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum	Wahrscheinliches Fälldatum	Anmerkungen
Weyden, Rogier van der, Medici-Madonna 850	I II	111 113	1421 1428	1437	1443	-
Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar 878	I II III	272 291 167	1469 1491 1487	1493	1499	Alle Bretter stammen aus einem Baum; Brett II enthält 7 Splintholzjahrringe
Braunschweiger Monogrammist, Bordellszene 249	I	250	1508	1517	1523	-
Meister von Frankfurt, Kreuzigung, Mitteltafel 715	I II III	93 219 204	 1472* 1464*	1481	1487	-
Meister von Frankfurt, Stifter, l. Flügel 715	I II	79 125	1456* 1467			
Meister von Frankfurt, Stifterin, r. Flügel 715	I II	60 92	1471* 1472*			Die Bretter II und III (Mitteltafel), I (l. Fl.) und I und II (r. Fl.) stammen aus einem Baum
Meister der Grooteschen Anbetung, Königsanbetung 1403	I II	210 206	1491* 1485*	1500	1506	Beide Bretter stammen aus einem Baum
Meister der Heiligblut-Kapelle, Hl. Sippe 970	I II III	231 269 207	1469 1469 1468	1478	1484	-
Meister des Morrison-Triptychons, Hl. Barbara/Gregorsmesse 572	I	193	1474	1483	1489	-
Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1500, Hl. Augustin, Elisabeth 2049/2050	unda-tierbar					
Niederländischer Meister um 1515, Bildnis eines Mannes SG 986	I	203	1492	1501	1507	-
Meister der Turiner Kreuzigung, Kreuzigung Christi 1067	I	246	1485	1494	1500	-



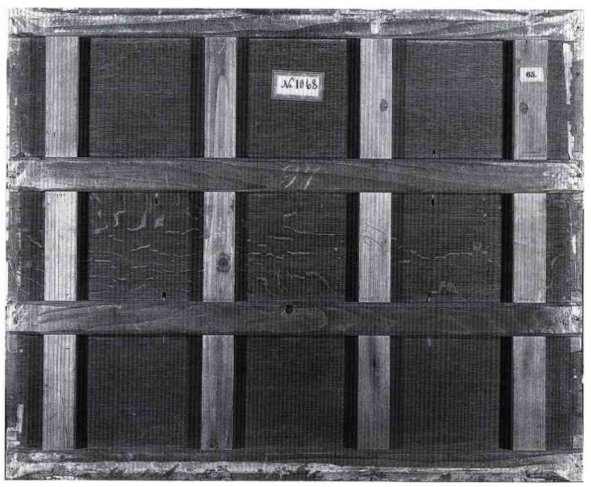
Hieronymus Bosch, Ecce Homo, Inv. Nr. 1577



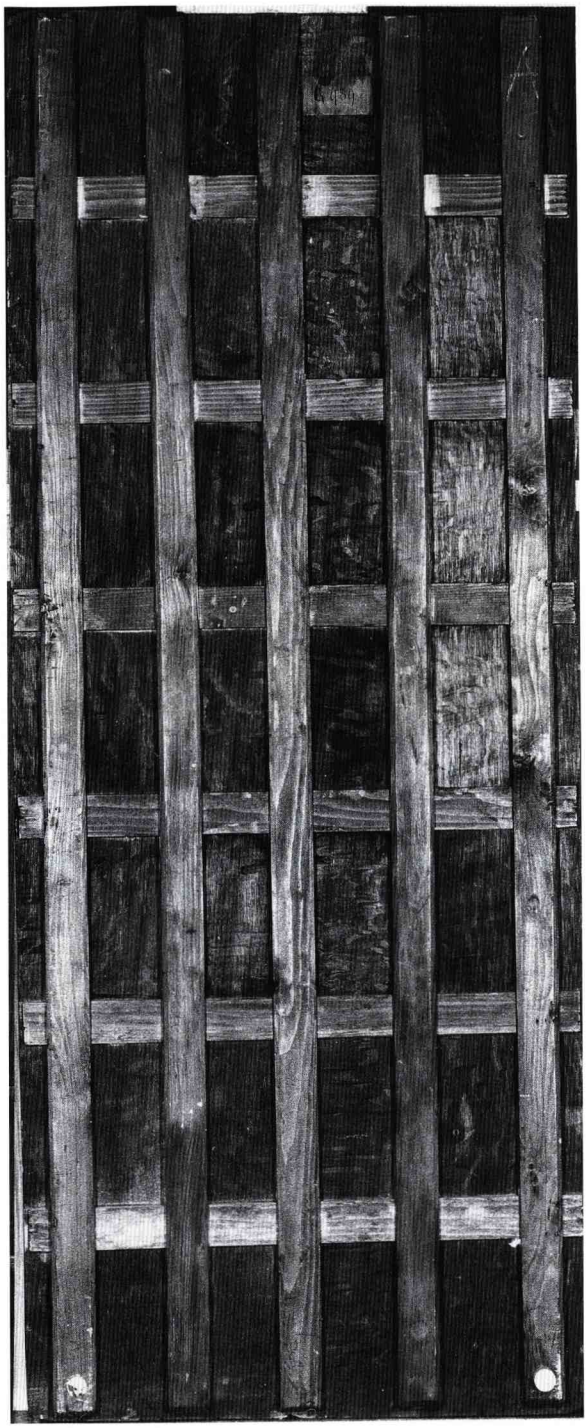
Niederländischer Meister um 1475, Beweinung Christi (nach Dieric Bouts), Inv. Nr. 1268



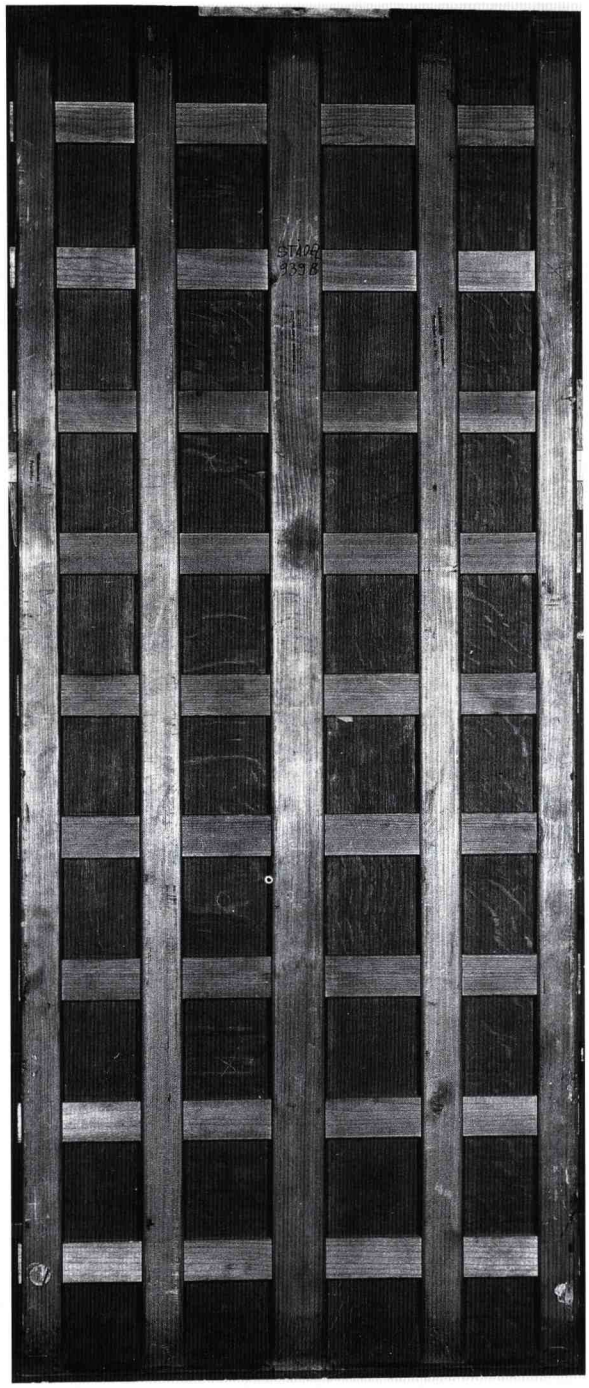
Dieric Bouts und Bouts-Werkstatt, Madonna mit Kind, Inv. Nr. 1217



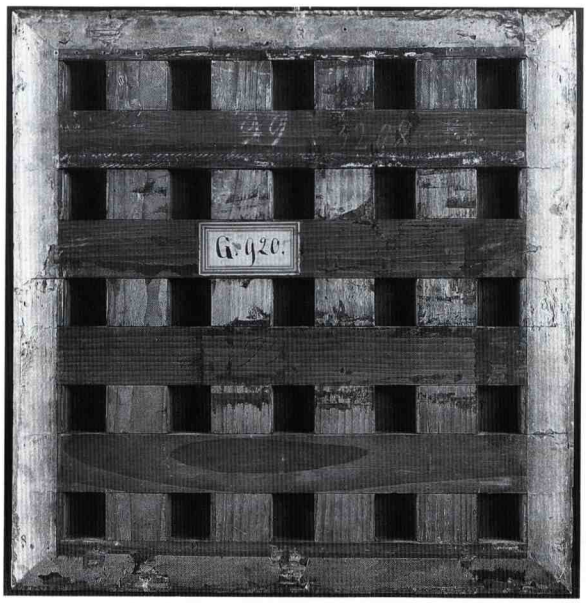
»Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Tiburtina, Inv. Nr. 1068



Robert Campin, Veronika mit dem Schweißtuch, Inv. Nr. 939 A



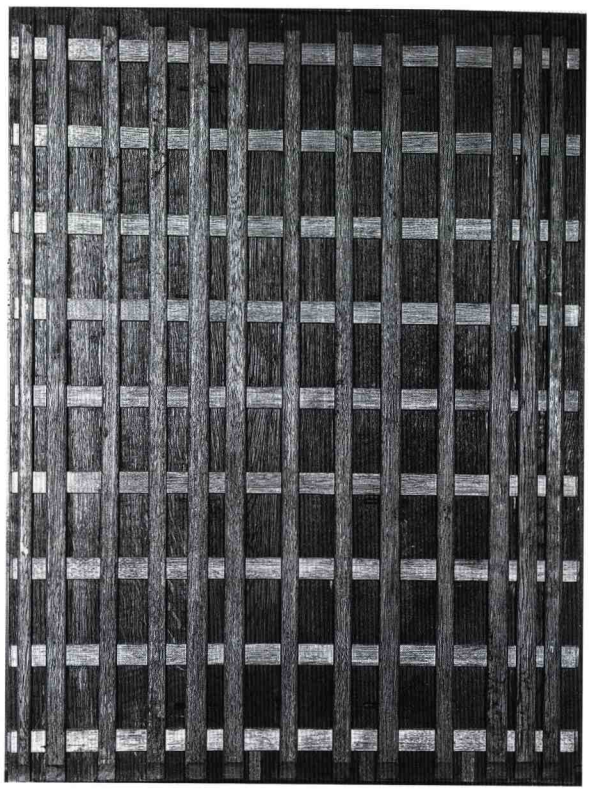
Robert Campin, Gnadenstuhl, Inv. Nr. 939 B



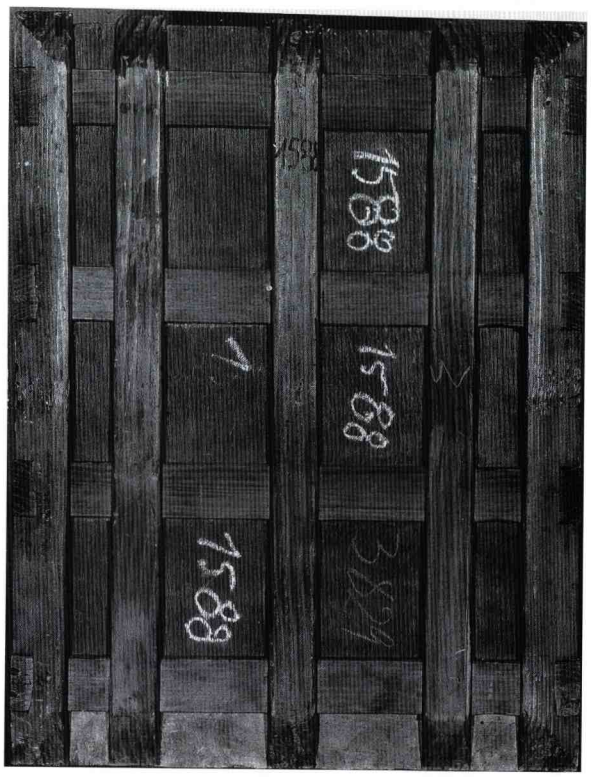
Petrus Christus, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus, Inv. Nr. 920



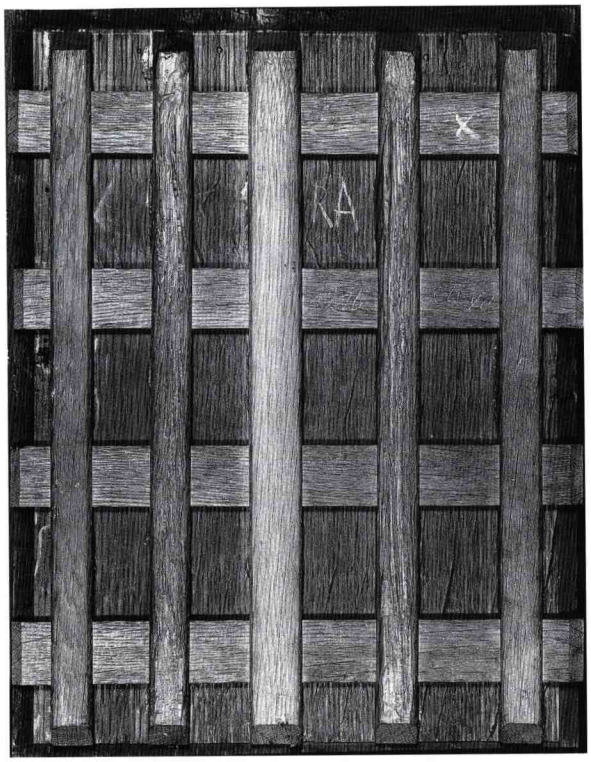
Joos van Cleve, Madonna mit der Birne, Inv. Nr. 2091



Joos van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, Mitteltafel, Inv. Nr. 803



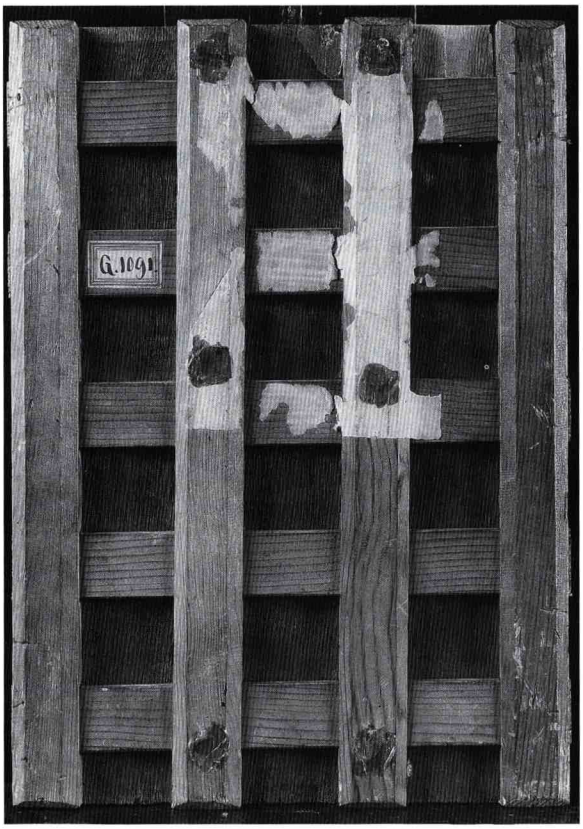
Van Cleve-Werkstatt um 1520, Madonna mit Kind in einer Nische (nach Joos van Cleve), Inv. Nr. 1588



Antwerpener Meister um 1525,
Madonna mit Kind vor einer Landschaft
(nach Joos van Cleve), Inv. Nr. 1216



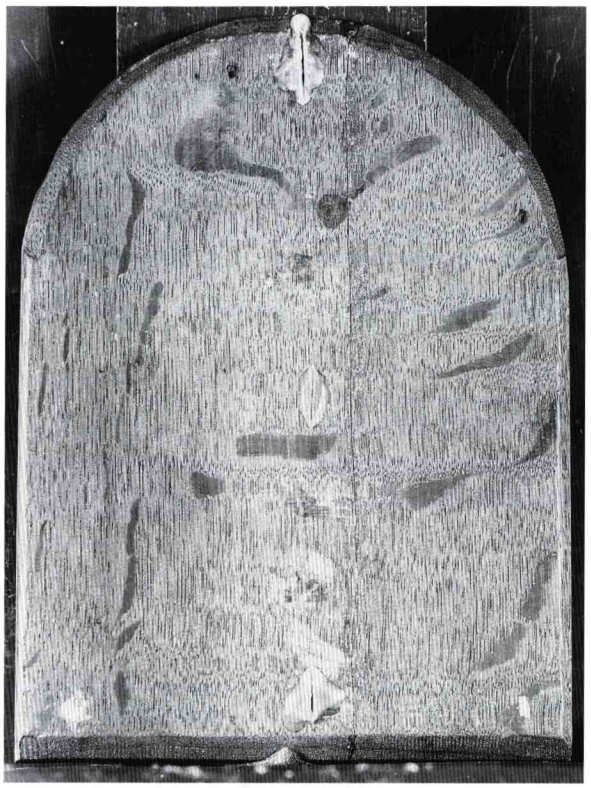
Gerard David, Verkündigung Mariens, Inv. Nr. 1095



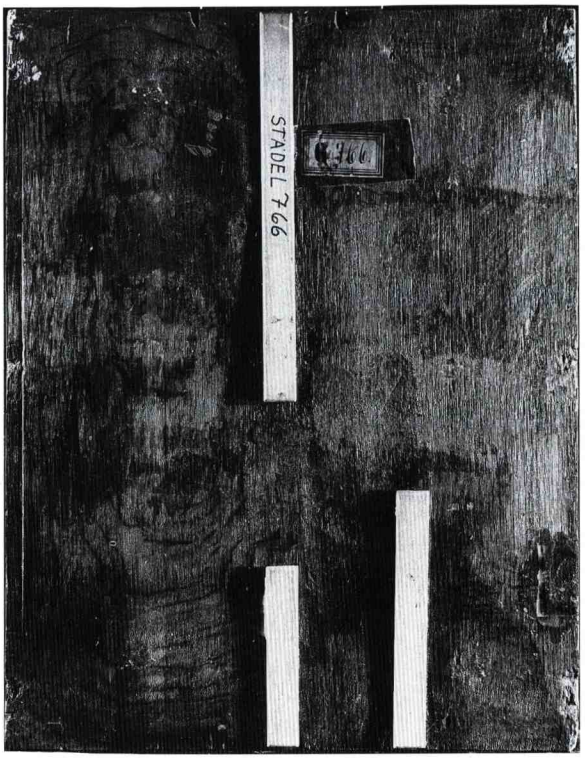
Gerard David, Der hl. Hieronymus in der Wildnis,
Inv. Nr. 1091



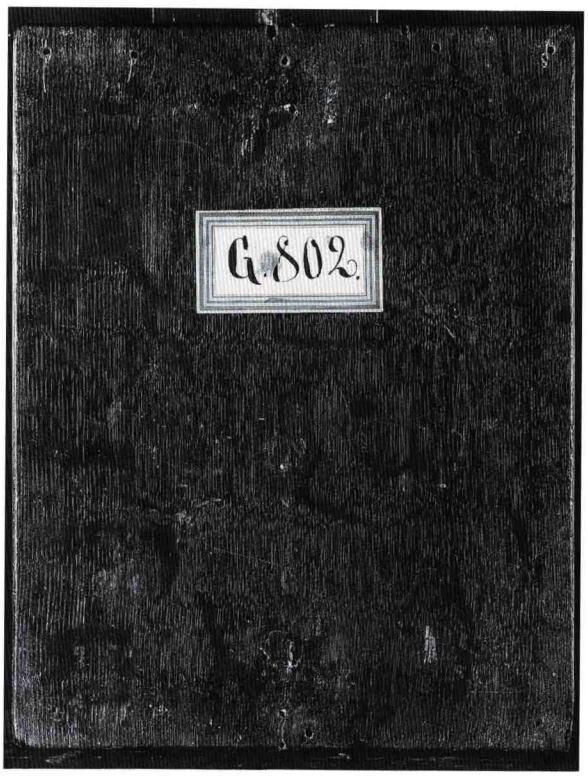
Jan van Eyck, Lucca-Madonna, Inv. Nr. 944



Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Inv. Nr. 802



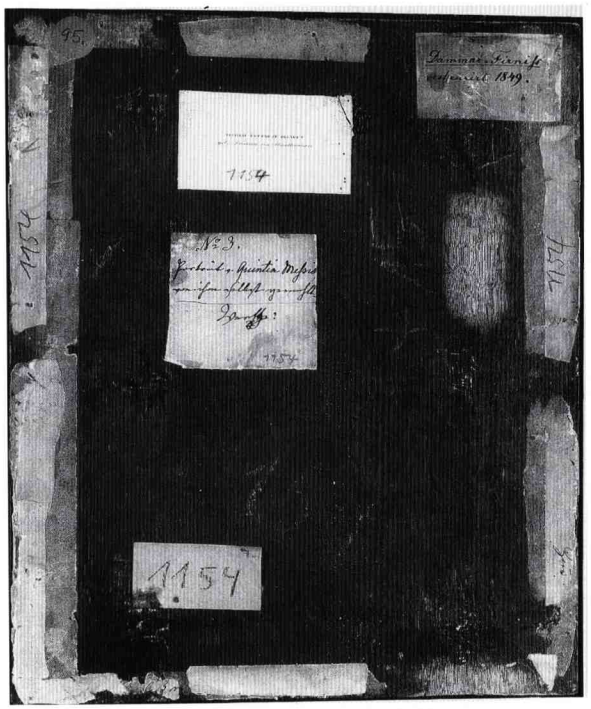
Quentin Massys, Bildnis eines Gelehrten, Inv. Nr. 766



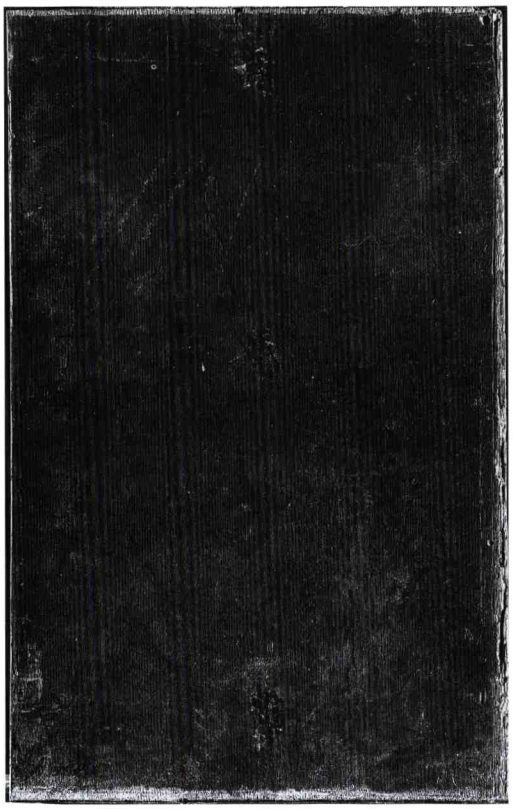
Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Schreinkasten, Inv. Nr. 802



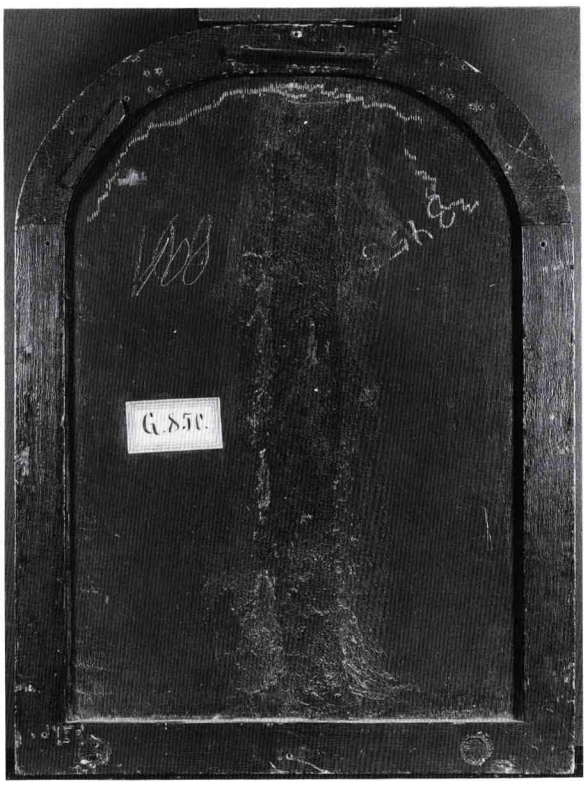
Hans Memling, Bildnis eines Mannes mit hoher roter Kappe, Inv. Nr. 945



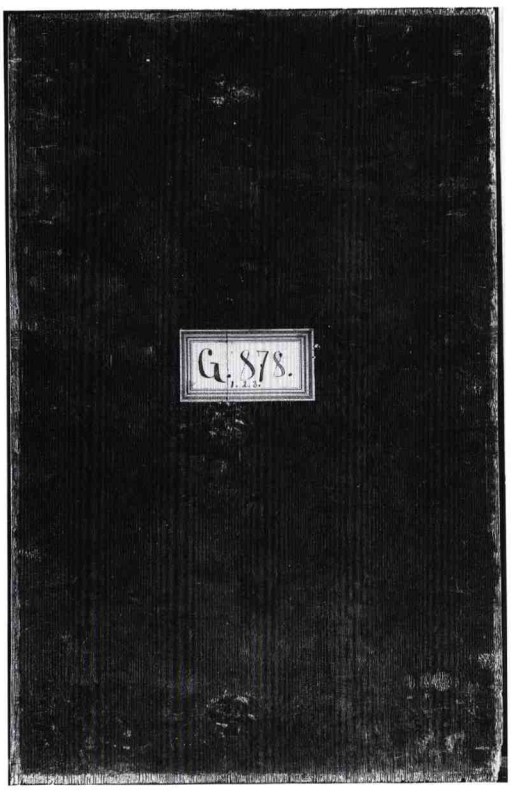
Jan van Scorel, Bildnis-Fragment eines Mannes, Inv. Nr. 1154



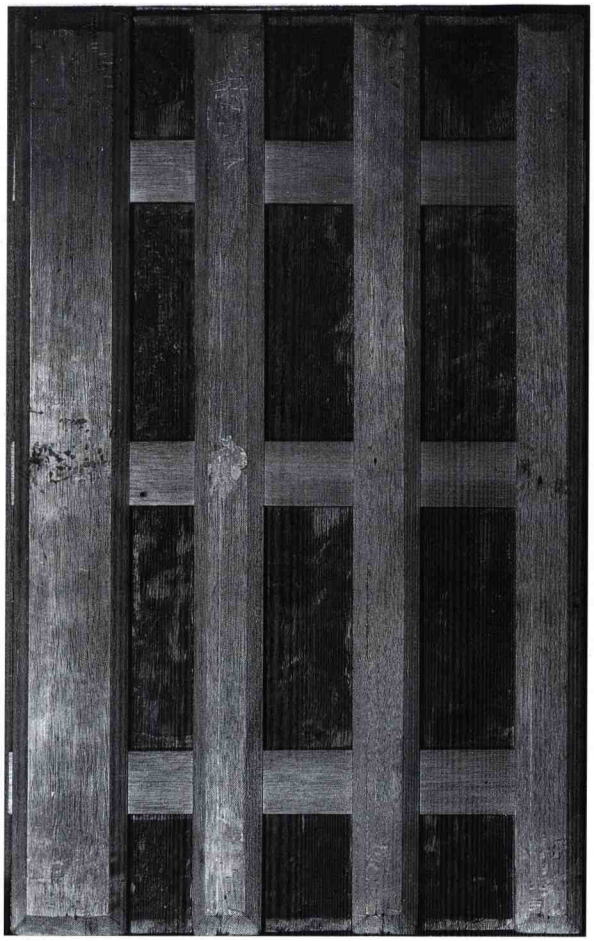
Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Geburt und Namengebung Johannes' d. T., Inv. Nr. 878



