

Anna Simon

Studien zu Hugo van der Goes

2015

Dissertation der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

Tag der mündlichen Qualifikation: 4.7.2014

Rektorin: Petra von Olschowski

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Nils Büttner

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Dagmar Eichberger

Inhalt

Vorwort.....	3
1 Einleitung.....	4
1.1 Zum Forschungsstand.....	4
1.1.1 Ältere Forschung.....	4
1.1.2 Neuere Forschung.....	8
1.2 Methodische Aspekte.....	29
1.3 Biografisches.....	36
2 Das Wiener Diptychon.....	45
2.1 Beschreibung.....	45
2.2 Forschungsgeschichte.....	48
2.3 Inhalt und Funktion.....	51
2.3.1 Vallas „De libero arbitrio“ und Paulus' Römerbrief.....	52
2.3.2 Hesekiel 26-28.....	57
2.3.3 Emichs Genovefa.....	65
2.3.4 Auftraggeber, Funktion, Datierung.....	70
2.3.5 Die Gesten.....	73
2.3.6 Der Hut mit der Dornenkrone.....	79
2.3.7 Zur Pflanzensymbolik.....	80
2.3.8 Maria von Burgund und das Wiener Diptychon.....	81
2.3.9 Zur Autonomie der beiden Diptychon-Flügel.....	82
2.4 Form und Stil.....	85
2.4.1 Die Beweinung.....	85
Der Brügger Marientod.....	85
Die „kleine Kreuzabnahme“.....	87
Die Londoner Grablegung.....	90
Die Beweinung in Den Haag.....	97
2.4.2 Die Genovefa und die Portinari-Verkündigung.....	103
2.4.3 Der Sündenfall und die Genter Ureltern.....	109
3 Die „Werkgruppe Hugo van der Goes“.....	113
3.1 Hugo van der Goes und der Meister der Houghton-Miniaturen.....	113
3.1.1 Das Huth-Stundenbuch.....	116
Die Heimsuchung (fol. 66v).....	117
Die Disputatio der heiligen Barbara (fol. 145v).....	123
3.1.2 Das Einzelblatt in Los Angeles.....	126

3.2	Zu den Problemen um den „Monforte-Altar“	130
3.3	Die Kerngruppe der erhaltenen Werke.....	149
3.3.1	Vorbemerkung.....	149
3.3.2	Eigenhändige Werke.....	156
	Hippolyt-Altar, Stifterflügel.....	156
	Gekreuzigter Christus.....	157
	Diptychon.....	158
	Kreuzabnahme-Fragment.....	162
	Madonna.....	163
	Kreuzabnahme-Diptychon.....	164
	Porträtfragment.....	164
	Jakob und Rachel.....	166
	Heimsuchung Mariä und Disputatio der heiligen Barbara.....	167
	Marientod.....	168
	Hirtenverkündigung.....	169
	Anbetung der Hirten.....	170
3.3.3	Werke mit eigenhändigem Anteil.....	174
	Die „Bonkil-Flügel“	174
	Das Portinari-Triptychon.....	175
	Porträtfragment.....	179
3.3.4	Problematische Zuschreibungen.....	182
	Lukas malt die Madonna.....	182
	Madonna.....	182
	Porträtfragment.....	183
4	Zusammenfassung.....	184
5	Anhang A.....	200
5.1	Gaspard Ofhuys' Bericht über Hugo van der Goes in der Chronik des Klosters Roodendaale.....	200
5.1.1	Lateinisch.....	200
5.1.2	Deutsch.....	202
6	Anhang B.....	205
6.1	Abbildungsverzeichnis mit Abbildungsnachweis.....	205
6.2	Bibliografie.....	212
6.3	Kurzfassungen / Abstracts.....	240
6.3.1	Deutsch.....	240
6.3.2	English.....	242

Vorwort

Die vorliegende Studie ist aus meiner im Jahr 2006 bei Ao. Univ.-Prof. Dr. Michaela Krieger (1956–2007) an der Universität Wien abgeschlossenen Diplomarbeit mit dem Titel „Studien zum Diptychon in der altniederländischen Malerei“ hervorgegangen. Michaela Krieger war somit auch meine erste Dissertationsbetreuerin. Zum Zeitpunkt ihres Todes hatte ich mich schon seit einigen Jahren mit dem Thema Hugo van der Goes beschäftigt und Teile dieser Arbeit lagen in einer ersten Fassung vor. Vor meiner offiziellen Annahme als Doktorandin an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart hatte ich in ganz Europa zahlreiche Museumsleute und Universitätsangehörige als Gesprächspartner. Ihnen allen sei hiermit gedankt. Besonderem Dank bin ich jedoch – neben der Familie, die mich finanziell und moralisch unterstützte – meinem endgültigen Betreuer, Prof. Dr. Nils Büttner, verpflichtet. Ebenfalls danken möchte ich Prof. Dr. Dagmar Eichberger für das Zweitgutachten.

1 Einleitung

1.1 Zum Forschungsstand

Im Sinne einer historisch-analytischen Darstellung sollen im Rahmen dieses einleitenden Überblicks über die Forschungsgeschichte zum niederländischen Maler Hugo van der Goes die wesentlichen Tendenzen, methodischen Orientierungen und die Grundstruktur der (wissenschafts-)historischen Entwicklung auf diesem Gebiet verdeutlicht werden. Der Schwerpunkt liegt auf der jüngeren Fachliteratur, da diese bereits eine ausführliche kritische Auseinandersetzung mit der älteren Forschung enthält. Generell kann man feststellen, dass die Literatur von deutschsprachigen Publikationen dominiert wird, wobei in der neueren Forschung auch einige englischsprachige und niederländische Texte dazugekommen sind. Der Grund dafür scheint darin liegen, dass sich eine (relative) Mehrheit der (zumeist kleinformatischen, eigenhändigen) Werke dieses Künstlers im deutschsprachigen Raum befindet (Berlin, Wien, Frankfurt).

1.1.1 Ältere Forschung

Im 19. Jahrhundert hatte das Oeuvre Hugos van der Goes neben dem Portinari-Altar, der schon von Vasari als ein Werk dieses Malers bezeichnet worden war, v. a. aus Arbeiten Hans Memlings bestanden.¹ Erst gegen Ende des Jahrhunderts gab es die ersten Zuschreibungen von Gemälden, welche auch noch heute als eigenhändige Arbeiten akzeptiert sind. Zwei wichtige „Pioniere“ auf dem Gebiet waren Ludwig Scheibler und Eduard Firmenich-Richartz, denen wir die Zuschreibung des Wiener Diptychons und der Frankfurter Madonna bzw. des Brügger Marientodes und der Berliner Hirtenanbetung verdanken.² Die Diskussion über die stilistische Entwicklung des Künstlers begann aber interessanterweise nicht mit einem Kunstkenner oder Formalisten, sondern mit einem

1 Eine nicht unwichtige Rolle spielte hierbei eine Signatur auf Memlings „Johannes in der Wildnis“-Darstellung (München, Alte Pinakothek), die von Waagen (1847) als Fälschung erkannt wurde; „*Ugo d'Anversa, che fa la tavola di Santa Maria Nuova di Firenze*“ (Gent, Oudergem 1982, Doc. XLVII)

2 Scheibler 1887, S. 279f; Firmenich-Richartz 1897, Sp. 225–236, 289–300, 371–386.

Ikonografen: Aby Warburg. Nach Durchsicht der Florentiner Archive konnte er die Geburtsdaten der auf dem Portinari-Altar dargestellten Kinder ermitteln (Abb. 8, 9): Der jüngste dargestellte Sohn, Pigello, war 1474 auf die Welt gekommen, zwei Jahre vor dem vierten Kind, Guido. Da der 1476 geborene Guido und die später geborenen Kinder nicht mehr dargestellt wurden, nahm Warburg an, dass der Altar um 1476 entstand.³ Diese Datierung diente für die spätere Forschung, die sich zunächst in erster Linie für die stilistische Entwicklung des Künstlers interessierte, als der wichtigste und für lange Zeit auch einzige Anhaltspunkt für die Datierung der Gemälde. Max Jacob Friedländer reihte vor den Portinari-Altar eigentlich nur ein Werk, das Wiener Diptychon. Die Entstehung der sog. Bonkil-Flügel (Abb. 4-7) sah er ungefähr gleichzeitig mit dem Portinari-Altar, während er in der Berliner Hirtenanbetung (Abb. 22) und im Brügger Marientod (Abb. 21) Spätwerke sah. Den erst 1914 aufgetauchten Monforte-Altar (Abb. 33) ordnete er zwischen Portinari-Altar und die beiden Spätwerke ein.⁴ Oettinger widersprach Friedländer im Wesentlichen in zwei Punkten: Er datierte das Wiener Diptychon um 1478 und sah im Monforte-Altar das um 1470 entstandene Frühwerk des Malers. Gegenüber dem Interesse an gegenstandsrealistischen Wirkungen beim Portinari-Altar sah er beim Diptychon ein Zurücktreten dieser Elemente zugunsten der Steigerung des seelischen Gehalts, die ihren Höhepunkt in den Spätwerken erreicht habe.⁵ Winklers Monografie wurde bis in die 1990er als die grundlegende Studie angesehen, ist allerdings aus heutiger Sicht ebenso veraltet wie seine „Flämische Buchmalerei“⁶. Er stimmte Goldschmidt und Oettinger darin zu, dass der Monforte-Altar ein Frühwerk sei, glaubte aber nicht an die Entstehung des Wiener Diptychons in den späten 1470ern, sondern sah aufgrund der Orientierung an van Eyck eine große stilistische Nähe zum Monforte-Altar. Das letzte Werk des Malers sah er im Marientod, wobei er ihm die Hirtenanbetung voranstellte.⁷

Aus heutiger Sicht z. T. schwer nachzuvollziehen, jedoch auf jeden Fall vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Winkler zu sehen ist Pächts „radikale Revision

3 Warburg 1901, S. 43f.

4 Friedländer 1969, S. 23–35.

5 Oettinger 1938, S. 47.

6 Winkler 1925.

7 Winkler 1964, S. 9–22, 37–44, 75–79.

der Goeschronologie“⁸. Ausgangspunkt seiner Überlegungen war eine Analyse der weiblichen Kopf- und Gesichtstypen im Werk des Malers. Er bemerkte das Abweichen des Gesichtstypus der weiblichen Figuren auf dem Portinari-Altar und der Edinburger Flügel von der Kopftypik sowohl der früh datierten Werke – des Wiener Diptychons und des Monforte-Altars – als auch der spät angesetzten Arbeiten wie der Hirtenanbetung und des Marientodes. Während er bei den Werken in Florenz und Edinburgh eine „dreikantige“ Kopfbildung mit breiter Stirnpartie und kleinem, spitz zulaufendem Untergesicht beobachtete, die sich auf Bouts'sche Kopftypen zurückführen lassen, seien für die frühen Werke und die der „ultima maniera“ oval geformte, weiche Gesichtstypen charakteristisch, die sich an Rogiersche Mariendarstellungen anschließen ließen. Pächt zog daraus den prinzipiell richtigen Schluss, für die Arbeiten, die sich durch schöne, harmonische Gesichter auszeichnen, eine ungefähr gleichzeitige Entstehungszeit anzunehmen. Nicht ganz nachvollziehbar ist, dass er nicht das Wiener Diptychon später datierte, sondern den Brügger Marientod in die frühen 1470er. Auch einen Beweis glaubte Pächt für diese Theorie gefunden zu haben: Wegen der Verwandtschaft von Martin Schongauers um 1470 datierten Marientod-Stiches mit dem Brügger Marientod sprach er dem niederländischen Tafelbild die Priorität zu.⁹ Dies sollte sich jedoch als ein Irrtum erweisen, denn spätere dendrochronologische Untersuchungen ergaben, dass der Marientod höchstwahrscheinlich nicht vor 1478 gemalt wurde.¹⁰

Eine der wichtigsten Erkenntnisse, zu der Campbell und Thompson im Rahmen ihrer Studie zu den Edinburger Flügeln kamen, war, dass Flügel und Mitteltafel des Portinari-Triptychons (Abb. 8-12) nicht gleichzeitig gemalt wurden. Die Darstellungen auf der Innenseite der Flügel seien ihnen zufolge beide später entstanden. Den Grund für diese Annahme, die, wenn auch nur teilweise richtig, tatsächlich ein erster Schritt in Richtung der Erarbeitung einer Feinchronologie von Hugos Oeuvre sein sollte, sahen sie v. a. in der Raumauffassung der Tafeln. Was die anderen Gemälde angeht, widersprachen sie Pächt und sahen nicht nur im Marientod, sondern tendenziell auch im Wiener Diptychon spätere Werke. Hervorzuheben ist an dieser Arbeit, dass sie eine der ersten Studien ist, bei der die stilkritische Methode mit der Untersuchung der Unterzeichnung durch Infra-

8 Pächt 1969, S. 58.

9 Pächt 1969, S. 58.

10 Quermann 2006, S. 24.

rotfotografie kombiniert wurde. Auf diese Weise konnten Erkenntnisse gewonnen werden, die dann später zum überwiegenden Teil von der Dendrochronologie bestätigt wurden.¹¹

Auch wenn Elisabeth Dahnens die Autorin der jüngsten Monografie ist, möchte ich sie nicht zur jüngeren Forschung zählen, werden ihre Überlegungen doch – zum Großteil wohl nicht unbegründet – von jener, d. h. der jüngeren Forschergeneration, weitgehend abgelehnt bzw. ignoriert.¹² Eine der Hauptthesen von Dhanens betrifft nämlich die stilistische Entwicklung des Künstlers, die wegen wenige Jahre später durchgeführten dendrochronologischen Untersuchungen eindeutig widerlegt werden konnte: Sie versuchte, Pächts Überlegungen weiterzuführen und stellte die Berliner Hirtenanbetung an den Anfang der Entwicklung und den Portinari-Altar unmittelbar vor den Marientod an das Ende. Dazwischen sah sie die anderen Werke in der folgenden Reihenfolge: Frankfurter Madonna (Abb. 18), Kleine Kreuzabnahme (Abb. 14, 15), Monforte-Altar (Abb. 33), Wiener Diptychon (Abb. 1-3), Oxforder Zeichnung (Abb. 20). Außerdem enthält die Publikation zahlreiche, durchaus nicht phantasielose Ideen, die jedoch offensichtlich jeglicher wissenschaftlicher Grundlagen entbehren. Nur als ein Beispiel sei hier ihre Vermutung, das Wiener Diptychon sei ursprünglich ein Triptychon gewesen, genannt. Andere Überlegungen wiederum, v. a. diejenigen, die sich mit dem politischen und kulturgeschichtlichen Hintergrund des Genter Kunstgeschehens beschäftigen, gehen zwar in die richtige Richtung, nähern sich dem Ziel aber kaum oder gehen zu weit.

Pächts und Dahnens' Überlegungen müssen aus heutiger Perspektive als ein durchaus konstruktiver Versuch interpretiert werden, die seit Winkler erstarrte Forschung zu beleben. Obwohl sich ihre konkreten Datierungsvorschläge nicht durchsetzen konnten, sind ihre Beiträge daher (neben Sander) ebenfalls als eine wichtige Grundlage für die spätere Forschung anzusehen. Neben der stilistischen Entwicklung interessierte sich die ältere Forschung auch für die Vervollständigung von Hugos Oeuvre durch verlorene Werke, auf deren (wahrscheinliche) Existenz Kopien hindeuten. Unter diesen nicht mehr im Original erhaltenen Gemälden dürfte das interessanteste eine Darstellung der Geburt Christi bei Nacht gewesen sein. Das Bild, dessen imposanteste „Kopie“ wohl Geertgens Londoner Geburtsszene ist, war vermutlich eine der ersten Nachtszenen der europäischen Malerei. Der ursprünglich von Baldass stammenden Hypothese wurde in der nachfolgenden

11 Thompson, Campbell 1974, S. 65-68, 93, 99-106.

12 Dhanens 1998.

Forschung nicht widersprochen.¹³ Winkler und Breustedt fanden später sogar zahlreiche weitere Kopien, darunter vom Meister von Frankfurt, Michiel Sittow und Barthel de Bruyn d. Ä.¹⁴

1.1.2 Neuere Forschung

Neben kürzeren, zumeist englischsprachigen Publikationen, deren Zahl sich insbesondere im 21. Jahrhundert stark vermehrt hat, gibt es in der neueren Van der Goes-Forschung v. a. zwei umfangreichere Publikationen bzw. Forscher, die zugleich auch die beiden wesentlichen methodischen Tendenzen auf diesem Gebiet repräsentieren: Jochen Sander¹⁵ ist als ein Vertreter der eher konservativen, formalistisch orientierten deutschsprachigen Forschung anzusehen; Bernhard Ridderbos hingegen versuchte nicht nur in mehreren, längeren und kürzeren Publikationen v. a. die stilistischen Qualitäten und Veränderungen in Hugos Kunst mit spirituellen Strömungen und Frömmigkeitsbewegungen in der unmittelbaren religiösen, kulturellen und sozialen Umgebung des Malers in Verbindung zu bringen, sondern beschäftigte sich auch mit einem wesentlichen Problem der Van der Goes-Forschung: Hugos (bewusste) intensive Auseinandersetzung mit van Eyck. Ridderbos hat also insgesamt ein weniger scharfes methodisches Profil als Sander. Obwohl in seinen Schriften eindeutige methodische Tendenzen zu erkennen sind, ist seine Herangehensweise in meinen Augen zeitgemäßer, weil sie insgesamt flexibler, d. h. in einem höheren Maß von Methodenpluralismus geprägt ist.¹⁶

Die Ausrichtung der neueren deutschsprachigen Forschung ist sehr deutlich zu erkennen: Insgesamt ist sie recht konservativ und formalistisch orientiert. Zwar geht es bei Sander in einem viel höheren Maß als bei Quermann um die Zusammenschau und den Vergleich mehrerer Bilder; jedoch sehe ich auch ihn als einen Formalisten und nicht als einen „Kenner“, da die Schlussfolgerungen, die er aus den sehr gründlich analysierten und prinzipiell richtig gesehenen formalen Eigenschaften der Bilder zog (analog zum „bekennenden“ Formalisten bzw. Stilkritiker Pächt bei der Datierung des Marientodes),

13 Baldass 1921.

14 Winkler 1964, S. 141-154; Breustedt 1966, S. 96-117.

15 Sander 1992.

16 Ridderbos 2008, Ridderbos 2007, Ridderbos 1991, Ridderbos 1990.

im Hinblick auf einige Zuschreibungen bzw. Datierungen teilweise widersprüchlich und (für mich) daher nicht ganz nachvollziehbar sind.¹⁷ Die stilistische Analyse von Hugos Werk ist also bis zum heutigen Tag problematisch und scheint einige „Fallen“ oder Widersprüche zu bergen, die den Forscher manchmal leicht in die Irre führen. Bezeichnend für die überwiegende Mehrheit der neuen Publikationen zu Hugo van der Goes bzw. einzelnen seiner Werke, darunter nicht zuletzt auch die Kürzeren (Grosshans), ist daher eine auffällige Zurückhaltung gegenüber Datierungsproblemen. Dies ist jedoch etwas ungewöhnlich, weil in jüngster Zeit die grundlegendsten Fragen der Chronologie und stilistischen Entwicklung Dank Dendrochronologie geklärt werden konnten.¹⁸ So kann man z. B. davon ausgehen, dass die Hirtenanbetung nicht vor 1480 entstand. Ähnliches muss auch für den stilistisch ihr nahestehenden Marienod gelten, v. a. angesichts der Tatsache, dass der Baum, aus dem das Holz der Tafel stammt, wahrscheinlich im Jahr 1468 gefällt wurde. Umso mehr verwundert es, wenn z. B. Quermann eine Entstehung des Bildes um 1470 zwar für eher unwahrscheinlich, aber dennoch möglich hält.¹⁹ Bei der Kombination spezifisch kulturwissenschaftlicher bzw. kunsthistorischer Herangehensweisen (Stilanalyse) mit naturwissenschaftlichen Methoden (Dendrochronologie) scheint die Forschung also noch immer ziemlich unsicher zu sein. Nicht selten werden die durch naturwissenschaftliche Methoden gewonnenen Ergebnisse daher einfach ignoriert und man hält an alten Meinungen fest.

Sanders Dissertation gilt bis heute zurecht als die wichtigste umfangreichere Studie über Hugo van der Goes. Campbell bedauerte, dass es sich bei seiner Arbeit nicht um eine richtige Monografie handle, da er sich v. a. auf die kleinformatischen Gemälde Hugos konzentrierte und dem (angeblichen) großen „Meisterwerk“, den Portinari-Altar, relativ

17 Die Unterscheidung zwischen Kennerschaft, Stilkritik und Formalismus ist noch weitgehend unerforscht. Ein Musterbeispiel für einen Formalisten wäre aus meiner Sicht Alois Riegl, da es ihm v. a. um die stilistische bzw. formale Analyse der Kunstwerke ging, obwohl er gleichzeitig an Zuschreibungs- und Datierungsfragen kaum interessiert war. Nachdem andererseits aber die meisten großen Kenner wie z. B. Max J. Friedländer (meines Erachtens) auch Formalisten waren, vertritt Riegl in gewisser Weise eine methodische Extremposition.

18 Bedeutsam sind hier insbesondere die dendrochronologischen Daten der Berliner Hirtenanbetung, denen zufolge der jüngste Jahresring des Baumes, aus dem die Holzbretter für die Tafel stammen, aus dem Jahr 1459 stammt (Grosshans 2001, S. 248). Die Tafel dürfte daher etwa 10 Jahre jünger sein als die anderen untersuchten Tafeln aus der „Gruppe Hugo van der Goes“ (Brügger Marienod, Wiener Diptychon, Frankfurter Madonna; siehe Anm. Nr. 19).

19 Quermann 2006, S. 24.

wenig Beachtung schenke.²⁰ Hier offenbaren sich also recht deutliche Unterschiede bei der Beurteilung dieses Malers bzw. seiner Werke durch (kulturell) unterschiedlich geprägte kunsthistorische „Schulen“ bzw. Traditionen. Die Konzentration auf die scheinbar unbedeutenden kleinen Werke hat sicherlich auch Nachteile, doch ist sie zweifellos die beste Möglichkeit, die individuelle Pinselschrift und die Gestaltungsprinzipien des Künstlers möglichst gründlich zu erfassen, da es sich bei den kleinformatischen Gemälden höchstwahrscheinlich durchgehend um eigenhändige Arbeiten handelt.²¹ Sanders bedeutendste Leistung ist wohl die Beendigung der Debatte über die Richtung von Hugos stilistischer Entwicklung. Die wichtigste Voraussetzung dafür wiederum ist die Erkenntnis, dass der Schlüssel zur stilistischen Entwicklung Hugos das Wiener Diptychon ist – abhängig davon, ob es vom jeweiligen Autor als Früh- oder Spätwerk datiert wurde, verlief auch die Entwicklung zum bzw. vom Portinari-Altar als End- oder Anfangspunkt der Entwicklung.²² Das Diptychon diente dabei aus irgendeinem Grund für zahlreiche Forscher als Orientierungspunkt bei der stilistischen Beurteilung von Hugos anderen Werken. Obwohl es weder signiert noch datiert ist und es eigentlich auch keine sicheren dokumentarischen Belege für seine Datierung gibt, ist es diejenige Arbeit des Malers, mit der die anderen Gemälde am häufigsten verglichen wurden. Sander sucht in einem Kompromiss dem Ausweg aus dem Datierungs-Dilemma, indem er das Diptychon zerlegt und vorschlägt, dass seine Bestandteile nicht gleichzeitig entstanden und, zumindest was den Sündenfall angeht, ursprünglich auch nicht als Diptychon konzipiert waren. Der Sündenfall hätte nämlich (ihm zufolge) schon einige Jahre als Einzelbild existiert, bevor er vom Künstler mit der später und eigens für diesen Zweck geschaffenen Beweinung zusammengestellt wurde.²³

Indem Sander den Marientod bzw. die Hirtenanbetung zu Spätwerken erklärte, widersprach er Otto Pächt. Dies wurde v. a. von der englischsprachigen Forschung begrüßt.²⁴ (Pächts Meinung war besonders im deutschsprachigen Raum sehr geachtet, aber seine Datierung des Marientodes war wohl zu keinem Zeitpunkt unumstritten. Tatsächlich war sie von Anfang an eher eine Einzelmeinung und fand eigentlich nur in

20 Campbell 1993/94.

21 Sander 1992, S. 41.

22 Sander 1992, S. 54.

23 Sander 1992, S. 77.

24 Campbell 1993/94.

der flämischen Forschung, vertreten von Dirk de Vos, Zustimmung.²⁵) Im Gegensatz zu älteren Forschern konnte er sich jedoch schon auf die leichter zu objektivierenden Ergebnisse einiger naturwissenschaftlicher und gemäldetechnologischer Untersuchungsmethoden berufen, darunter v. a. der Dendrochronologie. Als Arbeitshypothese dient ihm dabei die Idee einer klar ablesbaren, linearen Entwicklung:

„Wenn ich in dieser Arbeit von der Vorstellung einer linearen Stilentwicklung im Sinne der traditionellen Goes-Chronologie ausgehe, so hat dies vor allem praktische Gründe und stellt nicht von Beginn an eine Festlegung auf eine bestimmte Lesart dar. Auf diese Weise bietet sich der zunächst notwendige Bezugsrahmen, der allerdings soweit flexibel zu halten ist, daß auch grundsätzlich von der bisherigen Forschung abweichende Resultate ihren Platz finden können.“²⁶

Die Klärung der Frage, in welche Richtung die stilistische Entwicklung des Malers verläuft, war ihrerseits die Voraussetzung für einen weiteren wesentlichen Schritt auf diesem Gebiet, der ebenfalls von Sander getan wurde: Abgesehen von zwei oder drei „Ausnahmen“ gab bzw. gibt es seit seiner Studie eigentlich auch über die konkrete chronologische Abfolge der einzelnen Werke (zurecht) keine nennenswerten Debatten mehr, obwohl die genauen Jahreszahlen, die der Autor vorschlägt, oft nicht ganz nachvollziehbar sind. Allerdings handelt es sich bei diesen Datierungen zweifellos (nach Campbell und Thompson) um weitere wichtige Schritte in Richtung der Erarbeitung einer Feinchronologie. So sieht er die Entstehung des Wiener Beweinung etwa im Jahr 1479 und nicht einfach in den späten 1470er Jahren, da man in ihr die „Genese der Gestaltungsgrundlagen der Spätwerke“²⁷ beobachten könne. Dies schließe aus, dass der Marientod und die Berliner Hirtenanbetung vor der Beweinung entstanden.²⁸ Für die zeitliche Abfolge bedeutet das für Sander daher: Aus den frühen 1470ern seien eigentlich nur zwei Werke erhalten, der Monforte-Altar und der Wiener Sündenfall. Gegen 1475 dürften der Portinari-Altar und die Bonkil-Flügel hergestellt worden sein. In diese „mittlere Schaffensperiode“ seien aber auch der Stifterflügel des Hippolyt-Triptychons, die „große Kreuzabnahme“ sowie die große Oxforder Zeichnung einzugliedern. Die restlichen Werke seien alle in der letzten Periode ab zirka 1479 entstanden, wobei die Wiener Beweinung

25 Brügge 1979, 210f.

26 Sander 1992, S. 43.

27 Sander 1992, S. 232.

28 Sander 1992, S. 231.

wohl am frühesten zu datieren sei.²⁹ Der Autor hält somit an der traditionellen Drängung des Goes'schen Oeuvres in die letzten Lebensjahre des Künstlers fest.³⁰

Sander ist auch der erste Forscher, der bei einigen Werken Hugos, darunter dem Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes dem Täufer, Raumebenen beobachtete (dies sollte insbesondere für die vorliegende Studie ein richtungsweisender Ansatz werden).³¹ Darüber hinaus ist seine Arbeit aber auch noch in einem größeren Kontext von Bedeutung: Mit seiner 1992 erschienenen Dissertation gehört der Forscher nämlich zu den ersten „Wiederentdeckern“ der altniederländischen Malerei am Ende des 20. Jahrhunderts.³² Zu kritisieren ist an der Studie aus meiner Sicht insbesondere ein Aspekt: Er betrifft den Versuch, das Werk des Künstlers in (drei) Schaffensperioden einzuteilen, in ein „Frühwerk“, eine „mittlere Schaffensperiode“ und ein „Spätwerk“. Diese eher veraltete Auffassung ist v. a. deshalb nicht unproblematisch, weil man hier eine Geschichte von wachsen, blühen und vergehen konstruiert, der eine biologische Entwicklungsvorstellung³³ zugrunde liegt.³⁴

Trotz der Unterschiede bezüglich der methodischen Orientierung zwischen den Forschungen von Bernhard Ridderbos und der vorliegenden Arbeit können die Überlegungen des niederländischen Autors im Rahmen einer Darstellung der jüngeren Forschungsgeschichte nicht ignoriert werden, da er sich – im Gegensatz etwa zu Sander –

29 Sander 1992, S. 227-266.

30 Sander 1992, S. 229.

31 „Der Täufer ist auf nahezu gleicher Raumebene wie der wohl kniende Stifter dargestellt“ (Sander 1992, S. 133).

32 Es ist vermutlich kein Zufall, dass gerade Hugo van der Goes bei der Wiederbelebung der Altniederländer-Forschung eine so wichtige Rolle spielte, ist er doch ein Verbindungsglied zwischen der Tafelmalerei und der Buchmalerei, für die sich die Forschung nie so sehr interessiert hatte, dass die Ab- oder Zunahme des Interesses aufgefallen wäre.

33 Büttner 2010, 22f.

34 Sie ist daher nicht nur grundsätzlich zu hinterfragen, weil sie die Frage nach der stilistischen Entwicklung auf eine vereinfachende Art zu beantworten versucht, sondern gerade bei einem mittelalterlichen Handwerker wie Hugo van der Goes, der keine seiner Arbeiten signierte und dessen fast ausschließlich durch Stilkritik erschlossenes erhaltenes Werk noch dazu in einem Zeitraum von knapp 10 Jahren entstanden sein dürfte, höchst problematisch (ausführlichere Diskussion derartiger Probleme bei Elkins 1996 und Möbius 1989, darin insbesondere im Aufsatz von Suckale, „Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen“). Um einen sehr ähnlichen Fall wie Hugo van der Goes handelt es sich übrigens auch bei Vermeer. Auch von ihm haben sich relativ wenige Werke erhalten, von denen nur drei datiert sind; zudem ist er ebenfalls in einem relativ jungen Alter gestorben. Die Datierung seiner Werke ist daher praktisch nur auf stilkritischem Weg möglich. Auch sein Oeuvre wurde v. a. von der älteren Forschung in ein „Frühwerk“ eine „Reifezeit“ und ein „Spätwerk“ gegliedert (Büttner 2010).

seit Beginn seiner Laufbahn bis heute kontinuierlich mit Hugo van der Goes beschäftigt und daher als einer der wichtigsten lebenden Hugo-Spezialisten angesehen werden kann. In seinem ersten, 1990 erschienenen Aufsatz zu diesem Themenkreis beschäftigt sich Ridderbos mit der schönen Berliner Geburt Christi (Anbetung der Hirten).³⁵ Der Forscher ordnet das Gemälde (zusammen mit dem Brügger Marientod) in die letzte Schaffensperiode des Künstlers unmittelbar vor seinem Tod ein. In diesem Spätstil, der durch Flächigkeit, Linearität, emotionalen Ausdruck und durch Verzicht auf Detailausprägung bzw. Stofflichkeit gekennzeichnet sei, habe sich Hugo vollkommen von der naturalistischen, teilweise auch illusionistischen Tradition van Eycks abgewendet.³⁶ Ridderbos versucht, diesen Stilwandel mit der sog. Devotio Moderna in Verbindung zu bringen, indem er davon ausgeht, dass sich der Maler deshalb ins Kloster zurückzog, weil er sich dieser Frömmigkeitsbewegung angeschlossen hatte.³⁷ Die stilistischen Unterschiede zwischen der ersten (Portinari-Altar, Bonkil-Flügel) und zweiten Schaffensperiode (Marientod, Hirtenanbetung) bezieht Ridderbos eventuell durchaus zurecht auf die Persönlichkeitsentwicklung des Menschen Hugo van der Goes und versucht sie mit Geert Grootes Traktat „De quattuor generibus meditabilium“³⁸ zu verbinden. Der wichtigste Anknüpfungspunkt ist Ridderbos zufolge das Thema der Geburt Christi, welches für Groote, der sich zu Beginn des Textes auf den Propheten Isaias beruft, eine Metapher für die geistige Wiedergeburt des Menschen ist. Ebenso wie Gott (Christus), der für uns ein Kind geworden ist, müssen wir (durch die Meditation) wiedergeboren und Kinder werden.³⁹ Groote teilt die „meditabilia“ in vier Kategorien ein, von denen er zwei, die „phantasmata“ und die „sensibilia“ genauer erläutert. Die „phantasmata“, worunter er

35 Ridderbos 1990.

36 Ridderbos 1990, S. 137.

37 Allerdings ließ er sich bei der Beurteilung des (mutmaßlichen) Spätstils, ebenso wie (fast) alle anderen Forscher, die sich bisher mit diesem Maler beschäftigen bzw. beschäftigten, vom erst 2009 abgenommenen, stark vergilbten Firnis der Hirtenanbetung ein wenig in die Irre führen. Ähnlich wie bei der Anbetung der Könige hat der Zustand des Bildes bzw. seiner Schutzschicht die stilistische Bewertung sehr erschwert, denn einige der eben erwähnten Züge, darunter insbesondere die (angebliche) Flächigkeit und farbliche Ermattung (Ridderbos 1990, S. 137; Friedländer 1926, S. 53), treffen auf die Hirtenanbetung (teilweise im Gegensatz zum Marientod) eigentlich nicht zu. Tatsächlich zeigte sich nach der Restaurierung, dass es sich bei dem Gemälde um eines der räumlichsten und farbenprächtigsten Werke Hugos handelt. Dennoch unterscheiden sich sowohl die Raumauffassung als auch die Farbigkeit sehr deutlich von den früheren Arbeiten des Künstlers wie etwa dem Portinari-Altar.