Rogier van der Weyden, Medici-Madonna, Inv. Nr. 850



Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden), Taufe Christi, Inv. Nr. 878



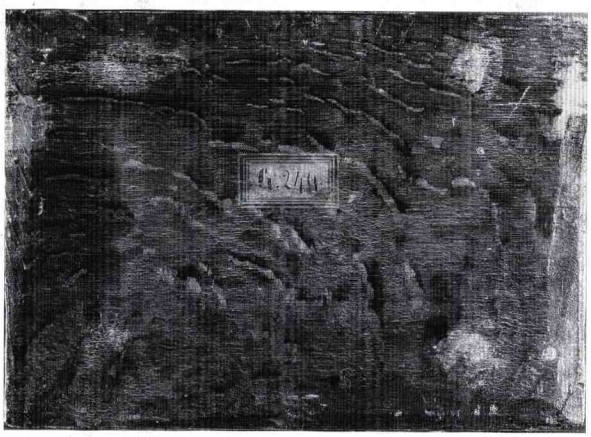
Niederländischer Meister um 1510,
Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden),
Enthauptung des Täufers, Inv. Nr. 878



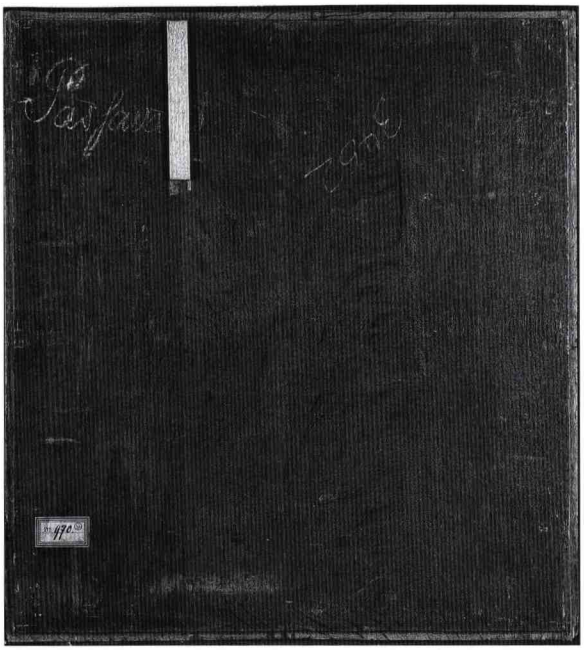
»Meister von Frankfurt«,
Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Mitteltafel,
Inv. Nr. 715

»Meister der Grooteschen Anbetung«,
Anbetung der Könige, Inv. Nr. 1403 ▷

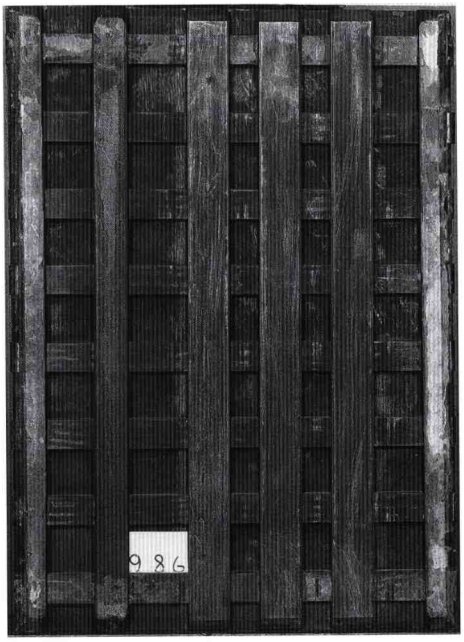




»Braunschweiger Monogrammist«, Bordellszene,
Inv. Nr. 249



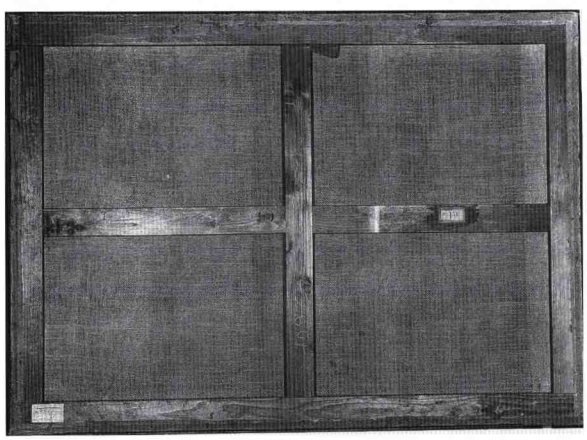
»Meister der Heiligblut-Kapelle«, Die Heilige Sippe, Inv. Nr. 970

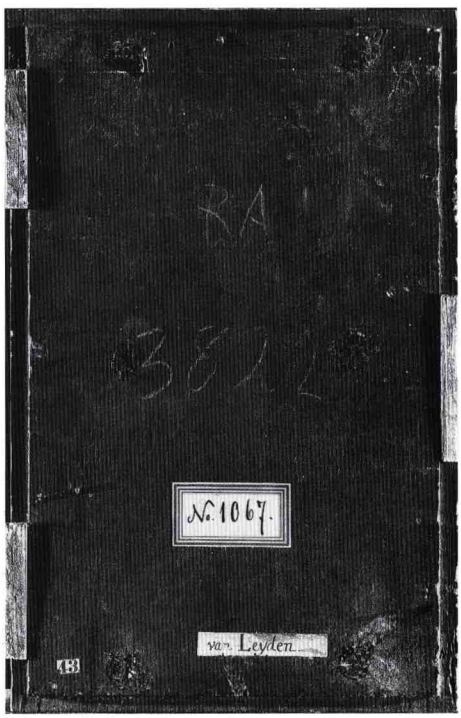


Niederländischer Meister um 1515, Bildnis eines jungen Mannes mit Nelke, Inv. Nr. SG 986



◁ *Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510, Triptychon-Flügel mit den Heiligen Augustinus und Elisabeth, Inv. Nr. 2049, 2050*

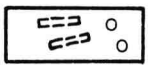




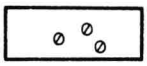
»Meister der Turiner Kreuzigung«, Kreuzigung Christi, Inv. Nr. 1067

◁ *Niederländischer Meister um 1525, Grablegung Christi, Inv. Nr. 751*

KONSTRUKTIONSZEICHNUNGEN DER ORIGINALRAHMUNGEN



Holzdübel



Schrauben

Erstfassung:

schwarz

polimentvergoldet

Malschicht



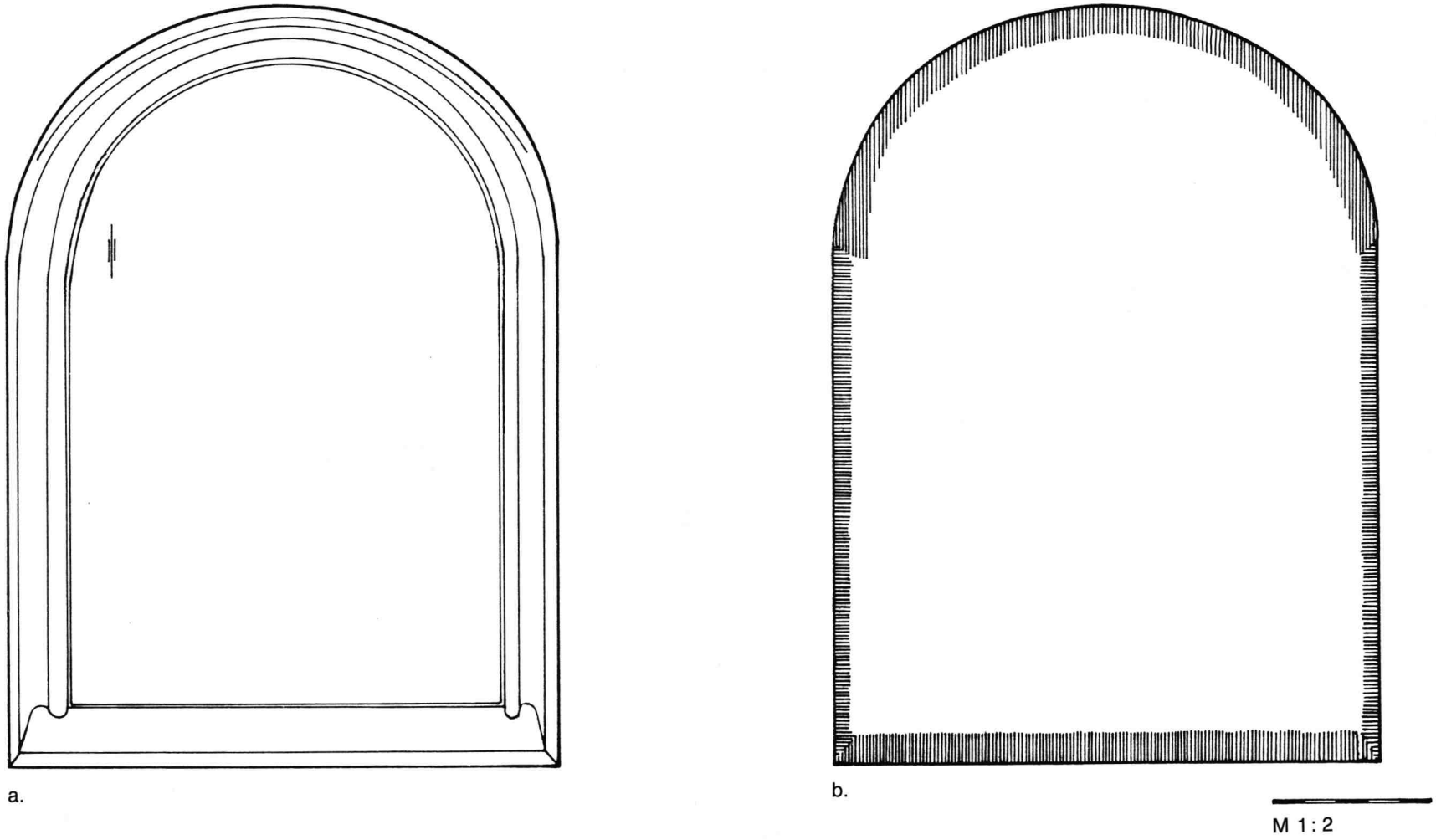
Nut



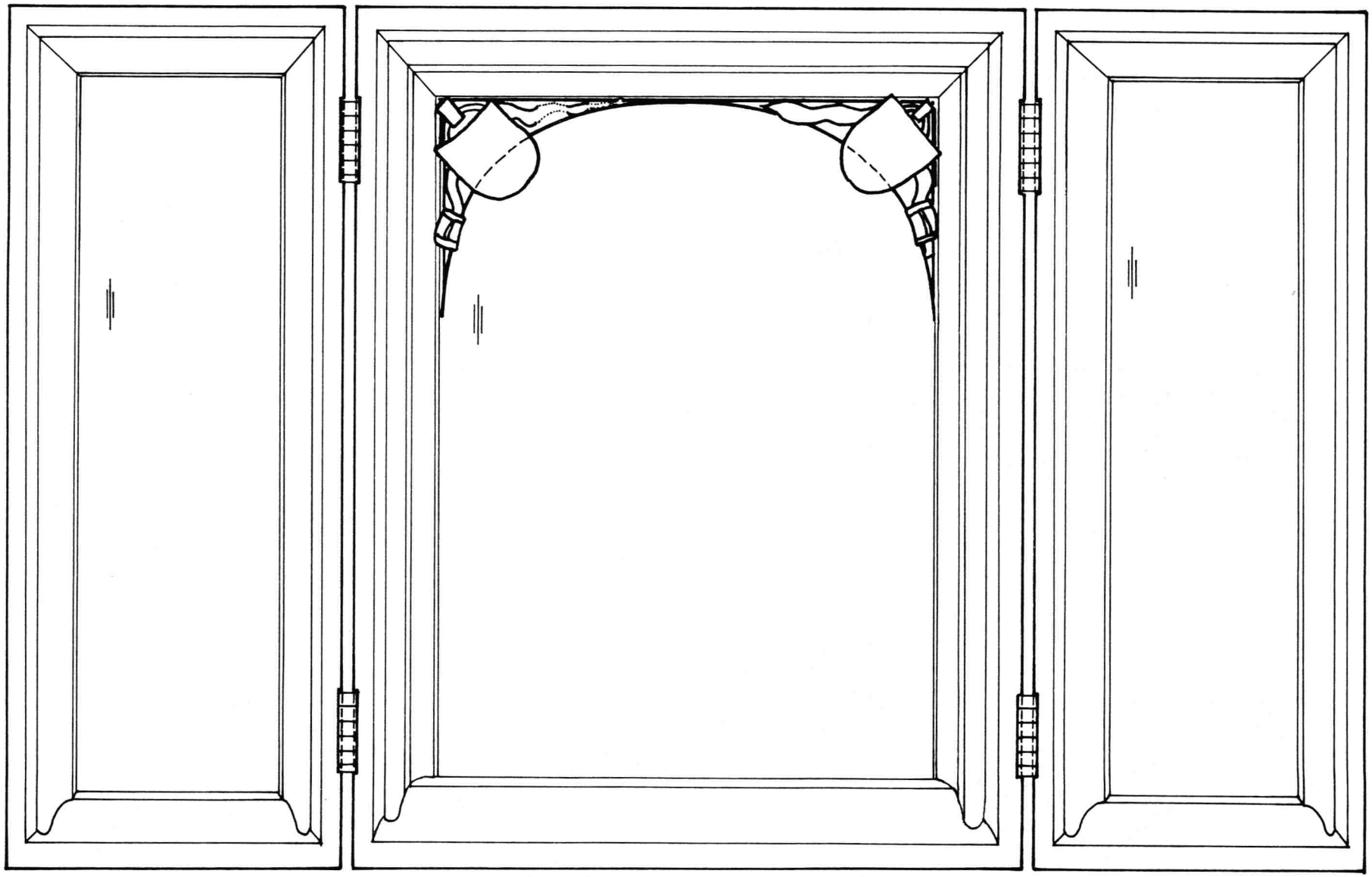
originale Abfasung



Faserrichtung

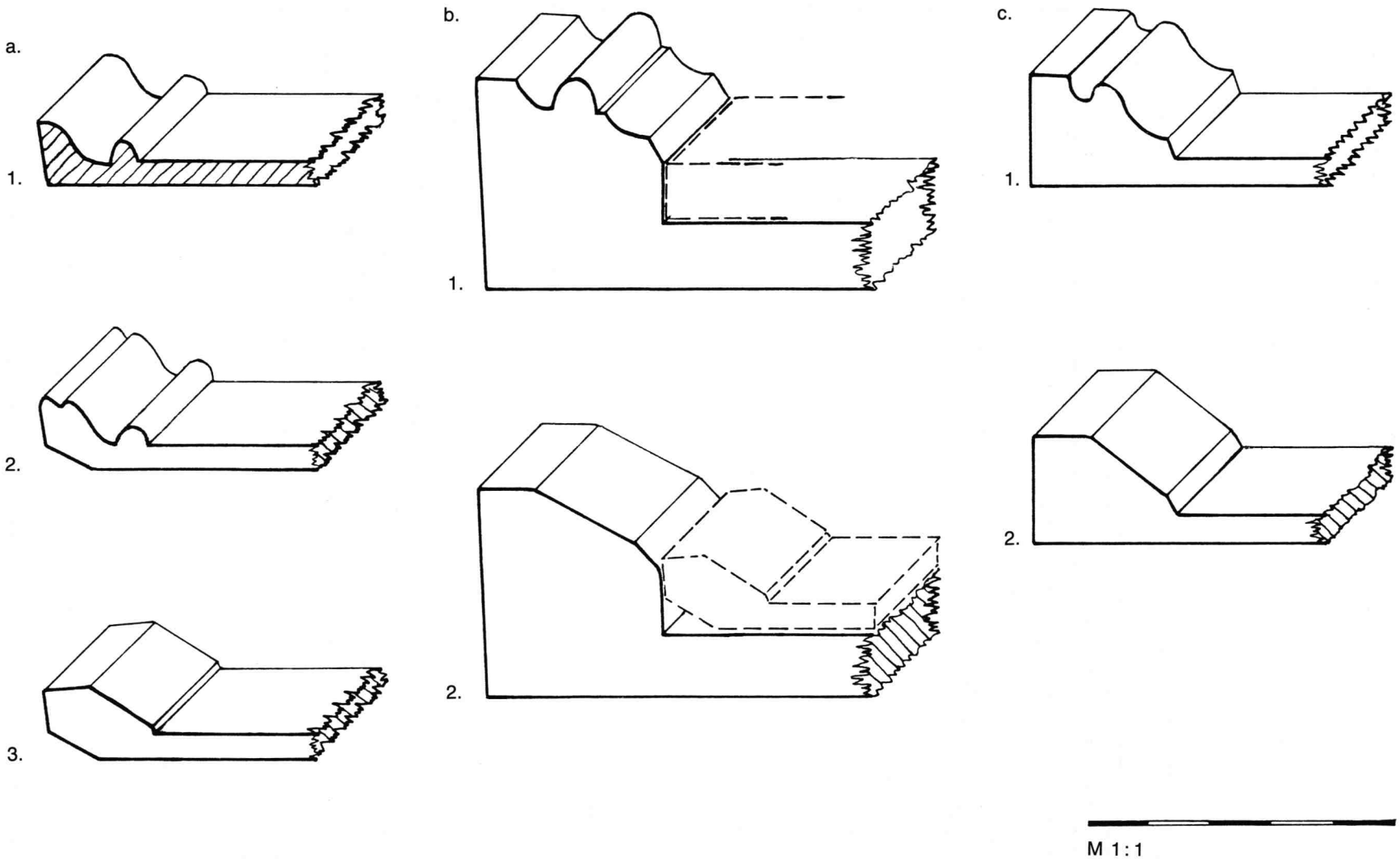


Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Bildrahmenplatte, Vorder- und Rückansicht

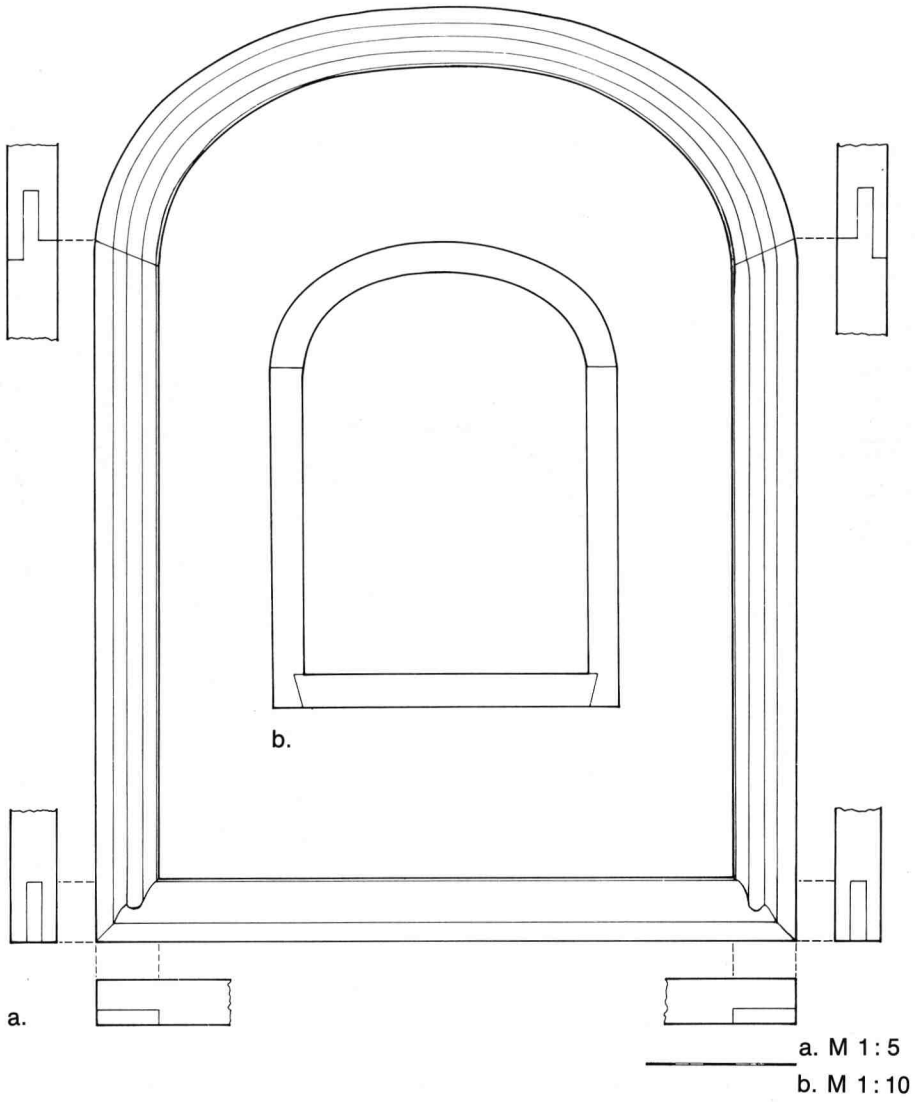


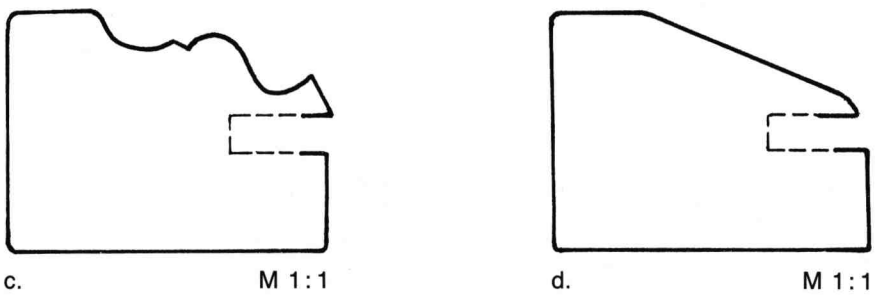
Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Ansicht des geöffneten Schreinkastens bei herausgenommener Mitteltafel

M 1 : 2

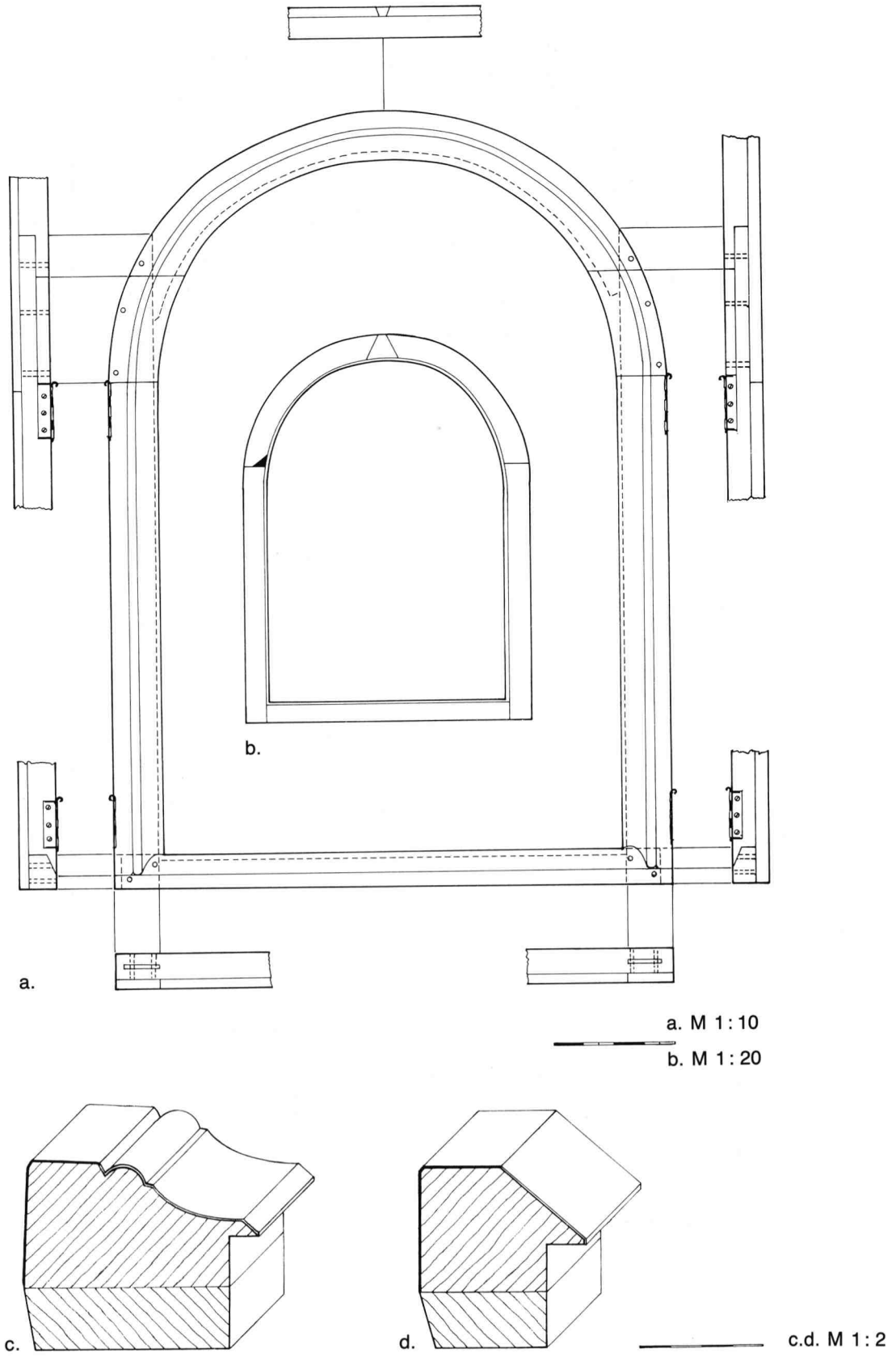


Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon, Rahmenprofile der Mitteltafel (a), des Schreinkastens (b) und der Flügelinnenseiten (c)

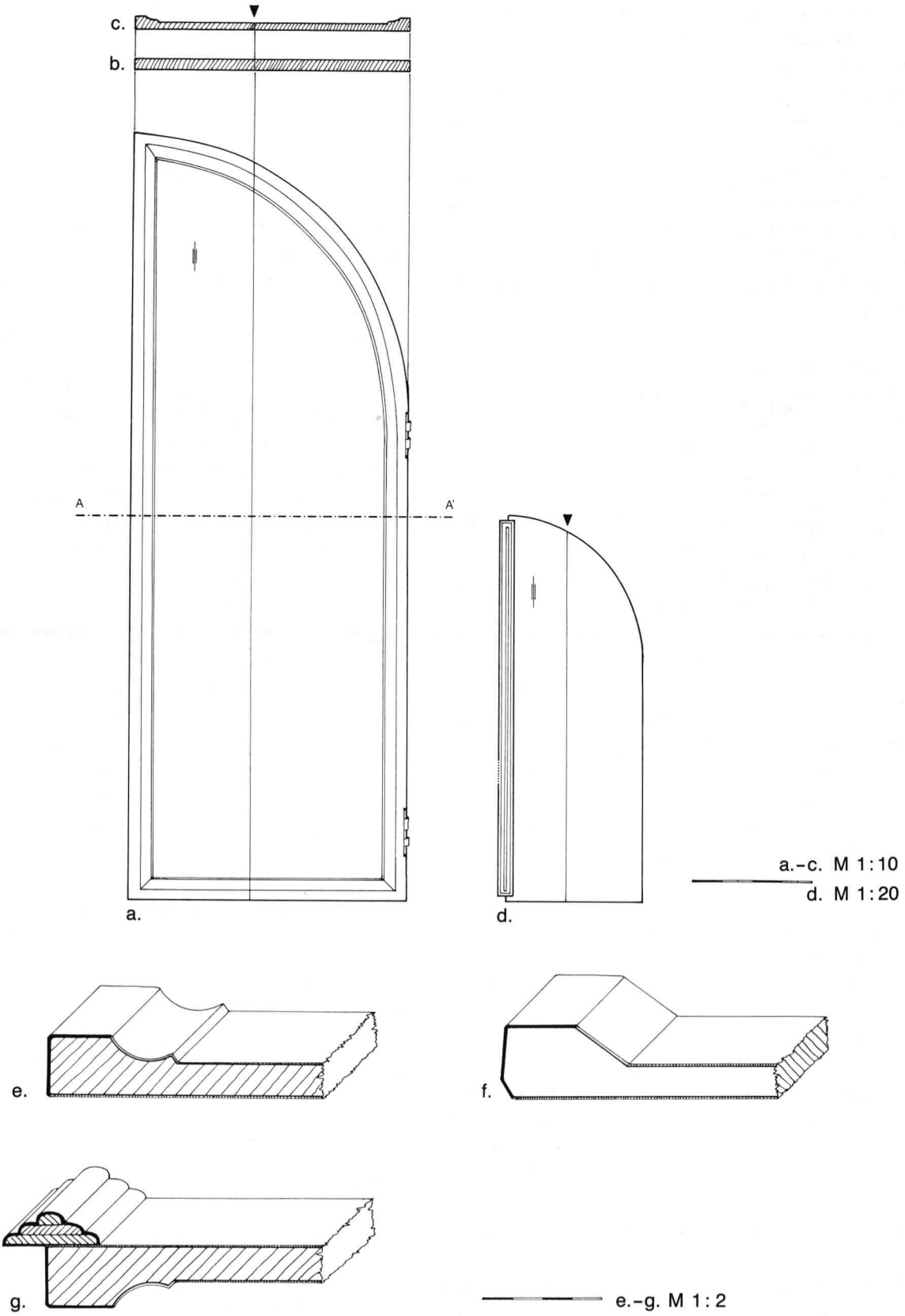




Rogier van der Weyden, Medici-Madonna, Nutleistenrahmen, Vorderansicht und Konstruktion (a), Rückansicht (b), Rahmenprofile seitlich und oben (c) und am Wasserschlag unten (d)



»Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, Rahmung der Mitteltafel. Vorderansicht und Konstruktion der Profilholzlage (a), Rückansicht und Konstruktion der Chassislage (b), Rahmenprofile seitlich und oben (c) und am Wasserschlag unten (d)



»Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi, linker Flügel, Bildrahmenplatte, Innenseite (a), Aufsicht von oben und Schnitt A-A' (b, c), rechter Flügel, Bildrahmenplatte, Außenseite (d), Rahmenprofile der Flügel seitlich und am Bogenrund (e), am Wasserschlag unten (f) und an der Langseite mit Schlagleiste (g)

Die technischen Zeichnungen zur Dokumentation der originalen Rahmenkonstruktionen fertigte Bettina Lenz 1990 während ihres Volontariats in der Restaurierungsabteilung für Gemälde im Städel an. Die Konstruktionszeichnungen zeigen die zur Rahmenfertigung verwendeten Holzverbindungen einschließlich der Längsnuten. Die Maße beziehen sich auf die Mittelwerte genauer Messungen, daher sind alle Rahmen ohne Verformungen abgebildet (Konstruktionsplan). Die vorgefundenen Verformungen lassen sich auf den normalen Holzschwund zurückführen.

Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1485/90, Marien-Triptychon (Inv. Nr. 802)

S. 459, Abb. a: Bildrahmenplatte, Ansicht von vorn.
Bildebene und Profile sind aus dem Brett herausgearbeitet, der Halbkreisbogen steht höher aus der Platte heraus und wird zusätzlich im Profil durch eine weitere Kerbe betont.
S. 459, Abb. b: Bildrahmenplatte, Ansicht von hinten mit allseitig originaler Abfasung.
S. 460: Ansicht des geöffneten Schreinkastens bei herausgenommener Mitteltafel.
Der Schreinkasten wurde für die bereits vorliegende Mitteltafel gefertigt. Der Raum für die Mitteltafel wurde rechteckig aus der Holzplatte herausgeschnitten, die oberen Ecken mit verzierten Zwickeln belegt und verklebt. Die Wappenschilde ragen etwas über das Profil der Tafel hinaus und fixieren diese in ihrer Lage. Scharniere modern.
S. 461, Abb. a: 1. Mitteltafel, Profil seitlich; 2. Profil im Scheitelpunkt des Rundbogens (entzerrt); 3. Wasserschlag unten. Die Schraffuren bezeichnen eindeutige Hirnholzschnitte.
S. 461, Abb. b: 1. Schreinkasten, Profil seitlich und oben; die gestrichelte Linie kennzeichnet die Höhe der Zwickel; 2. Wasserschlag unten; die gestrichelte Linie kennzeichnet die Lage der Mitteltafel. Die Schraffuren bezeichnen eindeutige Hirnholzschnitte.
S. 461, Abb. c: 1. Flügelinnenseiten, Profil seitlich und oben; 2. Wasserschlag unten. Die Schraffuren bezeichnen eindeutige Hirnholzschnitte.

Rogier van der Weyden, Medici-Madonna (Inv. Nr. 850)

S. 462, Abb. a: Nutleistenrahmen, Ansicht von vorn und Darstellung der Konstruktion bei rechtwinklig geklappt dargestellten Aufsichten der Holzverbindungen.
Das Wasserschlagprofil des unteren Rahmenschenkels wurde in die Schräge des auslaufenden Profils eingepaßt. Alle Holzverbindungen wurden verzapft.
S. 462, Abb. b: Nutleistenrahmen, Ansicht von hinten.
Die untere Leiste ist seitlich leicht ausgestellt, die Seitenleisten können daher nur durch eine Seitenbewegung aufgesetzt und abgezogen werden. Der Rahmen wird durch das Aufsetzen der Korbbogenleiste und durch die Holzalterung so stabil, daß auf eine Leimung verzichtet werden kann.
S. 462, Abb. c: Profil der Seitenleisten und des Korbbogens.
S. 462, Abb. d: Profil des Wasserschlags unten.

»Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi (Inv. Nr. 715)

S. 463, Abb. a: Rahmung der Mitteltafel. Ansicht und Konstruktion der Profilholzlage mit im rechten Winkel geklappt dargestellten Aufsichten auf die Holzverbindungen (die gestrichelte Linie kennzeichnet die rückseitige Bearbeitung der Profilholzlage).
Das Wasserschlagprofil des unteren Rahmenschenkels wurde in die Schräge des auslaufenden seitlichen Profils eingepaßt und mit dem Seitenholz verzapft. Die seitlichen Profilleisten laufen nach oben unter dem beginnenden Bogen gerade aus; wegen einer kurzen Überplattung am Bogenansatz über den seitlichen Profilhölzern konnte eine schmälere Holzbohle verwendet werden, um den Bogen zu bilden. Alle Holzverbindungen wurden mit mindestens zwei Holzdübeln gesichert. Da sie sich auf der Rückseite abzeichnen, ist zu vermuten, daß das Chassis bereits einmal erneuert wurde. Scharniere modern.
S. 463, Abb. b: Rahmung der Mitteltafel, Ansicht und Konstruktion der vermutlich erneuerten Chassislage.
Die stumpf aneinandergesetzten Leisten sind mit der Profilholzlage verleimt. Die langen, den Bogen bildenden Chassisleisten sind aus dem vollen Holz gearbeitet, zur Breiteneinsparung wurde im Bogenscheitel ein Keil eingepaßt, an der linken Seite blieb ein kleiner Zwickel unbelegt. Die innen umlaufende Doppellinie markiert den Falz.
S. 463, Abb. c und d: Mitteltafel, Rahmenprofil seitlich und oben bzw. am Wasserschlag unten (Grobschraffur: Hirnholzschnitte; Doppellinie: Vergoldung; dicke schwarze Linie: schwarze Fassung).
S. 464, Abb. a: linker Flügel mit Viertelkreisbogenschluß, Bildrahmenplatte, Innenseite.
Beide Flügel sind aus zwei Brettern verleimt. Die Bildplatte wurde in das umlaufende Profil hinein vertieft. Die Rückseite ist geglättet und ganzflächig bemalt.

S. 464, Abb. b und c: Aufsicht von oben und Schnitt A-A'.
S. 464, Abb. d: rechter Flügel, Bildrahmenplatte, Außenseite.
Die dreistufige Schlagleiste ist auf die Malschicht nachträglich aufgeleimt.

S. 464, Abb. e, f und g: Rahmenprofil der Flügel; an den Seiten und am Bogenrund; am Wasserschlag unten; an der Langseite mit Schlagleiste (Grobschraffur: Hirnholzschnitte; Doppellinie: Vergoldung; dicke schwarze Linie: schwarze Fassung; Doppellinie mit innerer Parallelschraffur: Malerei).

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städelschen Kunstinstituts

VERZ. 1816 Verzeichnis der Gemälde des Herrn Johann Friedrich Städel, mit den Plänen der Aufstellung in dessen Hause auf dem Rossmarkt in Frankfurt a. M., verfasst vor seinem 1816 erfolgten Tode. Manuscript geschrieben von Joh. Gottfried Jäger, Handlungsdiener des Herrn Städel (Manuskript im Archiv des Städelschen Kunstinstitutes; im Wortlaut abgedruckt in STÄDELS SAMMLUNG IM STÄDEL. DIE GEMÄLDE, Frankfurt 1991–92, Frankfurt 1991, S. 78–107)

VERZ. 1819 Das Städel'sche Kunst-Institut in Frankfurt am Main, dessen Stiftung, Fortgang und gegenwärtiger Zustand, dargestellt von Dr. Karl Friedrich Starck, Hochfürstl. Waldeckischen Geh. Legations-Rath und Mitvorsteher dieses Instituts, Frankfurt a. M. 1819

VERZ. 1823 Beschreibung des Staedel'schen Kunst-Instituts in Frankfurt a. M. und der bis jetzt daselbst befindlichen Kunstgegenstände von Karl Friedrich Starck, Frankfurt a. M. 1823

VERZ. 1830 Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städel'schen Kunst-Instituts zu Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1830

VERZ. 1833 Gemälde-Gallerie des Städel'schen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. März 1833

VERZ. 1835 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1835

VERZ. 1844 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1844, nebst Nachtrag von 1844, 1846, 1852

VERZ. 1855 Eine Wanderung durch die Gemaelde-Sammlung des Städel'schen Kunstinstituts von J. D. Passavant, Frankfurt a. M. 1855

VERZ. 1858 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1858, nebst Nachtrag von 1865

VERZ. 1866 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts. 1858. Wiederabdruck mit Nachträgen, Zusätzen und Verbesserungen, Frankfurt a. M. 1866

VERZ. 1870 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1870, nebst Nachtrag von 1872

VERZ. 1873 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1873, nebst Nachtrag von 1877

VERZ. 1879 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1879

VERZ. 1883 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1883

VERZ. 1888 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1888

VERZ. 1892 Verzeichniss der Gemäldesammlung des Städelschen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. o. J. (1892)

VERZ. 1900 Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung. Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900

VERZ. 1907 Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1907

VERZ. 1910 Staedelsches Kunstinstitut. Kurzes Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1910

VERZ. 1914 Staedelsches Kunstinstitut. Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung, Frankfurt a. M. 1914

VERZ. 1915 Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main. Eine Einführung in das Verständnis der Bilder und ihrer Meister von Arthur Hanke, Frankfurt a. M. 1915

VERZ. 1919 Staedelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1919

VERZ. 1922 Die Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main, Bd. 1: Alte Meister, Stuttgart 1922

VERZ. 1924 Staedelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Staedelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1924

VERZ. 1932 Meisterwerke alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932

VERZ. 1963 Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1963

VERZ. 1966 Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1966

VERZ. 1971 Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1971

VERZ. 1987 Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1987

Periodika

AB Art Bulletin
ANNUAIREMRBA Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
BULLETINIRPA Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique
BULLETINMFABOSTON Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston
BULLETINMMA Bulletin of the Metropolitan Museum of Art
BULLETINMRBA Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
BURLM Burlington Magazine
CHRONIQUEAC Chronique des Arts et de la Curiosité
GBA Gazette des Beaux-Arts
GENTSCHE BIJDRKG Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis
JBANTWERPEN Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen
JBBERLIN Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen
Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen
Jahrbuch der Berliner Museen
JBMÜNCHEN Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst
JBWIEN Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses
Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien
KRITBER Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur
MESSAGER Messager des Sciences et des Arts de la Belgique, ou Nouvelles Archives Historiques, Littéraires et Scientifiques
Messager des Sciences Historiques de Belgique
Messager des Sciences Historiques et Archives des Arts de Belgique
Messager des Sciences Historiques, ou Archives des Arts et de la Bibliographie de Belgique
NGTECHNBULL National Gallery Technical Bulletin
NKJB Nederlands Kuunsthistorisch Jaarboek
OUDH Oud Holland
REPKW Repertorium für Kunstwissenschaft
REVARCH Revue Archéologique
REVART Revue de l'Art
REVARTAM Revue de l'Art Ancien et Moderne
REVBELGE Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art
REVUNIVARTS Revue Universelle des Arts
STÄDELJB Städel-Jahrbuch
WIENERJB Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte
WRJB Wallraf-Richartz-Jahrbuch
ZCHRARCHK Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst
ZFBK Zeitschrift für bildende Kunst
ZFK Zeitschrift für Kunstgeschichte
ZFKW Zeitschrift für Kunstwissenschaft

Monographien und Lexika

BIOGRAPHIE NATIONALE DE BELGIQUE Biographie nationale publiée par l Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Bd. 1ff, Brüssel 1866ff
CORPUS Les Primitifs Flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, Bd. 1ff, Brüssel 1953ff
LE DESSIN SOUS-JACENT, COLLOQUE Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque Iff, Louvain-la-Neuve 1979ff
FRIEDLÄNDER, ANM Max J. Friedländer, Altniederländische Malerei, Bd. I-XIV, Berlin-Leiden 1924–1937
FRIEDLÄNDER, ENP Max J. Friedländer, u. a., Early Netherlandish Painting, Bd. I-XIV, Leyden-Brüssel 1967–1976
LCI Lexikon der christlichen Ikonographie. Herausgegeben von Wolfgang Braunfels, Bd. 1–8, Rom u. a. O. 1968–1976
THIEME-BECKER Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 1–37, Leipzig 1907–1950

REGISTER

Inventarnummern

249 »Braunschweiger Monogrammist«, Bordellszene
572 »Meister des Morrison-Triptychons«, Triptychonflügel mit hl. Barbara und Gregorsmesse
715 »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi
751 Niederländischer Meister um 1525, Grablegung Christi
766 Quentin Massys, Bildnis eines Gelehrten
802 Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1485–90, Marien-Triptychon
803 Joos van der Beke van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi
850 Rogier van der Weyden, Medici-Madonna
878 Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden)
886 Robert Campin, Der Schächer zur Linken Christi und Johannes d. T.
920 Petrus Christus, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus, 1457
939 Robert Campin, Stillende Gottesmutter und Schmerzensmutter
939 A Robert Campin, Hl. Veronika
939 B Robert Campin, Gnadenstuhl
944 Jan van Eyck, Lucca-Madonna
945 Hans Memling, Bildnis eines Mannes mit hoher roter Kappe
970 »Meister der Heiligblut-Kapelle«, Die Heilige Sippe
1067 »Meister der Turiner Kreuzigung«, Kreuzigung Christi
1068 »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur
1091 Gerard David, Der hl. Hieronymus in der Wildnis
1095 Gerard David, Verkündigung Mariens
1154 Jan van Scorel, Bildnis eines Mannes (Fragment)
1216 Antwerpener (?) Meister um 1525, Madonna mit Kind vor einer Landschaft (nach Joos van Cleve)
1217 Dieric Bouts und Bouts-Werkstatt, Madonna mit Kind
1268 Niederländischer Meister um 1475, Beweinung Christi (nach Dieric Bouts)
1403 »Meister der Grooteschen Anbetung«, Anbetung der Könige
1577 Hieronymus Bosch, Ecce Homo
1588 Van Cleve-Werkstatt um 1520, Madonna mit Kind in einer Nische (nach Joos van Cleve)
2049 Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510, Triptychonflügel mit dem hl. Augustinus
2050 Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510, Triptychonflügel mit der hl. Elisabeth
2091 Joos van der Beke van Cleve, Madonna mit der Birne
SG 986 Niederländischer Meister um 1515, Bildnis eines Mannes mit Nelke

Erwerbungsdaten

vor 1816 »Braunschweiger Monogrammist«, Bordellszene (Inv. Nr. 249)
1817 »Meister des Morrison-Triptychons«, Triptychonflügel mit hl. Barbara und Gregorsmesse (Inv. Nr. 572)
1818 »Meister von Frankfurt«, Triptychon mit der Kreuzigung Christi (Inv. Nr. 715)
1818 Niederländischer Meister um 1525, Grablegung Christi (Inv. Nr. 751)
1829 Quentin Massys, Bildnis eines Gelehrten (Inv. Nr. 766)
1830 Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1485–90, Marien-Triptychon (Inv. Nr. 802)
1830 Joos van der Beke van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi (Inv. Nr. 803)
1833 Rogier van der Weyden, Medici-Madonna (Inv. Nr. 850)
1840/41 Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden) (Inv. Nr. 878)
1840 Robert Campin, Der Schächer zur Linken Christi und Johannes d. T. (Inv. Nr. 886)
1846 Petrus Christus, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus, 1457 (Inv. Nr. 920)
1849 Robert Campin, Stillende Gottesmutter und Schmerzensmutter (Inv. Nr. 939)
1849 Robert Campin, Hl. Veronika (Inv. Nr. 939 A)
1849 Robert Campin, Gnadenstuhl (Inv. Nr. 939 B)
1850 Jan van Eyck, Lucca-Madonna (Inv. Nr. 944)
1850 Hans Memling, Bildnis eines Mannes mit hoher roter Kappe (Inv. Nr. 945)
1861 »Meister der Heiligblut-Kapelle«, Die Heilige Sippe (Inv. Nr. 970)
1870 »Meister der Turiner Kreuzigung«, Kreuzigung Christi (Inv. Nr. 1067)
1870 »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts, Weissagung der Sibylle von Tibur (Inv. Nr. 1068)
1874 Gerard David, Der hl. Hieronymus in der Wildnis (Inv. Nr. 1091)

1874 Gerard David, Verkündigung Mariens (Inv. Nr. 1095)
1886 Jan van Scorel, Bildnis eines Mannes (Fragment) (Inv. Nr. 1154)
1892 Antwerpener (?) Meister um 1525, Madonna mit Kind vor einer Landschaft; nach Joos van Cleve (Inv. Nr. 1216)
1892 Dieric Bouts und Bouts-Werkstatt, Madonna mit Kind (Inv. Nr. 1217)
1895 Niederländischer Meister um 1475, Beweinung Christi (nach Dieric Bouts; Inv. Nr. 1268)
1906 »Meister der Grooteschen Anbetung«, Anbetung der Könige (Inv. Nr. 1403)
1917 Hieronymus Bosch, Ecce Homo (Inv. Nr. 1577)
1918 Van Cleve-Werkstatt um 1520, Madonna mit Kind in einer Nische; nach Joos van Cleve (Inv. Nr. 1588)
1940 Niederländischer Meister um 1515, Bildnis eines Mannes mit Nelke (Inv. Nr. SG 986)
1952 Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510, Triptychonflügel mit dem hl. Augustinus (Inv. Nr. 2049)
1952 Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510, Triptychonflügel mit der hl. Elisabeth (Inv. Nr. 2050)
1961 Joos van der Beke van Cleve, Madonna mit der Birne (Inv. Nr. 2091)

Provenienzen

Aders, Karl und Eliza (Inv. Nr. 920)
Bager (Inv. Nr. 715)
Benucci, Filippo (Inv. Nr. 878)
Berg, Fritz (Inv. Nr. 1588)
Böhler, J. (Inv. Nr. 1588)
Boyce, G. P. (Inv. Nr. SG 986)
Brenken, Freifrau von und zu, geborene Freiin von Haxthausen (Inv. Nr. 1154)
Brentano-Birckenstock (Inv. Nr. 1067, 1068, 1268)
Brentano-Birckenstock, Josephine und Anton (Inv. Nr. 1268)
Carly (Inv. Nr. 766)
Cassirer, Paul (Inv. Nr. 2091)
Cittadella, Maquis (Inv. Nr. 944)
Crombrugghe-Pycke, Baron (Inv. Nr. 1577)
Eberhardt-Winter, Christian (Inv. Nr. 803)
Faille (Inv. Nr. 1577)
Finger des Raths, Georg (Inv. Nr. 1095)
Fochem, Cunibert (Inv. Nr. 803)
Förster, Ernst Joachim (Inv. Nr. 850)
Geest, Cornelis van der (Inv. Nr. 766)
Georges (Inv. Nr. 1091, 1095)
Glauburg, Frau von, geborene von Stalburg (Inv. Nr. 715)
Gontard, Moritz (Inv. Nr. 1216, 1217)
Grossi, Nic. (Inv. Nr. 751)
Hartmann, Georg (Inv. Nr. 2049, 2050)
Heymann, Julius (Inv. Nr. SG 986)
Houten, Ignaz van (Inv. Nr. 939, 939 A, 939 B)
Huck, W. (Inv. Nr. 1588)
Humbracht, Nikolaus (Inv. Nr. 715)
Karl Ludwig von Bourbon, Herzog von Lucca (Inv. Nr. 944)
Kaufmann, Richard von (Inv. Nr. 1577)
Maeterlinck, Louis (Inv. Nr. 1577)
Neufville-Gontard, Franziska de (Inv. Nr. 572)
Nieuwenhuys, C. J. (Inv. Nr. 944)
Nothnagel (Inv. Nr. 715)
Ohlenschlager (Inv. Nr. 766)
Oppenheim, Moritz (Inv. Nr. 802)
Passavant, Johann David (Inv. Nr. 920, 970)
Pfeilschifter, Johann Baptist von (Inv. Nr. 886)
Pourtalès-Gorgier, Comte de (Inv. Nr. 1217)
Pycke (Inv. Nr. 1577)
Rossini (Inv. Nr. 850)
Scheibner (Inv. Nr. 803)
Schmitgen, Gobel (Inv. Nr. 803)
Schmitgen, Johann (Inv. Nr. 803)
Six, Willem (Inv. Nr. 766)
Städel, Johann Friedrich (Inv. Nr. 249)
Willem II., König der Niederlande (Inv. Nr. 944, 945)

Veränderungen der Zuschreibungen

Inv. Nr. 249 »Braunschweiger Monogrammist« (VERZ. 1987: »Braunschweiger Monogrammist«; VERZ. 1924: »Braunschweiger Monogrammist«; VERZ. 1900: »Braunschweiger Monogrammist«)
Inv. Nr. 572 »Meister des Morrison-Triptychons« (VERZ. 1987: Niederländischer Meister, um 1500; VERZ. 1924: Niederländischer Meister, um 1480–1500; VERZ. 1900: Niederländischer Meister, um 1480 bis 1500)
Inv. Nr. 715 »Meister von Frankfurt« (VERZ. 1987: »Meister von Frankfurt«; VERZ. 1924: »Meister von Frankfurt«; VERZ. 1900: »Meister von Frankfurt«)
Inv. Nr. 751 Niederländischer Meister um 1525 (VERZ. 1987: nicht aufgeführt; VERZ. 1924: Jean Provost; VERZ. 1900: Niederländischer Meister, um 1525)
Inv. Nr. 766 Quentin Massys (VERZ. 1987: Quentin Massys; VERZ. 1924: Quentin Massys; VERZ. 1900: Quinten Massys)
Inv. Nr. 802 Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1485–90 (VERZ. 1987: Hugo van der Goes; VERZ. 1924: Hugo van der Goes; VERZ. 1900: Hugo van der Goes)
Inv. Nr. 803 Joos van der Beke van Cleve (VERZ. 1987: Joos van Cleve; VERZ. 1924: Joos van Cleve; VERZ. 1900: »Meister vom Tode Mariä«)
Inv. Nr. 850 Rogier van der Weyden (VERZ. 1987: Rogier van der Weyden; VERZ. 1924: Rogier van der Weyden; VERZ. 1900: Roger van der Weyden)
Inv. Nr. 878 Niederländischer Meister um 1510 (VERZ. 1987: Nachfolge Roger van der Weyden; VERZ. 1924: Rogier van der Weyden; VERZ. 1900: Roger van der Weyden)
Inv. Nr. 886 Robert Campin (VERZ. 1987: »Meister von Flémalle«; VERZ. 1924: »Meister von Flémalle«; VERZ. 1900: »Meister von Flémalle«)
Inv. Nr. 920 Petrus Christus (VERZ. 1987: Petrus Christus; VERZ. 1924: Petrus Cristus; VERZ. 1900: Petrus Cristus)

Inv. Nr. 939 Robert Campin (VERZ. 1987: »Meister von Flémalle«; VERZ. 1924: »Meister von Flémalle«; VERZ. 1900: »Meister von Flémalle«)
Inv. Nr. 939 A Robert Campin (VERZ. 1987: »Meister von Flémalle«; VERZ. 1924: »Meister von Flémalle«; VERZ. 1900: »Meister von Flémalle«)
Inv. Nr. 939 B Robert Campin (VERZ. 1987: »Meister von Flémalle«; VERZ. 1924: »Meister von Flémalle«; VERZ. 1900: »Meister von Flémalle«)
Inv. Nr. 944 Jan van Eyck (VERZ. 1987: Jan van Eyck; VERZ. 1924: Jan van Eyck; VERZ. 1900: Jan van Eyck)
Inv. Nr. 945 Hans Memling (VERZ. 1987: Hans Memling; VERZ. 1924: Hans Memling; VERZ. 1900: Hans Memling)
Inv. Nr. 970 »Meister der Heiligblut-Kapelle« (VERZ. 1987: »Meister der Heiligblut-Kapelle«; VERZ. 1924: Niederländischer Meister, um 1520, sogen. »Meister du Saint Sang«; VERZ. 1900: »Meister von Frankfurt«)
Inv. Nr. 1067 »Meister der Turiner Kreuzigung« (VERZ. 1987: Huygh Jacobsz.; VERZ. 1924: Holländischer Meister, um 1525; VERZ. 1900: Holländischer Meister, um 1525)
Inv. Nr. 1068 »Meister der Tiburtinischen Sibylle« und Werkstatt des Dieric Bouts (VERZ. 1987: »Meister der Tiburtinischen Sibylle«; VERZ. 1924: Nachfolger des Dirck Bouts, Haarlemer Meister; VERZ. 1900: Dirck Bouts)
Inv. Nr. 1091 Gerard David (VERZ. 1987: Gerard David; VERZ. 1924: Gerard David; VERZ. 1900: Gerard David)
Inv. Nr. 1095 Gerard David (VERZ. 1987: Gerard David; VERZ. 1924: Gerard David; VERZ. 1900: Gerard David)
Inv. Nr. 1154 Jan van Scorel (VERZ. 1987: Art des Jan van Scorel; VERZ. 1924: Art des Jan van Scorel; VERZ. 1900: Art des Jan van Scorel)
Inv. Nr. 1216 Antwerpener (?) Meister um 1525 (VERZ. 1987: Joos van Cleve; VERZ. 1924: Joos van Cleve; VERZ. 1900: »Meister vom Tode Mariae«)
Inv. Nr. 1217 Dieric Bouts und Werkstatt (VERZ. 1987: Dieric Bouts; VERZ. 1924: Dirck Bouts; VERZ. 1900: Dirck Bouts)
Inv. Nr. 1268 Niederländischer Meister um 1475 (VERZ. 1987: Kopie nach Bouts; VERZ. 1924: Werkstatt des Dirck Bouts; VERZ. 1900: Copie nach Dirck Bouts)
Inv. Nr. 1403 »Meister der Grooteschen Anbetung« (VERZ. 1987: »Meister der Grooteschen Anbetung«; VERZ. 1924: Antwerpener Meister, um 1525, sog. »Meister der Grooteschen Anbetung«)
Inv. Nr. 1577 Hieronymus Bosch (VERZ. 1987: Hieronymus Bosch; VERZ. 1924: Hieronymus Bosch)
Inv. Nr. 1588 Van Cleve-Werkstatt um 1520 (VERZ. 1987: nicht aufgeführt; VERZ. 1924: Vlämischer Meister, um 1520, Schule des Joos van Cleve)
Inv. Nr. 2049 Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510 (VERZ. 1987: nicht aufgeführt)
Inv. Nr. 2050 Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510 (VERZ. 1987: nicht aufgeführt)
Inv. Nr. 2091 Joos van der Beke van Cleve (VERZ. 1987: Joos van Cleve)
Inv. Nr. SG 986 Niederländischer Meister um 1515 (VERZ. 1987: nicht aufgeführt)

AACHEN 15, 18–20, 98, 98[10], 135, 181[12], 202, 202[88]
ABS, Hermann Joseph 16, 206
ADERS, Eliza 18, 21[20], 23, 23[37], 158
ADERS, Karl 18, 21[20], 23, 23[37], 158, 158[4]
AERTSEN, Pieter 356, 358, 359, 359[15]
AGNELLI, Giambattista de' 345, 345[34]
AHSEN, Walter von 24
AIX-EN-PROVENCE, Musée Granet
Campin, Robert, Madonna mit den Heiligen Petrus und Augustinus und einem geistlichen Stifter 104, 121
AKEN, van 28
AKEN, Anthonius van 28
ALBERTI 168, 250
ALBRECHT, Erzherzog von Österreich 285f
ALDEGREVER, Heinrich
Bildnis des Bernd Knipperdolling, Kupferstich 285[8]
ALKMAAR 306
AMIENS, Musée de Picardie
Van der Goes-Nachfolge, Beweinung Christi 389[58]
AMSTEL, Jan van 353, 357[12], 358, 359[17], 364f, 365[46]
AMSTERDAM 285, 306, 324[43]
AMSTERDAM, Rijksmuseum
Bosch-Nachfolge, Kopie des Städel-Ecce Homo 32, 35, *Abb. 3*
Braunschweiger Monogrammist, Nachfolge, Kopie der Städel-Bordellszene 361, 364, 364[37], *Abb. 233*
Heemskerck, Maerten van, Bildnisse des Ehepaares Bicker 312[21]
Meister der Fürstenportraits, Portrait Engelberts II. von Nassau 74[22]
Niederländischer Meister um 1515, Triptychonflügel mit Mannalese und Abraham und Melchisedek 450[23]
AMSTERDAM, Stichting P. en N. de Boer
Geertgen tot Sint Jans, Hl. Hieronymus 229[31]
AMSTERDAM, Sammlung W. J. Vroom
Bouts-Nachfolge, Beweinung Christi 61[4], 65
AMSTERDAM, Kunsthandel
Van Cleve-Nachfolge, Madonna mit Kind 215[14]
Van Cleve-Nachfolge, Madonna mit Kind 219[8]
Van Cleve-Nachfolge, Madonna mit Kind 219[8]
Massys, Quentin, Bildnis (?) eines lachenden Mannes 291[45]
Van der Weyden-Nachfolge, Kopie der Medici-Madonna 321, 324, 324[43], 329, *Abb. 205*
ANTON VON BURGUND 303
ANTWERPEN 24[46], 72[18], 175, 185f, 194f, 199, 217–221, 222, 230, 282, 285, 285[11], 288, 309, 313f, 352, 353, 359[17], 368, 377–379, 378[25], 388, 393, 396–402, 398[4], 402[9], 404, 407, 413, 419, 419[11], 421[14], 438f, 441, 450
ANTWERPEN, Museum vor Schone Kunsten
Leyden, Aertgen van, Triptychon mit der Heiligen Familie 74, *Abb. 33*
Massys, Quentin, Johannes-Triptychon 282
Massys, Quentin, Hl. Maria Magdalena 439[15]
Massys, Quentin, Christophorus 282
Meister der Antwerpener Anbetung, Königsanbetung 393, 398[7]
Meister von Frankfurt, Doppelbildnis des Malers mit seiner Frau 368, 378[25], 379[35], 388
Meister von Frankfurt, Schützenfest 368, 378[25], 379[35], 388
Meister von Frankfurt, Triptychon mit Königsanbetung 221[13]
Meister von Frankfurt, Nachfolge, Madonna mit der Birne 206, 209[17], *Abb. 119*
Meister von 1499, Diptychon des Chrétien de Hondt 258f, *Abb. 163*
Haarlemer Meister um 1515, Weissagung der Sibylle von Tibur 83[61]
Provost-Nachfolge, Triptychonflügel mit dem Martyrium der hl. Katharina 438[11]
Weyden, Rogier van der, Sakraments-Altar 321f, 322[35], *Abb. 206*
Van der Weyden-Nachfolge, Verkündigung Mariens 325, 345
Van der Weyden-Nachfolge, Bildnis eines Mannes mit Pfeil 322f, *Abb. 208*
ANTWERPEN, Rubenshuis
Haecht, Willem van, Besuch des Erzherzogspaares Albrecht und Isabella bei dem Antwerpener Kunstsammler Cornelis van der Geest 284[1], 285, 285[4], 285[10], *Abb. 179*
APELLES 285, 308
ARIAEN (Massys-Schüler) 419[11]
ARNOLFINI, Giovanni 247[7]
ARRAS 102f, 118, 139[35]
ARTHOIS, Bonne d' 106
ASCHAFFENBURG 134f, 134[4], 219[8]
AUGSBURG 15, 285

BAERLE-DUC 154
BAERZE, Jacques de
Dijon, Musée des Beaux-Arts, Kreuzigungs-Triptychon 115[102]

Bager 376, 376[9]
Baldung Grien, Hans 56[42]
Bandini Baroncelli, Maria 301–303, 302[24], 302[25], 303[28]
BASEL, Kunstmuseum
Braunschweiger Monogrammist, Kreuzigung Christi 356, 366, 366[49], *Abb. 231*
Memling, Hans, Hl. Hieronymus in der Wildnis 229, 229[31], *Abb. 141*
Van Scorel-Nachfolge, Ecce Homo 43[60]
Bauzá, Rodríguez 258[59]
BEAUVAIS 103[47]
Beckenkamp, Caspar Benedikt 181[12]
Köln, St. Maria Lyskirchen, Kopie des Beweinungs-Triptychons des Joos van Cleve 181[12], 194, 203
Becker, A. J. 202
Beer, Jan de 403[14]
Mailand, Brera, Triptychon mit Königsanbetung 402f, *Abb. 257*
Beffremont, Pierre de 323
Bellaert, Jacob 72, 75[26], 83
Bellechose, Henri 106, 139f
Paris, Louvre, Kreuzigung Christi und Martyrium des hl. Dionysius 139f, *Abb. 79*
Bellini, Giovanni 14, 186[52], 436, 436[3]
Benson, Ambrosius
Segovia, Kathedrale, Kreuzabnahme 138[30]
Benucci, Filippo 15, 342f, 342[13], 343[16], 343[17]
Berg, Fritz 16, 213
BERGAMO, Accademia Carrara
Foppa, Vincenzo, Hl. Hieronymus in der Wildnis 229
BERLIN 15f, 18, 22, 31f, 206, 334, 343[20]
BERLIN, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Bodemuseum
Van der Weyden-Nachfolge, Weissagung der Sibylle von Tibur 83, 83[66]
BERLIN, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie
Bouts, Dieric d. Ä., Christus im Hause Simons 49[11]
Braunschweiger Monogrammist, Bordellszene 356, 364, 365[41], *Abb. 229*
Campin, Robert, Madonna auf der Rasenbank 108, 120
Campin, Robert, Bildnis eines feisten Mannes 121
Christus, Petrus, Diptychon mit Verkündigung Mariens und Geburt Christi sowie Weltgericht 80[45], 160f, 164, 170, 170[67], *Abb. 89*
Daret, Jacques, Flügelbilder des Altars aus Arras, Heimsuchung Mariens und Königsanbetung 102f, 118f, 139[35], *Abb. 50*
Eyck, Jan van, Madonna in der Kirche 258–260, 258[59], *Abb. 162*
Goes, Hugo van der, Monforte-Altar 170[60], 271[16]
Goes, Hugo van der, Hirtenanbetung 115[104], 164[45]
Massys, Quentin, Hl. Maria Magdalena 439[15]
Mostaert, Jan, Portrait einer Frau 83[61]
Mostaert, Jan, Bildnis eines Mannes 432, *Abb. 285*
Scorel, Jan van, Bildnis eines Mannes 313, *Abb. 202*
Utrecht, Jacob van, Kreuzabnahme 378[29]
Weyden, Rogier van der, Bladelin-Altar 83f, 141[45], 323, *Abb. 40*
Weyden, Rogier van der, Johannes-Altar 15, 150, 321, 325, 329[61], 340[7], 343–347, 344[24], 344[26], 344[27], 345[34], *Abb. 217*
Weyden, Rogier van der, Marien-Altar 62, 102[38], 117[116], 150, 315, 343–345, 344[23], 344[27], 347–350, 349[47], 350[51], *Abb. 218*
Van der Weyden-Nachfolge, Beweinung Christi 349[49]
BERLIN, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett
Meister der Gewandstudien, Hl. Hieronymus in der Wildnis, Zeichnung 229
BERLIN, Kunsthandel
Van Cleve-Nachfolge, Beweinung Christi 198f, *Abb. 117*
Van Cleve-Nachfolge, Madonna mit Kind 215[14]
Van Cleve-Nachfolge, Madonna mit Kind 219[8]
Meister von Frankfurt, Nachfolge, Madonna mit der Birne 209[17]
BERN, Historisches Museum
Van der Weyden-Nachfolge, Rückenschild eines Chormantels 107[85]
Best, Mary Ellen 24[50], 183[24], 271[5], 285[7], 376[11], 417[5], 436[4]
Bettendorf, Leopold 18–21
Biese, Jakob 142[49]
Bladelin, Pieter 106
Bles, Herry met de 31, 287, 403[14]
Blesius, Henricus 403[14]
Böhler, J. 206
Böhmer, Johann Friedrich 14f
Boisserée, Melchior 14, 18, 19[13], 22–24, 334
Boisserée, Sulpiz 14, 18, 19[13], 22–24, 134, 181[13], 296[2], 334, 342[13], 343[16]
BONN, Sammlung Virnich
Meister der Mansi-Magdalena, Beweinung Christi 439[16]
BORDEAUX, Privatsammlung
Braunschweiger Monogrammist, Nachfolge, Opfer Abrahams 364[39]
Borri, Francesco 334
Bosch, Hieronymus 28–45
Werke
Gent, Museum voor Schone Kunsten, Kreuztragung Christi 40, *Abb. 11*
Frankfurt, Städel, Ecce Homo 16, 29–45, *Abb. 1, Tafel 1*
Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Antonius-Triptychon 28, 40, 42, *Abb. 10*
Madrid, Prado, Triptychon mit Anbetung der Könige 40, 42
Madrid, Prado, Garten der Lüste 28
Madrid, Prado, Heuwagen 28
Washington, National Gallery of Art, Tod des Geizhalses 40[53]
Nachfolge
Amsterdam, Rijksmuseum, Kopie des Städel-Ecce Homo 32, 35, *Abb. 3*
Boston, Museum of Fine Arts, Ecce Homo 35
Indianapolis, Clowes Fund, Ecce Homo 35[39]
Philadelphia, John G. Johnson Collection, Ecce Homo 35
Sacramento, Crocker Art Gallery, Kreuztragung, Zeichnung 35[39]
Schweizer Privatbesitz, Ecce Homo 35

verlorene Werke
Jüngstes Gericht 28
Zeichnungen 40[53]

BOSTON, Museum of Fine Arts
Bosch-Nachfolge, Ecce Homo 35
Weyden, Rogier van der, Lukas-Madonna 22[26], 55, 55[33], 349, 349[48], *Abb. 226*

BOUSANT, Claes 213[8]

BOUTS, Albrecht 21[20], 46, 81, 170[60], 282, 377[19]
Frankfurt, Historisches Museum, Beweinung Christi 65[16]

BOUTS, Dieric d. Ä. 18, 19[13], 21[20], 46–86, 170, 229, 264, 282, 298, 298[16], 303, 320[22]
Werke
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Christus im Hause Simons 49[11]
Brügge, St. Salvator, Hippolytus-Triptychon 49[11]
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Gerechtigkeitsbild, Gottesurteil durch die Feuerprobe 46, 71, 80, 81[53], 82[56], 170[60], 303, *Abb. 28*
Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Madonna mit Kind 55[35]
Löwen, St. Peter, Abendmahls-Altar 18–21, 19[13], 46, 81, 170[60]
London, National Gallery, Madonna mit Kind 49–51, 56, 56[42], 57[43], *Abb. 14*
London, National Gallery, Thronende Madonna mit Petrus und Paulus 49[11]
London, National Gallery, Bildnis eines Unbekannten 23, 23[37], 298[6], 303[29]
München, Alte Pinakothek, Triptychon mit der Anbetung der Könige (Perle von Brabant) 22, 49, 57
München, Alte Pinakothek, Triptychonflügel mit Gefangennahme und Auferstehung Christi 50, 57
New York, Metropolitan Museum of Art, Madonna mit Kind 55[35]
New York, Metropolitan Museum of Art, Bildnis eines älteren Mannes 303
Paris, Louvre, Beweinung Christi 16, 61f, 63–65, *Abb. 22*
Bouts und Werkstatt
Frankfurt, Städel, Madonna mit Kind 16, 47–58, *Abb. 13, Tafel 2*
Bouts-Werkstatt und Meister der Tiburtinischen Sibylle
Frankfurt, Städel, Weissagung der Sibylle von Tibur 66–86, 169f, 170[69], *Abb. 25, Tafel 4*
Bouts-Nachfolger
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Gerechtigkeitsbild, Enthauptung des unschuldigen Grafen 46, 57[44], 71, 81[53], 82[59], *Abb. 29*
Nachfolge
Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Madonna mit Kind 51, 55[35], 56f, *Abb. 17*
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Madonna mit Kind, Zeichnung 51, 56, *Abb. 16*
Frankfurt, Städel, Beweinung Christi 16, 59–65, *Abb. 21, Tafel 3*
Venedig, Museo Correr, Madonna mit Kind 51, 56, *Abb. 15*
ehemals Amsterdam, Sammlung W.J. Vroom, Beweinung Christi 61[4], 65
ehemals Paris, Kunsthandel, Beweinung Christi 65[16]
ehemals zugeschrieben
Frankfurt, Städel, Weissagung der Sibylle von Tibur 70f, 71[11], *Abb. 25, Tafel 4*
mutmaßliche Werke
Hl. Hieronymus in der Wildnis 229f

BOUTS, Dieric d.J. 46, 49f, 62, 72[12], 81[47]

BOYCE, George Price 430

BRAUNSCHWEIG, Herzog Anton Ulrich-Museum
Braunschweiger Monogrammist, Armenspeisung 353, 356, 359[17], 364–366, 365[41], 365[43], 365[45], 365[47], 366[48], *Abb. 230*
Braunschweiger Monogrammist, Liebespaar im Kornfeld 364[36]

BREDA, Grote Kerk
Scorel, Jan van, Kreuzauffindungs-Triptychon 231[40]

BRENGBIER, Barbara 410[23]

BRENKEN, von und zu 16, 308

BRENTANO, Anton Theodor 16, 60f

BRENTANO, Franz 70

BRENTANO, Josephine 16, 60f

BRENTANO-BIRCKENSTOCK 16, 61, 70, 70[6], 444

BREUER, J.J. J. 202f

BROEDERLAM, Melchior
Dijon, Musée des Beaux-Arts, Kreuzigungs-Triptychon 115[102]

BRUEGEL, Pieter d. Ä. 353, 359, 365[46], 438

BRÜGGE 22, 31, 99[21], 115, 138f, 138[31], 142, 142[49], 154, 158, 175, 222, 229[30], 235, 236[15], 242, 244, 258, 258[59], 265–281, 295, 296, 296[4], 302, 324, 329, 345, 404, 407f, 438f

BRÜGGE, Groeningemuseum
Christus-Nachfolge, Flügelbilder mit Verkündigung Mariens und Geburt Christi 80[45], 167[57], 170f, *Abb. 95–96*
David, Gerard, Taufe Christi 238[26]
Eyck, Jan van, Van der Paele-Madonna 22, 22[29], 159, 162[32], 162[35], 172, 249, 250[39], 257, 260f, 261[68], 278, 278[38], *Abb. 155*
Eyck, Jan van, Portrait der Margarete van Eyck 22[29]
Provost, Jan, Jüngstes Gericht 438[11]
Van Eyck-Nachfolge, Bildnis Christi als Rex Regum 22[29]
Van der Weyden-Nachfolge, Lukas-Madonna 349

BRÜGGE, Heiligblut-Kapelle
Meister der Heiligblut-Kapelle, Triptychon mit der Beweinung Christi 404, 407[10], 408, 439[16]

BRÜGGE, St. Jakob
Meister der Heiligblut-Kapelle, Marien-Triptychon 404, 409, 409[15], *Abb. 264*

BRÜGGE, Sint Jans Hospital
Memling, Hans, Katharinen-Triptychon 295
Memling, Hans, Floreins-Triptychon 295
Memling, Hans, Diptychon des Martin van Nieuwenhove 301[22]

BRÜGGE, St. Salvator
Bouts, Dieric d. Ä., Hippolytus-Triptychon 49[11]
Goes, Hugo van der, Stifterflügel des Hipplytus-Triptychons 49[11], 276

Brügger Meister um 1500, Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung Christi 138, *Abb. 77*
BRÜSSEL 99, 99[21], 99[24], 99[26], 100[37], 117[121], 136, 230[34], 231[40], 247, 264, 289[34], 296, 296[2], 315, 319, 351, 422
BRÜSSEL, Musées Royaux des Beaux-Arts
Bouts, Dieric d. Ä., Gerechtigkeitsbild, Gottesurteil durch die Feuerprobe 46, 71, 80, 81[53], 82[56], 170[60], 303, *Abb. 28*
Bouts, Dieric d. Ä., und -Nachfolger, Gerechtigkeitsbild, Enthauptung des unschuldigen Grafen 46, 57[44], 71, 81[53], 82[59], *Abb. 29*
Cleve, Joos van, Anna Selbdritt 209
Hemessen, Jan van, Der Verlorene Sohn bei den Dirnen 357, *Abb. 232*
Massys, Quentin, Annen-Triptychon 282
Massys, Quentin, Madonna mit Kind 282
Rubens, Peter Paul, Bildnis des sogenannten Paracelsus 291[42]
Meister der Heiligen Sippe, Gregorsmesse 422[17]
Mostaert, Jan, Portrait eines Mannes 83[61], 432
Mostaert, Jan, Triptychonflügel mit Stiftern und Petrus und Paulus 83[61]
Scorel, Jan van, Bildnis des Jan Carondelet 312[19]
Weyden, Rogier van der, Madonna mit Kind 51
Weyden, Rogier van der, Beweinung Christi 349[49]
Weyden, Rogier van der, Fragment einer Königsanbetung 322, *Abb. 207*
Van der Weyden-Nachfolge, Madonna mit Kind 51[22]
Van der Weyden-Nachfolge, Sforza-Triptychon 230[36]
BRUGGE, Claes van 213[8]
BRUGGHEN, Katharina van der, »Metten Gelde« 46
BRUN, Greda, genannt Faut von Monsberg 374, 377f, 381, 383f
BRUNELLESCHI 250
BRUYN, Barthel 199[82], 309, 428, 428[9], 430f
Werke
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Bildnis eines jüngeren Mannes 433[19]
Köln, Kunsthandel, Triptychonflügel mit Joseph von Arimathia 199[82]
Mönchengladbach, Sammlung Otten, Madonna mit Kind und den Heiligen Benedikt und Scholastika 428, *Abb. 280*
Verbleib unbekannt, Bildnis-Diptychon von 1528 433[19]
BUDAPEST, Szépmüvészeti Múzeum
Meister der Grooteschen Anbetung, Königsanbetung 403[13]
BUYS, Cornelis 306

CAEN, Collections Municipales
Weyden, Rogier van der, Madonnentafel des Diptychons des Laurent Froimont 55[35]
CAMBRIDGE, Fitzwilliam Museum
Campin-Nachfolge, Hl. Veronika, Zeichnung 107, *Abb. 52*
Campin-Nachfolge, Kreuzabnahme, Zeichnung 143, *Abb. 81*
CAMBRIDGE, Mass., Busch-Reisinger-Museum
Braunschweiger Monogrammist, Nachfolge, Bordellszene 364[35]
CAMBRIDGE, Mass., Fogg Art Museum
Bouts-Nachfolger, Madonna mit Kind 51, 55[35], 56f, *Abb. 17*
Campin-Nachfolge, Schächer zur Rechten Christi, Zeichnung 143, *Abb. 80*
CAMPIN, Robert (s. auch MEISTER VON FLÉMALLE) 15, 21[21], 87–153, 244, 315, 329f, 345, 350
Werke
Aix-en-Provence, Musée Granet, Madonna mit den Heiligen Petrus und Augustinus und einem geistlichen Stifter 104, 121
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Madonna auf der Rasenbank 108, 120
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Bildnis eines feisten Mannes 121
Cleveland, Museum of Art, Johannes d. T. 120
Dijon, Musée des Beaux-Arts, Geburt Christi 104, 119–121, *Abb. 51*
Frankfurt, Städel, »Flémaller Tafeln« 15, 21[21], 88–128, 135, 136[10], 136[13], 137f, 138[24], 141[43], 142[51], 144, 146–149, 148[76], 148[77], 150[87], 320[20], 329[61], *Abb. 41, 43-44, 46, Tafeln 5-7*
Frankfurt, Städel, Fragment eines Triptychonflügels mit Schächer und Johannes d. T. 15, 87, 98–100, 108, 116, 118, 121f, 124, 129–153, *Abb. 69, 71, Tafeln 8-9*
London, Courtauld Institute Galleries, Seilern-Triptychon 119f, 122, *Abb. 66*
London, National Gallery, Madonna mit Kind vor dem Kaminschirm 122, *Abb. 67*
London, National Gallery, Madonna mit Kind am Kamin 100[36], 108, 121
London, National Gallery, Bildnis-Paar 122
Madrid, Prado, Triptychonflügel mit Marienvermählung und den Heiligen Jakobus d. Ä. und Clara 119, 121, 124, 150, *Abb. 64-65*
New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters, Mérode-Triptychon 99, 105, 120f, 137, 278, *Abb. 48*
Philadelphia, John G. Johnson Collection, Christus und Maria 122f, *Abb. 68*
Tournai, St. Brice, Verkündigung Mariens und Engelsköpfe, Fresken 117[123]
Washington, Dumbarton Oaks Foundation, Damenbildnis 122
Nachfolge
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Hl. Veronika, Zeichnung 107, *Abb. 52*
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Kreuzabnahme, Zeichnung 143, *Abb. 81*
Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Schächer zur Rechten Christi, Zeichnung 143, *Abb. 80*
Liverpool, Walker Art Gallery, Kreuzabnahme-Triptychon 136–140, 138[31], 142f, 142[56], *Abb. 73-74*
Madrid, Museo Lázaro Galdiano, Madonna mit Kind 107
Madrid, Prado, Flügel des Werl-Triptychons 100, 102[38], 102[40], 105, 122[141], 122[143], 350[51], *Abb. 49*
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Bildnis eines feisten Mannes 121[136]
ehemals La Mancha, Madonna mit Kind 107[83]

St. Petersburg, Ermitage, Diptychon mit Madonna und Kind und Gnadenstuhl 120, 121[133], 122
Turin, Biblioteca Reale, Madonna mit Kind, Zeichnung 107, *Abb. 53*
CARLY 15, 285
CARONDELET, Jean d. J. 288, 288[29], 312[19]
CASSIRER, Paul 206
CAVALIERI 220[10]
CENICERO (Logroño), Privatsammlung
Meister der Katharinen-Legende, Gregorsmesse 421f
CERVARA 228f, 228[28], 237f, 237[18], 237[19], 241–243
CHAMPMOL 106, 115[102]
CHANTILLY, Musée Condé
Memling-Nachfolge, Bildnis des Anton von Burgund 303, *Abb. 195*
CHICKSANDS PRIORY, Bedfordshire 289[34]
CHRISTA, Pietro (s. auch CHRISTUS, Petrus) 159
CHRISTOPHSEN, Pieter (s. auch CHRISTUS, Petrus) 158
CHRISTUS, Petrus 46, 80, 102[46], 225, 282
Werke
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Diptychon mit Verkündigung Mariens und Geburt Christi sowie Weltgericht 80[45], 160f, 164, 170, 170[67], *Abb. 89*
Frankfurt, Städel, Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus 15, 18, 22, 25, 38[45], 80[45], 82[56], 154, 155–174, 249[34], 252[43], *Abb. 87, Tafel 10*
New York, Sammlung Wildenstein, Geburt Christi 170[67]
Washington, National Gallery of Art, Geburt Christi 170[67]
Washington, National Gallery of Art, Triptychonflügel mit Stifterbildnissen 162f, 163[40], 170f, *Abb. 90*
Nachfolge
Brügge, Groeningemuseum, Flügelbilder mit Verkündigung und Geburt Christi 80[45], 167[57], 170f, *Abb. 95–96*
CITTADELLA, Marquis 245
CLAESZ., Allaert 353, 359
CLERCQ, Jean du 103
CLEVE, Cornelis van 175, 185[45], 218[4]
Schweizer Kunsthandel, Beweinung Christi 199[82]
CLEVE, Joos van der Beke van, d. Ä. 175–221, 230[39], 428
Werke
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Anna Selbdritt 209
Danzig, Muzeum Narodowe, Reinholds-Altar 185[41], 252[46]
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kleine Königsanbetung 208, *Abb. 122*
Edinburgh, National Gallery of Scotland, Kreuzabnahme-Triptychon 199
Frankfurt, Städel, Triptychon mit der Beweinung Christi 15, 18, 23, 24[43], 176–203, 209[14], 218[2], 328[58], *Abb. 97–98, Tafeln 11–12*
Frankfurt, Städel, Madonna mit der Birne 16, 204–210, 216, *Abb. 118, Tafel 13*
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Marientod-Triptychon 23[39], 23[40], 175, 183, 183[26], 185[41], 209, *Abb. 101*
Liverpool, Walker Art Gallery, Madonna mit Kind im Kreis von Engeln 216
London, Kunsthandel, Madonna mit Kind 213, 215[13], 219[7], *Abb. 124*
London, Kunsthandel, Madonna mit Kind 219f, *Abb. 219*
Modena, Galleria Estense, Anna Selbdritt 409[16]
München, Alte Pinakothek, Marientod-Triptychon 23[39], 23[40], 175, 183
Muskegon, Mich., Muskegon Museum of Art, Hl. Hieronymus in der Wildnis 231[40]
New York, Metropolitan Museum of Art, Kreuzigungs-Triptychon 200[84], 200[85]
New York, Metropolitan Museum of Art, Friedsam Collection, Heilige Familie 209[18], 220[12], 252
New York, Metropolitan Museum of Art, Linsky Collection, Madonna mit Kind 200[85], 209[18], 220, *Abb. 132*
Paris, Louvre, Triptychonflügel mit Adam und Eva 175, 209[14]
Philadelphia, John G. Johnson Collection, Kreuzabnahme 199[80]
Wien, Kunsthistorisches Museum, Madonna mit Kind 216
Wien, Kunsthistorisches Museum, Bildnis Maximilians I. 410, *Abb. 265*
Amerikanischer Kunsthandel, Anna Selbdritt 209[17]
Van Cleve und Werkstatt
Paris, Louvre, Beweinungs-Altar 198f, 199[81], *Abb. 116*
Van Cleve-Werkstatt
Frankfurt, Städel, Madonna mit Kind in einer Nische 16, 211–216, 219, *Abb. 123, Tafel 14*
Nachfolge
Amsterdam, Kunsthandel, Madonna mit Kind 215[14]
Amsterdam, Kunsthandel, Madonna mit Kind 219[8]
Amsterdam, Kunsthandel, Madonna mit Kind 219[8]
Berlin, Kunsthandel, Beweinung Christi 198f, *Abb. 117*
Berlin, Kunsthandel, Madonna mit Kind 215[14]
Berlin, Kunsthandel, Madonna mit Kind 219[8]
Frankfurt, Städel, Madonna mit Kind vor einer Landschaft 217–221, *Abb. 128*
Krakau, Wawelschloß, Madonna mit Kind 215[14]
London, Kunsthandel, Hl. Veronika 199[82]
London, Kunsthandel, Madonna mit Kind 215[14]
Lyon, Musée des Beaux-Arts, Madonna mit Kind 221, *Abb. 133*
Madrid, Museo Lázaro-Galdiano, Madonna mit Kind 215[14]
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Beweinung Christi 198[79]
Paris, Kunsthandel, Beweinung Christi 198[79]
Sevilla, Sammlung Cepero, Madonna mit Kind 215[14]
CLEVE, Joos van der Beke van, d. J. 185[45], 186[48], 218
CLEVELAND, Museum of Art
Campin, Robert, Johannes d. T. 120
COCK, Jan de
Köln, Kunstgewerbemuseum, Hl. Hieronymus in der Wildnis 231[40]
COECKE, Pieter 359
COLMAR, Museum Unterlinden
Grünewald, Matthias, Isenheimer Altar 197