38 Groote, Tolomio 1975.

39 Ridderbos 1990, S. 138f.

unglaubliche Phantasien und Vorstellungen über die Heilige Schrift und das Leben Christi versteht, beurteilt er eher negativ und warnt vor den Gefahren dieser Phantasiebilder, denn sein Ideal ist die bildlose, abstrakte Andacht.⁴⁰ Der Geist solle nicht zu sehr an der sinnlichen Welt haften und ihren Wert überschätzen. Was die zweite Kategorie, die „sensibilia“, angeht, beruft sich der Autor einerseits auf die alttestamentarischen Propheten Isaias und Habakuk bzw. ihre Weissagungen über Ochs und Esel, andererseits auf den Pseudo-Dionysius. Die beiden lebensgroßen männlichen Figuren im Vordergrund der Berliner Hirtenanbetung könnten eventuell mit diesen identifizierbar sei. Pseudo-Dionysius hingegen könnte mit dem Vorhang, den die eben genannten Figuren lüften, zusammenhängen, da er die „sensibilia“ als „velamina“ (die Ridderbos als „Schleier“ übersetzt) sah. Laut Groote bzw. Pseudo-Dionysius können wir durch die sinnlich-empfindenden „velamina“ hindurch, die zugleich verhüllen und enthüllen, die „göttliche Weisheit“ erkennen.⁴¹ Dies sei eine Erklärung für die Durchsichtigkeit der auf dem Bild dargestellten Vorhänge. Schließlich verweist Ridderbos auf die Pflanze, welche das Christkind in der Hand hält: Es handle sich um einen Zweig des sog. Schwarzen Nachtschattens, einer Heilpflanze, die als Mittel gegen Traurigkeit gebraucht wurde.⁴² Dadurch werde die Inkarnation ausdrücklich als „Medizin“ vorgestellt.⁴³ Außerdem glaubt Ridderbos, dass das Gemälde die Funktion eines „geistigen Vehikels“⁴⁴ habe, der dem Betrachter dabei helfen soll, in tiefere Stadien der Andacht zu gelangen. Eine wichtige Rolle spielen hierbei wiederum die Propheten bzw. lebensgroßen Halbfiguren im Vordergrund, die (scheinbar) noch zur realen Welt des Betrachters gehören.⁴⁵ Auf diese Weise erleichtern sie den Übergang in eine Meditation, die sich mit der geistlichen Bedeutung der Inkarnation beschäftige.⁴⁶ Dies sei beispielsweise auch der Grund für den Gegensatz bei der Kleidung der Figuren im Vordergrund und im Mittelgrund: Während der linke Prophet ein Gewand aus einem kostbaren Brokatstoff trägt (die präzise, naturalistische Darstellung des Materials, das auf eine für Hugo van der Goes

40 Ridderbos 1990, S. 141; Groote, Tolomio 1975, S. 17, 100.

41 Ridderbos 1990, S. 141; Groote, Tolomio 1975, S. 102.

42 Ridderbos 1990, S. 144; Behling 1957, S. 64-66.

43 Ridderbos 1990, S. 145.

44 Ridderbos 1990, S. 147.

45 Ridderbos 1990, S. 146.

46 Ridderbos 1990, S. 184.

sehr charakteristische Art erahnen lässt, wie sich der Stoff anfühlt, ist beim restaurierten Bild in der Tat auffällig), sind die Heilige Familie und die Engel weiter hinten in relativ einfache Kleider gehüllt.⁴⁷ Ridderbos beruft sich bei dieser Interpretation des Bildes auf die Forschungen von Marrow und Harbison, denen zufolge das Ziel der niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts v. a. die Darstellung von Laienvisionen gewesen sei, die religiöse Malerei dieser Zeit sei visuelle Meditation.⁴⁸ Während die Propheten also noch der realen Sphäre des Publikums angehören, handle es sich bei der Darstellung der Geburt Christi um eine Vision, nämlich diejenige (oder eine sehr ähnliche), die der Betrachter haben soll. Dies erkläre auch die stilistischen Veränderungen im Spätwerk Hugos van der Goes:

„Statt für die Beurteilung dieser Bildmittel ausschließlich die Norm zu nennen, inwieweit sie mit der sichtbaren Wirklichkeit übereinstimmt, können wir sie interpretieren aus ihrem Vermögen, einem innerlichen Bild Gestalt zu geben. Räumliche Inkonsistenzen und unnatürlich anmutende Größenunterschiede zwischen den Figuren müssen nicht als Fehlleistungen des Künstlers aufgefasst werden, der noch nicht imstande war, die Gesetze der sichtbaren Wirklichkeit zu ergründen, sondern sie sind verständlich, da wir es mit einer innerlichen religiösen Wirklichkeit zu tun haben.“⁴⁹

Ridderbos verweist in diesem Kontext auf zwei einander (teilweise) gegenüberstehende Tendenzen in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts: Die Erste ist betont subjektiv und irrational, um zu zeigen, dass sie von einer inneren Wirklichkeit handelt. Die Zweite hingegen will den Betrachter durch Illusionismus beeindrucken. Darin sieht der Forscher das Dilemma Hugos und meint, der Maler habe im Künstlertum eine Bedrohung seiner religiösen Ideale gesehen. Hinzu kommt, dass es bei der Devotio Moderna keine Vorschriften für die Gestaltung von Kunstwerken gab. Es gab (laut Ridderbos) bei den modernen Devoten sowohl positive als auch negative Haltungen gegenüber künstlerischem Schaffen.⁵⁰ Bezüglich der Frage, wie Hugo van der Goes mit den Ideen Geert Grootes in Berührung gekommen sein könnte, glaubt Ridderbos nicht, dass er gebildet genug war, um das Traktat selbst in der lateinischen Originalsprache gelesen haben zu können. Dass der Maler an kunsttheoretischen Schriften interessiert war, hält er durch-

47 Ridderbos 1990, S. 147.

48 Harbison 1985; Marrow 1986.

49 Ridderbos 1990, S. 148.

50 Ridderbos 1990, S. 149.

aus für möglich, jedoch glaubt er auch nicht an die Existenz früher flämischer Übersetzungen. Die Frage, ob Hugo aus seinem „flämischen Buch“, von dem uns Gaspard Ofhuys Jahrzehnte später berichtet, Grootes Überlegungen gekannt haben könnte, müsse daher unbeantwortet bleiben.⁵¹ Am wahrscheinlichsten sei, dass der Künstler all dies nur aus zweiter Hand, d. h. von seinen lateinkundigen Mitbrüdern kannte.⁵² Aus meiner Sicht kann man allerdings beides nicht ausschließen: weder, dass es (nicht mehr erhaltene bzw. verschollene) volkssprachliche Übersetzungen derartiger Texte gab – vielleicht nicht unbedingt Niederländische, sondern eher Deutsche oder Französische, die ein niederländischer Handwerker wahrscheinlich sehr gut verstehen konnte; noch, dass es außer dem intellektuellen Jan van Eyck weitere niederländische Maler gab, die über eine für damalige Verhältnisse sehr hohe Bildung verfügten (was solide Lateinkenntnisse natürlich mit einschließt). Außerdem lässt Ridderbos anscheinend eine weitere Möglichkeit außer Acht: dass Hugo vom (unbekannten) Auftraggeber der Berliner Hirtenanbetung dazu veranlasst wurde, sich mit Geert Grootes Traktat auseinanderzusetzen.

1991, also im Jahr nach seiner ersten Publikation zu Hugo van der Goes und ein Jahr vor der Veröffentlichung von Jochen Sanders Dissertation, erschien von Bernhard Ridderbos eine weitere, umfangreichere selbstständige Publikation in niederländischer Sprache mit dem Titel „De melancholie van de kunstenaar, Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst“⁵³. Wie der Titel des Buches nahelegt, handelt es sich hierbei nicht so sehr um eine Künstlermonografie, sondern v. a. um eine Untersuchung von Hugos Oeuvre in einem breiteren Kontext, wobei ein Schwerpunkt auf dem Verhältnis zur (altniederländischen) Bildtradition, also zur Kunst seiner (unmittelbaren) Vorgänger wie Rogier van der Weyden und Jan van Eyck liegt. Die wichtigste Frage der Studie ist, ebenso wie bei seinem Aufsatz über die Hirtenanbetung, diejenige nach den Gründen der „eigentümlichen stilistischen Veränderungen“⁵⁴, die in Hugos Spätwerken beobachtbar sind. Ridderbos versucht das Problem diesmal jedoch nicht nur mit dem Einfluss Geert Grootes bzw. der *Devotio Moderna* zu lösen, sondern betont, dass die Form der Gemälde dieses Malers in einem hohen Maß mit ihrer konkreten Funktion zu-

51 Ridderbos 1990, S. 150.

52 Ridderbos 1990, S. 149f.

53 Ridderbos 1991.

54 „(...) *merwaaardige stijlveranderingen die zijn late schilderijen vertonen ten opzicht van zijn vroegere werken*“ (Ridderbos 1991, S. 7).

sammenhängt (die in den seltensten Fällen rekonstruierbar ist). Hugo van der Goes macht innerhalb einer kurzen Zeitspanne nicht nur eine äußerst dynamische Entwicklung durch, indem er sich von einem in erster Linie von der regionalen „Tradition“, d. h. von der Kunst Rogiers, Bouts d. Ä. und van Eycks geprägten Stil zu einem sehr eigenständigen, renaissancehaften Stil mit monumentalen Figuren entwickelt, in der wesentlichen Grundlagen für die spätere Entwicklung v. a. im deutschsprachigen Raum (Dürer) gelegt werden, sondern die Rekonstruktion seiner stilistischen Entwicklung wird nicht zuletzt auch dadurch erschwert, dass praktisch alle seine erhaltenen Werke sehr individuell gestaltet sind. Jedes seiner Werke habe bzw. repräsentiere eine eigene Welt.⁵⁵ Hugo schien also eine gewisse Neigung zum Stilpluralismus gehabt zu haben, wobei er natürlich noch sehr weit entfernt war vom Stilpluralismus des 20. Jahrhunderts (Max Ernst, Gerhard Richter usw.).

„(...) door verschillende tradities samen te brengen en te monumentaliseren stelde hij zich als vernieuwer op dezelfde hoogte als die scheppers van het Lam Gods.“⁵⁶

Eine fundamentale Rolle spielt für Ridderbos außerdem die Bemerkung des Nürnberger Humanisten Hiernymus Münzer, dass ein großer Maler versucht habe, den Genter Altar nachzuahmen und dabei wahnsinnig geworden sei.⁵⁷ Darauf gründet er seine Hypothese, der zufolge die Ursache von Hugos Nervenzusammenbruch keine privaten, sondern ausschließlich künstlerische Probleme waren.⁵⁸ Seine Neigung zur Selbstzerstörung hänge daher mit der dynamischen Entwicklung seines Stils zusammen.⁵⁹ Auch ist Ridderbos fest davon überzeugt, dass der Maler aus künstlerischen bzw. religiösen Erwägungen, d. h. vollkommen freiwillig ins Kloster eintrat, er sieht ihn und seine Kunst als zutiefst religiös. Hugo sei – nach einer intensiven bewussten Auseinandersetzung mit van Eyck – auf der Suche gewesen nach einer Alternative zum eyckischen Illusionismus und bemühte sich, seine Werke auf die affektiven wie intellektuellen Bedürfnisse des andächtigen Betrachters abzustimmen. Ridderbos zufolge hingen die Schuldgefühle, von denen der

55 *„die elk een eigen artistieke wereld vertegenwoordigen“* (Ridderbos 1991, S. 215).

56 Ridderbos 1991, S. 215.

57 *„Item quidam alius magnus pictor supervenit volens imitari in suo opere hanc picturam: et factus est melancholicus et insipiens“* (Imaginair Museum, Doc. 38).

58 Ridderbos 1991, S. 10f.

59 Ridderbos 1991, S. 215.

Maler während seiner psychischen Krise geplagt wurde, mit grundlegenden Problemen über die Art seiner Künstlerschaft zusammen, er sei hin- und hergerissen gewesen zwischen den einander (zumindest scheinbar) ausschließenden Welten des (modernen) Künstlertums und der (mittelalterlichen) Religion. Die Melancholie sei eine Folge seiner inneren Zerrissenheit zwischen Ehrgeiz und Demut gewesen.⁶⁰

Das künstlerische Hauptziel der ersten (bzw. zweiten) Schaffensperiode, in die Ridderbos den Portinari-Altar und die Bonkil-Flügel einordnet, war die Verschmelzung der Gestaltungsprinzipien Rogiers und van Eycks. Hugo van der Goes setzte sich während dieser Zeit, also etwa um 1475, als sein Lebensmittelpunkt die Stadt Gent war, sehr intensiv und bewusst mit dem Genter Altar und der Kunst van Eycks auseinander (von Rogier bzw. Bouts war er wohl schon seit seinen Lehrjahren geprägt). Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung, welches der Autor anhand der (für manche vielleicht etwas ungewöhnlichen) Gegenüberstellung des Portinari-Triptychons mit dem Genter Altar demonstriert, ist durchaus nicht uninteressant. Da die beiden Werke außer ihren Ausmaßen eigentlich nicht viel gemeinsam haben und daher auch schwer miteinander vergleichbar sind, sind v. a. die Unterschiede zwischen ihnen bemerkenswert. Ridderbos macht hier v. a. darauf aufmerksam, dass der Genter Altar aus viel mehr und kleineren Einzeltafeln besteht als das Florentiner Triptychon und somit noch stärker an frühere Traditionen wie etwa Trecento-Polyptychen (Duccios Maesta) oder das sog. Norfolk Triptychon (Rotterdam, Boymans-van-Beuningen-Museum) anschließt. Auch ist die Verbindung zwischen Bild und Betrachtterraum, wodurch der Betrachter stärker in das Bildgeschehen involviert wird, beim späteren Werk deutlicher ausgeprägt.⁶¹ Vergleichbar sind darüber hinaus einige Engel bzw. Figuren, die auf beiden Altären Gewänder aus sehr kostbaren Materialien tragen. Allerdings war Hugo beim Umgang mit Licht und Schatten schon viel virtuoser als der ältere Meister, was man am besten beim in der Nähe des oberen Bildrandes schwebenden Engel beobachten kann, der sich zur Hälfte im Schatten, zur anderen Hälfte aber im vollen Licht befindet.⁶² Auch bei den sog. Bonkil-Flügeln in Edinburgh gibt es einige auffällige motivische Gemeinsamkeiten mit der Kunst van Eycks, nämlich v. a. den Orgel spielenden Engel und die Darstellung des

60 Ridderbos 1991, S. 212ff.

61 Ridderbos 1991, S. 21f.

62 Ridderbos 1991, S. 32.

Kircheninterieurs, welche auf Jans Kirchenmadonna zurückgeführt werden könne. Schließlich bemerkt der Autor bei der Besprechung der künstlerischen Beziehung zwischen Hugo und seinem Brügger Zeitgenossen Hans Memling, dass die beiden Maler sehr unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten repräsentierten. Während sich Memlings Stil im Laufe seiner relativ lange andauernden beruflichen Aktivität (im Gegensatz zu Hugo) kaum veränderte, könnte Hugo van der Goes eine liberaler eingestellte Persönlichkeit gewesen sein, die ständig auf der Suche war nach seinem sich stetig wandelnden Selbst.⁶³

In einer 2007 erschienen, kürzeren Publikation analysiert Ridderbos den kreativen Prozess bei der Entstehung des Brügger Marientodes.⁶⁴ Hierbei greift er auf die Erkenntnisse der Kopien-Kritik zurück, denen zufolge Hugo van der Goes nicht ein, sondern zwei unterschiedliche Gemälde mit diesem Thema gemalt habe: Die erste Version, die nicht mehr im Original, sondern nur durch mehrere Kopien erhalten sei, könnte kurz vor der Brügger Version entstanden sein. Sie unterschied sich von der Zweiten v. a. dadurch, dass das Bett bildparallel angeordnet war und die Gloriole, in der Christus zu Maria herabschwebt, fehlte. Der Maler orientierte sich bei ihrer Gestaltung vermutlich an einem ebenfalls nur mehr durch Kopien bekannten Gemälde des Meisters von Flémalle. Bei der Konzeption des hochformatigen Bildes in Brügge setzte sich Hugo offenbar mit zwei weiteren niederländischen Malern auseinander: Das verkürzte, in die Tiefe des Raumes hinein orientierte Bett dürfte auf eine u. a. durch Martin Schongauers Kopie überlieferte Erfindung Rogier van der Weydens zurückzuführen sein, während die über dem Bett schwebende Figurengruppe anscheinend in Petrus Christus' Interpretation des Themas (San Diego, Timken Museum of Art) das erste Mal auftaucht. Ähnlich wie bei der sog. kleinen Kreuzabnahme, in der Hugo den Typus des „Schmerzensmann und Mater Dolorosa“-Diptychons mit der Kreuzabnahme verschmolz, werden hier also zwei verschiedene Bildkonzepte miteinander vereint. Der Unterschied zwischen der Version von Petrus Christus und dem Brügger Marientod besteht nicht nur in der Anordnung des Bettes, sondern v. a. in der Vergrößerung und Verwandlung der schwebenden Christus-Gruppe zu einer Gloriole, die für Ridderbos durch die Beschäftigung des Künstlers mit der sog. Devotio Moderna und den Schriften Geert

63 Ridderbos 1991, S. 156.

64 Ridderbos 2007.

Grootes zu erklären sei. Die auf dem Boden sitzenden Apostel, von denen einer sogar den Blickkontakt mit dem Betrachter sucht, befänden sich in der realen Sphäre des Publikums, d. h. in einer quasi-illusionistischen Erweiterung des Betrachtterraums, die prinzipiell auch für den Betrachter betretbar sei. Die Gloriole mit Christus und den Engeln hingegen könne nur der „Innenwelt“ des meditierenden Betrachters zugehörig sein. Der Betrachter werde also durch die Apostel und ihr (vorbildliches) Verhalten Schritt für Schritt in immer tiefere Stufen der Andacht geführt.

In seiner letzten, im gleichen Jahr wie Susanne Frankes Aufsatz erschienenen Publikation nimmt Ridderbos zwar nicht direkt zu Frankes Thesen Stellung, darunter insbesondere zu ihrer Hauptthese, der zufolge das Portinari-Triptychon ursprünglich nicht für S. Egidio, die Kirche des Spitals Santa Maria Nuova in Florenz, sondern für St. Jacob in Brügge bestimmt gewesen sei, nennt jedoch einige Argumente, die gegen diese Hypothese sprechen.⁶⁵ Den Hauptgrund für S. Egidio sieht Ridderbos in Portinaris Rivalität mit Angelo Tani. Jener hatte nämlich schon einige Jahre zuvor ein monumentales Altarwerk mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts bei Hans Memling bestellt, das von Anfang an für eine italienische Kirche bestimmt war.⁶⁶ In den frühen 1470er Jahren, also zu der Zeit, als der Portinari-Altar bestellt wurde, war Tanis Triptychon wahrscheinlich schon (fast) fertiggestellt. Um Tani zu übertrumpfen, musste Portinari ein noch größeres Werk bei einem noch angeseheneren Künstler in Auftrag geben.⁶⁷ In diesem Kontext weist Ridderbos auch darauf hin, dass Portinari im Jahr 1472 dem Spital Geld für tägliche Messen für sein Seelenheil in S. Egidio und in Santissima Annunziata sandte.⁶⁸ Dennoch glaubt der Autor nicht, dass mit der Arbeit am Triptychon vor 1473 begonnen werden konnte, da der Künstler vermutlich noch mit anderen Aufträgen beschäftigt war. Die Fertigstellung des Triptychons nimmt er um 1478 an, nachdem Hugo van der Goes, obwohl er sich schon früher ins Kloster zurückgezogen hatte, höchstwahrscheinlich in dem Jahr die letzte Miete für die Räumlichkeiten

65 Ridderbos 2008.

66 Memlings Hauptwerk sollte ursprünglich in einer Kapelle des Klosters Badia Fiesolana in der Nähe von Florenz aufgestellt werden (Nuttall 1992; Rohlmann 1994, S. 43-46). Da das Schiff, auf dem es sich befand, von Piraten entführt wurde, kam es allerdings nie in Italien an und befindet sich bis heute in Danzig.

67 Ridderbos 2008, S. 63.

68 Ridderbos 2008, S. 55.

zahlte, in der seine Genter Werkstatt untergebracht war.⁶⁹ Ridderbos glaubt, dass Portinari dem Maler die Anweisung gab, sich am Genter Altar zu orientieren, und zwar insbesondere, was die Ausmaße des Werkes angeht – in der Tat sind der Genter Altar und das Portinari-Triptychon die größten erhaltenen niederländischen Altäre, welche im 15. Jahrhundert hergestellt wurden. Auf diese Weise sollte Memlings bzw. Tanis Triptychon in den Schatten gestellt werden.⁷⁰ Als weiteres Argument für S. Egidio als ursprünglichen Bestimmungsort nennt er auch die Marianische Ikonografie des Triptychons: Die Wände der Kapelle seien mit Malereien ausgestattet gewesen, welche Szenen aus dem Leben Mariä darstellten. Die Geburt Christi sei der Höhepunkt und sollte daher auf der Mitteltafel des Hauptaltars zu sehen sein.⁷¹ Diese These versucht Ridderbos, auch mit der formalen Gestaltung des Portinari-Altars in Verbindung zu bringen. Die Ausmaße des Werkes seien zwar mit denen des Genter Altars vergleichbar, jedoch übertrifft die jüngere Arbeit die Ältere in der Hinsicht, dass es aus deutlich weniger Einzeltafeln besteht, wodurch die Figuren monumentaler dargestellt werden konnten. Der Autor vermutet, der Künstler habe bei der monumentalen Gestaltung der Figuren bewusst versucht, sich dem Stil derjenigen italienischen Renaissancegemälde anzupassen, von denen das Triptychon umgeben werden sollte.⁷²

Die Hypothese, dass der Portinari-Altar ursprünglich nicht für S. Egidio in Florenz, sondern für eine Kapelle in der Brügger St.-Jakobs-Kirche bestimmt war, wurde erstmals von Heike Schlie aufgestellt.⁷³ Das wichtigste Argument sind für die Autorin die (angeblich) zahlreichen Verweise auf den Sakramentskult in der Ikonografie des Retabels. Schlie geht davon aus, dass das Werk gegen Mitte der 1470er Jahre schon fertiggestellt war, da die jüngsten Kinder nicht mehr auf den Flügeln zu sehen sind, und stellt sich die Frage, wo es sich zwischen etwa 1474 und 1483 befunden haben könnte. Sie verweist auch auf die im Vordergrund liegende Ährengarbe, welche (formal) zum Körper des Kindes parallelisiert ist und identifiziert sie als eucharistisches Brot bzw. sakramentalen Leib.⁷⁴ Die vorderen Engel würden nicht das Kind, sondern das Brot in der Form der Garbe

69 Ridderbos 2008, S. 58.

70 Ridderbos 2008, S. 58.

71 Ridderbos 2008, S. 59.

72 Ridderbos 2008, S. 63.

73 Schlie 2002, S. 138, 140.

74 Schlie 2002, S. 139.

anbeten, wodurch innerbildlich eine Anbetung der Hostie stattfände. Die Blumenvase interpretiert sie dabei als Sakramentsgefäß.

„Vase und Garbe sind seinerseits Attribute von Maria und Kind im Bild, andererseits spiegeln sie Monstranz und Hostie, die sich außerhalb des Bildes befinden.“⁷⁵

Des Weiteren verweist die Autorin auf die für einen ursprünglichen Bestimmungsort in Italien sehr ungewöhnliche Form des Triptychons als Flügelaltar, auf das Fehlen von Darstellungen des heiligen Ägidius bzw. anderen Heiligen, die zur Genesung aufgerufen werden (nachdem S. Egidio ja zu einem Spital gehörte) sowie die Tatsache, dass es im Freskenzyklus des Chores von S. Egidio bereits eine Verkündigungs-Darstellung gab. Aus diesen Gründen geht sie davon aus, dass Portinari den in Brügge sehr intensiv betriebenen Kult des Heiligen Blutes unterstützte, um zu noch höherem Ansehen in der Stadt zu gelangen. Allerdings schließt Schlie nicht aus, dass der Sakramentskult auch in Italien, insbesondere in Florenz, eine gewisse Rolle gespielt haben könnte. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts befanden sich in S. Egidio nämlich zwei Sakramentstabernakel von Luca della Robbia und Bernardo Rossellino.⁷⁶ Darum relativiert sie am Ende ihre eigenen Überlegungen wieder bzw. widerspricht sich teilweise selbst; Der ursprüngliche Bestimmungsort des Triptychons (sei ihr) zufolge also nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen, man könne jedenfalls nicht davon ausgehen, dass er von Anfang an S. Egidio war.⁷⁷

Heike Schlie versucht, noch bei zwei weiteren Werken den Einfluss des Sakramentskultes nachzuweisen: bei der Berliner Hirtenanbetung und beim Kreuzabnahme-Diptychon. Wichtige Motive, welche die Hirtenanbetung mit dem Sakramentskult in Verbindung bringen, seien wiederum das mit dem Ährenbündel parallelisierte Kind, Marias sich im Mittelpunkt des Bildes befindlichen, das Kind anbetenden Hände, sowie der illusionistisch gemalte grüne Vorhang vor dem Bild, der von den Propheten im Vordergrund gelüftet wird.⁷⁸ Letzteren identifiziert sie nämlich mit Altarvorhängen und zieht ein Bild des Meisters des hl. Ägidius in der National Gallery, London, als wichtige Quelle für das Verständnis der Hirtenanbetung heran. Dieses zeigt den Heiligen während

75 Schlie 2002, S. 139.

76 Schlie 2002, S. 140ff.

77 Schlie 2002, S. 147.

78 Schlie 2002, S. 127, 135.

der Messfeier, und zwar in dem Moment, in dem er die Elevation der Hostie vollzieht. Grüne Vorhänge sind auch hier zu sehen – ein aus dem Bild schauender Kleriker hat sie gerade zur Seite gezogen, nachdem die Wandlung der Hostie vollzogen wurde. Schlie weist hier drauf hin, dass die Gläubigen den Moment der Wandlung nicht sehen konnten. Ihr zufolge sei daher die in der Berliner Hirtenanbetung gezeigte Historie ein Äquivalent zu dem Geschehen am Altar. Das Verhüllen des Bildes mit dem Vorhang sei auf die Praxis des Verhüllens der Eucharistie zurückzuführen. Außerdem erwähnt die Autorin im Kontext der Bildanalyse mehrere Raum-, Bedeutungs- und Realitätsebenen, in denen die Handlung hintereinander gestaffelt sei.⁷⁹ Ridderbos' Interpretation stimmt sie zum Großteil zu, wobei sie allerdings die enge Verknüpfung mit der Biografie des Künstlers genauso wie alle früheren Deutungen, die den Spätstil mit seiner Geisteskrankheit in Verbindung bringen wollten, als sehr problematisch ansieht.⁸⁰ Schlie nimmt im Rahmen der Hugo van der Goes-Forschung eine extreme Position ein, da sie die Möglichkeit der genaueren Datierung der Werke nach stilistischen Gesichtspunkten ablehnt und von einer bewussten Stilwahl nach Thema und Funktion ausgeht.⁸¹ Innerhalb der sehr formalistisch orientierten deutschsprachigen Forschung ist sie also als die Ausnahme anzusehen, welche die Regel bestätigt. Bei der „Kleinen Kreuzabnahme“ ist für Schlie der nahsichtig dargestellte Körper Christi das wichtigste Indiz für einen eucharistischen Bezug:

„Der Betrachter wird durch das Close-Up dicht an den leichten Leib herangeführt – nach damaliger Bilderfahrung sicher so dicht, dass man meinen konnte, ihn in ‚greifbarer‘ Nähe zu sehen, ihn berühren zu können. In der visuellen Präsentation wird ein Potential haptischer Nähe freigesetzt. Dies ist die Optimierung derjenigen Qualitäten des Bildes, die einer manuducatio per visum nahekommen. Das Bild bietet eine Konfrontation mit dem geopfertem Leib, die dem Betrachter vor dem Bild mittels der Erinnerung an eine Kulturerfahrung, an die Schau des wirklichen Leibes, im Sakrament miterleben kann.“⁸²

Darüber hinaus bringt Schlie auch die Gebärden, welche auf dem Diptychon zu sehen sind, mit der Anbetung der Eucharistie in Verbindung. Bei sämtlichen Gesten, darunter

79 Schlie 2002, S. 127.

80 Schlie 2002, S. 129.

81 Schlie 2002, S. 130.

82 Schlie 2002, S. 209.

auch Marias vor der Brust gekreuzte Hände, handle es sich nicht um den Ausdruck von Emotionen, sondern um Gebetsgebärden.⁸³

Carolin Quermann widmete ihre (an der Freien Universität Berlin angenommene) Dissertation nur einem einzigen Werk: dem Brügger Marientod.⁸⁴ Die Autorin versucht, anhand der Diskussion verschiedenartiger Distanzen im Bild – z. B. temporale, soziale Distanzen, Distanzen in der Fläche, Tiefe usw. – ein neues Bildanalyseverfahren zu entwickeln. Zwar werden bei der Untersuchung auch ikonografische Fragen berücksichtigt, doch ist sie insgesamt von einem äußerst strengen Formalismus gekennzeichnet, der sogar (kennerschaftliche) Schlüsse bezüglich einer genaueren Datierung weitestgehend vermeidet – es geht der Autorin fast ausschließlich um eine sehr detaillierte Analyse der formalen Struktur des Bildes. Hugo van der Goes widersetzte sich mit diesem Bild ihr zufolge in mehrerer Hinsicht der Darstellungskonvention. Einerseits ziehe er Flächendistanzen gegenüber allen anderen Distanzen vor, darunter insbesondere den Tiefendistanzen. Andererseits seien im bewussten Ignorieren von Perspektivgesetzen kalkulierte Archaismen zu erkennen. In diesem Zusammenhang ist auch das Vermeiden von Überschneidungen zu sehen, wodurch sog. Minimaldistanzen oder Zwischenräume zwischen den Figuren bzw. Gegenständen zustande kommen. Im hintersten Apostel vermutet Quermann aufgrund seiner „auffälligen“ Gesichtszüge und Nähe zur Gloriole ein Künstlerselbstbildnis. Außerdem betont sie, dass auch die Integration des *Ostenatio-Vulnerorum*-Motivs in die Ikonografie des Marientodes sehr ungewöhnlich ist.⁸⁵

Margaret L. Koster beschäftigte sich in ihrer 2008 publizierten Dissertation in erster Linie mit der Auswertung der durch Infrarotreflektografie sichtbar gemachten Unterzeichnung des Portinari-Altars.⁸⁶ Dabei kommt sie v. a. zu drei wichtigen Ergebnissen: Zum einen sollten die Kinder des Stifterpaares ursprünglich nicht dargestellt werden, sie wurden also erst im Rahmen einer Planänderung hinzugefügt, die wohl zu einem relativ späten Zeitpunkt stattfand.⁸⁷ Zweitens macht sie darauf aufmerksam, dass bei der malerischen Ausführung der Grisaille-Verkündigung auf den Flügelaußenseiten aufgrund

83 Schlie 2002, S. 209.

84 Quermann 2006.

85 Quermann 2006, S. 133ff.

86 Koster 2008.

87 Koster 2008, S. 84.

fehlender Pentimenti ein hoher Werkstattanteil anzunehmen ist.⁸⁸ Schließlich bemerkt sie auch einige Unterschiede zwischen Malerei und Unterzeichnung, die auf eine stilistische Veränderung hinweisen: So kommt etwa der perspektivische Tiefenzug durch die Kante des Futtertroges bei der Unterzeichnung der Mitteltafel wesentlich stärker zur Geltung als beim ausgeführten Gemälde.⁸⁹ Auch die in der malerischen Ausführung bildparallele Position des Christkindes, das auf der Unterzeichnung schräg in den Raum hineingedreht ist, kann durch diese Entwicklung erklärt werden.⁹⁰ Der zweite Schwerpunkt von Koster's Werkmonografie ist die von der bisherigen Forschung noch wenig beachtete, aber überaus interessante Person des Auftraggebers, Tommaso Portinari. Tatsächlich war er nicht nur der Stifter eines der imposantesten Kunstwerke des 15. Jahrhunderts, sondern er dürfte – zusammen mit seiner eigentlich noch jugendlichen Ehefrau Maria Baroncelli, die ebenfalls auf dem Triptychon dargestellt ist – hinter den Kulissen auch eine der einflussreichsten Persönlichkeiten seiner Zeit gewesen sein, obwohl die genaueren Motive seiner Handlungen aufgrund der spärlichen Quellenlage nicht nachvollziehbar sind. Die Beurteilung seiner Rolle bzw. seines Charakters ist für den Historiker zwar nicht ganz einfach, aber es dürfte feststehen, dass er durch die finanzielle Unterstützung der Kriege Karls des Kühnen sowohl zum Untergang Burgunds als auch der Medici wesentlich beitrug. Tommaso di Folco Portinari wurde um 1430 in Florenz als Kind einer Florentiner Patrizierfamilie geboren, jedoch wuchs er in Brügge auf und verbrachte auch die meiste Zeit seines Lebens dort.⁹¹ Als 1439 die Brügger Filiale der Medici-Bank offiziell gegründet wurde, war er bereits ein Mitarbeiter der Bank, da sein älterer Cousin Bernardo der Leiter der Filiale war (die meisten seiner männlichen Verwandten führten weitere Filialen der Medici-Bank).⁹² Schließlich wurde Tommaso 1465 selbst der Leiter der

88 Koster 2008, S. 100.

89 *„The Portinari Altarpiece underdrawing actually provides visual confirmation of a northern artist's conscious move away from perspectival composition: for him, the flatter construction was, for this particular subject and commission, an improvement. The present account therefore proposes a new point of view: the sophistication of this triptych, in which 'Italianate' perspective is first considered but then replaced by something the painter preferred. Perspective was not a discovery that changed Hugo's work forever or even for a protracted period. On the contrary, in this case, he tried it, rejected it, and moved on to something else“* (Koster 2008, S. 92).

90 Koster 2008, S. 95, 97.

91 Roover 1963, S. 338.

92 Grunzweig 1931, S. xiii.

Brügger Filiale und heiratete um 1470 die fast 30 Jahre jüngere Maria Baroncelli,⁹³ deren Familie hatte enge Verbindungen zu den mit den Medici rivalisierenden Pazzi, Pierantonio Bandini Baroncelli war der Leiter der Brügger Filiale der Pazzi-Bank.⁹⁴ Tommaso Portinari scheint außerdem zu den engsten Vertrauten Karls des Kühnen gehört zu haben und war der wichtigste finanzielle Unterstützer der zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen Karls, die 1477 zu seinem Tod führten.⁹⁵ Zudem dürfte er aufgrund seiner Sprachkenntnisse von Karl auch mit diplomatischen Aufträgen betraut worden sein.⁹⁶ Seine Brügger Residenz befand sich im Bladelin-Palast. Dort wohnte er anscheinend bis wenige Jahre vor seinem Tod, also auch noch einige Zeit nach der Schließung der ruinierten Filiale der Medici-Bank im Jahr 1478.⁹⁷ Offiziell hinterließ er seinen Kindern nur einen riesigen Schuldenberg, da weder Karl der Kühne noch Maximilian, dem er für seine Kriege ebenfalls große Summen lieh, die Kredite zurückzahlen konnten.⁹⁸ Koster publizierte erstmals eine neuere, auf den 3. März 1500 oder 1501 datierte Version von Portinaris Testament, welche – im Gegensatz zur ersten Version – vom Haupterben Francesco akzeptiert wurde.⁹⁹ Eine Kopie bekam der älteste Sohn Antonio, der (zumindest offiziell) nichts erbe. Die Autorin glaubt, dass diese Kopie für eine eventuelle Anfechtung des Testaments gedacht war und dass die Erbschaft daher möglicherweise nicht nur aus Schulden bestand. Schließlich verweist sie auch auf weitere Bestellungen Portinaris bei anderen niederländischen Malern, darunter v. a. Hans Memling, der für ihn die sog. Turiner Passion (Turin, Galleria Sabaudia) und das nicht mehr vollständig erhaltene sog. Portinari-Triptychon (New York, Metropolitan Museum) malte. Aus der Existenz dieser Werke schließt sie, dass Portinari der Besitzer weiterer Gemälde gewesen sein könnte, und möglicherweise ein bedeutender Kunstmäzen war. Auf diese Weise kommt sie zur Hypothese, dass er auch der Auftraggeber von Hugos nur mehr durch Kopien und Beschreibungen bekannte sog. große Kreuzabnahme gewesen sein könnte. Dieses Bild soll sich bis zum 18. Jahrhundert in der Brügger Kirche

93 Roover 1963, S. 339; Grunzweig 1931, S. xiv.

94 Grunzweig 1931, S. xxvii; Roover 1963, S. 335.

95 Boone 1999.

96 Grunzweig 1931, S. xix; Koster 2008, S. 112-114.

97 Blockmans, Prevenier 1986, S. 332.

98 Roover 1963, S. 357; Grunzweig 1931, S. xl.

99 Koster 2008, S. 115, 152f.

St. Jakob befunden haben, die mit Portinaris finanzieller Hilfe ab 1470 erweitert wurde.¹⁰⁰

Auch Susanne Franke beschäftigt sich in ihrer 2012 erschienenen Dissertation schwerpunktmäßig mit dem Portinari-Altar und seinen Stiftern. Sie greift Heike Schlies Hypothese, der zufolge das Triptychon ursprünglich nicht für Santa Maria Nuova in Florenz, wo es sich ab 1483 tatsächlich lange Zeit befand, sondern für die (ehemalige) Portinari-Kapelle der eben erwähnten Brügger Kirche St. Jakob bestimmt war, wieder auf und versucht weitere Argumente für sie zu finden.¹⁰¹ Eine wichtige Bedeutung erhält hierbei ein von Maximiliaan P. J. Martens entdecktes, auf den 16. Oktober bzw. 7. November 1474 datiertes Dokument im Brügger Stadtarchiv, welches von Tommaso Portinaris Stiftung der Kapelle in St. Jakob und ihrer gleichzeitigen Übertragung an die Gerberzunft zeugt.¹⁰² Laut diesem Dokument wurden die Zunftmitglieder auch zur täglichen Messfeier für das Seelenheil Portinaris und seiner Familie verpflichtet. Franke schließt daraus, dass der Portinari-Altar im Oktober 1474 bestellt wurde. Sie begründet ihre These u. a. durch die Tatsache, dass auf den Flügeln des Triptychons neben den Eltern auch die Kinder, die es einige Jahre früher noch nicht gab, zu sehen sind. (Sie ignoriert also, dass es laut den an früherer Stelle besprochenen infrarotreflektografischen Untersuchungen zuerst nicht geplant war, die Kinder in das ikonografische Programm aufzunehmen.) Des Weiteren verweist sie auf die Kapitellform der (alttestamentarischen) Säule, welche auf der Mitteltafel prominent im Vordergrund abgebildet ist – sehr ähnliche Kapitelle gäbe es nämlich auch an den Pfeilern in der ehemaligen Portinari-Kapelle in St. Jakob.¹⁰³ Franke glaubt, Portinaris Stiftung sei der Ausdruck seiner (mutmaßlichen) Absicht gewesen,

*„sich durch umfangreiche Stiftungsaktivitäten einen eigenen Status und nach dem Tod das erinnernde Nachleben in der vom Burgundischen Hof geprägten Brügger Gesellschaft aufzubauen“.*¹⁰⁴

100 Koster 2008, S. 118; Wauters 1872, S. 8.

101 Franke 2012, S. 161f.

102 SAB, Chartes Ambachten, Nr. 310, Charternr. 473; Martens, Maximiliaan P. J.: Artistic Patronage in Bruges Institutions, ca. 1440–1482, Ph.D. Diss., University of Santa Barbara, Santa Barbara 1992, S. 534. Die erste Abschrift (16. Oktober) wurde von Franke publiziert (Franke 2012, S. 317ff); Die Kirche war erweitert worden, der alte Chor wurde zu einer Kapelle umgewidmet (Franke 2012, S. 161).