Condulmaro, Francesco 162[30]
Cook, F. 324[43]
Cornelius, Peter 14, 134, 436
Coter, Colin de 100[37]
Paris, Louvre, Gnadenstuhl, 100[37]
Vieure, Pfarrkirche, Lukas-Madonna 100[37]
COVARRUBIAS, Museum der Collegiata
Van Eyck-Nachfolge, Madonna mit Kind 261[68]
Cranach, Lucas d. Ä. 410[23]
Frankfurt, Städel, Torgauer Altar 410[23]
Crayer, Gaspar de
Gent, St. Bavo, Enthauptung Johannes' d. T. 344[27]
Cusino, Tilmannus de 202
Cuspinian, Johannes 411, 411[25]
Cyriacus von Ancona 22

DANZIG, Muzeum Narodowe
Cleve, Joos van, Reinholds-Altar 185[41], 252[46]
Memling, Hans, Weltgerichts-Altar 323, *Abb. 209*
Daret, Jacques 99[26], 102f, 105, 105[68], 116, 118f, 119[127], 123f, 320[22]
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Flügelbilder des Altars aus Arras, Heimsuchung Mariens und Königsanbetung 102f, 118f, 139[35], *Abb. 50*
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Flügelbild des Altars aus Arras, Geburt Christi 103[47], 118f, 139[35]
Paris, Petit Palais, Flügelbild des Altars aus Arras, Darstellung im Tempel 103[47], 118f, 139[35]
David, Gerard 61[5], 213[6], 215[14], 222–243, 402[12], 404, 444
Werke
Brügge, Groeningemuseum, Taufe Christi 238[26]
Detroit, Institute of Arts, Verkündigung Mariens 242[47]
Frankfurt, Städel, Hl. Hieronymus in der Wildnis 16, 223–232, 234[1], *Abb. 134, Tafel 15*
Frankfurt, Städel, Verkündigung Mariens 16, 224[5], 225, 226[18], 228[28], 233–243, *Abb. 145, Tafel 16*
Genua, Palazzo Bianco, Kreuzigung Christi 228f, 228[29], 237[18], *Abb. 140*
Genua, Palazzo Bianco, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Benedikt 228[29], 237[18], 241f, 242[43], 243[48], *Abb. 152*
London, National Gallery, Katharinenvermählung 227f
London, National Gallery, Flügelbild mit Bernardino de Salviati und Heiligen 227f, *Abb. 138*
Lyon, Musée des Beaux-Arts, Wurzel Jesse 226[17], 227[25]
Madrid, Prado, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 213, 215, 215[14]
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Kreuzigung Christi 140
New York, Metropolitan Museum of Art, Annunziata und Gabriel 228[29], 235–243, 236[12], 236[13], 237[17], 237[18], 238[22], 239[31], 243[48], *Abb. 146*
New York, Metropolitan Museum of Art, Lehman Collection, Triptychonflügel 228[27], 236[12]
Paris, Louvre, Gottvater und Engel 228[29], 237[18]
Rouen, Musée des Beaux-Arts, Virgo inter Virgines 222, 225[16], 229[30], 236–238, 236[15], 237[16], 237[17], 241f, 242[43], *Abb. 147*
Washington, National Gallery of Art, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 227f, *Abb. 139*
Altarwerk aus Cervara 228f, 228[29], 237, 237[18], 241–243, *Abb. 148*
Nachfolge
London, National Gallery, Der hl. Hieronymus in der Wildnis 225, 231[41], *Abb. 135*
London, National Gallery, Marien-Triptychon 278[41]
David, Jacques Louis 21[19]
Delemer, Jean 117f, 118[124]
Tournai, Ste. Marie-Madeleine, Verkündigungsfiguren 117f, 117[123], *Abb. 63*
DELFT 441, 445, 450
DEN HAAG 15, 71[11], 244, 247, 296–298, 328[55]
DEN HAAG, Mauritshuis
Haecht, Willem van, Atelier des Apelles 285, 285[11]
DETROIT, Institute of Arts
David, Gerard, Verkündigung Mariens 242[47]
Eyck, Jan van, Hl. Hieronymus 154, 230, *Abb. 142*
Meister der Sibylle von Tibur, Kreuzigung Christi 66, 72, 81, 81[49], 81[52], 82[57], 83, 84[68], *Abb. 32*
Provost-Nachfolge, Jüngstes Gericht 438[11]
Weyden, Rogier van der, Hl. Hieronymus mit dem Löwen 230, *Abb. 143*
DIEST, St. Sulpitius
Antwerpener Meister um 1520, Triptychon der Familie Van Zurpele 402[9]
DIJON 106, 115[102]
DIJON, Musée des Beaux-Arts
Baerze, Jacques de, Kreuzigungs-Triptychon 115[102]
Broederlam, Melchior, Kreuzigungs-Triptychon 115[102]
Campin, Robert, Geburt Christi 104, 119–121, *Abb. 51*
DOBERAN, Klosterkirche
Nordostdeutscher (?) Meister um 1270, »Kelchschrank« 115[108]
Dormagen 61[4]
DRESDEN, Staatliche Kunstsammlungen
Cleve, Joos van, Kleine Königsanbetung 208, *Abb. 122*
Eyck, Jan van, Marien-Triptychon 162[32], 249, 249[33], 257, 257[55], 261, *Abb. 157*
Bouts-Nachfolger, Madonna mit Kind, Zeichnung 51, 56, *Abb. 16*
Druvaeus, Christian 258[59]
DUBLIN, National Gallery of Ireland
Van der Weyden-Nachfolge, Teilkopie der Lukas-Madonna 349[48]
Dürer, Albrecht 237[18], 364[38], 376, 380[42]
Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Hl. Hieronymus 230, 230[39], *Abb. 144*
Ecce Homo, Kupferstich aus der »Großen Passion« 35[40], 42
ehemals Weimar, Schloßmuseum, Bildnis eines Mannes, Zeichnung 288, 291

Eberhard 15, 183
Edelheer 114[98]
EDINBURGH, National Gallery of Scotland
Cleve, Joos van, Kreuzabnahme-Triptychon 199
Massys, Quentin, Bildnis eines Mannes 287[20], 291, *Abb. 187*

EGBERTH 70[7]
EGMONT, Herzog von Geldern 139
ELANT 98, 105
ENGELBERT II., Graf von Nassau 74f, 77, 77[34], 80, 82
ENGELBRECHTSEN, Cornelis 441, 444, 448[14]
München, Alte Pinakothek, Konstantin und Helena 287[18]
ESCORIAL
Weyden, Rogier van der, Kreuzigung Christi 117[116], 315, 320[24]
ETHELRED 70[7]
EUGEN IV., Papst 162[30]
EYCK, Jan van 15, 18f, 21–23, 21[20], 21[21], 22[23], 22[29], 25, 48[1], 70[6], 87, 99[21], 100, 102f, 102[46], 103[49], 106, 115[103], 124f, 134f, 139, 141, 154, 158f, 159[22], 159[23], 161, 162[35], 164, 169, 171f, 225, 235, 236[11], 244–263, 271, 281f, 295, 298[16], 315, 319, 320[21], 342, 343[16], 417
Werke
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Madonna in der Kirche 258–260, 258[59], *Abb. 162*
Brügge, Groeningemuseum, Van der Paele-Madonna 22, 22[29], 159, 162[32], 162[35], 172, 249, 250[39], 257, 260f, 261[68], 278, 278[38], *Abb. 155*
Brügge, Groeningemuseum, Portrait der Margarete van Eyck 22[29]
Detroit, Institute of Arts, Hl. Hieronymus 230, *Abb. 142*
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Marien-Triptychon 162[32], 249, 249[33], 257, 257[55], 261, *Abb. 157*
Frankfurt, Städel, Lucca-Madonna 15, 159, 162, 162[32], 169, 172, 210[19], 220[12], 245–263, 328[55], *Abb. 153, Tafel 17*
Gent, St. Bavo, Genter Altar 21[21], 22, 22[29], 114[100], 139, 142, 159, 244, 255[49], 257[56], 378[30], 390, *Abb. 88*
London, National Gallery, Arnolfini-Doppelbildnis 102[38], 257[54], 261[68]
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Verkündigungs-Diptychon 148[80], 149[84]
New York, Metropolitan Museum of Art, Diptychon mit Kreuzigung Christi und Weltgericht 34[34], 244
Paris, Louvre, Rolin-Madonna 162[32], 249, 255[49], 257, 257[55], 260, *Abb. 156*
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, Die drei Marien am Grab 255[49]
Turin, Galleria Sabauda, Stigmatisierung des hl. Franziskus 255[49]
Turin, Museo Civico, Turin-Mailänder Stundenbuch, Miniaturen 159[18], 244, 255[49]
Washington, National Gallery of Art, Verkündigung Mariens 255[49]
ehemals Warwick Castle, Maelbeke-Tritychon 83[65]
Nachfolge
Brügge, Groeningemuseum, Bildnis Christi als Rex Regum 22[29]
Covarrubias, Museum der Collegiata, Madonna mit Kind 261[68]
Detroit, Institute of Arts, Hl. Hieronymus 154
Madrid, Sammlung Rodríguez Bauzá, Variante der Madonna in der Kirche 258[59]
Melbourne, National Gallery of Victoria, Ince Hall Madonna 243f, 252[45], 257, 260f, 261[68], *Abb. 154*
New York, Metropolitan Museum of Art, Linsky Collection, Fragmente eines Tafelbildes mit den Heiligen Donatian und Viktor (?) 278, 278[38], *Abb. 177*
New York, Frick Collection, Frick-Madonna 154
Sevilla, Privatsammlung, Variante der Madonna in der Kirche 258[59]
EYCK, Hubert van 21f, 21[20], 21[21], 104, 106, 139, 141f, 158, 159[18], 244
im 19. Jahrhundert zugeschriebene Werke
ehemals London, Sammlung Aders, Haupt Johannes' d. T. 21f, 25

FACIUS, Bartholomeus 22, 319
FAILLE 31
FALIN 98, 98[18]
FAUT VON MONSBERG 376, 377
FEDERIGO II. MONTEFELTRE 303[27]
FERRARA 22, 102[40]
FÉTIS, Edouard 226
FINGER DES RATHS, Georg 16, 235
FLAMENCO, Juan 343f, 344[24], 344[26], 345[37]
FLANDES, Juan de
Prag, Národni Galerie, Ecce Homo 42[56]
unterschiedliche Standorte, Johannes-Altar 344[27]
FLEMALLE 98, 98[18], 98[19]
FLORENNES 98
FLORENZ 17, 22[31], 23, 264, 289[34], 301f, 315, 318[8], 319[13], 320[24], 321, 321[26], 328f, 333f
FLORENZ, Museo Nazionale del Bargello
Bouts, Dieric d. Ä., Madonna mit Kind 55[35]
FLORENZ, S. Lorenzo
Lippi, Filippo, Verkündigung Mariens 261[71]
FLORENZ, S. Marco
Fra Angelico, Fresken 320[24]
FLORENZ, Uffizien
Goes, Hugo van der, Portinari-Triptychon 23, 23[36], 264, 272, 302, 302[25], *Abb. 171*
Perugino, Pietro, Selbstbildnis 304
Perugino, Pietro, Bildnis des Francesco delle Opere 304
Weyden, Rogier van der, Beweinung Christi 320, 320[24], 322, *Abb. 204*
FLORENZ, Galleria Palatina
Perugino, Pietro, Beweinung Christi 195
Sarto, Andrea del, Pietà di Luco 185, 185[40], 186[52], 195[75]
FOCHEM, Cunibert 181, 181[13], 183
FÖRSTER, Ernst 15, 316[2], 316[4], 318, 318[10], 318[11], 319, 319[13], 320[23], 328, 333f
FOPPA, Vincenzo 229[33]
Bergamo, Accademia Carrara, Hl. Hieronymus in der Wildnis 229
FORSCHBACH, Johann 202
FRA ANGELICO
Florenz, S. Marco, Fresken 320[24]
München, Alte Pinakothek, Beweinung Christi 320[24]
FRANÇOIS I., König von Frankreich 175
FRANGIPANI, Apollonia Gräfin 410[23]
FRANKFURT 19–24, 61, 70, 158, 213, 218, 224f, 235, 270, 294, 334f, 356, 368, 376f, 377[20], 378[21], 379, 379[31], 380[42], 384, 407, 417, 425, 430f, 444

FRANKFURT, Historisches Museum
Bouts, Albrecht, Beweinung Christi 65[16]
Meister von Frankfurt, Sippen-Altar 24, 24[48], 24[49], 24[51], 368, 376, 376[12], 376[13], 377[17], 378f, 388, 389[56], 438, *Abb. 241*
FRANKFURT, Stadt- und Universitätsbibliothek
Frankfurter(?) Meister um 1508, Gebetbuch der Familie Humbracht 384-388, 388[52], *Abb. 249*
FRANKFURT, Städelsches Kunstinstitut
Bosch, Hieronymus, Ecce Homo 16, 29-45, *Abb. 1, Tafel 1*
Bouts, Dieric d. Ä., und Werkstatt, Madonna mit Kind 16, 47-58, *Abb. 13, Tafel 2*
Bouts-Werkstatt und Meister der Tiburtinischen Sibylle, Weissagung der Sibylle von Tibur 16, 38[45], 57[44], 66-86, 169f, 170[69], *Abb. 25, Tafel 4*
Bouts-Nachfolger, Beweinung Christi 16, 59-65, *Abb. 21, Tafel 3*
Braunschweiger Monogrammist, Bordellszene 14, 354-367, *Abb. 228, Tafel 25*
Campin, Robert, »Flémaller Tafeln« 15, 21[21], 88-128, 135, 136[10], 136[13], 137f, 138[24], 141[43], 142[51], 144, 146-149, 148[76], 148[77], 150[87], 320[20], 329[61], *Abb. 41, 43-44, 46, Tafeln 5-7*
Campin, Robert, Fragment eines Triptychonflügels mit Schächer und Johannes d. T. 15, 87, 98-100, 108, 116, 118, 121f, 124, 129-153, *Abb. 69, 71, Tafeln 8-9*
Christus, Petrus, Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus 15, 18, 22, 25, 38[45], 80[45], 82[56], 154, 155-174, 249[34], 252[43], *Abb. 87, Tafel 10*
Cleve, Joos van, Triptychon mit der Beweinung Christi 15, 18, 23, 24[43], 176-203, 209[14], 218[2], 328[58], *Abb. 97-98, Tafeln 11-12*
Cleve, Joos van, Madonna mit der Birne 16, 204-210, 216, *Abb. 118, Tafel 13*
Van Cleve-Werkstatt, Madonna mit Kind in einer Nische 16, 211-216, 219, *Abb. 123, Tafel 14*
Cranach, Lucas d. Ä., Torgauer Altar 410[23]
David, Gerard, Hl. Hieronymus in der Wildnis 16, 223-232, 234[1], *Abb. 134, Tafel 15*
David, Gerard, Verkündigung Mariens 16, 224[5], 225, 226[18], 228[28], 233-243, *Abb. 145, Tafel 16*
Eyck, Jan van, Lucca-Madonna 15, 159, 162, 162[32], 169, 172, 210[19], 220[12], 245-263, 328[55], *Abb. 153, Tafel 17*
Goes, Hugo van der, Marien-Triptychon 15, 265-281, *Abb. 164-166, Tafeln 18-19*
Grünewald, Matthias, Grisailletafeln des Heller-Altars 380
Massys, Quentin, Bildnis eines Gelehrten 15, 283-294, 313f, 314[26], *Abb. 178, Tafel 20*
Meister von Frankfurt, Kreuzigungs-Triptychon 14, 18, 24, 24[46], 199[83], 209[17], 216[15], 221[13], 328[58], 369-392, 407[7], *Abb. 236-237, Tafeln 26-27*
Meister der Grooteschen Anbetung, Königsanbetung 16, 394-403, *Abb. 252, Tafel 28*
Meister der Heiligblut-Kapelle, Heilige Sippe 16, 405-412, *Abb. 260, Tafel 29*
Meister des Morrison-Triptychons, Triptychonflügel mit hl. Barbara und Gregorsmesse 14, 414-422, *Abb. 267-268, Tafel 30*
Meister der Sibylle von Tibur und Bouts-Werkstatt, Weissagung der Sibylle von Tibur 16, 38[45], 57[44], 66-86, 169f, 170[69], *Abb. 25, Tafel 4*
Meister der Turiner Kreuzigung, Kreuzigung Christi 16, 389[57], 441-451, *Abb. 292, Tafel 32*
Antwerpener (?) Meister um 1525, Madonna mit Kind vor einer Landschaft (nach Joos van Cleve) 16, 213[4], 217-221, *Abb. 217*
Brügger (?) Meister um 1485-90, Marien-Triptychon 15, 265-281, *Abb. 164-165, Tafel 19*
Niederländischer Meister um 1475, Beweinung Christi (nach Dieric Bouts) 16, 59-65, *Abb. 21, Tafel 3*
Niederländischer Meister um 1510, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden) 15, 102[38], 336-352, *Abb. 214-216, Tafel 24*
Niederländischer Meister um 1515, Bildnis eines Mannes mit Nelke 16, 429-433, *Abb. 281*
Niederländischer Meister um 1525, Grablegung Christi 14, 434-440, *Abb. 287*
Niederländischer oder niederrheinischer Meister um 1510, Triptychonflügel mit den Heiligen Augustinus und Elisabeth 16, 423-428, *Abb. 276, Tafel 31*
Memling, Hans, Bildnis eines Mannes mit hoher roter Kappe 15, 296-305, 328[55], *Abb. 190, Tafel 21*
Scorel, Jan van, Bildnis eines Mannes 16, 308-314, *Abb. 196, Tafel 22*
Weyden, Rogier van der, Medici-Madonna 15, 18, 22f, 162[35], 316-335, *Abb. 203, Tafel 23*
Van der Weyden-Nachfolge, Johannes-Altar 102[38], 336-352, *Abb. 214-216, Tafel 24*
Frederiks, J. W. 72[18]
FREIBURG, Augustinermuseum
Hausbuchmeister, Ecce Homo 34[31]
FREISING, Diözesanmuseum
Oberrheinischer Meister um 1490, Madonna mit Kind 56f, *Abb. 20*
Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen 410[23]
Furter, Michael 364[38]
Fyoll, Conrad 16, 24[54], 376[12], 377, 377[17], 407, 407[7]

GAETA, Dom
Massys, Quentin, Grablegung Christi 438[14]
Galen 143
Galle, Philips 288, 291
Geertgen tot Sint Jans 66, 72, 72[18], 82, 82[57]
Amsterdam, Stichting P. en N. de Boer, Hl. Hieronymus 229[31]
Geest, Cornelis van der 284[1], 285, 285[4], 286, 309, 313f
Gelenius, Aegidius 23f
Gent, Justus von 23
New York, Metropolitan Museum of Art, Königsanbetung 402[12]
GENT 22, 31, 104, 106, 117, 117[118], 141f, 141[44], 222, 264, 344[27], 378[3]
GENT, St. Bavo
Crayer, Gaspar de, Enthauptung Johannes' d. T. 344[27]
Eyck, Jan van, Genter Altar 21[21], 22, 22[29], 114[100], 139, 142, 159, 244, 255[49], 257[56], 378[30], 390, *Abb. 88*
GENT, Museum voor Schone Kunsten

Bosch, Hieronymus, Kreuztragung Christi 40, *Abb. 11*
Meister der Mansi-Magdalena, Grablegung Christi 439[16]
GENT, Groot Vleeshuis
Genter Meister von 1448, Geburt Christi, Wandbild 117
GENTILE DA FABRIANO 22
GENUA 162, 163[40], 198, 198[78], 237[19]
GENUA, Palazzo Bianco
David, Gerard, Kreuzigung Christi 228f, 228[29], 237[18], *Abb. 140*
David, Gerard, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Benedikt 228[29], 237[18], 241f, 242[43], 243[48], *Abb. 152*
GEORG VAN EGMOND 312[19]
GEORGES 224f, 224[5], 234[1], 235
GIOVANNI DI PAOLO 169[59]
GIOVANNI SANTI 22
GIROLAMO DI BENVENUTO 15[5], 18[6]
GIROUX 220[10]
GIVET 98
GLADBACH 201
GLAUBURG, von 14, 24, 376
GOES, Hugo van der 23, 56, 57[44], 79[38], 81, 83[65], 104, 141f, 142[50], 170[60], 244, 264–281, 378, 378[30], 389, 389[57], 441, 445, 448, 450
Werke
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Monforte-Altar 170[60], 271[16]
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Hirtenanbetung 115[104], 164[45]
Brügge, St. Salvator, Stifterflügel des Hippolytus-Triptychons 49[11], *276*
Florenz, Uffizien, Portinari-Triptychon 23, 23[36], 264, 272, 302, 302[25], *Abb. 171*
Frankfurt, Städel, Marien-Triptychon 15, 265–281, *Abb. 164–166, Tafeln 18–19*
Oxford, Christ Church, Fragment der Großen Kreuzabnahme 438
Pavia, Museo Civico, Mondsichelmadonna 79[38]
Wien, Kunsthistorisches Museum, Diptychon mit Sündenfall und Beweinung Christi 271, 272[21], 278, *Abb. 169–170*
Nachfolge
Amiens, Musée de Picardie, Beweinung Christi 389[58]
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Mondsichelmadonna 79[38]
Upton House, Bearsted Collection, Augustus und die Sibylle von Tibur 83[65]
Vaduz, Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Triptychon mit Königsanbetung 49[11]
Venedig, Museo Correr, Kreuzigung Christi 389[57], 448, 448[16], *Abb. 294*
Warschau, Muzeum Narodowe, Beweinung Christi 389[58]
Wien, Albertina, Große Kreuzabnahme, Zeichnung 438, *Abb. 291*
Belgischer Privatbesitz, Beweinung Christi, Zeichnung 389, 389[58], *Abb. 251*
ehemals zugeschrieben
Frankfurt, Städel, Weissagung der Sibylle von Tibur 70[6]
München, Alte Pinakothek, Johannes d. T. in der Wildnis 23, 23[36]
verlorene Werke
Brügge, St. Jakob, Kreuzigungs- oder Kreuzabnahme-Triptychon 142, 142[50]
GOETHE, Johann Wolfgang von 134[6]
GONTARD, Moritz 16, 48f, 48[1], 218
GONZALES, Gonzalo 421
GOSSAERT, Jan, genannt Mabuse 183
Rom, Palazzo Doria, Diptychon des Antonio Siciliano 258[59]
GOUDA 72[18], 222
GRANADA, Capilla Real
Van der Weyden-Nachfolge, Anbetung des Kindes, Beweinung Christi 344[23], 347, 349f, 349[47], *Abb. 225*
GRAPHEUS, Cornelius 288, 291, *Abb. 183*
GREVENBRUCH, Johannes von 202
GRIMANI 288[29], 298, 298[6]
GROOTE, Geert 390, 390[60]
GROOTE, von 393, 398, 403
GROSSI, N. 14, 436
GRÜNEWALD, Matthias
Colmar, Museum Unterlinden, Isenheimer Altar 197
Frankfurt, Städel, Grisailletafeln des Heller-Altars 380
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Grisailletafeln des Heller-Altars 380[42]

HAARLEM 46, 66, 72, 72[12], 72[17], 72[18], 75[26], 82f, 82[57], 83[61], 306, 419[11], 432
HAARLEM, Simon van (s. auch HERLAM, Simon van) 419[11]
HAARLEM, Frans Halsmuseum
Scorel, Jan van, Jerusalempilger 309, 312–314, *Abb. 197*
HACKENEY 23[40], 175, 183
HADRIAN VI., Papst 23, 306
HAECHT, Willem van
Antwerpen, Rubenshuis, Besuch des Erzherzogspaares Albrecht und Isabella bei dem Antwerpener Kunstsammler Cornelis van der Geest 284[1], 285, 285[4], 285[10], *Abb. 179*
Den Haag, Mauritshuis, Atelier des Apelles 285, 285[11]
HÄMLING (s. auch MEMLING, Hans) 15, 319, 320[22], 328, 333f
HALBERSTADT, Domschatz
Sächsischer (?) Meister um 1230, »Sakristeischrank« 115
HAND K (s. auch EYCK, Jan und Hubert van)
Turin, Museo Civico, Turin-Mailänder Stundenbuch 138[30], 139[35]
HARKNESS, Mary S. 236[11]
HARRIS, T. 213[5]
HARTMANN, Georg 425
HAXTHAUSEN, von 308
HEEMSKERCK, Maerten van 312[21]
Amsterdam, Rijksmuseum, Bildnisse des Ehepaares Bicker 312[21]
HELLANDE, Guillaume de 103[47]
HELLER, Jakob 380[42]
HEMESSEN, Jan van 353, 357, 357[12], 361, 365f
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Der Verlorene Sohn bei den Dirnen 357, *Abb. 232*
HEMM(E)LINCK/HEMM(E)LING (s. auch MEMLING, Hans) 18–21, 23, 48, 70[7], 247, 319[14]

Hendrik III., Graf von Nassau 74
Hennegau, Gräfin von 87
Herlam, Simon van 419[11]
Herlin, Friedrich
Nördlingen, Gengersche Votivtafel 34[31]
Heymann, Julius 16, 430f, 431[11]
Hieronymus 224
Hohenzollern 236[11]
Holbascher 48[1]
Holbein, Hans 14, 287, 356
Hondt, Chrétien de 258f
HOUSTON, Museum of Fine Arts
Weyden, Rogier van der, Madonna mit Kind 55[35]
Houtem, Ignaz van 15, 98, 98[18], 135
Huck, W. 206
Humbracht 372, 374, 377, 384–388
Humbracht, Anne 374
Humbracht, Claus d. Ä. 372, 376f, 378, 381, 383f
Humbracht, Claus d. J. 372, 376, 384, 388[52]
Humbracht, Jakob 372, 376, 378
Humbracht, Johann 372, 376, 377[20], 381[46]
Humbracht, Katharine 374, 376
Humbracht, Margarete 374, 376
Hundeshagen, Bernhard 134

INDIANAPOLIS, Clowes Fund
Bosch-Nachfolge, Ecce Homo 35[39]
INNSBRUCK 412[27]
INNSBRUCK, Ferdinandeum
Scheel, Sebastian, Heilige Sippe 410f
Isabella, Erzherzogin von Österreich 285f
Isenbrant, Adrian 215[14], 222, 231[41]

Jacobsz., Hughe 441, 444, 448, 450, 450[23]
Jan Joest van Kalkar 19, 175, 184[32], 209[14], 427, 428[9], 431
Werke
Kalkar, St. Nikolaus, Hochaltar 175, 184[32], 209[14], 236[13], 427f, 427[7], 432, *Abb. 279, 286*
im 19. Jahrhundert zugeschriebene Werke
ehemals Aachen, Sammlung Bettendorf, Bildnis Johanns III. von Kleve 19
Jarwes 289[34]
Jean Duc de Berry 83
Joan von Brabant 117[121]
Johann von Bayern, Graf von Holland 244
Johann von Flandern 344[26]
Johann der Beständige, Kurfürst von Sachsen 410[23]

KALKAR 175, 427f, 432
KALKAR, St. Nikolaus
Jan Joest van Kalkar, Hochaltar 175, 184[32], 209[14], 236[13], 427f, 427[7], 432, *Abb. 279, 286*
Karl VI., König von Frankreich 273
Karl der Kühne, Herzog von Burgund 74
Karl Ludwig von Bourbon, Herzog von Lucca 247
KARLSRUHE, Staatliche Kunsthalle
Grünewald, Matthias, Grisailletafeln des Heller-Altars 380[42]
Meister der Grooteschen Anbetung, Nachfolge, Königsanbetung 393, 403, *Abb. 259*
KASSEL, Staatliche Kunstsammlungen
Van der Goes-Nachfolge, Mondsichelmadonna 79[38]
Katharina, Herzogin von Kleve 139
Kaufmann, Richard von 16, 31f
Keverwyck, Elisabeth de 276
Keysere, Johanna de 267, 271, 276, 278, 278[38]
KITZBURG 398[3], 403
Kleiweg 34[35]
KLEVE 175
Klynsma 292[48]
Knipperdolling, Bernd 285f, 285[8], 286[16], 294
KÖLN 15f, 21[19], 23f, 23[39], 23[40], 88[1], 181–203, 181[12], 184[31], 184[32], 236[11], 306, 308, 330[63], 379, 379[32], 418[8], 428
KÖLN, Hohe Domkirche
Lochner, Stefan, Dombild 143
KÖLN, St. Maria Lyskirchen 23
Beckenkamp, Caspar Benedikt, Kopie des Beweinungs-Triptychons des Joos van Cleve 181[12], 194, 203
Kölner Meister um 1525, Glasfenster 194, *Abb. 111*
KÖLN, Erzbischöfliches Diözesanmuseum
Meister des Aachener Altars, Gregorsmesse 422[18]
KÖLN, Kunstgewerbemuseum
Cock, Jan de, Hl. Hieronymus in der Wildnis 231[40]
KÖLN, Wallraf-Richartz-Museum
Bruyn, Barthel, Bildnis eines jüngeren Mannes 433[19]
Cleve, Joos van, Marientod-Triptychon 23[39], 23[40], 175, 183, 183[26], 185[41], 209, *Abb. 101*
Meister des Bartholomäus-Altars, Gregorsmesse 422[18]
Meister der Georgs-Legende, Georgs-Altar 42, *Abb. 12*
Utrecht, Jacob van, Königsanbetung 378[29]
Van der Weyden-Nachfolge, Teilkopie der Medici-Madonna, Zeichnung 324, 324[43], 329f, *Abb. 210*
KÖLN, Kunsthandel
Bruyn, Barthel, Triptychonflügel mit Joseph von Arimathia 199[82]
Meister der Turiner Kreuzigung, Kopie der Frankfurter Kreuzigung 448, 448[19], *Abb. 295*
Meister von 1458, Kreuzigung Christi 330[63]
Kohlbacher, Ludwig 16
KOPENHAGEN, Nationalmuseum
Mostaert, Jan, Portrait eines Mannes 83[61]
KRAKAU, Wawelschloß
Van Cleve-Nachfolge, Madonna mit Kind 215[14]

Lampsonius 314[27]
Lang, Matthäus Kardinal 410[23]
Lanz, Karl 107, 213[5]
Larsen 289[34]
Leeuw, Gerard 72[18]
LEIDEN 441
Leonardo da Vinci 175, 282, 287, 291[45]
Leyden, Aertgen van
Antwerpen, Museum vor Schone Kunsten, Triptychon mit der Heiligen Familie 74, *Abb. 33*
Leyden, Lucas van 16, 287, 441f, 444–448, 450[23]
David spielt vor Saul die Harfe, Kupferstich 448, *Abb. 299*
LILLE 244
Limburg-Brüder 106

Lippi, Filippo 17
Florenz, S. Lorenzo, Verkündigung Mariens 261[71]
Rom, Galleria Nazionale, Tarquinia-Madonna 261
LISSABON, Museu Nacional de Arte Antiga
Bosch, Hieronymus, Antonius-Triptychon 28, 40, 42, *Abb. 10*
Dürer, Albrecht, Hl. Hieronymus 230, 230[39], *Abb. 144*
LIVERPOOL, Walker Art Gallery
Campin-Nachfolge, Kreuzabnahme-Triptychon 136–140, 138[31], 142f, 142[56], *Abb. 73–74*
Cleve, Joos van, Madonna mit Kind im Kreis von Engeln 216
Meister von Frankfurt, Hl. Familie mit Engeln 209[17]
Lochner, Stefan
Köln, Hohe Domkirche, Dombild 143
LÖWEN 18, 46, 50, 66, 72–74, 72[12], 75[26], 79f, 82, 137, 170[60], 264, 282, 320[22]
LÖWEN, Museum Vander Kelen-Mertens
Van der Weyden-Nachfolge, Gnadenstuhl 122, 325
LÖWEN, St. Peter
Bouts, Dieric d. Ä., Abendmahls-Altar 18–21, 19[13], 46, 81, 170[60]
Van der Weyden-Nachfolge, Edelheer-Triptychon 114[98]
Lombardo, Tullio 303
Lomellini 163[40]
LONDON 18, 158, 193, 213[5], 247, 289[34], 430f, 430[3]
LONDON, Courtauld Institute Galleries
Campin, Robert, Seilern-Triptychon 119f, 122, *Abb. 66*
Massys, Quentin, Madonna mit Kind und musizierenden Engeln 409[16]
LONDON, National Gallery
Bouts, Dieric d. Ä., Madonna mit Kind 49–51, 56, 56[42], 57[43], *Abb. 14*
Bouts, Dieric d. Ä., Thronende Madonna mit Petrus und Paulus 49[11]
Bouts, Dieric d. Ä., Bildnis eines Unbekannten 23, 23[37], 298[6], 303[29]
Campin, Robert, Madonna mit Kind vor dem Kaminschirm 122, *Abb. 67*
Campin, Robert, Madonna mit Kind am Kamin 100[36], 108, 121
Campin, Robert, Bildnis-Paar 122
David, Gerard, Katharinenvermählung 227f
David, Gerard, Flügelbild mit Bernardino de Salviati und Heiligen 227f, *Abb. 138*
David-Nachfolge, Der hl. Hieronymus in der Wildnis 225, 231[41], *Abb. 135*
David-Nachfolge, Marien-Triptychon 278[41]
Eyck, Jan van, Arnolfini-Doppelbildnis 102[38], 257[54], 261[68]
Massys, Quentin, Madonna mit Kind 282
Massys, Quentin, Bildnis einer häßlichen Alten 282
Meister des Morrison-Triptychons, Triptychon mit Madonna und Kind im Kreis von Heiligen 413, 419–421, 419[11], *Abb. 274*
Solario, Andrea, Bildnis des Cristoforo Longoni 287, *Abb. 180*
Van der Weyden-Nachfolge, Beweinung Christi 349[49]
LONDON, Sammlung A. v. Scully
Braunschweiger Monogrammist, Nachfolge, Bordellszene 364[34]
LONDON, Society of Antiquaries
Mor, Antonis, Memorialportrait des Jan van Scorel 314
LONDON, Kunsthandel
Cleve, Joos van, Madonna mit Kind 213, 215[13], 219[7], *Abb. 124*
Cleve, Joos van, Madonna mit Kind 219f, *Abb. 129*
Van Cleve-Nachfolge, Hl. Veronika 199[82]
Van Cleve-Nachfolge, Madonna mit Kind 215[14]
Massys-Nachfolge, Kopie nach Massys' Städel-Bildnis 289, 289[34], *Abb. 184*
Meister des Dresdener Gebetbuchs, Major-Abbey-Stundenbuch 329[60]
Meister von Frankfurt, Nachfolge, Heilige Sippe 409[17]
Perugino, Pietro, Nachfolge, Beweinung Christi 195f, *Abb. 114*
Van der Weyden-Nachfolge, Teilkopie der Medici-Madonna, Miniatur 324[45], 329, 329[60]
LUCCA 247, 247[7], 334
LUCO 185, 185[40]
Ludwig I. von Bayern 14
LÜTTICH 98, 98[18]
LYON, Musée des Beaux-Arts
Van Cleve-Nachfolge, Madonna mit Kind 221, *Abb. 133*
David, Gerard, Wurzel Jesse 226[17], 227[25]

MAASEIK 244
MAASTRICHT 244
Mabuse (s. auch Gossaert, Jan, genannt Mabuse) 23, 183, 183[20], 201f
MADRID, Museo Lázaro Galdiano
Campin-Nachfolge, Madonna mit Kind 107
Van Cleve-Nachfolge, Madonna mit Kind 215[14]
MADRID, Prado
Bosch, Hieronymus, Triptychon mit Anbetung der Könige 40, 42
Bosch, Hieronymus, Garten der Lüste 28
Bosch, Hieronymus, Heuwagen 28
Campin, Robert, Triptychonflügel mit Marienvermählung und den Heiligen Jakobus d. Ä. und Clara 119, 121, 124, 150, *Abb. 64–65*
Campin-Nachfolge, Flügel des Werl-Triptychons 100, 102[38], 102[40], 105, 122[141], 122[143], 350[51], *Abb. 49*
David, Gerard, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 213, 215, 215[14]
Weyden, Rogier van der, Kreuzabnahme 105f, 114[98], 116, 117[116], 123f, 137, 140, 148[77], 149f, 199[80], 315, 389, *Abb. 75*
Weyden, Rogier van der, Madonna Duran 325
Van der Weyden-Nachfolge, Beweinung Christi 349[49]
MADRID, Palacio Real
Van Orley-Nachfolge, Passionsteppiche 107[85]
MADRID, Sammlung Rodríguez Bauzá
Van Eyck-Nachfolge, Variante der Madonna in der Kirche 258[59]
MADRID, Sammlung Thyssen-Bornemisza
Campin-Nachfolge, Bildnis eines feisten Mannes 121[136]
Daret, Jacques, Flügelbild des Altars aus Arras, Geburt Christi 103[47], 118f, 139[35]
David, Gerard, Kreuzigung Christi 140
Eyck, Jan van, Verkündigungs-Diptychon 148[80], 149[84]

Meister der Lucia-Legende, Triptychon mit der Beweinung Christi 65
Weyden, Rogier van der, Madonna mit Kind 345
MAETERLINCK, Louis 31
MAILAND 15, 22, 342, 343[17]
MAILAND, Brera
Beer, Jan de, Triptychon mit Königsanbetung 402f, *Abb. 257*
MALOUEL, Jean 106, 139f
Paris, Louvre, Kreuzigung Christi und Martyrium des hl. Dionysius 139f, *Abb. 79*
La MANCHA
Campin-Nachfolge, Madonna mit Kind 107[83]
MANCHESTER, City Art Gallery
Meister von Frankfurt, Nachfolge, Triptychonflügel 390[59]
MANDER, Karel van 23, 98, 99[24], 99[26], 100[37], 142, 142[50], 218, 282, 314[27], 358, 364, 365[46]
MANDIJN, Jan 357[11]
MANNHEIM 15, 134f, 213[5]
MARGARETE VON BURGUND 139[35]
MARGARETE VON ÖSTERREICH 288
MARIA VON BURGUND 75[25], 79f, 80[40], 409
MARTINS, Jan 117
MARTINS, Nabur 104, 117
MASSYS, Quentin d. Ä. 99, 175, 282–294, 309, 309[8], 313f, 404, 407, 409[16], 413, 419, 419[11], 421[14], 438[14], 439
Werke
Amsterdam, Kunsthandel, Bildnis (?) eines lachenden Mannes 291[45]
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Johannes-Triptychon 282
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Hl. Maria Magdalena 439[15]
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Christophorus 282
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Hl. Maria Magdalena 439[15]
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Annen-Triptychon 282
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Madonna mit Kind 282
Edinburgh, National Gallery of Scotland, Bildnis eines Mannes 287[20], 291, *Abb. 187*
Frankfurt, Städel, Bildnis eines Gelehrten 15, 283–294, 313f, 314[26], *Abb. 178, Tafel 20*
Gaeta, Dom, Grablegung Christi 438[14]
London, National Gallery, Madonna mit Kind 282
London, National Gallery, Bildnis einer häßlichen Alten 282
London, Courtauld Institute Galleries, Madonna mit Kind und musizierenden Engeln 409[16]
New York, Metropolitan Museum of Art, Bildnis einer Frau 291, *Abb. 189*
Paris, Louvre, Der Geldwechsler und seine Frau 282
Paris, Musée Jacquemart-André, Bildnis eines alten Mannes 282
Vaduz, Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Bildnis eines Klerikers 287[20], 291, *Abb. 188*
zuletzt Schloß Au (Schweiz), Sammlung von Schulthess-Bodmer, Bildnis eines Mannes 291
ehemals Paris, Sammlung Pourtalès, Ungleiches Liebespaar 291[45]
Nachfolge
London, Kunsthandel, Kopie nach Massys' Städel-Bildnis 289, 289[34], *Abb. 184*
Paris, Kunsthandel, Kopie nach Massys' Städel-Bildnis 289[34]
nur in Kopie überlieferte Werke
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Peter Paul Rubens, Bildnis des sogenannten Paracelsus 291[42]
Paris, Louvre, Bildnis des sogenannten Paracelsus 291[42]
MASSYS, Quentin d. J. 379[31]
MAXIMILIAN VON ÖSTERREICH 75[25], 79f, 80[40], 409–412, 409[20], 410[23], 412[27]
MECKENEM, Israhel
Doppelbildnis der Eltern des Künstlers, Kupferstich 303[27]
MEDICI 23, 302, 319f, 320[22], 322–324, 322[35], 328f, 328[58], 329[59], 334
MEDICI, Cosimo de' 319[18], 322[35]
MEDICI, Giovanni de' 319, 328, 334
MEDICI, Lorenzo de' 319[18]
MEDICI, Piero de' 319, 323, 328, 334
MEER, Jan de 117[121]
MEERE, Jan vander 359[17]
MEERVENNE, Aleyt van der 28
MEESTER HUGHE 142
MEEUS, L. 448[14]

MEISTER DES AACHENER ALTARS
Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Gregorsmesse 422[18]
MEISTER VON AIX 104[59]
MEISTER VON ALKMAAR
Nachfolge
Wien, Schottenstift, Triptychonflügel mit dem Meerwurf des Jonas 418, *Abb. 269*
MEISTER DER ANTWERPENER ANBETUNG 393, 398
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Königsanbetung 393, 398[7]
BANDEROLEN-MEISTER
Kreuzabnahme, Kupferstich 137, 142[56], *Abb. 76*
MEISTER DES BARTHOLOMÄUS-ALTARS
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Gregorsmesse 422[18]
MEISTER DES BELLAERT 72[18], 75[26]
Umkreis
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen (Leihgabe J. W. Frederiks), Christus vor Pilatus 72[18]
MEISTER DER BICKER-PORTRAITS 312[21]
BRAUNSCHWEIGER MONOGRAMMIST 353–367
Werke
Basel, Kunstmuseum, Kreuzigung Christi 356, 366, 366[49], *Abb. 231*
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Bordellszene 356, 364, 365[41], *Abb. 229*
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Armenspeisung 353, 356, 359[17], 364–366, 365[41], 365[43], 365[45], 365[47], 366[48], *Abb. 230*
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Liebespaar im Kornfeld 364[36]

Frankfurt, Städel, Bordellszene 14, 354–367, *Abb. 228, Tafel 25*
Paris, Louvre, Opfer Abrahams 364[39]
Nachfolge
Amsterdam, Rijksmuseum, Kopie der Städel-Bordellszene 361, 364, 364[37], *Abb. 233*
Bordeaux, Privatsammlung, Opfer Abrahams 364[39]
Cambridge, Mass., Busch-Reisinger-Museum, Bordellszene 364[35]
ehemals London, Sammlung A. v. Scully, Bordellszene 364[34]

Coteta-Loreta Meister 107[83]
Saragossa, Provinzmuseum, Madonna mit Kind 107[83]
Meister von Delft 441, 445, 450
Meister des Dresdener Gebetbuches 324[45], 329[60]
London, Kunsthandel, Major-Abbey-Stundenbuch 329[60]
Meister E. S.
Weissagung der Sibylle von Tibur, Kupferstich 83, 83[66]
Meister von Flémalle (s. auch Campin, Robert) 15, 21[21], 34f, 34[31], 34[35], 87–153, 159[23], 315, 320[22], 329[61], 344[26], 345, 350

Meister von Frankfurt 24[46], 199, 206, 209, 216[15], 221, 368–392, 404, 407, 409[16], 439
Werke
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Doppelbildnis des Malers mit seiner Frau 368, 378[25], 379[35], 388
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Schützenfest 368, 378[25], 379[35], 388
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Triptychon mit Königsanbetung 221[13]
Frankfurt, Historisches Museum, Sippen-Altar 24, 24[48], 24[49], 24[51], 368, 376, 376[12], 376[13], 377[17], 378f, 388, 389[56], 438, *Abb. 241*
Frankfurt, Städel, Kreuzigungs-Triptychon 14, 18, 24, 24[46], 199[83], 209[17], 216[15], 221[13], 328[58], 369–392, 407[7], *Abb. 236–237, Tafeln 26–27*
Liverpool, Walker Art Gallery, Hl. Familie mit Engeln 209[17]
München, Alte Pinakothek, Kreuzabnahme-Triptychon 376[12], 379[32]
Nachfolge
Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, Madonna mit der Birne 206, 209[17], *Abb. 119*
Berlin, Kunsthandel, Madonna mit der Birne 209[17]
London, Kunsthandel, Heilige Sippe 409[17]
Manchester, City Art Gallery, Triptychonflügel 390[59]
München, Alte Pinakothek, Triptychon mit der Beweinung Christi 24, 24[52]
Stuttgart, Staatsgalerie, Königsanbetung 410[22]
Watervliet, Marienkirche, Kreuzabnahme-Triptychon 379[35]
West Palm Beach, Florida, Norton Gallery and School of Art, Beweinung Christi 389, *Abb. 250*

Meister des Frankfurter Johannesaltärchens 345
Meister der Fürstenportraits
Amsterdam, Rijksmuseum, Portrait Engelberts II. von Nassau 74[22]

Meister der Georgslegende
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Georgs-Altar 42, *Abb. 12*
Meister der Gewandstudien
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Hl. Hieronymus in der Wildnis, Zeichnung 229
Meister der Grooteschen Anbetung 393–403
Werke
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Königsanbetung 403[13]
Frankfurt, Städel, Königsanbetung 16, 394–403, *Abb. 252, Tafel 28*
Philadelphia, John G. Johnson Collection, Königsanbetung 403
Verbleib unbekannt, Grootesche Königsanbetung 398[3], 402f, 403[13], 403[14], *Abb. 258*
Nachfolge
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Königsanbetung 393, 403, *Abb. 259*
Meister des Hausaltars der Familie Snoy (s. auch Bouts, Dieric d. Ä. und d. J.) 49
Hausbuchmeister
Freiburg, Augustinermuseum, Ecce Homo 34[31]
Meister der Heiligblut-Kapelle 404–412, 439[16]
Brügge, Heiligblut-Kapelle, Triptychon mit der Beweinung Christi 404, 407[10], 408, 439[16]
Brügge, St. Jakob, Marien-Triptychon 404, 409, 409[15], *Abb. 264*
Frankfurt, Städel, Heilige Sippe 16, 405–412, *Abb. 260, Tafel 29*
Meister der Heiligen Sippe 418[8]
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Gregorsmesse 422[17]
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hl. Hieronymus 229[31]
Meister der Himmelfahrt Mariens (s. auch Bouts, Albrecht) 377[19]
Meister des Johann von Melem und Barth. de Bruyn 24[45]
Meister des Johannes-Altars 450[23]
Werke
Philadelphia, John G. Johnson Collection, Teile des Johannes-Triptychons 450[23]
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, Teile des Johannes-Triptychons 450[23]
Meister der Khanenko-Anbetung 441, 445[12]
Meister der Katharinen-Legende
Cenicero (Logroño), Privatsammlung, Gregorsmesse 421f
Meister des Stundenbuchs der Katharina von Kleve
New York, Pierpont Morgan Library, Stundenbuch der Katharina von Kleve 139f, 139[35], *Abb. 78*
Meister der Kreuzabnahme von Watervliet 379[35]
Meister der Lucia-Legende
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Triptychon mit der Beweinung Christi 65
Meister der Lyversberger Passion 42[56]
Meister der Mannalese
ehemals Amsterdam, Sammlung Kleiweg 34[35]

Meister der Mansi-Magdalena 439[16]
Bonn, Sammlung Virnich, Beweinung Christi 439[16]
Gent, Museum voor Schone Kunsten, Grablegung Christi 439[16]
Meister des Mérde-Altars (s. auch Campin, Robert) 99, 137
Meister des Morrison-Triptychons 413–422
Frankfurt, Städel, Triptychonflügel mit hl. Barbara und Gregorsmesse 14, 414–422, *Abb. 267–268, Tafel 30*
London, National Gallery, Triptychon mit Madonna und Kind im Kreis von Heiligen 413, 419–421, 419[11], *Abb. 274*
Toledo, Ohio, Museum of Art, Triptychon mit Madonna und Kind, Engeln und den beiden Johannes 413, 419[11]
Valladolid, St. Salvator, Triptychonflügel mit Gregorsmesse 421, *Abb. 275*
Meister der Münchner Gefangennahme (s. auch Bouts, Dieric d. Ä. und d. J.) 49f, 57
Meister der Perle von Brabant (s. auch Bouts, Dieric d. Ä. und d. J.) 49f, 56[38], 57, 81[47]
Meister des Wolfhard Strauss
Regensburg, St. Emmeram, Marientafel des Wolfhard Strauss 258[57]
Meister der Taufe Christi (s. auch David, Gerard) 238, 240f
Meister der Tiburtinischen Sibylle 66–86
Werke
Detroit, Institute of Arts, Kreuzigung Christi 66, 72, 81, 81[49], 81[52], 82[57], 83, 84[68], *Abb. 32*
Mexico City, Museo di San Carlos, Lazaruserweckung 66, 72, 81, 82[57], 83, *Abb. 30*
Philadelphia, John G. Johnson Collection, Marienvermählung 66, 72, 81, 81[50], 81[52], 82[57], 83, *Abb. 31*
Meister der Tiburtinischen Sibylle und Bouts-Werkstatt
Frankfurt, Städel, Weissagung der Sibylle von Tibur 16, 38[45], 57[44], 66–86, 169f, 170[69], *Abb. 25, Tafel 4*
Meister des Todes Mariä (s. auch Cleve, Joos van der Beke van) 16, 23[39], 175, 183–186, 183[26], 184[32], 184[33], 185[43], 185[45], 218
Meister der Turiner Kreuzigung 389[57], 441–451
Werke
Frankfurt, Städel, Kreuzigung Christi 16, 389[57], 441–451, *Abb. 292, Tafel 32*
Turin, Galleria Sabauda, Triptychon mit der Kreuzigung Christi 441, 445, 445[13], 448, 448[14], 450, 450[24], *Abb. 293*
Nachfolge
Köln, Kunsthandel, Kopie der Frankfurter Kreuzigung 448, 448[19], *Abb. 295*
Meister des Turiner Stundenbuches (s. auch Eyck, Jan und Hubert van) 34[34]
Meister der Wurzel Jesse (s. auch David, Gerard) 225f, 227[25]
Meister von 1458
Köln, Kunsthandel, Kreuzigung Christi 330[63]
Meister von 1499
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Diptychon des Chrétien de Hondt 258f, *Abb. 163*
Antwerpener Meister um 1520
Diest, St. Sulpitius, Triptychon der Familie Van Zurpele 402[9]
Antwerpener Meister um 1525 396f
Antwerpener (?) Meister um 1525
Frankfurt, Städel, Madonna mit Kind vor einer Landschaft (nach Joos van Cleve) 16, 213[4], 217–221, *Abb. 128*
Brügger (?) Meister um 1485–90
Werke
Frankfurt, Städel, Marien-Triptychon 15, 265–281, *Abb. 164–165, Tafel 19*
Nachfolge
Verbleib unbekannt, Kopien der Stifterbildnisse des Frankfurter Marien-Triptychons 278[37]
Brügger (?) Meister um 1490
Werke
New York, Metropolitan Museum of Art, Linsky Collection, Fragmente eines Altarbildes mit den Heiligen Donatian und Viktor (?) 278, 278[38], *Abb. 177*
Brügger Meister um 1500
Brügge, St. Salvator, Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung Christi 138, *Abb. 77*
Byzantinischer Meister um 1300
Rom, S. Croce in Gerusalemme, Schmerzensmann 422
Frankfurter (?) Meister um 1508
Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Gebetbuch der Familie Humbracht 384–388, 388[52], *Abb. 249*
Genter Meister von 1448
Gent, Groot Vleeshuis, Geburt Christi, Wandbild 117
Haarlemer Meister um 1515
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Weissagung der Sibylle von Tibur 83[61]
Kölner Meister um 1525
Köln, St. Maria Lyskirchen, Glasfenster im nördlichen Seitenschiff 194, *Abb. 111*
Lothringischer (?) Meister aus der Mitte des 15. Jahrhunderts
Paris, Bibliothèque Nationale, Ecce Homo, Holzschnitt 34, 34[31], 42, *Abb. 5*
Niederländischer Meister aus der Mitte des 15. Jahrhunderts
Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Madonna mit Kind, Holzschnitt 107[84]
Niederländischer Meister um 1475
Frankfurt, Städel, Beweinung Christi (nach Dieric Bouts) 16, 59–65, *Abb. 21, Tafel 3*
Niederländischer Meister um 1510
Frankfurt, Städel, Johannes-Altar (nach Rogier van der Weyden) 15, 102[38], 336–352, *Abb. 214–216, Tafel 24*
Niederländischer Meister um 1510
München, Alte Pinakothek, Lukas-Madonna 22
Niederländischer Meister um 1515 429–433
Frankfurt, Städel, Bildnis eines Mannes mit Nelke 16, 429–433, *Abb. 281*
Niederländischer Meister um 1515 450[23]
Amsterdam, Rijksmuseum, Triptychonflügel mit Mannalese und Abraham und Melchisedek 450[23]