103 Franke 2012, S. 112.

104 Franke 2012, S. 161.

Die wichtigsten Indizien hierfür sieht sie in der Kleidung der auf dem Triptychon verewigten Persönlichkeiten: Diese folgt nämlich eindeutig nicht der italienischen, sondern der burgundischen Mode. Zudem meint die Autorin, dass die Stifterin Maria Baroncelli dasselbe Collier trage, das auch den Hals Margarethes von York bei ihrer Vermählung mit Karl dem Kühnen zierte.¹⁰⁵ Laut Franke sei dies ein klarer Beweis für das Assimilierungsbedürfnis der Portinaris.¹⁰⁶ Insgesamt sind diese Thesen durchaus nicht uninteressant, d. h. im Bereich des Möglichen, jedoch zieht die Autorin (in einer für den Leser teilweise irreführenden Weise) keine klare Grenze zwischen Fakten und Hypothesen, die es zweifellos gibt. Weder St. Jakob als ursprünglicher Bestimmungsort des Triptychons, noch das Datum der Auftragserteilung können als eindeutig bewiesen gelten (wie es Franke darstellt). Tatsächlich wäre es nicht ungewöhnlich, wenn (wie schon von Ridderbos vermutet) v. a. größere Aufträge bei einem so gefragten Maler wie Hugo van der Goes längere Zeit vor Arbeitsbeginn bestellt werden mussten. Andererseits werden in der vorliegenden Studie bei der Diskussion der stilistischen Entwicklung des Künstlers Argumente dafür vorgebracht, dass ein großer Teil der Arbeit am Altarwerk wahrscheinlich in den Jahren um 1477–78 ausgeführt wurde, was wiederum für eine spätere Auftragserteilung sprechen könnte. Allerdings sind derartige Daten bei so umfangreichen Aufträgen nicht zuletzt deshalb problematisch, weil die Arbeit an ihnen fast ausnahmslos sehr lange, manchmal sogar länger als ein ganzes Jahrzehnt dauerte. Dies könnte auch beim Portinari-Altar der Fall gewesen sein, da er offensichtlich erst 1483, nach Hugos Tod, in den Besitz des Auftraggebers gelangte. Es wäre also nicht ausgeschlossen, dass es zu Lebzeiten des Malers noch nicht vollkommen fertiggestellt war. Das wichtigste Argument, das gegen Frankes These sprechen könnte, ist jedoch, dass sie die Frage ignoriert, warum das Triptychon doch nach Florenz kam, und zwar lange Zeit vor Portinaris Tod. In der ehemaligen Portinari-Kapelle gab es sicherlich ein Altarbild, das möglicherweise von Portinari gestiftet wurde, jedoch kann man nicht davon ausgehen, dass es das große Florentiner Triptychon war, da der Auftraggeber offenbar auch andere Kunstwerke anfertigen ließ. Es könnte der Portinari-Altar gewesen sein, aber es könnte genauso die von Koster vorgeschlagene Kreuzabnahme oder irgendein anderes, unbekanntes Werk gewesen sein.

105 Franke 2012, S. 165f.

106 Franke 2012, S. 164.

1.2 Methodische Aspekte

Methodenpluralismus und Interdisziplinarität sind wohl die beiden Begriffe, welche meine Herangehensweise bei der Analyse und Interpretation der Werke von Hugo van der Goes am besten charakterisieren. Methodisch ist diese Arbeit also von den Ideen mehrerer großer Forscher (zumeist des 20. Jahrhunderts) geprägt. Bei der ikonografischen Analyse des Wiener Diptychons wird wohl der Einfluss Erwin Panofskys am offensichtlichsten sein. Panofsky war hier jedoch nicht meine einzige „Inspirationsquelle“. Erfahrungsgemäß gibt es nämlich oft einen sehr engen Bezug zwischen dem Gegenstand eines Bildes und seiner Funktion, v. a. natürlich dann, wenn – wie wahrscheinlich auch in diesem Fall – der Auftraggeber des Bildes dessen Ikonografie festlegt (dies dürfte in der Kunst vor 1800 und insbesondere vor 1600 bekanntlich die Regel gewesen sein). Meine Überlegungen sind daher nicht zuletzt auch von Hans Belting geprägt, einem der größten noch lebenden Gelehrten, dessen Einfluss man sich heute (speziell im deutschsprachigen Raum) kaum entziehen kann, und zwar in erster Linie von seinen früheren Schriften.¹⁰⁷ Tatsächlich könnte man es auch so sehen, dass mich der jüngere Forscher zum älteren geführt hat. Weniger leicht erkenntlich ist, dass man hier neben den beiden eben genannten Namen auch Otto Pächt einen indirekten Einfluss nicht absprechen kann, worauf an späterer Stelle noch zurückzukommen sein wird. Schließlich gibt es ein weiteres Erkenntnismodell neueren Ursprungs, das zunehmend alle Bereiche der Wissenschaft und Technik – von der (theoretischen) Biologie, wo sie ihre Ursprünge hat, über die (Wirtschafts-)Informatik bis hin zur Soziologie – dominiert: die sog. Systemtheorie¹⁰⁸. Von den Geistes- bzw. Kulturwissenschaftlern wurde sie erst vor wenigen Jahrzehnten wahrgenommen, weshalb es bisher – abgesehen vom Soziologen Niklas Luhmann¹⁰⁹ – relativ wenige Versuche gibt, sie für die einzelnen Gebiete zu adaptieren.¹¹⁰

107 Belting 1981, Belting 1990, Belting 2008.

108 Bertalanffy 1968; Bertalanffy studierte zunächst einige Jahre Kunstgeschichte und Philosophie in Innsbruck und Wien, wobei die genaueren Umstände seines Wechsels zu Biologie an der Universität Wien auch im Zusammenhang mit der Geschichte der Wiener kunsthistorischen Schule ein Desiderat der Forschung wären.

109 Luhmann 1984.

110 Tatsächlich scheint sich dieses Projekt auch eher schwierig zu gestalten, wobei der Fehler aus meiner Sicht v. a. darin liegt, dass man zu sehr von der Soziologie ausgeht – darauf wurde bereits in den 1980ern, als die Luhmannsche Systemtheorie noch nicht so populär war, von Michael Ann Holly hingewiesen, allerdings wurde dies in den Geistes- bzw. Kulturwissenschaften

In der vorliegenden Arbeit wird ihr Einfluss meines Erachtens v. a. dort spürbar, wo es um das Aufzeigen von Komplexität, d. h. komplexer formaler wie inhaltlicher Strukturen geht (Bedeutungsebenen, Raumebenen).

Obwohl die inhaltliche Analyse des Wiener Diptychons vielen Lesern am interessantesten erscheinen mag, umfasst sie nur etwa ein Viertel dieser Arbeit. Der Rest ist überwiegend stilkritisch bzw. formalistisch, teilweise vielleicht auch etwas kennerchaftlich orientiert. Bei der vergleichenden Beschreibung und Stilanalyse der einzelnen Bestandteile des Diptychons ist v. a. wieder der (in gewisser Weise unvermeidliche) Einfluss Otto Pächts, seiner Schüler und „Enkelschüler“ nicht zu verkennen. Im zweiten Teil hingegen wurden im Wesentlichen drei „stilkritische Spielarten“ miteinander kombiniert: die Analyse von Raumauffassungen, die stilgeschichtlich-historische Methode in der Art Alois Riegls und das Einteilen der Werke (nach formalen Kriterien) in Gruppen.¹¹¹ Einerseits habe ich versucht, Riegls „Fernrohr“ gleichsam umzudrehen und es als eine Art Makroobjektiv oder Lupe zu gebrauchen, um nicht Werke zu Betrachten, die zeitlich sehr weit auseinanderliegen, sondern solche, die in sehr großer zeitlicher Nähe geschaffen wurden und die Unterschiede zwischen diesen (zeit-)stilistisch scheinbar sehr ähnlichen Bildern genauer zu betrachten. Riegls „Werkzeug“, das ihm in seinen „Stilfragen“¹¹² zum Aufzeigen einer stilistischen Entwicklung über einen Zeitraum von Jahrtausenden diente, soll hier also zur Rekonstruktion einer „mikrostilistischen Entwicklung“ gebraucht werden. Mit der Analyse von Raumauffassungen hingegen werden die meisten Leser wohl v. a. die sog. „Neue Wiener Schule“¹¹³ in Verbindung bringen

leider nicht so recht wahrgenommen (Holly 1984, S. 70ff). *„In addition, in 1984 Michael Ann Holly had made a passing reference to von Bertalanffy's General Systems Theory in her comparison of the art historians Riegl and Panofsky. She was later to remark to me that she had done so because at a certain time systems theory was very fashionable, being vigorously discussed across a wide range of disciplines, and that the implications seemed very exciting. However, it seems that this appetite for the application of even a very general systems thinking approach within artistic, cultural or historical analyses was something of a historical curiosity rather than a major dominant branch of contemporary thinking then this is only within the english-speaking worlds of art and art discourse“* (Halsall 2008, S. 17): Zu systemtheoretischer Kunstgeschichte siehe auch: Zijlmans 1990, Luhmann 1995, Jongmanns 2003, Diebner 2006, Halsall 2008;

Es ist jedoch auf keinen Fall zutreffend, dass sich eine systemtheoretische Herangehensweise nur zur Analyse von neuerer und neuester Kunst eignet.

111 Das Thema „Stilkritische Schulen“ ist anscheinend noch kaum erforscht.

112 Riegl 1985.

113 Wood 2000.

(Fritz Novotny¹¹⁴, Otto Pächt¹¹⁵, Gerhard Schmidt¹¹⁶, Michaela Krieger¹¹⁷). Tatsächlich befindet sich eine wichtige Wurzel dieser Herangehensweise in Wien, nämlich wieder bei Alois Riegl, dem insbesondere bei der Beschäftigung mit den holländischen Gruppenbildnissen die Analyse von deren Raumauffassung(en) ein wichtiges Anliegen war.¹¹⁸ Dennoch ist es nicht unproblematisch, in dieser Methode so etwas wie eine oder sogar die „orthodoxe Wiener kunsthistorische Tradition“ zu sehen. Zum einen gab es nämlich in Wien während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zahlreiche Kunsthistoriker, deren methodische Orientierung nicht einmal als stilkritisch bezeichnet werden kann.¹¹⁹ Zum anderen liegt die zweite wichtige Wurzel der Analyse von räumlichen Strukturen nicht in Wien, sondern etwas weiter im Westen: bei Hans Jantzen, dem langjährigen Leiter des Münchner kunsthistorischen Seminars, bzw. seinem 1910 erschienenen „niederländischen Architekturbild“¹²⁰, aber auch bei Hans Sedlmayrs Analyse des berühmten Wiener Vermeer (Sedlmayr lehrte bekanntlich ebenfalls lange Zeit am Münchner Institut).¹²¹ Jantzen dürfte beim jungen Otto Pächt und dem fast gleichaltrigen Fritz Novotny, welche als die Hauptvertreter der (raum-)strukturanalytischen Richtung der Nachkriegszeit gelten, einen tiefen Eindruck hinterlassen haben.¹²² Trotzdem sind ihre Interpretationen und Weiterentwicklungen der Methode freier als die der Pächt-Schüler und jüngeren Forscher (Schmidt, Krieger). Auch ich will es wagen, mich etwas weiter von der „Wiener Tradition“ zu entfernen. Mit (bild-)parallelen, schrägen, sich überschneidenden und sich sogar krümmenden „Raumebenen“ möchte ich (auch im systemtheoretischen Sinne) komplexe Raumkonzepte und -strukturen aufzeigen. Diese Variante der formalen Strukturanalyse mag vielleicht als ungewöhnlich und neuartig erscheinen, aber sie hat nicht unbedingt einen so „experimentellen“ Charakter

114 Novotny 1938.

115 Pächt 1933; Pächt 1952; Pächt 1989; Pächt 1994.

116 Schmidt 2005.

117 Krieger 2012.

118 Riegl 1902.

119 Einer der berühmtesten Vertreter dieser Wiener war Ernst Gombrich.

120 Jantzen 1910.

121 Sedlmayr 1960, S. 107–119.

122 In diesem Kontext darf auch ein – ausnahmsweise – englischsprachiger Forscher nicht unerwähnt bleiben: John Whites vielbeachtete Studie mit dem Titel „The birth and rebirth of pictorial space“ (White 1957). Neben Novotnys Arbeit über Cézanne gehört Whites Publikation zu den wenigen Studien, die sich zwar mit der Darstellung von Dreidimensionalität in zweidimensionalen Bildmedien, aber nicht vorrangig mit der niederländischen Kunst beschäftigen.

wie die Herangehensweise, die ich für die inhaltliche Analyse des Wiener Diptychons gewählt habe, da sie eine konsequente Weiterentwicklung von bereits existierenden, teilweise sogar vielfach bewährten Formen der Stilkritik bzw. Formanalyse ist.

Die wichtigste Pionierarbeit zur Darstellung des Bildraumes durch Ebenen bzw. „Teilräumen“ wurde ungewöhnlicherweise von einem Architekturhistoriker geleistet: Hans Sedlmayr. In seiner berühmten Analyse des Wiener Vermeer beobachtete er nämlich drei bildparallele „Pläne“:

„Die seichte Bühne des Bildes, die ein auffallend nahe angenommener Augpunkt fast gewaltsam zusammenschiebt, ist in drei mit der Bildfläche parallelen 'Plänen' angeordnet.“¹²³

Bemerkenswert ist also, dass Sedlmayr hier nicht von „Raumebenen“ spricht, sondern von „Plänen“ – was genau er unter diesen „Plänen“ versteht, definiert er zwar nicht genauer; bei der aufmerksamen Lektüre des Textes wird jedoch klar, dass er damit nicht unbedingt nur flache Ebenen meint, sondern eher „Teilräume“. Man könnte es daher vielleicht auch so ausdrücken, dass sich der Bildraum in drei Teile gliedert oder in drei Teile zerfällt. Der dritte, hinterste „Plan“ ist tatsächlich relativ flach und bildparallel. Er besteht im Wesentlichen aus der Wand, welche den Bildraum nach hinten abschließt, und der darauf angebrachten Landkarte. Der „Mittelplan“, der (für Sedlmayr) v. a. von Schrägen beherrscht wird, beginnt hinten ungefähr mit der Figur des Modells und reicht vorne etwa bis zum Tisch.

„Schräg kreuzen sich die Linien im Muster des Fliesenbodens, schräg läuft die Kante des Tisches mit den Schrägen der verschiedenen Dinge, die auf ihm liegen. Schräg steht der Schemel des Malers, schräg das Dreibein der Staffelei und die Leinwand auf ihr, schräg ist der Malstock an sie gehalten.“¹²⁴

Der erste, vorderste „Plan“ schließlich ist eigentlich schon dem realen Raum des Betrachters zuzurechnen und besteht aus dem stark fragmentierten, aber nur in leichter Schrägstellung angeordneten leeren Stuhl, sowie dem Vorhang, der, wenn er denn herabhängen bzw. zugezogen wäre, vollkommen parallel zur Bildfläche verlief. Sedlmayr bemerkt allerdings auch Verbindungen zwischen diesen „Raumteilen“, insbesondere zwischen den beiden innersten; hierbei handelt es sich um Gegenstände bzw. Elemente,

123 Sedlmayr 1960, S. 107.

124 Sedlmayr 1960, S. 107.

die man keiner der „Teilräume“ wirklich zuordnen kann und somit zur Enträumlichung des Bildes beitragen: Zur innersten Zone zählt er nämlich auch

„in gewissem Sinne die Decke, deren Balken, wenn man sie aus dem Bildzusammenhang herausnimmt, nur als flächiges Muster aus dunklen und hellen Horizontalstreifen erscheinen, ähnlich dem Muster der Bildleisten, welche die Landkarte rahmen.“¹²⁵

Zudem stellt er fest, dass sich eine vertikale Teilungslinie der Landkarte genau in der Kante der Leinwand im Mittelplan verlängert und der Schräge der Tischkante im dritten Plan die Schräge des Buches im Arm des Modells antwortet.

Zwar wurde die konkrete Bildanalyse von Sedlmayr durchgeführt, die wichtigste Vorarbeit für die Entwicklung des Analyseverfahrens dürfte jedoch v. a. von Sedlmayrs ehemaligem Wiener (Studien-)Kollegen Otto Pächt geleistet worden sein. Die Vorstufe zu Sedlmayrs „Plänen“ bzw. den in Hugo van der Goes' Gemälden und Zeichnungen beobachtbaren „Raumebenen“ sind nämlich die Raumsprünge, -brüche und -schichten, die Pächt z. B. bei Jan van Eycks Rolin-Madonna bemerkte.¹²⁶ Sowohl meine als auch Sedlmayrs Herangehensweisen können daher als eine konsequente und logische Weiterentwicklung von Pächts Überlegungen angesehen werden. Sedlmayrs Analyse des Wiener Vermeer wurde 1951 (wohl nicht zufällig in einer Festschrift für Hans Jantzen) publiziert;¹²⁷ Pächt hatte seine Vorlesungen über die niederländische Malerei des

125 Sedlmayr 1960, S. 107.

126 *„Während der Kanzler Rolin (...) stumm vor ihr in ewiger Anbetung kniet, durchdringt unser Blick die Halle entlang der Mittelachse, passiert zuerst die Vorderbühne zwischen den beiden mächtigen Figuren, bahnt sich den Weg durch die Arkaden ins Freie zu einer Art Dachgarten oder Söller und schweift von da fort in die unendlichen Weiten des Flußtales bis zu den fernen Bergketten am Horizont. Zweimal macht unser Blick bei dieser Reise Sprünge aus einer Tiefenzone in die andere – vor dem Zweiten schauen zwei Männlein, Personifikationen unseres Blickerlebens, vom Söller hinab in den Abgrund – der wichtigere Sprung oder Bruch in der Bildwelt ist aber dort, wo wir vom Innen- in den Außenraum treten. In der Öffnung der Arkaden enthält die Rolin-Madonna ein Bild innerhalb des Bildes, einen fernen Prospekt eingebettet in eine Nahraumschau, das Ganze vereint und vereinheitlicht im Akt der optischen Wahrnehmung des Betrachters, in der einen Blickbahn. (...) In der Rolin-Madonna wird in der Tiefenstaffelung der Raumschichten der Mittelgrund übersprungen. Die naturalistische Begründung, die Eyck dafür gibt, ist der reale Höhenunterschied von Vorderbühne und Bildtiefe. Der Palast der Madonna liegt höher als der Dachgarten, der Söller höher als das Flußtal. So arbeitet Jan durch Senken des Niveaus bildeinwärts dem durch die Perspektive bedingten Ansteigen des Landschaftsgrundes auf der Projektionsebene entgegen. Die Diskontinuität im Bildraum ist aber dasselbe Phänomen, dem wir bei der Analyse der Lucca-Madonna in der Bildung des Körperraums der Sitzfigur begegnet sind.“ (Pächt 1989, S. 86)*

127 Sedlmayr 1951.

15. Jahrhunderts in den 1960er und 1970er Jahren gehalten, wahrscheinlich waren seine Beobachtungen zur Raumstruktur bei van Eyck aber schon in seiner 1933 in Heidelberg angenommenen Habilitationsschrift¹²⁸ enthalten.¹²⁹

Es wurde bereits erwähnt, dass die in dieser Studie vorgenommene inhaltliche Analyse von Hugos sog. Wiener Diptychon in einem hohen Maß von Erwin Panofskys Gedankengut und Herangehensweisen geprägt ist. Konkret sind es v. a. zwei seiner Schriften, die (neben Alois Riegls „Stilfragen“) meine eigene methodische Orientierung (aus meiner Sicht) entschieden geprägt haben: „Ikonografie und Ikonologie“¹³⁰ sowie „Gotische Architektur und Scholastik“¹³¹. Weniger offensichtlich ist jedoch, dass die wichtigsten bzw. interessantesten Ergebnisse dieses Kapitels höchstwahrscheinlich ebenso wenig ohne Otto Pächts berühmte Kritik(en) von Panofskys „Early Netherlandish Painting“ möglich wären, in denen er das Buch mehr oder weniger auf das relativ kurze „Spiritualia sub corporis metaphorum“-Kapitel reduziert. Denn so skeptisch, ja geradezu warnend Pächts Ton in diesen Publikationen zunächst auch anmuten mag, so gehört er dennoch ohne Zweifel zu denjenigen, die sich am intensivsten mit Panofskys Thesen auseinandersetzten.¹³² Auf die (anfangs) paradox erscheinende Tatsache, dass Pächt

128 Ein Teil dieser Schrift wurde noch im selben Jahr mit dem Titel „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts“ publiziert (Pächt 1933).

129 Das höchst interessante Verhältnis zwischen Pächt und Sedlmayr ist im Kontext der Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung bislang anscheinend vollkommen unerforscht. Pächts Schülern zufolge war das Verhältnis zwischen den beiden großen Forschern vor dem Zweiten Weltkrieg sehr gut, während sie danach (zumindest scheinbar) kaum mehr persönlichen Kontakt hatten. Trotzdem scheint jeder von ihnen zu allen Zeiten großen Respekt vor den wissenschaftlichen Leistungen des anderen gehabt haben. Die Grundlagen für die Analyse räumlicher Strukturen wurden möglicherweise um 1930 von beiden in enger Zusammenarbeit entwickelt.

130 Panofsky 2006; Der Text ist aus heutiger Perspektive insofern von Bedeutung, als er die Aufmerksamkeit der bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts überwiegend von einem teilweise doktrinären, alle anderen Eigenschaften der Werke ignorierenden Formalismus dominierten Kunstgeschichte auf den Darstellungsgegenstand lenkte. Dies ist zweifellos auch im Kontext der damaligen Entwicklung der bildenden Kunst zu sehen, in welcher noch der ungegenständlichen, abstrakten Malerei bzw. Plastik (für die Panofsky bekanntlich nicht viel übrig hatte) die Führungsrolle zukam.

131 Panofsky 1951; Panofsky versuchte in dieser mittlerweile zu den Klassikern der Gotikforschung gehörenden Schrift, Parallelen zwischen gotischer Architektur und scholastischer Philosophie aufzuzeigen, wobei er den von der griechischen Philosophie geprägten scholastischen Argumentationsstil, d. h. die Eigenheit der Scholastik, „sich selbst zu erklären“, also die Begriffe bzw. Ideen zu hinterfragen, sie gleichsam auf ihre Grundelemente zu „zerlegen“ und ihre Grundstruktur zu durchleuchten, mit der ebenfalls „sich selbst erklärenden“ Hervorhebung der Grundstruktur gotischer Gebäude verglich.

132 Pächt hat mit seiner Kritik tatsächlich in gewisser Weise den Teufel an die Wand gemalt, da

darum eigentlich „Panofskys bester Interpret“ war, „der den wahren Kern von dessen Theorie am treffendsten formuliert“ und wohl auch am gründlichsten verstanden hatte, wurde denn auch v. a. in der jüngsten Forschung hingewiesen.¹³³ Aus diesem Grund möchte ich Panofskys „Early Netherlandish Painting“ bzw. dessen fünftes Kapitel auch nicht zu meinen unmittelbaren Inspirationsquellen zählen. Und wenn, dann eher als ein Beispiel dafür, wie man eine prinzipiell vollkommen richtige Theorie, nämlich dass der Naturalismus der altniederländischen Malerei niemals purer Selbstzweck war (also ästhetische Form um der ästhetischen Form willen), nicht in die Praxis umsetzt.¹³⁴ Ich habe also versucht, einen „gangbareren Weg“ zur Umsetzung der Theorie in die Praxis einzuschlagen als Panofsky und insbesondere seine zahlreichen Nachfolger. Zwar ist das Ergebnis dieses „methodischen Experiments“ wohl auch nicht wirklich „objektivierbar“, jedoch sind das die Erkenntnisse, welche man z. B. mithilfe der stilkritischen Herangehensweise gewinnen kann, letztendlich ja auch nicht.¹³⁵

bekanntlich v. a. von Panofskys Nachfolgern zahlreiche äußerst spekulative Studien publiziert wurden, in der Hugo-van-der-Goes-Forschung z. B. von Barbara Lane (1975); Pächt kritisierte v. a. den von Panofsky geprägten Begriff des „disguised symbolism“, indem er dem Gelehrten vorwarf, die auf altniederländischen Gemälden dargestellten Gegenstände und Figuren als „Zeichen einer Geheimsprache“ zu begreifen, die darauf abziele, deren eigentliche Bedeutung zu „tarnen“ (Pächt 1956, S. 275ff). Dem setzte Pächt sein Konzept der „realistischen Verkleidung“ entgegen; Als Beispiel nannte er den Ofenschirm auf der „Salting-Madonna“ des Meisters von Flémalle (London, National Gallery), in dem Panofsky zuvor einen „verkleideten“ Nimbus gesehen hatte (Pächt 1989, S. 63ff). „Der Meister von Flémalle versucht, die Assoziation ‚Heiliges Wesen‘ anstatt durch ein Symbolzeichen durch die an seine Stelle getretene Form eines vollsinnlich wahrnehmbaren Objektes auszulösen“ und trachte danach, „den Betrachter womöglich das Wunderbare als wie zufällig im Alltag enthalten entdecken zu lassen.“ (Pächt 1989, S. 65).

133 Eclercy 2008, S. 137.

134 Besonders hypothetisch und daher problematisch ist aus meiner Sicht u. a. Panofskys berühmte These, der zufolge die gotische Architektur auf das Neue Testament, die älteren, zumeist romanischen, z. T. aber auch byzantinischen bzw. frühchristlichen Architekturmotive auf den fraglichen Gemälden hingegen auf das Alte Testament verweisen. Ich hege keinerlei Zweifel daran, dass diese Form der realistischen Darstellung (und möglicherweise auch erstmalige dokumentierte differenzierende Wahrnehmung) von unterschiedlichen Baustilen in ein und demselben Bild, die man v. a. in der Kunst Jan van Eycks beobachten kann, kein Zufall ist, d. h. vermutlich eine komplexe, vielschichtige Bedeutung besitzt. Jedoch erscheint mir Panofskys Lösungsvorschlag als etwas zu einfach, denn er wirft z. B. die Frage auf, welche Rolle das Alte und das Neue Testament in der Kunst van Eycks bzw. bei den konkreten Bildern spielen.

135 Das Ausmaß der „Objektivierbarkeit“ meiner Ergebnisse, d. h. wie weit ihre Sicherheit an diejenige von Erkenntnissen heranreicht, zu denen man auf „bewährteren Wegen“ gelangt, kann ich zugegebenermaßen derzeit selbst kaum abzuschätzen.

1.3 Biografisches

Bei der Beschäftigung mit dem Werk eines Künstlers ist es unerlässlich, sich auch mit seiner Persönlichkeit auseinanderzusetzen, wenn über diese etwas bekannt ist. Obwohl es manchmal schwer oder unmöglich erscheint, die komplexe Beziehung zwischen Werk und Urheber zu analysieren, ohne in unwissenschaftliche Spekulationen oder in die alte Künstlergeschichte zu verfallen, der es v. a. um die Heroisierung von Genies ging, trägt doch jedes Wissen über den Charakter des Künstlers in irgendeiner Weise zum besseren Verständnis seiner Werke bei. Erst recht gilt dies für Hugo van der Goes, der höchstwahrscheinlich der erste europäische Maler war, über dessen Person man überhaupt etwas weiß. Aus diesem Grund wäre auch jede Studie über ihn bzw. seine Arbeit, welche den Menschen Hugo ignoriert, unvollständig.

Die Überlieferungen über einige Aspekte dieser Künstlerpersönlichkeit verdanken wir Gaspard Ofhuys, einem Mönch aus dem sog. Roode Klooster bei Brüssel, wohin sich der Maler in den späteren 1470er Jahren zurückgezogen hatte. Jahrzehnte nach dem Tod Hugos, im frühen 16. Jahrhundert, verfasste Ofhuys – dann schon als Abt – die Klosterchronik, worin er einige Seiten auch seinem berühmten Mitbruder widmete.¹³⁶ Im Mittelpunkt dieses Textes, der zweifellos zu den faszinierendsten schriftlichen Quellen sowohl zur europäischen Kunst als auch zur Geschichte der Psychiatrie gehört, steht der (temporäre) Seelenzustand des Künstlers, der einen schweren Nervenzusammenbruch oder eine sog. posttraumatische Belastungsreaktion¹³⁷ erlitt. Vor der genaueren Analyse und Interpretation dieser Quelle sei jedoch auf einige Fakten zur sonst nicht sehr üppigen Quellenlage über diesen Maler hingewiesen.

Zunächst muss betont werden, dass die Nachrichten über Hugos Persönlichkeit zwar einzigartig für die Zeit, aber dennoch sehr fragmentarisch sind. Sie konzentrieren sich fast ausschließlich auf seinen psychischen Zustand und dessen mögliche Ursachen, sind

136 Erste Transkription und französische Übersetzung des Textes siehe Wauters 1872, 12ff; englische Übersetzung siehe McCloy 1958, 16ff (darauf basiert auch Imaginair Museum Doc. XLIII); Neutranskription und Reproduktionen der Handschrift siehe Dhanens 1998, 46, S. 392f; Neuabdruck der englischen Übersetzung siehe Koster 2008, 13ff; niederländische Übersetzung siehe Ridderbos 1991, S. 219-221. Die originale Handschrift wird in der Bibliothèque Royale in Brüssel aufbewahrt (Signatur MS II, 48017, fol. 115v, Zeile 23 bis fol. 118r, Zeile 25).

137 ICD F43.1 (International classification of diseases, <http://www.icd-code.de/icd/code/F43.1.html>, 05.02.2014)

also eher eine Art psychiatrisches Gutachten. Sie beziehen sich daher nur auf einen kurzen, vermutlich kaum mehr als ein halbes Jahr andauernden Lebensabschnitt des Künstlers. Außerdem wurden sie von einer Person verfasst, die den Maler zwar persönlich kannte, doch offensichtlich nicht mit ihm befreundet war, also nicht zu seinem engeren Freundeskreis, seinen Kollegen oder Verwandten gehörte. Auch gibt es keine Hinweise dafür, dass Gaspard Ofhuys ein Kunstfreund war (sondern eher im Gegenteil). Aus diesem Grund kannte der Autor scheinbar auch nicht viele Fakten über Hugo und seinen Kreis. Sein Alter dürfte ihm ebenfalls unbekannt gewesen sein, denn er macht nicht einmal ungefähre Angaben darüber. Allerdings nennt er uns sein Todesjahr (1482) und den Ort seines Grabes im Klosterhof – obwohl der Künstler spätestens wenige Jahre nach seiner psychischen Krise starb, dürfte dies ein eindeutiger Hinweis für eine natürliche Todesursache sein (Selbstmördern stand kein christliches Begräbnis zu). Da der Text trotz der umfangreichen Kenntnisse des Autors auf dem Gebiet der Psychiatrie begrifflich ziemlich inkonsistent ist, lässt sich andererseits der Eindruck nicht vermeiden, dass Ofhuys doch mehr über Hugo wusste, als er niederschrieb – so ist etwa irritierend, dass in der Chronik der Begriff der „Phrenitis“¹³⁸ in den Vordergrund geschoben wird,

138 „Phrenitis“ ist eine medizinische Diagnose aus der Antike und dem Mittelalter; man nahm an, dass bei psychischen Störungen eine Gehirnentzündung vorliege (Villarino Herreria 1997).

obwohl doch sehr viel auf eine schwere Depression (im Mittelalter wurde diese als Melancholia bzw. Acedia¹³⁹ bezeichnet) mit z. T. deliranten Zügen hinweist.¹⁴⁰

Diesem Bericht in der Klosterchronik steht eine sogar für das spätere 15. Jahrhundert ungewöhnlich spärliche Anzahl von Dokumenten gegenüber, die handfeste Tatsachen zum Leben des Künstlers nennen: Wir wissen nicht wann und wo Hugo geboren ist, wer sein(e) Lehrer war(en), warum er sich ins Kloster zurückzog, wir besitzen keine Angaben über seinen Familienstand und er signierte auch keines seiner erhaltenen Werke.

Im Genter Stadtarchiv befinden sich einige Dokumente aus den Jahren 1467 bis 1477, in denen der Name Hugo (van der Goes) – meist zusammen mit der Berufsbezeichnung „schildere“ – erwähnt wird. Das Erste bezeugt die Aufnahme des Malers in die Genter Malergilde als selbstständiger Meister und ist auf den 5. Mai 1467 datiert. Sein Bürge war der einige Jahre ältere Antwerpener Maler Joos van Wassenhove.¹⁴¹ Aus diesem

139 Die wörtliche Übersetzung des Begriffs „Acedia“ wäre „Faulheit“, jedoch ist im historischen Kontext wohl eher eine Störung des sog. psychomotorischen Antriebes, d. h. eine Antriebs-
hemmung gemeint, die oft mit depressiven Erkrankungen einhergeht. Tatsächlich wurde „Acedia“
auch im Mittelalter eng mit traurigen oder melancholischen Gemütszuständen in Verbindung
gebracht (Post 2011; Paris, Berlin 2005; Theunissen 1996; Klibansky, Panofsky, Saxl 1964);

„Die Visionäre bewegten sich auf heiklem Gebiet. Zudem ist der Glaubenszweifel, der manche
von ihnen ergriff, unter dem Namen 'acedia' in die theologische Diskussion eingegangen. Diese
'Mönchskrankheit' äußerte sich in Fluchtendenzen oder Abschottung und Mißachtung der
Ordenspflichten; sie wurde seit dem vierten Jahrhundert aus den Erschöpfungszuständen
syrischer und ägyptischer Asketen hergeleitet und Anfang des fünften Jahrhunderts von Johannes
Cassianus im zehnten Buch seiner Schrift 'De institutis coenobiorum' (Über die Einrichtungen
der Klöster) in den Katalog der Hauptsünden aufgenommen. Dante (1265-1321) erwähnt das
Leiden in seiner Göttlichen Komödie. Für die hier behandelte Epoche sind die Ausführungen in
Thomas von Aquins (1225/26-1274) 'Summa theologica' (Summe der Theologie) maßgeblich. Im
Teil über die menschlichen Leidenschaften heißt es, daß Schmerz und Traurigkeit aus einer
Störung der Lebensführung resultierten und die geistliche Tätigkeit behindern könnten. Diese
Gefühle hätten deshalb im sittlichen Leben nur eine eng begrenzte Funktion als Anreiz zur
Selbsteinkehr und würden in Ausnahmefällen bis zum Wahnsinn führen. Die 'acedia' (Überdruß
oder Unlust) sei die vierte und schwerste Art von Traurigkeit neben dem Mitleid, dem Neid, und
der Angst. Sie wird als eine 'geistige Lähmung' definiert, die sogar das Sprechen und die körper-
liche Bewegung einschränken könne. In dem Abschnitt der Summa theologica, in dem die Liebe
besprochen wird, diskutiert Thomas die 'acedia' als ein der Liebe zu Gott entgegengesetztes
Phänomen und definiert sie als einen Widerwillen ('taedium') gegen alle Tätigkeiten und als
eine 'Erschlaffung des Geistes'. Er hält sie für ein Hauptlaster und für eine Sünde, die nur dann
zu verzeihen sei, wenn der Wunsch nach Rückzug nicht in die Tat umgesetzt werde – andernfalls
handele es sich um eine Todsünde. Zur Abhilfe empfahl er die weitere Versenkung in die
'geistigen Güter', um 'Wohlgefallen' an ihnen zu finden. Thomas beschäftigt sich insbesondere
mit dem Phänomen, daß man sich gegen das höchste theologische Gut, gegen die Freude an der
Liebe zu Gott, sträuben könne“ (Brückner 2007, S. 125f).