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1525 434–440
Frankfurt, Städel, Grablegung Christi 14, 434–440, *Abb. 287*
NIEDERLÄNDISCHER ODER NIEDERRHEINISCHER MEISTER um 1510 423–428
Werke
Frankfurt, Städel, Triptychonflügel mit den Heiligen Augustinus und Elisabeth 16, 423–428, *Abb. 276, Tafel 31*
NORDNIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1480
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen (Leihgabe J. W. Frederiks), Christus vor Pilatus 72^{18}
NORDNIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1480
ehemals Amsterdam, Sammlung Kleiweg 34^{35}
NORDOSTDEUTSCHER (?) MEISTER UM 1270
Doberan, Klosterkirche, »Kelchschrank« 115^{108}
OBERRHEINISCHER MEISTER UM 1490
Freising, Diözesanmuseum, Madonna mit Kind 56f, *Abb. 20*
OBERRHEINISCHER MEISTER der Baldung Grien-Nachfolge
belgischer Privatbesitz, Madonna mit Kind 56^{42}
ÖSTERREICHISCHER MEISTER des frühen 16. Jahrhunderts
Wien, Albertina, Maria von Burgund und Maximilian als Verlobte, Zeichnung 80^{40}
SÄCHSISCHER (?) MEISTER UM 1230
Halberstadt, Domschatz, »Sakristeischrank« 115
MELBOURNE, National Gallery of Victoria
Van Eyck-Nachfolge, Ince Hall Madonna 243f, 252^{45}, 257, 260f, 261^{68}, *Abb. 154*
MEMLINC (s. auch MEMLING, Hans) 295
MEMLING, Hans 16, 19^{13}, 23, 49, 49^{11}, 61^{5}, 70^{7}, 225, 230, 235, 282, 295–305, 319, 344^{24}, 344^{26}
Werke
Basel, Kunstmuseum, Hl. Hieronymus in der Wildnis 229, 229^{31}, *Abb. 141*
Brügge, Sint Jans Hospital, Katharinen-Triptychon 295
Brügge, Sint Jans Hospital, Floreins-Triptychon 295
Brügge, Sint Jans Hospital, Diptychon des Martin van Nieuwenhove 301^{22}
Danzig, Muzeum Narodowe, Weltgerichts-Altar 323, *Abb. 209*
Frankfurt, Städel, Bildnis eines Mannes mit hoher roter Kappe 15, 296–305, 328^{55}, *Abb. 190, Tafel 21*
München, Alte Pinakothek, Johannes d. T. in der Wildnis 23, 23^{36}
New York, Metropolitan Museum of Art, Bildnisse des Tommaso Portinari und der Maria Bandini Baroncelli 301–303, 302^{25}, 303^{28}, *Abb. 194*
New York, Metropolitan Museum of Art, Lehman Collection, Bildnis eines jungen Mannes 303f
New York, Frick Collection, Bildnis eines Mannes 301f, 301^{22}, 304, *Abb. 193*
Turin, Galleria Sabauda, Tafelbild mit Passionsszenen 302^{24}
Wien, Kunsthistorisches Museum, Triptychon mit Madonna und Kind, Engeln und den beiden Johannes 413
Nachfolge
Chantilly, Musée Condé, Bildnis des Anton von Burgund 303, *Abb. 195*
MÉRODE, Comte de 99^{31}
MESSIS, Quintin (s. auch Quentin MASSYS und Jan VAN SCOREL) 16
METSIIS, Quintinus (s. auch MASSYS, Quentin) 308
METZGER, Giovanni (Johann) 17, 334, 334^{70}
MEXICO CITY, Museo di San Carlos
Meister der Sibylle von Tibur, Lazaruserweckung 66, 72, 81, 82^{57}, 83, *Abb. 30*
MICHELANGELO 306
MIDDELBURG 106
MIRAFLORES 343f, 344^{27}, 345^{37}
MODENA, Galleria Estense
Cleve, Joos van, Anna Selbdritt 409^{16}
MÖNCHENGLADBACH 201^{86}
MÖNCHENGLADBACH, Sammlung Otten
Bruyn, Barthel, Madonna mit Kind und den Heiligen Benedikt und Scholastika 428, *Abb. 280*
MOLDER, Jan de 398^{8}
MONOGRAMMIST, Braunschweiger s. o. BRAUNSCHWEIGER MONOGRAMMIST
MOR, Antonis
London, Society of Antiquaries, Memorialportrait des Jan van Scorel 314
MORELLI, Giovanni 296, 318^{8}
MORETTO 15^{5}, 18^{6}
MORGENSTERN, J. F. 135, 436
MOSTAERT, Jan 83, 159, 431
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Portrait einer Frau 83^{61}
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Bildnis eines Mannes 432, *Abb. 285*
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Portrait eines Mannes 83^{61}, 432
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Triptychonflügel mit Stiftern und Petrus und Paulus 83^{61}
Kopenhagen, Nationalmuseum, Portrait eines Mannes 83^{61}
MÜNCHEN 14, 18, 19^{13}, 23, 48f, 181, 206, 213^{5}, 319^{13}, 333, 448
MÜNCHEN, Alte Pinakothek
Bouts, Dieric d. Ä., Triptychon mit der Anbetung der Könige (Perle von Brabant) 22, 49, 57
Bouts, Dieric d. Ä., Triptychonflügel mit Gefangennahme und Auferstehung Christi 50, 57
Cleve, Joos van, Marientod-Triptychon 23^{39}, 23^{40}, 175, 183
Engelbrechtsen, Cornelis, Konstantin und Helena 287^{18}
Fra Angelico, Beweinung Christi 320^{24}
Meister von Frankfurt, Kreuzabnahme-Triptychon 376^{12}, 379^{32}
Meister von Frankfurt, Nachfolge, Triptychon mit der Beweinung Christi 24, 24^{52}
Niederländischer Meister um 1510, Lukas-Madonna 22
Memling, Hans, Johannes d. T. in der Wildnis 23, 23^{36}
Van der Weyden-Nachfolge, Lukas-Madonna 349, 349^{48}, *Abb. 227*
MÜNCHEN, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Van Cleve-Nachfolge, Beweinung Christi 198^{79}

MÜNCHEN, Kunsthandel
Overbeck, Johann Friedrich, Kopie der Stifterfigur des Beweinungs-Triptychons von Joos van Cleve, Zeichnung 194[71]
Murray 215[14]
MUSKEGON, Mich., Muskegon Museum of Art
Cleve, Joos van, Hl. Hieronymus in der Wildnis 231[40]

Nachahmer A (Werkstattmitarbeiter Joos van Cleves) 213, 215[12], 219[7]
Napoleon 202
NEERWINDEN 98, 98[18]
Neufville-Gontard, de 14, 417
Neumans, G. 220[10]
NEW YORK, Metropolitan Museum of Art
Bouts, Dieric d. Ä., Madonna mit Kind 55[35]
Bouts, Dieric d. Ä., Bildnis eines älteren Mannes 303
Cleve, Joos van, Kreuzigungs-Triptychon 200[84], 200[85]
Cleve, Joos van, Heilige Familie 209[18], 220[12], 252
Cleve, Joos van, Madonna mit Kind 200[85], 209[18], 220, *Abb. 132*
David, Gerard, Annunziata und Gabriel 228[29], 235–243, 236[12], 236[13], 237[17], 237[18], 238[22], 239[31], 243[48], *Abb. 146*
David, Gerard, Triptychonflügel 228[27], 236[12]
Eyck, Jan van, Diptychon mit Kreuzigung Christi und Weltgericht 34[34], 244
Gent, Joos van, Königsanbetung 402[12]
Massys, Quentin, Bildnis einer Frau 291, *Abb. 189*
Memling, Hans, Bildnisse des Tommaso Portinari und der Maria Bandini Baroncelli 301–303, 302[25], 303[28], *Abb. 194*
Memling, Hans, Bildnis eines jungen Mannes 303f
Van der Weyden-Nachfolge, Erscheinung des Auferstandenen vor Maria 44[23], 347, 349f, 349[47], *Abb. 225*
Brügger (?) Meister um 1490, Fragmente eines Altarbildes mit den Heiligen Donatian und Viktor (?) 278, 278[38], *Abb. 177*
NEW YORK, Metropolitan Museum of Art, Cloisters
Campin, Robert, Mérode-Triptychon 99, 105, 120f, 137, 278, *Abb. 48*
Van der Weyden-Nachfolge, Variante des Bladelin-Altars 83, 83[66]
NEW YORK, Frick Collection
Van Eyck-Nachfolge, Frick-Madonna 154
Memling, Hans, Bildnis eines Mannes 301f, 301[22], 304, *Abb. 193*
NEW YORK, Pierpont Morgan Library
Meister des Stundenbuchs der Katharina von Kleve, Stundenbuch der Katharina von Kleve 139f, 139[35], *Abb. 78*
NEW YORK, Sammlung Wildenstein
Christus, Petrus, Geburt Christi 170[67]
Nieuwenhove, Martin van 301[22]
Nieuwenhuys, C. J. 247
NÖRDLINGEN
Herlin, Friedrich, Gengersche Votivtafel 34[31]
Nothnagel 376
NÜRNBERG 306
NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum
Meister der Heiligen Sippe, Hl. Hieronymus 229[31]

OBERLIN, Ohio, Allen Memorial Art Museum
Vrancke van der Stockt, Triptychonflügel mit Stifter und Johannes d. T. 324[43]
OBERVELLACH 184[33], 306
OBERVELLACH, Pfarrkirche
Scorel, Jan van, Sippen-Altar 184[33], 306, 410[23]
Ohlenschlager 285
Oostsanen, Jacob Cornelisz. van 306
Oppenheim, Moritz 15, 270, 281, 281[42], 285[8], 294
Orley, Bernard van 230[34], 289[34], 436, 436[6]
Nachfolge
Madrid, Palacio Real, Passionsteppiche 107[85]
Segovia, Palacio de San Ildefonso, Hl. Hieronymus in der Wildnis, Bildteppich 230[34], 231[40]
Osborne, Algernon 289[34]
Otto III., Kaiser 46
OUDEWATER 222
Ouwater, Albert 35, 46, 72, 72[12], 82[57]
Overbeck, Johann Friedrich
München, Kunsthandel, Kopie der Stifterfigur des Beweinungs-Triptychons von Joos van Cleve, Zeichnung 194[71]
Overbeke, van 278[40]
Overbeke, Willem van 267, 271, 278, 278[38]
OXFORD, Ashmolean Museum
Uccello, Paolo, Jagd im Wald 169[59]
Van der Weyden-Nachfolge, Passionsszenen, Zeichnungen 107[85]
OXFORD, Christ Church
Goes, Hugo van der, Fragment der Großen Kreuzabnahme 438

Pano, Mariano del 107[83]
PARIS 17, 17[2], 21[19], 21[20], 48, 70, 224f, 234[1], 235
PARIS, Bibliothèque Nationale
Lothringischer (?) Meister aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, Ecce Homo, Holzschnitt 34, 34[31], 42, *Abb. 5*
PARIS, Louvre
Bellechose, Henri, Kreuzigung Christi und Martyrium des hl. Dionysius 139f, *Abb. 79*
Bouts, Dieric d. Ä., Beweinung Christi 16, 61f, 63–65, *Abb. 22*
Braunschweiger Monogrammist, Opfer Abrahams 364[39]
Cleve, Joos van, Triptychonflügel mit Adam und Eva 175, 209[14]
Cleve, Joos van, und -Werkstatt, Altarwerk mit der Beweinung Christi 198f, 199[81], *Abb. 116*
Coter, Colin de, Gnadenstuhl 100[37]
David, Gerard, Gottvater und Engel 228[29], 237[18]
Eyck, Jan van, Rolin-Madonna 162[32], 249, 255[49], 257, 257[55], 260, *Abb. 156*
Malouel, Jean, Kreuzigung Christi und Martyrium des hl. Dionysius 139f, *Abb. 79*
Massys, Quentin, Der Geldwechsler und seine Frau 282
Massys-Nachfolge, Bildnis des sogenannten Paracelsus 291[42]
Provost, Jan, Bildnis eines Mannes 287, 287[26], 287[27], 292, *Abb. 181–182*
Verrocchio-Nachfolge, Madonna mit Kind 304

Van der Weyden-Nachfolge, Verkündigung Mariens 242[45], 325
Van der Weyden-Nachfolge, Passionsszenen, Zeichnungen 107[85]
PARIS, Musée Jacquemart-André
Massys, Quentin, Bildnis eines alten Mannes 282
PARIS, Petit Palais
Daret, Jacques, Flügelbild des Altars aus Arras, Darstellung im Tempel 103[47], 118f, 139[35]
PARIS, Kunsthandel
Bouts-Nachfolge, Beweinung Christi 65[16]
Van Cleve-Nachfolge, Beweinung Christi 198[79]
Massys-Nachfolge, Kopie von Massys' Städel-Bildnis 289[34]
Van der Weyden-Nachfolge, Weissagung der Sibylle von Tibur 83, 83[66]
PASSAVANT, Johann David 15f, 17–25, 21[20], 158, 285[8], 294, 406f
PASSAVANT, Philipp Jakob 15
PASTURE, Rogier de le (s. auch WEYDEN, Rogier van der) 315
PATENIR, Joachim 282
PAVIA, Museo Civico
Goes, Hugo van der, Mondsichelmadonna 79[38]
PELISSIER, Johann Anton Theodor 158[9]
PERUGINO, Pietro 158, 298, 303f
Werke
Florenz, Uffizien, Selbstbildnis 304
Florenz, Uffizien, Bildnis des Francesco delle Opere 304
Florenz, Galleria Palatina, Beweinung Christi 195
Nachfolge
London, Kunsthandel, Beweinung Christi 195f, *Abb. 114*
PFEILSCHIFTER, Johann Baptist von 15, 134f
PHILADELPHIA, John G. Johnson Collection
Bosch-Nachfolge, Ecce Homo 35
Campin, Robert, Christus und Maria 122f, *Abb. 68*
Cleve, Joos van, Kreuzabnahme 199[80]
Meister der Grooteschen Anbetung, Königsanbetung 403
Meister des Johannes-Altars, Teile des Johannes-Triptychons 450[23]
Meister der Sibylle von Tibur, Marienvermählung 66, 72, 81, 81[50], 81[52], 82[57], 83, *Abb. 31*
Weyden, Rogier van der, Kreuzigungs-Diptychon 320[24]
PHILIPP VON BURGUND 349[48]
PHILIPP DER GUTE, Herzog von Burgund 115, 244
PHILIPP DER KÜHNE, Herzog von Burgund 115[102]
PHILIPP VON RETHEL UND NEVERS 106
PHILIPP DER SCHÖNE 28, 410, 412
PHILIPPEVILLE 98
PIERO DELLA FRANCESCA
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Geißelung Christi 169[59]
PISA 15, 318f, 319[13], 333f, 345
PORTINARI, Tommaso 264, 301–303, 302[24]
POURTALÈS, Gräfin 291[45]
POURTALÈS-GORGIER, Graf 48
PRAG, Národni Galerie
Flandes, Juan de, Ecce Homo 42[56]
PROVOST, Jan 436, 438f
Werke
Brügge, Groeningemuseum, Jüngstes Gericht 438[11]
Paris, Louvre, Bildnis eines Mannes 287, 287[26], 287[27], 292, *Abb. 181–182*
Nachfolge
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Triptychonflügel mit dem Martyrium der hl. Katharina 438[11]
Detroit, Institute of Arts, Jüngstes Gericht 438[11]
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, Triptychonflügel mit dem Disput der hl. Barbara 438[11]
PSEUDO-BLES 403[14]
PYCKE 31

QUINGHIEN 321[27]

RAFFAEL 17f, 22, 183, 294, 306
RAFFAELLO (Gehilfe Andrea del Sartos) 185[40]
RAMBOUX, Johann Anton 21
REGENSBURG, St. Emmeram
Meister des Wolfhard Strauss, Marientafel des Wolfhard Strauss 258[57]
REMBRANDT, Harmensz. van Rijn 116
RICHMOND 324[43]
RIGGISBERG, Abegg-Stiftung
Van der Weyden-Nachfolge, Kreuzigungs-Triptychon 141
ROGER VON BRÜGGE (s. auch WEYDEN, Rogier van der) 22f, 60, 70[7], 98, 99[21], 99[26], 100[37], 106, 271[9], 319f, 320[21], 320[22], 342, 344, 344[26]
ehemals zugeschriebene Werke
Ferrara, Herzogliche Sammlung, Kreuzabnahme 22
ROM 14, 17, 17[2], 22, 23, 84, 202, 306, 315, 321, 329, 417[3], 422, 436
ROM, S. Croce in Gerusalemme
Byzantinischer Meister um 1300, Schmerzensmann 422
ROM, Galleria Nazionale
Lippi, Filippo, Tarquinia-Madonna 261
ROM, Palazzo Doria
Gossaert, Jan, Diptychon des Antonio Siciliano 258[59]
ROODENDAELE 264, 378, 378[30]
ROOME, Jan van
Segovia, Palacio de San Ildefonso, Hl. Hieronymus in der Wildnis, Bildteppich (nach B. van Orley) 230[34], 231[40]
ROSINI, Giovanni 15, 318, 318[8], 319
ROTTERDAM, Museum Boymans-Van Beuningen
Eyck, Jan van, Die drei Marien am Grab 255[49]
Meister des Bellaert, Christus vor Pilatus 72[18]
Meister des Johannes-Altars, Teile des Johannes-Triptychons 450[23]
Nordniederländischer Meister um 1480, Christus vor Pilatus 72[18]
Provost-Nachfolge, Triptychonflügel mit dem Disput der hl. Barbara 438[11]
Scorel, Jan van, Bildnis eines Schülers 312f, 312[21], *Abb. 201*
ROUEN, Musée des Beaux-Arts
David, Gerard, Virgo inter Virgines 222, 225[16], 229[30], 236–238, 236[15], 237[16], 237[17], 241f, 242[43], *Abb. 147*

RUBENS, Peter Paul 116, 285[11], 291[42]
RUDINOFF 35
RYKE, Daneel de 141[44]

SACRAMENTO, Crocker Art Gallery
Bosch-Nachfolge, Kreuztragung, Zeichnung 35[39]
SARAGOSSA, Provinzmuseum
Coteta-Loreta-Meister, Madonna mit Kind 107[83]
SARTO, Andrea del 185, 185[40]
Florenz, Galleria Palatina, Pietà di Luco 185, 185[40], 186[52], 195[75]
SAULUS, Vincentius 237[18]
SCHAUB, Karl 16, 396
SCHEEL, Sebastian
Innsbruck, Ferdinandeum, Heilige Sippe 410f
SCHEIBNER 181
SCHLOSS AU (Schweiz), Sammlung von Schulthess-Bodmer
Massys, Quentin, Bildnis eines Mannes 291
SCHMITGEN 23[39], 178, 178[1], 181, 194
SCHMITGEN, Gobel (Jobelinus) d. Ä. 23f, 181, 183, 186[52], 193, 197–199, 201
SCHMITGEN, Gobel d. J. 193f
SCHMITGEN, Johann 193f, 198
SCHONGAUER, Martin 31, 35, 325
Ecce Homo, Kupferstich 34[31], 38[44], 42
SCHOONHOVEN, Agatha van 184[33]
SCHOOREL, Johann (s. auch Jan VAN SCOREL und Joos VAN DER BEKE VAN CLEVE) 15, 23f, 183, 183[16], 184[31]
SCHOORL 306
SCHÜTZ, Christian Georg 134[6]
SCOREL, Jan van 23[39], 183–185, 184[33], 185[43], 307–314
Werke
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Bildnis eines Mannes 313, *Abb. 202*
Breda, Grote Kerk, Kreuzauffindungs-Triptychon 231[40]
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bildnis des Jan Carondelet 312[19]
Frankfurt, Städel, Bildnis eines Mannes 16, 308–314, *Abb. 196, Tafel 22*
Haarlem, Frans Halsmuseum, Jerusalempilger 309, 312–314, *Abb. 197*
Obervellach, Pfarrkirche, Sippen-Altar 184[33], 306, 410[23]
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, Bildnis eines Schülers 312f, 312[21], *Abb. 201*
Tambov, Kartinaja Galeria, Madonna mit Kind 313
Utrecht, Centraal Museum, Lockhorst-Altar 306
Utrecht, Centraal Museum, Jerusalempilger 309, 312, 314, *Abb. 198*
Utrecht, Centraal Museum, Bildnis des Bischofs Georg van Egmond 312[19]
Nachfolge
Basel, Kunstmuseum (Leihgabe E. Hoffmann-Feer), Ecce Homo 43[60]
Wien, Kunsthistorisches Museum, Triptychon mit der Hl. Familie 24, 184[33]
SEDAN 98, 98[18], 105
SEGOVIA, Kathedrale
Benson, Ambrosius, Kreuzabnahme 138[30]
SEGOVIA, Palacio de San Ildefonso
Van Orley-Nachfolge, Hl. Hieronymus in der Wildnis, Bildteppich 230[34], 231[40]
SELBOLD 24
SELIGENSTADT 295
SEVILLA, Sammlung Cepero
Van Cleve-Nachfolge, Madonna mit Kind 215[14]
SEVILLA, Privatsammlung
Van Eyck-Nachfolge, Variante der Madonna in der Kirche 258[59]
'S-HERTOGENBOSCH 28, 32
'S-HERTOGENBOSCH, Liebfrauenbruderschaft 28, 34
SICILIANO, Antonio 258[59]
SIGMARINGEN 236[1]
SIMPSON CARSON 261[68]
SIX, Willem 285
SLATTER 289[34]
SLUTER, Claus 106
SOLARIO, Andrea
London, National Gallery, Bildnis des Cristoforo Longoni 287, *Abb. 180*
SOMZÉE, Léon de 289[34]
SOTTE CLEEF 185[45], 186[48], 218
SPINOLA, Giuseppe 237[18], 241
ST. EMMERAM 258[57]
ST. GILLES-EN-PROVENCE 87, 104
ST. PETERSBURG, Ermitage
Campin-Nachfolge, Diptychon mit Madonna und Kind und Gnadenstuhl 120, 121[133], 122
Van der Weyden-Nachfolge, Lukas-Madonna 349
ST. REMY, Lefèvre de 323, 323[40]
STÄDEL, Johann Friedrich 14, 17, 356
STALBURG, von 376
STEINGASS 333
STEINGENS, Ambrosius 201[86]
STELTEN, Ryckaert metten 379[31]
STETTEN, P. von 335
STOOVERE, Gheeraert de 117
STOOVERE, Hannekin de 117
verlorene Werke
Gent, St. Salvator, Marienleben und Abendmahl 117[118]
STOQUAIN, Ysabiel de 87
STRASSBURG 306
STRIGEL, Bernhard
Wien, Kunsthistorisches Museum, Diptychon des Johannes Cuspinian 411, 411[25], *Abb. 266*
STRIXNER, Johann Nepomuk 22
STUERBOUT, Dierick (s. auch BOUTS, Dieric d. Ä.) 16, 19[13], 70
STUTTGART, Staatsgalerie
Meister von Frankfurt, Nachfolge, Königsanbetung 410[22]
SWARZENSKI, Georg 16

TAMBOV, Kartinaja Galeria
Scorel, Jan van, Madonna mit Kind 313
TANI, Angelo 323f, 328[58], 329, 329[59]
THEMAAT, van 220[10]
THOMAS, Johannes 285[8], 294
TIRLEMONT 98

TOLEDO, Ohio, Museum of Art
Meister des Morrison-Triptychons, Triptychon mit Madonna und Kind, Engeln und den beiden Johannes 413, 419[11]
TOURNAI 21[21], 87, 102–105, 116–118, 117[123], 148, 159[23], 315, 320
TOURNAI, St. Brice
Campin, Robert, Verkündigung Mariens und Engelsköpfe, Fresken 117[123]
TOURNAI, Ste. Marie-Madeleine
Delemer, Jean, Verkündigungsfiguren 117f, 117[123], *Abb. 63*
TOURNAI, Musée des Beaux-Arts
Weyden, Rogier van der, Madonnentafel des Diptychons des Jean Gros 55[35]
TRIER 21[19]
TROJA 202
TURIN, Biblioteca Reale
Campin-Nachfolge, Madonna mit Kind, Zeichnung 107, *Abb. 53*
TURIN, Galleria Sabauda
Eyck, Jan van, Stigmatisierung des hl. Franziskus 255[49]
Meister der Turiner Kreuzigung, Triptychon mit der Kreuzigung Christi 441, 445, 445[13], 448, 448[14], 450, 450[24], *Abb. 293*
Memling, Hans, Tafelbild mit Passionsszenen 302[24]
TURIN, Museo Civico
Eyck, Jan van, Turin-Mailänder Stundenbuch, Miniaturen 139[35], 159[18], 244, 255[49]
TURNHOUT 154

UCCELLO, Paolo
Oxford, Ashmolean Museum, Jagd im Wald 169[59]
UPTON HOUSE, Bearsted Collection
Van der Goes-Nachfolge, Augustus und die Sibylle von Tibur 83[65]
URBINO 23
URBINO, Galleria Nazionale delle Marche
Piero della Francesca, Geißelung Christi 169[59]
UTRECHT 306, 378, 378[28], 378[29], 390
UTRECHT, Centraal Museum
Scorel, Jan van, Lockhorst-Altar 306
Scorel, Jan van, Jerusalempilger 309, 312, 314, *Abb. 198*
Scorel, Jan van, Bildnis des Bischofs Georg van Egmond 312[19]
UTRECHT, Jacob van 378
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kreuzabnahme 378[29]
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Königsanbetung 378[29]

VADUZ, Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein
Van der Goes-Nachfolge, Triptychon mit Königsanbetung 49[11]
Massys, Quentin, Bildnis eines Klerikers 287[20], 291, *Abb. 188*
VALCX, Joes Wilen 72[12]
VALLADOLID, St. Salvator
Meister des Morrison-Triptychons, Triptychonflügel mit Gregorsmesse 421, *Abb. 275*
VASARI, Giorgio 23, 23[36], 99[21], 159, 159[23], 244, 264, 295, 319
VEIT, Philipp 21, 316[2], 318[10], 319, 319[13], 320[23], 333f
VENEDIG 296–298
VENEDIG, Museo Correr
Bouts-Nachfolger, Madonna mit Kind 51, 56, *Abb. 15*
Van der Goes-Nachfolger, Kreuzigung Christi 389[57], 448, 448[16], *Abb. 294*
VERHULST, Meyken 353, 359, 364[39], 365
VERROCCHIO-NACHFOLGE
Paris, Louvre, Madonna mit Kind 304
VESALIUS 143[60]
VIEURE, Pfarrkirche
Coter, Colin de, Lukas-Madonna 100[37]
VILLA, Odonijn de 141[44]
VIVALDI 163[40]
VOESS, Johann 184[32]
VORAGINE, Jacobus de 68
Vos, Jan de 379, 379[35]
Vos, Johan de 379
VRANCKE VAN DER STOCKT 324[43]
Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum, Triptychonflügel mit Stifter und Johannes d. T. 324[43]
VROOM, W. J. 61[4], 65
VYD, Joos 244

WARSCHAU, Muzeum Narodowe
Van der Goes-Nachfolger, Beweinung Christi 389[58]
WARWICK CASTLE
Eyck, Jan van, Maelbeke-Tritychon 83[65]
WASHINGTON, Dumbarton Oaks Foundation
Campin, Robert, Damenbildnis 122
WASHINGTON, National Gallery of Art
Bosch, Hieronymus, Tod des Geizhalses 40[53]
Christus, Petrus, Geburt Christi 170[67]
Christus, Petrus, Triptychonflügel mit Stifterbildnissen 162f, 163[40], 170f, *Abb. 90*
David, Gerard, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 227f, *Abb. 139*
Eyck, Jan van, Verkündigung Mariens 255[49]
WATERVLIET, Marienkirche
Meister von Frankfurt, Nachfolge, Kreuzabnahme-Triptychon 379[35]
WEIMAR, Schloßmuseum
Dürer, Albrecht, Bildnis eines Mannes, Zeichnung 288, 291
WENDELSTADT 19[11]
WERVE, Claus de 106
WEST PALM BEACH, Florida, Norton Gallery and School of Art
Meister von Frankfurt, Nachfolge, Beweinung Christi 389, *Abb. 250*
WETZLAR 215[14], 324[43]
WEYDE, Roger von der, d. Ä. (s. auch WEYDEN, Rogier van der) 60, 98f, 98[15], 136f
WEYDE, Roger van der, d. J. (s. auch WEYDEN, Rogier van der) 15f, 21[20], 24, 24[51], 99, 99[26], 135f, 136[16]
WEYDEN, Goswijn van der 351, 351[53]
WEYDEN, Pieter van der 351
WEYDEN, Rogier van der 49[8], 51[22], 60, 87, 99[21], 99[26], 99[29],