140 Brückner 2012; Ähnliches vermutete übrigens auch schon McCloy (McCloy 1958, S. 29-34).

141 Gent, Oudergem 1982, Doc. II.

Dokument lassen sich natürlich Schlüsse auf Hugos ungefähres Geburtsjahr ziehen: Da ein Maler in den Niederlanden des 15. Jahrhunderts die Freimeisterschaft meist nicht vor seinem 25. Lebensjahr erlangte, dürfte Hugo um 1440 geboren sein. Im Zusammenhang mit der Malergilde wird er in den folgenden beiden Jahren zweimal als Geschworener erwähnt und in den Jahren 1469, 1471, 1473 und 1474 bürgte er als Meister bei der Aufnahme anderer Maler in die Gilde. 1474 und 1475 war er sogar Dekan der Genter Malergilde.¹⁴² Zwischen 1468 und 1474 wird Hugos Name auch regelmäßig im Zusammenhang mit städtischen Aufträgen genannt, darunter Papstwappen, Wappenschilden für die Aufbahrung Herzog Philipps des Guten, Werken anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York oder Leinwandbildern für den Festeinzug Karls des Kühnen.¹⁴³ Von diesen Malereien ist scheinbar nichts erhalten. Nach 1475 wird sein Name in den Genter Stadtarchivalien nicht mehr erwähnt, jedoch bezahlte er bis 1477 noch die Miete für ein Haus in der St. Pietersnieuwstraat.¹⁴⁴ In das Kloster dürfte der Maler allerdings schon früher, vielleicht um 1475, eingetreten sein – es ist anzunehmen, dass er die Miete v. a. für die noch unvollendeten, schwer transportierbaren großen Aufträge wie den Portinari-Altar zahlen musste. Schließlich lassen sich zwei Eintragungen in den Löwener Stadtrechnungen des Jahres 1480 auf Hugo van der Goes beziehen: Diese nennen einen Maler-Mönch aus Roodendaele, der im Auftrag des Rates u. a. die teilweise unvollendeten Gerechtigkeitsbilder des 1475 verstorbenen Dirk Bouts schätzte.¹⁴⁵ In dieser Eintragung wird kein Name genannt, aber es wird hinzugefügt, dass dieser Mönch einer der besten Maler des Landes und in Gent geboren sei.¹⁴⁶

An dieser Stelle erscheint ein kurzer Exkurs über die „Künstlerfamilie van der Goes“ angebracht. In der jüngeren Forschung wurde das Thema mehr oder weniger ausgeblendet, obwohl wir uns hier auf nicht allzu schwankendem Grund bewegen, da man eigentlich überdurchschnittlich viel über den familiären Hintergrund des Künstlers weiß. Am sichersten zu fassen sind v. a. zwei Personen: ein gewisser Nicolas oder Niclaes, der in der Ofhuys-Chronik als Hugos Halbbruder bezeichnet wird. Er dürfte zumindest

142 Gent, Oudergem 1982, Doc. V, VI, VII, IX, XII, XVII, XIX, XX-XXI.

143 Gent, Oudergem 1982, Doc. III, IV, VIII, X, XI, XIII, XIV, XVI, XVIII.

144 Gent, Oudergem 1982, Doc. XLIII.

145 Gent, Oudergem 1982, Doc. XXVIII, XXIX.

146 Es wäre allerdings nicht ungewöhnlich, wenn die Genter ihn nur deswegen zum gebürtigen Genter erklären wollten, weil er damals schon als einer der größten Künstler seiner Zeit galt. Als eine Art „Geburtsurkunde“ kann diese Quelle also keinesfalls angesehen werden.

einige Jahre vor dem Maler ins Kloster eingetreten sein. Da er als sein Halbbruder bezeichnet wird, war er wohl auch älter als Hugo. Die zweite Person ist eine gewisse Kathlijn van der Goes. Sie war die Mutter Simon Benings¹⁴⁷, eines der größten Buchmaler des 16. Jahrhunderts, den sie kurz vor Hugos Tod auf die Welt brachte, und Ehefrau von Sanders Bening¹⁴⁸, einem Buchmaler, mit dessen Namen man allerdings kein einziges Werk in Verbindung bringen kann. Wir wissen eigentlich nicht, ob überhaupt bzw. in welchem Verwandtschaftsverhältnis Kathlijn zu Hugo van der Goes stand, jedoch war jener Bürge bei der Aufnahme ihres (künftigen) Mannes in die Genter Malergilde, was ein verwandtschaftliches Verhältnis sehr wahrscheinlich macht. Am Naheliegendsten ist daher, dass sie eine jüngere Schwester des berühmten Tafelmalers war.¹⁴⁹ Die Quellenlage zum (mutmaßlichen) Vater des Künstlers ist widersprüchlich: In den Dokumenten begegnen wir einem Maler namens Pieter van der Goes, der mehrfacher Vater und offenbar zweimal verheiratet war (wahrscheinlich ist seine erste Frau früh verstorben), da Hugo ja einen Halbbruder hatte, obwohl er scheinbar nicht Mitglied einer Malergilde, also kein freier Meister war.¹⁵⁰ Hugo bzw. Kathlijn van der Goes dürften noch nicht volljährig gewesen sein, als Pieter van der Goes verstarb.¹⁵¹ Hugo van der Goes entstammte also – wenig überraschend – einer niederländischen Künstlerfamilie. Der Eintritt seines Halbbruders Nicolas ins Kloster macht es wahrscheinlich, dass dieser – wohl als Miniaturmaler oder Kalligraf – an der Anfertigung von illuminierten Handschriften beteiligt war, obwohl man auch ihm keine konkreten

147 Los Angeles 2003, S. 447-487.

148 Los Angeles 2003, S. 447.

149 Dies ist in der Tat wahrscheinlich, jedoch kann eine weitere Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, da man ja im Grunde nichts über den Ehestand des Künstlers weiß: Sie könnte auch Hugos Tochter gewesen. In den Quellen werden zwar weder Ehefrau noch Kinder genannt, aber das muss nicht bedeuten, dass es sie nicht gab. So könnte z. B. eine mutmaßliche Ehefrau, die dann Kathlijns Mutter gewesen sein müsste, früh verstorben sein, was auch für weitere mutmaßliche Kinder gelten müsste. Auf jeden Fall gibt es keine Dokumente, die das Gegenteil bezeugen, d. h., dass Hugo van der Goes unverheiratet bzw. kinderlos war (abgesehen von seinem Eintritt ins Kloster, allerdings dürfte er zu dem Zeitpunkt für damalige Verhältnisse kein allzu junger Mann mehr gewesen sein) und v. a. wäre es ungewöhnlich, wenn ein freier Malermeister nicht nur unverheiratet ist, sondern noch dazu Karriere macht und zum Dekan der Malergilde ernannt wird. (Ein Beispiel für einen unverheirateten Malermeister, also gewissermaßen die Ausnahme, welche die Regel bestätigt, wäre Martin Schongauer. Jedoch scheint die Situation in den Niederlanden, wo die Gilden eine sehr mächtige Position hatten, etwas weniger „liberal“ gewesen zu sein als im deutschsprachigen Raum.)

150 Dies könnte hingegen ein Indiz dafür sein, dass Pieter van der Goes Miniaturmaler war.

151 McCloy 1958, S. 65f.

Arbeiten zuschreiben kann. Ebenso wenig kann man die zumindest zeitweise (künstlerische) Mitarbeit von Kathlijn van der Goes in der Werkstatt ihres Mannes ausschließen.¹⁵²

Endlich zum interessantesten Teil der Biografie Hugos van der Goes, dem Text in der Chronik des Roode Kloosters. Es erschien aus mehreren Gründen angebracht, ihn neu ins Deutsche zu übertragen.¹⁵³ Einerseits enthalten die bisherigen, zumeist älteren Übersetzungen v. a. grammatikalische Ungenauigkeiten, die aber z. T. gravierende Auswirkungen auf den Inhalt des Textes haben.¹⁵⁴ Außerdem müssen sie aus heutiger Sicht als zu frei angesehen werden, weil sie den einfachen Stil der mittelalterlichen Ausdrucksweise nicht berücksichtigen. Die Interpretierbarkeit des Textes, bei dem tatsächlich sehr viel zwischen den Zeilen zu stehen scheint, ist also eigentlich vollkommen verloren gegangen. Um diese zu erhalten bzw. wiederherzustellen, wurden die älteren Übersetzungen, auf welche die Neue (notwendigerweise) aufbaut, gewissermaßen „stilistisch bereinigt“, wobei stellenweise eine vielleicht zu wörtliche Übersetzung in Kauf genommen wurde. Auch dürften die ersten Übersetzer bzw. Leser zu wenig psychologische bzw. medizinische Vorbildung gehabt haben, um den Inhalt einigermaßen zu begreifen (daraus ergaben sich wohl auch manche Übersetzungsfehler).¹⁵⁵

In der Tat ist der Text nicht einfach zu verstehen, da die Perspektive des Autors zunächst sehr religiös und mittelalterlich-naiv erscheint. So meint er etwa, Hugos seelische Störung sei eine Strafe Gottes gewesen, da der Maler aufgrund seines beruflichen Erfolges bzw. seiner Berühmtheit hochmütig geworden sei und darüber hinaus vielen

152 *„The mass-production of books is one of the few areas which frequently involved the participation of women painters, who from the fourteenth century onwards are known to have collaborated in husband-and-wife teams in the execution of programmes of illumination“* (Timmermann 2003, S. 47; Binski 1991, S. 9).

153 Siehe Anhang A.

154 Die erste deutsche „Inhaltsangabe“ (Sander 1912, S. 521-525) ist zwar sehr ausführlich – z. T. sogar ausführlicher als der Originaltext – und überraschenderweise inhaltlich korrekter als die französische Übersetzung bzw. diejenigen, die auf sie basieren, doch ist sie eher eine freie Nacherzählung als eine Übersetzung. Auch dieser Übersetzer verstand z. B. nicht, dass die Vene selbst als die Quelle der kreativen Phantasie angesehen wird, oder dass Ofhuys von Hugos angeborener depressiver Neigung schreibt.

155 *„Wir hielten es daher für angezeigt, zunächst eine möglichst wortgetreue und sinngerechte Übersetzung des stilistisch und grammatikalisch in schlechtem Mönchslatein ziemlich unleserlich geschriebenen und nicht allzu leicht verständlichen Textes (...) zu geben (...)“* (Sander 1912, S. 520); Merkwürdigerweise hat man teilweise den Eindruck, dass man um 1500 mehr über psychische Krankheiten wusste als um 1900.

weltlichen Versuchungen nicht standhalten konnte. Auch kritisiert der Autor, dass seinem berühmten Mitbruder vom Abt des Klosters einige „weltliche Freiheiten“ gewährt wurden, worunter auch das Malen fiel. Zum besseren Verständnis dieser Perspektive muss man sich bewusst sein, dass das Roode Klooster in der Nähe von Brüssel zur sog. Windesheimer Kongregation¹⁵⁶ gehörte. Diese war von den Nachfolgern Geert Grootes¹⁵⁷, des berühmten nordniederländischen Vertreters der *Devotio Moderna*¹⁵⁸, begründet worden. Die Ideale der Windesheimer waren Besitzlosigkeit, Bescheidenheit und Arbeit, darunter v. a. das Schreiben bzw. Kopieren von Büchern, Gartenarbeit und Landwirtschaft.¹⁵⁹ Beim Malen war man sich nicht einig, ob es zu den unangebrachten Tätigkeiten gehören sollte oder nicht, denn es kam drauf an, wie und was man malte. Im Allgemeinen werden die modernen Devoten die (visuelle) Pracht jedoch abgelehnt haben. Zu diesen gehörte wohl auch Gaspard Ofhuys.¹⁶⁰ In diesem Kontext ist auch eine Bemerkung zu den möglichen Gründen, die Hugo van der Goes dazu bewogen haben, ins Kloster einzutreten, angebracht: Gegenüber der Weiterführung seines früheren Lebens als Oberhaupt einer Malerwerkstatt bot ihm das Leben in einem Kloster wahrscheinlich mehr Vorteile als Nachteile, d. h., es wird wohl eine Kombination von mehreren Umständen bzw. Faktoren gewesen sein. Wenn man aber annimmt, dass es ursprünglich gar nicht die Idee des Malers war, bewegt man sich – vor dem eben dargestellten Hintergrund – nicht unbedingt auf allzu spekulativem Boden: Vermutlich wurde er vom Abt eingeladen, vielleicht sogar dazu überredet, und zwar damit er im Roode Klooster, welches nachweislich ein größeres Skriptorium besaß, als Miniaturmaler an der Produktion von illuminierten Handschriften mitwirkte.

Die seelische Krise Hugos fand laut Ofhuys einige Jahre, nachdem er das Ordensgelübde abgelegt hatte, statt, also ungefähr um 1480. Nach einem plötzlichen Selbstmordversuch verfiel er in eine schwere Depression. Über die Dauer dieser Phase macht der Autor keine präzisen Angaben, was auch für ihre genaueren Umstände bzw. Beweggründe gilt. Für einen psychologisch interessierten Leser stellt der Text daher eine große

156 Jostes 2008; Rütting 1992.

157 Janowski 1978.

158 Van Engen 2008; Derwich 2004.

159 Post 1968, S. 293-309.

160 Allerdings ist bekannt, dass es im Roode Klooster ein wichtiges Skriptorium gab, wo höchstwahrscheinlich auch Buchmaler arbeiteten, auch die Anwesenheit von (Tafel-)Malern in solchen Klöstern war nicht ungewöhnlich (Dhanens 1998, S. 53, 55).

Versuchung dar, diese mysteriöse Krankheit nach modernen wissenschaftlichen Gesichtspunkten zu interpretieren. Dennoch nennt uns der Autor nicht genug Kriterien, um eine genauere Diagnose aufstellen zu können, es kämen wahrscheinlich zahlreiche Möglichkeiten in Betracht, von Arbeitssucht über Burnout bis hin zur Reaktion auf den Ausbruch einer tödlichen körperlichen Erkrankung.

Auch Ofhuys schließt an seinen Bericht eine interessante Diskussion über die möglichen Ursachen der Krankheit an. Dem Laien mag sie zunächst eher unwissenschaftlich erscheinen, aber sie gehört zweifellos zu den seriösesten medizinischen Texten aus dem späten Mittelalter. Nicht zuletzt zeugt er vom hohen Wissen des Autors über Psychiatrie, was sehr gut zum beginnenden (natur-)wissenschaftlichen Interesse der frühen Neuzeit passt (die Klosterchronik wurde bereits im 16. Jahrhundert verfasst).¹⁶¹ So war dem Autor z. B. schon klar, dass es verschiedene Arten von Depressionen¹⁶² gibt und dass bei dieser Krankheit auch die genetische Komponente eine wichtige Rolle spielt, also eine angeborene Neigung¹⁶³ (*infirmity naturalis*). Sogar der enge Zusammenhang zwischen Angst und Depression und die organische Ursache mancher psychischer Störungen waren ihm bereits bekannt (*malicia humoris corrupti*).¹⁶⁴ Ausführlich diskutiert er in diesem Kontext daher die Möglichkeit einer „natürlichen Pathogenese“. Zu diesem Zweck führt er die zu seiner Zeit offenbar verbreitete Hypothese an, der zufolge es in der Nähe des Gehirns eine zarte Vene gäbe, welche die Quelle der kreativen Phantasie des Menschen sei und leicht platzen könne, wenn man zulässt, dass einen die „Leidenschaften der Seele“ beherrschen. Zu viel „Phantasterei“ führe also zum unheilbaren Wahnsinn (*amentia*). Hier offenbart sich also die eher puritanische,

161 Tatsächlich dürften Ofhuys' Kenntnisse auf dem Gebiet der Psychiatrie für die damalige Zeit sogar auf professionellem Niveau gewesen sein. Dennoch war er anscheinend nicht nur kein Kunstfreund, sondern auch nicht unbedingt eine einfühlsame, verständnisvolle „Therapeuten-Persönlichkeit“. Andererseits könnten diese (mutmaßlichen) Charakterzüge auch auf sein fortgeschrittenes Alter zu der Zeit, als er die Chronik schrieb, zurückzuführen sein.

162 Z. B. agitierte, endogene, hypochondrische, larvierte, neurotische, pharmakogene, psychogene, reaktive, somatogene D. (Pschyrembel 1994, S. 311f.).

163 Breen 2011.

164 Sog. „*somatogene Depression: körperlich begründbare Depression infolge einer Schädigung der Gehirnfunktion; Formen: 1. symptomatische Depression: Begleitdepression bei körperlichen Erkrankungen: postinfektiös, postoperativ, hämodynamisch, toxisch, endokrin (biologische Krisenzeiten: Pubertät, Prämenstruum, Schwangerschaft, Klimakterium oder bei endokrinen Erkrankungen), medikamentös; 2. organische Depression: altersbedingte Veränderungen mit oder ohne Demenz, posttraumatisch, bei Hirntumoren, geistiger Behinderung, Epilepsie, Meningitis, Enzephalitis usw.*“ (Pschyrembel 1994, S. 311f); Frick, Schläpfer 2007.

potenziell kunst- und bilderfeindliche Einstellung des Autors, was bei einem Windesheimer eigentlich nicht überraschen sollte.