100, 100[37], 102–106, 102[49], 102[52], 105[64], 105[65], 105[68], 108, 116, 119, 119[127], 123f, 134[6], 136–138, 136[16], 137[21], 140f, 143, 159[23], 244, 295, 315–352, 444
Werke
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Sakraments-Altar 321f, 322[35], *Abb. 206*
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Bladelin-Altar 83f, 141[45], 323, *Abb. 40*
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Johannes-Altar 15, 150, 321, 325, 329[61], 340[7], 343–347, 344[24], 344[26], 344[27], 345[34], *Abb. 217*
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Marien-Altar 62, 102[38], 117[116], 150, 315, 343–345, 344[23], 344[27], 347–350, 349[47], 350[51], *Abb. 218*
Boston, Museum of Fine Arts, Lukas-Madonna 22[26], 55, 55[33], 349, 349[48], *Abb. 226*
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Madonna mit Kind 51
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Beweinung Christi 349[49]
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Fragment einer Königsanbetung 322, *Abb. 207*
Caen, Collections Municipales, Madonnentafel des Diptychons des Laurent Froimont 55[35]
Detroit, Institute of Arts, Hl. Hieronymus mit dem Löwen 230, *Abb. 143*
Escorial, Kreuzigung Christi 117[116], 315, 320[24]
Florenz, Uffizien, Beweinung Christi 320, 320[24], 322, *Abb. 204*
Frankfurt, Städel, Medici-Madonna 15, 18, 22f, 162[35], 316–335, *Abb. 203, Tafel 23*
Houston, Museum of Fine Arts, Madonna mit Kind 55[35]
Madrid, Prado, Kreuzabnahme 105f, 114[98], 116, 117[116], 123f, 137, 140, 148[77], 149f, 199[80], 315, 389, *Abb. 75*
Madrid, Prado, Madonna Duran 325
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madonna mit Kind 345
Philadelphia, John G. Johnson Collection, Kreuzigungs-Diptychon 320[24]
Tournai, Musée des Beaux-Arts, Madonnentafel des Diptychons des Jean Gros 55[35]
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kreuzigungs-Triptychon 195, *Abb. 113*
Wien, Kunsthistorisches Museum, Madonna mit Kind 345
süddeutscher Privatbesitz, Madonna mit Kind 51
Nachfolge
Amsterdam, Kunsthandel, Kopie der Medici-Madonna 321, 324, 324[43], 329, *Abb. 205*
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Verkündigung Mariens 325, 345
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Bildnis eines Mannes mit Pfeil 322f, *Abb. 208*
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Bodemuseum, Weissagung der Sibylle von Tibur 83, 83[66]
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Beweinung Christi 349[49]
Bern, Historisches Museum, Rückenschild eines Chormantels 107[85]
Brügge, Groeningemuseum, Lukas-Madonna 349
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Madonna mit Kind 51[22]
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Sforza-Triptychon 230[36]
Dublin, National Gallery of Ireland, Teilkopie der Lukas-Madonna 349[48]
Frankfurt, Städel, Johannes-Altar 102[38], 336–352, *Abb. 214–216, Tafel 24*
Granada, Capilla Real, Anbetung des Kindes, Beweinung Christi 344[23], 347, 349f, 349[47], *Abb. 225*
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Teilkopie der Medici-Madonna, Zeichnung 324, 324[43], 329f, *Abb. 210*
Löwen, St. Peter, Edelheer-Triptychon 114[98]
Löwen, Museum Vander Kelen-Mertens, Gnadenstuhl 325
London, National Gallery, Beweinung Christi 349[49]
London, Kunsthandel, Teilkopie der Medici-Madonna, Miniatur 324[45], 329, 329[60]
Madrid, Prado, Beweinung Christi 349[49]
München, Alte Pinakothek, Lukas-Madonna 349, 349[48], *Abb. 227*
New York, Metropolitan Museum of Art, Erscheinung des Auferstandenen vor Maria 344[23], 347, 349f, 349[47], *Abb. 225*
New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters, Variante des Bladelin-Altar 83, 83[66]
Oxford, Ashmolean Museum, Passionsszenen, Zeichnungen 107[85]
Paris, Louvre, Verkündigung Mariens 242[45], 325
Paris, Louvre, Passionsszenen, Zeichnungen 107[85]
Riggisberg, Abegg-Stiftung, Kreuzigungs-Triptychon 141
St. Petersburg, Ermitage, Lukas-Madonna 349
Wien, Kunsthistorisches Museum, Antependien und Chormäntel aus dem Schatz des Ordens des Goldenen Vlieses 107[85], 122[143]
zuletzt im Pariser Kunsthandel, Weissagung der Sibylle von Tibur 83, 83[66]
Halbfigurenmadonnen 51, 51[22], 55, 57[43]
ehemals zugeschrieben
Frankfurt, Städel, Beweinung Christi 60
mutmaßliche Werke
Ecce Homo 34
Weyer 236[11]
WIEN, Albertina
Van der Goes-Nachfolge, Große Kreuzabnahme, Zeichnung 438, *Abb. 291*
Österreichischer Meister des frühen 16. Jahrhunderts, Maria von Burgund und Maximilian als Verlobte, Zeichnung 80[40]
WIEN, Kunsthistorisches Museum
Cleve, Joos van, Madonna mit Kind 216
Cleve, Joos van, Bildnis Maximilians I. 410, *Abb. 265*
Goes, Hugo van der, Wiener Diptychon 271, 272[21], 278, *Abb. 169–170*

Memling, Hans, Triptychon mit Madonna und Kind, Engeln und den beiden Johannes 413
Van Scorel-Nachfolge, Triptychon mit der Hl. Familie 24, 184[33]
Strigel, Bernhard, Diptychon des Johannes Cuspinian 411, 411[25], *Abb. 266*
Weyden, Rogier van der, Kreuzigungs-Triptychon 195, *Abb. 113*
Weyden, Rogier van der, Madonna mit Kind 345
Van der Weyden-Nachfolge, Antependien und Chormäntel aus dem Schatz des Ordens des Goldenen Vlieses 107[85], 122[143]
WIEN, Schottenstift
Meister von Alkmaar, Triptychonflügel mit dem Meerwurf des Jonas 418, *Abb. 269*
WIENHAUSEN 284[3]
WILHELM, Herzog von Bayern 139[35]
WILLEM II., König der Niederlande 15, 247, 296–298, 296[2], 328, 343, 344[24]
WINTER 15, 183
WITZ, Konrad 104[59]
WOLFENBÜTTEL, Herzog August-Bibliothek
Niederländischer Meister aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, Madonna mit Kind, Holzschnitt 107[84]
WUELUWE, Hendrik van 379, 379[34], 379[35], 379[37]
WULFF, Louis 335
WUSTLICH, A. 436

YPRES, Pierre d' 159[19]

ZIETHEN, Felix 213[5]
ZUNSDORFFS, Gertrudis 202
ZURPELE, van 402[9]

VERZEICHNIS DER BILDTHEMEN

Um das Verzeichnis nicht unnötig aufzublähen, wurde davon abgesehen, unter den einzelnen Bildthemen jeweils auch die in den Katalognummern behandelten Ausführungen aufzulisten. Das Auffinden eines bestimmten Bildes ist über das Namens- und Ortsverzeichnis möglich.

Christliche Ikonographie

Altes Testament
- Adam, Eva 159, 164, 164[45], 175, 209[14], 248, 259
- Sündenfall 271, 271[13], 278
- Abraham und Melchisedek 19[13], 450[23]
- Opfer Abrahams 364[39]
- Mannalese 19[13], 450[23]
- Meerwurf des Jonas 418
- Passahfest 18f
- Elias 18f
- Wurzel Jesse 226[17], 227[25]
- Übergabe des Wassers von Bethlehem an König David 322[37]
- Propheten 164[45]
- Thron Salomonis 248, 248[18], 260[63]

Gottesdarstellungen/Eschatologische Themen
- Gottvater 228[29], 237[18]
- Christus als Rex Regum 22[29]
- Gnadenstuhl 87–128, 135, 136[10], 136[13], 137f, 138[24], 141[43], 142, 142[50], 146–149f, 148[76], 150[87], 325
- Anbetung des Lammes 244, 255[49], 378[30], 390
- Fegefeuer 32
- Jüngstes Gericht 28, 160f, 438[11]
- Himmlisches Jerusalem 248, 390

Marienleben/Jugendgeschichte Jesu
- Folge aus dem Marienleben 102f, 117[118], 150, 343–345, 347–349
- Geburt Mariens 24
- Marienvermählung 66, 72, 81[50], 81[54], 92[2], 119, 121[124], 150
- Verkündigung 16, 117f, 148[80], 149[84], 160f, 164, 167[57], 170, 170[62], 170[67], 170[69], 176–203, 224[5], 226[18], 228[28], 228[29], 233–243, 255[49], 257[56], 261[71], 265–281, 325, 345
- Heimsuchung 103[47]
- Geburt Christi 103[47], 104, 118–121, 160f, 167[57], 170, 170[62], 170[67]
- Hirtenanbetung 23[36], 264, 421
- Königsanbetung 16, 22[25], 40, 42, 49, 49[11], 103[47], 208, 221[13], 322, 378[29], 393, 394–403, 410[22], 421
- Darstellung im Tempel 103[47]
- Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 213, 215, 227f, 227[26]
- Der zwölfjährige Jesus im Tempel 427[8]
- Marientod 23[39], 23[40], 24, 175, 183, 183[26], 184[31], 185[41], 209

Öffentliche Wirksamkeit Jesu
- Taufe 238[26]
- Christus im Hause Simons 49[11]
- Erweckung des Lazarus 66, 72, 83, 83[60]
- Verklärung 340[7]
- Gleichnis des Großen Gastmahls 353, 356, 364–366, 365[41], 365[43]
- Gleichnis vom Verlorenen Sohn 357

Passion Jesu
- Passionsfolge 15[5], 18[6], 302[24]
- Abendmahl 18, 18[7], 46, 117[118], 170[60], 252[46]
- Apostelkommunion 23[35]
- Gefangennahme 50
- Handwaschung Pilati 73[18], 432
- Geißelung 169[59]
- Ecce Homo 16, 29–45
- Kreuztragung 35[39], 40, 228[27]
- Kreuzigung 14, 16, 24[47], 66, 72, 81[49], 81[54], 84, 107[85], 115[102], 117[116], 136, 139–142, 141[44], 141[46], 142[50], 195, 199[83], 200[84], 200[85], 216[15], 221[13], 228–230, 228[27], 228[29], 231[40], 237[18], 315, 330[63], 356, 366, 366[49], 368, 369–392, 372[2], 376[12], 407[7], 442–451
- Kreuzabnahme 22, 24, 105f, 105[65], 106[72], 114[98], 116, 117[116], 123f, 124[147], 195, 199, 199[80], 315, 376[12], 378[29], 379[32], 389, 438
- Beweinung 15, 16, 23[39], 59–66, 176–203, 209[14], 218[2], 271, 272[21], 278, 320, 320[24], 322, 328[58], 349[49], 389, 389[56], 404, 407[10], 408, 439[16], 448[14]
- Waschung und Salbung des toten Christus 195, 195[73]
- Grablegung 14, 119f, 200[84], 434–440
- Drei Marien am Grab 255[49]
- Auferstehung 50, 197
- Erscheinung des Auferstandenen vor Maria 102[38]

Schmerzensmann 231[40]

Schächer 15, 32, 87, 98–100, 99[26], 108, 116, 118, 121f, 124, 129–153

Mariendarstellungen
Maria und Christus 122f
Madonna mit Kind 15, 17, 17[2], 55, 55[35], 100[36], 108, 120–122, 138, 216, 228[29], 237[18], 241, 258–261, 258[59], 265–282, 313, 325, 345, 402[12]
Stillende Muttergottes 15, 16, 47–58, 87–128, 135, 136[10], 136[13], 137f, 138[24], 141[43], 142, 142[50], 146–149, 148[76], 150[87], 159, 159[22], 162, 162[32], 169, 172, 200[85], 204–210, 211–216, 217–221, 245–263, 328[55]
Madonna mit Kind und Heiligen 15, 15[5], 18, 18[6], 22, 22[23], 22[31], 25, 49[11], 80[45], 82[56], 92[2], 154, 155–174, 249[34], 252[43], 428
Madonna mit Kind und Engeln 216, 409[16]
Madonna mit Kind, Heiligen und Engeln 15, 18, 22[27], 23, 162[35], 316–335, 404, 408, 413, 419–421, 419[11]
Madonna mit Kind und Stiftern 83[65], 162[32], 249, 249[29], 255[49], 257, 257[55], 260
Madonna mit Kind, Stiftern und Heiligen 22, 22[24], 22[29], 104, 121, 154, 159, 162[32], 162[35], 172, 249, 249[33], 250[39], 257, 257[55], 260f, 261[68], 278, 278[38], 278[41]
Virgo inter Virgines mit Stiftern 222, 225[16], 229[30], 236–238, 236[15], 237[16], 237[17], 241f
Lukas zeichnet die Madonna 22[26], 55, 100[36], 349, 349[48]
Schmerzensmutter 15, 87–128, 135, 136[10], 136[13], 137f, 138[24], 141[43], 142, 142[50], 146–149, 148[76], 150[87], 231[40]
Mondsichelmadonna 79, 79[38], 83[65]
Darstellungen im Kontext der Unbefleckten Empfängnis Mariens 74, 75[25], 79, 79[38], 84
Sacra Conversazione 162, 162[35], 171, 320
Sedes Sapientiae 260

Heilige Familie 74, 184[33], 209[17], 220[12], 252[46]

Heilige Sippe 16, 24, 24[48], 24[49], 24[51], 184[33], 306, 368, 376, 376[12], 376[13], 378, 388, 405–412, 438

Hagiographische Themen
Anna 282, 409[16]
Antonius 28, 40, 42
Christophorus 282
Dionysius 139f
Franziskus 255[49]
Georg 42
Gregor 14, 414–422
Hieronymus 223–232, 234[1]
Hippolytus 49[11]
Johannes Ev. 282
Johannes d. T. 15, 21, 25, 150, 181, 321, 325, 329[61], 336–352, 450[23]
Katharina 227f, 227[26]
Lukas zeichnet die Madonna 22[26], 55
Maria Magdalena 439[15]
Petrus 103[47]
Reinhold 185[41], 252[46]
Thomas 380[42]
Tiburtinische Sibylle 16, 66–86, 141[45], 169f, 170[69]

männliche Heilige
Antonius 15[5], 18[6], 28, 40, 42, 228, 258[59]
Augustinus 16, 423–428
Benedikt 228[29], 237[18], 428
Bernardin 227
Christophorus 22[25], 282
Cosmas 23, 316–335
Cyriacus 380
Damian 23, 316–335
Dionysius 139f
Donatian 227, 278
Franziskus 15, 18, 22, 22[23], 155–174, 255[49]
Georg 42
Gregor 14, 414–422
Hieronymus 15, 18, 22, 22[23], 154, 155–174, 223–232, 234[1], 237[18]
Hippolytus 49[11]
Ildefonso 258[59]
Jakobus d. Ä. 121, 124, 150
Joachim 405–412
Johannes Ev. 59–65, 74, 114[98], 176–203, 282, 434–440, 442–451
Johannes d. T. 21, 22[25], 23[36], 25, 100, 102[38], 102[40], 105, 120, 122[141], 122[143], 129–153, 201–203, 265–281, 282, 316–335, 336–352, 369–392, 416, 421, 450[23]
Joseph 105, 116, 120f, 209[17], 405–412
Joseph von Arimathia 176–203
Julian 138
Konstantin 287[18]
Laurentius 380
Longinus 142
Lukas 22[26], 55
Martin 227
Nikodemus 176–203
Nikolaus 369–392
Petrus 103[47], 316–335
Reinhold 185[41], 252[46]
Sebastian 15[5], 18[6]
Thomas 380[42]
Viktor 278
Wilhelm 265–281

weibliche Heilige
Anna 209, 209[17], 282, 405–412
Barbara 14, 100, 102[38], 102[40], 105, 122[141], 122[143], 414–422
Clara 121, 124, 150
Elisabeth 16, 423–428
Genovefa 209
Helena 287[18]
Katharina 227f, 227[26], 295, 422
Margarete 369–392
Maria Magdalena 59–65, 176–203, 369–392, 434–440, 442–451
Scholastika 428
Veronika 15, 87–128, 135, 136[10], 136[13], 137f, 138[24], 141[43], 142, 142[50], 146–150, 148[76], 150[87], 176–203

Vierzehn Nothelfer 422

Kirchliche Riten
Sakramente 81, 321f, 322[34]

Profane Ikonographie

Allegorien 28, 40[53], 169[59], 369-392

»Historische Themen«
Atelier des Apelles 285
Verkündigung des Christentums 70[7]
Bekehrung König Egberths 70[7]
Geschichte König Ethelreds 70[7]
Gerechtigkeit Kaiser Ottos 46, 57[44], 71, 80, 81[53], 82[56], 82[59], 170[60], 303

»Genreszenen«
Bordellszene 14, 354-367
Liebespaar im Kornfeld 364[36]
Schützenfest 368, 378[25], 388

tatsächliche oder vermeintliche Bildnisse namentlich bekannter Personen
Albrecht, Erzherzog von Österreich 285
Antoine de Bourgogne 303
Arnolfini, Giovanni 102[38], 257[54], 261[68]
Bandini Baroncelli, Maria 301-303, 302[24], 302[25], 303[28]
Beffremont, Pierre de 323
Bellogio, Franchischetta 198[78]
Bellogio, Niccolo 198[78]
Bladelin, Pieter 141[45]
Brengbier, Barbara 410[23]
Brun, Greda, genannt Faut von Monsberg 374, 377, 384
Capelle, Richard van der 227f, 227[26]
Carondelet, Jean II. 288, 288[29], 312[19]
Cleve, Joos van Beke van 208
Condulmaro, Francesco Kardinal 161[30]
Cranach, Lucas d. Ä. 410[23]
David, Gerard 222
Druvaeus, Christian 258[59]
Egmond, Georg van 312[19]
Engelbert II., Graf von Nassau 74f, 74[22], 80
Eyck, Margarete van 22[29]
Federigo II. Montefeltre 303[27]
Friedrich der Weise von Sachsen 410[23]
Froimont, Laurent 55[35]
Grapheus, Cornelius 288, 291
Gros, Jean 55[35]
Hendrik III., Graf von Nassau 74
Hondt, Chrétien de 258f
Humbracht, Anne 374, 377
Humbracht, Jakob 372, 377
Humbracht, Johann 372, 377, 377[20]
Humbracht, Katharine 374, 377
Humbracht, Margarete 374, 377
Humbracht, Nikolaus d. Ä. 372, 377f, 384
Humbracht, Nikolaus d. J. 372, 377, 384, 388[52]
Isabella, Erzherzogin von Österreich 285
Johann III. von Cleve 19
Johann der Beständige von Sachsen 410[23]
Keysere, Johanna de 265-281
Knipperdolling, Bernd 285f, 285[8], 286[16]
Longoni, Cristoforo 287
Maria von Burgund 75[25], 79f, 80[40]
Masmines, Robert de 121, 121[136]
Massys, Quentin 288, 309, 309[8], 313f
Maximilian von Österreich 75[25], 79f, 80[40], 409-412, 409[20], 410[22], 410[23]
Medici, Cosimo de' 319[18], 322[35]
Medici, Giovanni de' 23, 328
Medici, Lorenzo de' 319[18]
Medici, Piero de' 23, 328
Memling, Hans 23, 298, 298[6]
Nieuwenhove, Martin van 301[22]
Opere, Francesco delle 304
Overbeke, Willem van 265-281
Paele, Joris van der 22, 22[24], 22[29], 162[32], 162[35], 172, 257
Paracelsus 291[42]
Perugino, Pietro 304
Portinari, Tommaso 264, 301-303, 302[24]
Rolin, Nicolas 162[32]
Salviati, Bernardino de 227f, 227[26]
Schmitgen, Gobel (Jobelinus) 24, 176-203
Schmitgen, Johann 176-203
Schoonhoven, Agatha van 184[33]
Scorel, Jan van 24, 184[33], 309f, 313, 313[23]
Siciliano, Antonio 258[59]
St. Remy, Lefèvre de 323, 323[40]
Tani, Angelo 323, 328[58], 329[59]
Villa, Odonijn de 141[44]
Werl, Heinrich von 100, 102[38], 102[40], 350[51]
Weyden, Rogier van der 323, 328[58], 329[59]
Zurpele, van 402[9]

unidentifizierte männliche Bildnisse 15, 16, 23, 23[37], 29-45, 74, 83[61], 105, 116, 119-122, 122[141], 122[143], 124, 136, 162, 162[38], 163[40], 170f, 184[33], 282, 283-294, 287, 287[20], 288, 291, 296-305, 307-314, 322, 324[43], 328[55], 364[39], 429-433

unidentifizierte weibliche Bildnisse 29-45, 83[61], 105, 116, 120-122, 162, 162[38], 163[40], 170f, 184[33], 282, 291

Doppelbildnisse 282, 291[45], 303[27], 312[21], 368, 378[25], 388, 433[19]

Gruppenbildnisse 309, 312-314

Topographie
Antwerpen, Sammlung des Cornelis van der Geest 285
Den Haag, Binnenhof 71[11]
Utrecht, Kathedrale 378, 378[29], 390
Utrecht, Wittevrouwenpoort 378[29]

Pflanzen 16, 61[2], 92, 92[2], 92[4], 150[85], 209f, 224[4], 267, 272, 272[18], 276[27], 278, 316[6], 338[3], 338[6], 340[10], 372[4], 374[5], 376[7], 407[2], 433, 433[19]

Tiere 30f, 31[9], 43, 84, 84[69], 84[70], 84[71]

Inschriften 29-45, 88-128, 155-174, 176-203, 265-281, 283-294, 307-314, 354-367, 369-392

Wappen
Antwerpener Lukasgilde 378[25]
Brügge 138, 138[31]
Faut von Monsberg 376, 384
Florenz 318, 328
Humbracht 374, 384
Keysere 267, 271
Klynsma 292[48]
Lomellini 163[40]
Medici 328[59], 334
Overbeke 267, 271
Tani 328[59]
Vivaldi 163[40]
unidentifiziert 33, 292, 292[47], 394, 403, 403[18], 417, 417[4]

Hausmarken
Schmitgen 176–203
unidentifiziert 176–203

Orden vom Goldenen Vlies 69, 74, 80[40], 323[40]
Orden vom Gürtel der Hoffnung 273

TAFEL- UND ABBILDUNGSNACHWEIS

U. Edelmann, Frankfurt: Abb. 1, 4, 13, 21, 41–47, 69–72, 85, 87, 97–100, 123–124, 128, 134, 145, 153, 164–168, 178, 190, 196, 203, 214–216, 228, 236–240, 252, 260, 268, 282, 287, 292, Tafeln 2–4, 7–14, 22–23, 25, 28–32

G. Busch-Hauck, Frankfurt: Abb. 2, 25–27

Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam: Abb. 3, 233

Bibliothèque Nationale, Paris: Abb. 5

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt: Abb. 6–9, 18–19, 23–24, 34–39, 54–62, 82, 84, 86, 91–94, 102–110, 115, 118, 120–121, 125–127, 130–131, 137, 151, 158–161, 172–176, 184–186, 191–192, 199, 211–212, 219–224, 234–235, 242–248, 253–256, 261–263, 267, 270–273, 276–279, 283–284, 288–290, 295–298, Tafeln 33–40

Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon: Abb. 10

A. C. L. Bruxelles: Abb. 11, 17, 28–29, 33, 63, 73–74, 77, 88, 119, 140, 148, 163, 206–208, 232, 264

Rheinisches Bildarchiv, Köln: Abb. 12, 101, 111–112, 210, 281, 285–286

Courtesy of the Trustees, The National Gallery, London: Abb. 14, 67, 135, 138, 180, 274

Reale Fotografia Giacomelli, Venezia: Abb. 15

Pfauder, Dresden: Abb. 16, 122, 157

Diözesanmuseum Freising: Abb. 20

Reunion des Musées Nationaux, Paris: Abb. 22, 79, 116, 156, 181–182, 213

Archiv des Verfassers: Abb. 30, 205, 251, 294

Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection: Abb. 31, 68

Detroit Institute of Arts: Abb. 32, 142–143

J. P. Anders, Berlin: Abb. 40, 50, 89, 162, 202, 217–218, 229, 280

The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection: Abb. 48

Museo del Prado, Madrid: Abb. 49, 64–65, 75

Dijon, Musée des Beaux-Arts: Abb. 51

Fitzwilliam Museum, University of Cambridge: Abb. 52, 81

Lion, Torino: Abb. 53

Courtauld Institute of Art, London: Abb. 66

Elke Walford, Hamburg: Abb. 76

The Pierpont Morgan Library, New York: Abb. 78

Courtesy of The Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.: Abb. 80

J. R. J. van Asperen de Boer, Amsterdam: Abb. 83

National Gallery of Art, Washington, DC: Abb. 90, 139

J. Termont, Brugge: Abb. 95–96

U. F. Sitzenfrey, Wien: Abb. 113

Courtesy of Christies: Abb. 114, 129

H. Ziegenfusz, Frankfurt: Abb. 117, 183, 225, 258, 275, 299

The Metropolitan Museum of Art, New York: Abb. 132, 146, 177, 189, 194

Musée des Beaux-Arts de Lyon: Abb. 133

Maryan Ainsworth, Metropolitan Museum, New York: Abb. 136, 149–150

Oeffentliche Kunstsammlung Basel: Abb. 141, 231

Instituto Português do Património Cultural, Lissabon: Abb. 144

Photographie Bulloz, Paris: Abb. 147

Agosto, Genua: Abb. 152

National Gallery of Victoria, Melbourne: Abb. 154

H. Maertens, Brugge: Abb. 155

Kunsthistorisches Museum, Wien: Abb. 169–170, 265–266

Archivi Alinari, Florenz: Abb. 171, 204

Kunsthistorische Musea, Antwerpen: Abb. 179

National Gallery of Scotland, Edinburgh: Abb. 187

W. Wachter, Schaan: Abb. 188

Frick Collection, New York: Abb. 193

Lauros-Giraudon, Paris: Abb. 195

T. Haartsen, Ouderkerk: Abb. 197

Centraal Museum Utrecht: Abb. 198

M. Faries, Bloomington, Indiana: Abb. 200

Frequin-Photos, Voorburg: Abb. 201

Ryszard Petrajtis, Gdansk: Abb. 209

Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston: Abb. 226

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München: Abb. 227

B. P. Keiser, Braunschweig: Abb. 230

Historisches Museum Frankfurt am Main: Abb. 241

Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main: Abb. 249

Norton Gallery and School of Art, West Palm Beach, Florida: Abb. 250

Mailand, Brera: Abb. 257

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Abb. 259

Schottenstift Wien: Abb. 269

Graphische Sammlung Albertina, Wien: Abb. 291

Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Torino, Galleria Sabauda: Abb. 293

P. Klein, Hamburg: Abb. 300

K. Haase, Frankfurt: Tafeln 1, 15, 20

Blauel/Edelmann - Artothek: Tafeln 5, 18–19, 26–27

Blauel/Gnamm - Artothek: Tafeln 6, 16–17, 21, 24