Für meine weiteren Überlegungen haben diese durchaus nicht uninteressanten spätmittelalterlichen Ansichten über Kunst und Melancholie jedoch eher nur am Rande eine Bedeutung. Wichtiger v. a. im Hinblick auf die Chronologie der Werke Hugos, die ja eine der wesentlichen Fragestellungen dieser Studie ist, erscheint mir der Zeitpunkt seiner seelischen Krise, da es schwer vorstellbar wäre, wenn eine so schwere Erkrankung, die offensichtlich auch mit einem gewissen Persönlichkeitswandel Hand in Hand ging, überhaupt keinen Einfluss auf seine Kunst gehabt hätte.

Bei der kultur- bzw. religionsgeschichtlichen Interpretation des Berichtes in der Ofhuys-Chronik ein wurde bisher ein Aspekt nicht berücksichtigt: die sog. Melancholia-Diskussion des frühen 16. Jahrhunderts, vor dessen Hintergrund auch Albrecht Dürers berühmter Melancholia-Stich entstand.¹⁶⁵ Während die Melancholie im Mittelalter als eine „Mönchskrankheit“ galt, wurde sie im 16. Jahrhundert von der gegenreformatorischen Propaganda als die typische „Protestantenkrankheit“ bezeichnet. Wie bereits angedeutet, waren spätmittelalterliche Frömmigkeitsbewegungen wie die *Devotio Moderna*, der auch die Windesheimer zuzuordnen sind, in gewisser Weise proto-protestantische Strömungen – eine fast extreme, puritanische Haltung ist auch bei Ofhuys nicht zu verkennen. Jedoch wurden – im Gegensatz zur Gegenreformation und zum Mittelalter – melancholische Gemütszustände von der protestantischen Orthodoxie des 16. Jahrhunderts, aber auch schon von italienischen Humanisten des *Quattrocento* wie Marsilio Ficino, nicht unbedingt als eine Krankheit angesehen, die es möglichst zu vermeiden oder zu beseitigen galt. Für die Protestanten ist die Melancholie eine Art Versuchung, eine Prüfung, die man bestehen müsse; gelegentliche Verzweiflung sei ein Glaubensbeweis. Man war sich aber ihrer Gefahren bewusst und suchte – wie auch Ofhuys schreibt – v. a. durch Musik Ablenkung. Eine wichtige Rolle spielte dabei zweifellos auch Martin Luthers (musikalische) Persönlichkeit und der Umstand, dass er in regelmäßigen Abständen traurige Phasen erlebte, was in seinen Trostschriften¹⁶⁶ zum Ausdruck kommt.

165 Klibansky, Panofsky, Saxl 1990, darin insbesondere S. 351-396 („Melancholia Generosa, Die Glorifizierung der Melancholie und des Saturn im Florentiner Neuplatonismus und die Entstehung des modernen Geniebegriffs“ sowie S. 397-556, „Vierter Teil, Dürer“).

166 Luther, Delius 1884.

2 Das Wiener Diptychon

2.1 Beschreibung

Das Hugo van der Goes zugeschriebene, sog. Wiener Diptychon besteht aus drei hochrechteckigen Tafeln, von denen die Erste (Abb. 1) einst die Vorderseite des geschlossenen Diptychons bildete. Sie zeigt eine in Grisaillemalerei ausgeführte weibliche Heilige, die aufrecht in einer steinernen Wandnische steht und mit beiden Händen ein geöffnetes Buch hält, worin sie gerade liest. In der Linken hält sie deswegen zusätzlich noch eine brennende Kerze, die ein kleiner, heranfliegender Teufel auszublasen versucht. Die Seiten des Buches werden dabei von der Luftbewegung, die durch den Flügelschlag bzw. Atem des Teufelchens entsteht, leicht in Bewegung versetzt. Unter den Füßen der Figur befindet sich ein Kissen, dessen Ecke leicht über den unteren Rand der Nische ragt. Bekleidet ist die Figur mit Gewand und Umhang, im Haar trägt sie eine Perlenschnur. Die seitlichen Ränder der Wandnische sind profiliert und schließen nach oben in einem Spitzbogen ab, die Nische selbst ist relativ flach und nach innen leicht abgestuft. In den Zwickeln neben dem Spitzbogen sind zwei Szenen als winzige Relief-Imitationen dargestellt: links das Opfer Kains und Abels und rechts der Brudermord. Seitlich und unten wird die Nische von einem schmalen Streifen glatter Wandfläche umschlossen, in die unten (scheinbar) die Inschrift „Sancta Genovefa“, der Name der Heiligen, eingemeißelt ist.

Die andere Seite der heute gespaltenen Tafel (Abb. 2) zeigte das Ereignis, über welches in Genesis 3,6 berichtet wird: Die unbekleideten Ureltern stehen zusammen mit dem Verführer auf der Wiese einer sehr üppigen, paradiesischen Landschaft. Adam, in der linken Hälfte des Bildes, wendet sich zu Eva in der Mitte, die gerade dabei ist, einen Apfel vom Baum der Erkenntnis zu pflücken. Den linken Arm hat er leicht angehoben, um den Apfel in Empfang zu nehmen, und berührt dabei scheinbar Evas fast bodenlanges Haar; mit der rechten Hand verdeckt er seine Scham. Eva, unter dem Baum stehend, hält bereits einen angebissenen Apfel in der Rechten. Sie wendet ihren Oberkörper nach links, zur Schlange, und hat den linken Arm zum Pflücken des zweiten Apfels nach oben gestreckt. Ihre Scham wird von der blauvioletten Blüte einer vor ihr

wachsenden Iris verdeckt. In der rechten Hälfte des Bildes mit hohem, schlanken Stamm und prächtiger Krone der Baum der Erkenntnis. Dahinter versteckt sich der Versucher, den Hugo mit Menschenkopf, langem Schwanz, gelbem Bauch, blaugrünem Rücken und Schwimmhäuten zwischen den Krallen als ein Mischwesen zwischen Mensch und Eidechse darstellte. Auf dem Kopf trägt er außerdem besonders phantasievoll aus seinen Haaren geflochtene kleine Teufelshörner.¹⁶⁷ Er steht aufrecht auf den Hinterbeinen, hält sich mit den Vorderbeinen am Baumstamm fest und hat den Blick auf Eva gerichtet. Im linken Hintergrund steigt das Gelände zu einem locker mit Bäumen und Büschen bewachsenen Hügel an. Rechts, hinter dem Rücken der Schlange, ist ein stehendes oder fließendes Gewässer erkennbar, dessen Fortsetzung in der linken unteren Bildecke zu sehen ist – falls es sich um einen See handelt, ereignet sich das Geschehen also an dessen Ufer. Allerdings ist es wahrscheinlicher, dass das Gewässer einer der Paradiesesflüsse bzw. der Strom ist, der laut Genesis 2,9-14 im Garten Eden entspringt und sich dort in Pischon, Gihon, Assur, Euphrat und Tigris teilt. In welche Richtung das Wasser in diesem Bach fließt, lässt sich nicht beurteilen, doch kann man darin verschiedene Gegenstände erkennen, darunter die Hälfte einer Muschel. Am linken Ufer des Baches, hinter der Schlange, sitzt in einem Busch ein kleiner blauer Vogel. Am unteren Bildrand lassen sich verschiedene Pflanzen identifizieren, die teilweise schon erwähnt wurden: vor Eva die Iris, links daneben Akelei, rechts Veilchen und Erdbeerblätter, in der linken unteren Ecke ein kleiner blühender Rosenbusch. Auffallend ist die kühle, vom Grün der Landschaft und dem strahlenden Blau des wolkenlosen, zum Horizont hin verblassenden Himmels bestimmte Farbigkeit der Darstellung.

Die andere Tafel zeigt die Beweinung Christi am Fuße des Goglota-Hügels (Abb. 3). Die Figurenkomposition wird links von einer modisch gekleideten, auf dem Boden sitzenden, jungen weiblichen Figur begrenzt (Maria Magdalena?). Sie trägt ein weißes Gewand mit Goldbrokatärmeln und goldenem Saum, einen lachsfarbenen Umhang und unter dem weißen Kopftuch ein Haarnetz. Mit dem Körper wendet sie sich zwar nach rechts zum Geschehen hin, den Kopf hat sie jedoch leicht nach links geneigt und schaut aus dem Bild zum Betrachter heraus. Ihr Gesicht ist erfüllt von Trauer und Schmerz – die zwei kleinen dunklen Flecken unter ihren Augen sind wahrscheinlich Tränen. Die

167 Es wäre gut vorstellbar, dass sich der Maler hier vom zeitgenössischen Theater inspirieren ließ.

Hände hat sie auf dem Schoß verschränkt. In der rechten unteren Bildecke kniet eine ältere männliche Figur, die mit einem dunkelblauen, pelzgefütterten Mantel, braunen Stiefeln und einer roten Kappe bekleidet ist. Mit der Rechten hält der Mann den Zipfel eines weißen Tuches, auf dem der Leichnam liegt, mit der Linken berührt er anscheinend nachdenklich seine Brust. Den Blick hat er nach unten auf die Dornenkrone Christi gerichtet, die vor seinem aufgestützten linken Bein auf einem dunklen, goldbestickten Hut liegt. Zwischen diesen beiden Figuren befindet sich der Leichnam Christi, der von einem dunkel gewandeten, bärtigen alten Mann unter den Armen gehalten wird.¹⁶⁸ Der nur mit einem dünnen weißen Lendentuch bekleidete Körper ist offensichtlich schon in Leichenstarre verfallen, aus der gräulich-weißen Haut ist das Blut bereits entwichen. Der Kopf ist nach links geneigt, der Mund leicht geöffnet, die Augen sind geschlossen. Das entspannte Gesicht des Toten wirkt sehr erschöpft und von der Folter gezeichnet. Links neben ihrem Sohn ist Maria gerade dabei, zusammenzubrechen, und muss von Johannes Evangelista gehalten werden. Beide Figuren sind – der Tradition folgend – mit blauen bzw. roten Gewändern und weißem Kopftuch bzw. Umhang ausgestattet. Hinter Maria wird der Kopf eines jungen, bärtigen Mannes sichtbar, der die Kreuzesnägel einer dunkel gewandeten Frau hinter Johannes reicht. Diese wischt sich mit einem Zipfel ihres weißen Kopftuches die Tränen aus dem Gesicht und nimmt mit der Rechten die Nägel in Empfang. Rechts neben ihr eine gelb gekleidete weibliche Profilfigur mit turbanartiger Kopfbedeckung, die gerade einen Nagel küsst. Am rechten Bildrand schließlich eine weitere junge Frau mit erhobenen Händen, welche aufgrund ihres eleganten grünen Kleides mit Pelzbesatz und ihrer Kopfbedeckung aus einem sehr vornehmen dünnen Stoff ebenfalls als Maria Magdalena identifiziert werden könnte. In der Ferne wird auf dem kahlen, graugrünen Golgota-Berg das Kreuz sichtbar, darunter – durch kurze schwarze Striche angedeutet – einige Aasgeier. Der düstere Himmel unterstreicht die ernste Stimmung des Bildes und wird – analog zum linken Flügel – Richtung Horizont heller.

168 Möglicherweise handelt es sich bei dieser Figur um Nikodemus, jedoch ist seine Identität genauso wenig bestimmbar wie die Maria Magdalenas, da es mehrere männliche bzw. weibliche Figuren auf dem Bild gibt, die für diese Rollen infrage kämen.

2.2 Forschungsgeschichte

1887 wurde das Diptychon erstmals von Scheibler Hugo van der Goes zugeschrieben – ein Jahr zuvor war es noch von Waagen für ein Werk Memlings gehalten worden.¹⁶⁹ Goldschmidt sah im Diptychon aufgrund der zahlreichen Reminiszenzen an die Werke der Brüder van Eyck, Dirk Bouts' d. Ä. und v. a. Rogier van der Weydens ein Frühwerk.¹⁷⁰ Die meisten Forscher, darunter Panofsky, Pächt und Friedländer, schlossen sich dieser Meinung an.¹⁷¹ Oettinger hingegen glaubte, es handle sich um ein verhältnismäßig spätes Werk, welches den Stil von Hugos letzten Werken vorbereitet. Darüber hinaus äußerte er als Erster die Vermutung, der Auftraggeber könnte – aufgrund des schwarzen Adlers auf der Rückseite der Beweinung – Erzherzog Maximilian I. von Habsburg gewesen sein.¹⁷² Winkler meinte, die Komposition müsse um 1477 schon existiert haben, da sie damals von einem Miniaturmaler im Gebetbuch Karls des Kühnen kopiert wurde.¹⁷³ Rey wiederum versuchte, das Diptychon aufzulösen und den Sündenfall vor, die Beweinung hingegen nach dem Portinari-Altar anzusetzen.¹⁷⁴ Auch Sander gelangte nach der Untersuchung der Unterzeichnungen zu diesem Schluss.¹⁷⁵ Ridderbos hielt es zwar für möglich, dass der Sündenfall vor der Beweinung entstand, jedoch glaubte er nicht, dass der Zeitraum zwischen der Entstehung der beiden Bilder allzu groß sein könnte.¹⁷⁶ Eva und Magdalena bzw. Adam und Christus sah er als prinzipiell sehr ähnliche Figurentypen. Die (vermeintlichen) stilistischen Unterschiede seien v. a. durch die unterschiedliche Ikonografie der beiden grundsätzlich schwer miteinander vergleichbaren Bilder (beim einen Bild ist die Figur nackt bzw. tot, beim anderen bekleidet bzw. lebend) zu erklären.¹⁷⁷ Der niederländische Forscher sieht den Grund für die Unterschiede weniger in einem zeitlichen Abstand zwischen den beiden Bildern sondern v. a. in der Funktion: Die unnatürliche, beinahe bildparallele Anordnung des Körpers Christi sei notwendig, damit

169 Waagen 1866, S. 181; Scheibler 1887, S. 279f.

170 Goldschmidt 1903, S. 997-999.

171 Friedländer 1903 a, S. 11; Panofsky 1953, S. 338-340; Pächt 1969, S. 43-58.

172 Oettinger 1938, S. 55 (Anm.).

173 Winkler 1964, S. 43f.

174 Rey 1945, S. 22.

175 Sander 1992, S. 62f.

176 Ridderbos 1991, S. 168.

177 Ridderbos 1991, S. 163.

der andächtige Betrachter sich besser auf das Wesentliche, nämlich die Passion, konzentrieren könne.¹⁷⁸ Für den Fall, dass der Sündenfall tatsächlich vor der Beweinung existierte (den er durchaus nicht ausschließt), macht Ridderbos übrigens einen interessanten Vorschlag: Die Tafel könnte eine erotische Funktion gehabt haben. Der Maler hätte sie nicht zum Verkauf, sondern für sich selbst gemalt um sie ins Kloster mitzunehmen.¹⁷⁹ Dhanens schließlich wollte im Werk die Mitteltafel und den linken Flügel eines Triptychons sehen. Der rechte Flügel zeigte ihr zufolge die Darstellung eines Stifters in einer Landschaft.¹⁸⁰ Diese Hypothese wurde – wenig überraschend – von der späteren Forschung jedoch nicht aufgegriffen.

Die Kombination von Sündenfall und Beweinung gilt zurecht als in der ganzen christlichen Kunst einzigartig, die z. T. wie eine willkürliche Zusammenstellung wirkt. Für Lassigne jedoch enthielt die Thematik des Diptychons eine Konzentration auf die beiden wichtigsten Glaubensgeheimnisse des Christentums, nämlich die Erbsünde und deren Aufhebung durch den Tod Jesu.¹⁸¹ Außerdem verstand er die Verbindung der beiden Szenen als einen Rückgriff auf die mittelalterliche Typologie, welche in Adam eine Präfiguration Christi sah. Kermer, der das Diptychon als einen „Höhepunkt in der Geschichte der Diptychonmalerei“ und eines der „interessantesten Schöpfungen im Bereich der altniederländischen Malerei“ sah, führte Lassignes Gedanken weiter, indem er auf die seit den Tagen der Kirchenväter dichten Verknüpfungen zwischen Eva als Sünderin und Maria als Wiederherstellerin des Menschengeschlechtes verwies. Außerdem versuchte er, „eine bildnerische Tradition für die im Tafelpaar gegebene Bezugsetzung“ zu finden: Sein Ausgangspunkt war dabei die Gegenüberstellung von Sündenfall und Grablegung auf dem Klosterneuburger Ambo, die mit den Zeilen „*invit hoc factvm xpm de stipite tractvm: Dieses Gescheidnis deutet Christum an, der vom Holze abgenommen wird*“ und „*hii corpvs dvcis tollvnt ab arbore crvcis: Sie nehmen den Leib des Führers vom Baum des Kreuzes*“ kommentiert wird. Eva, welche die Frucht vom Baum pflückt, sei demnach der Jungfrau, die den Körper ihres Sohnes als Frucht des wahren Lebensbaumes in die Arme nimmt, gegenübergestellt.¹⁸²

178 Ridderbos 1991, S. 164.

179 Ridderbos 1991, S. 167.

180 Dhanens 1998, S. 225-226.

181 Lassigne 1957, S. 112f.

182 Kermer 1967, S. 151ff.

Was die ungewöhnliche Komposition des Sündenfalls angeht – Adam und Eva stehen nicht, wie bei traditionellen Sündenfall-Darstellungen, links und rechts neben dem in der Bildmitte angeordneten Baum der Erkenntnis –, verwies Sander auf eine historisierte I-Initiale in der sog. „Haarlemer Bibel“: Diese entspricht nicht nur in der (seitenverkehrten) Figurenanordnung dem Wiener Bild, sondern auch in der Darstellung des Versuchers als aufrecht stehende, grünlich schillernde Eidechse mit Frauenkopf.¹⁸³ Marrow gruppierte um diese „Haarlemer Bibel“ das 26 Werke umfassende Oeuvre eines von ihm „Master of the Haarlem Bible“ benannten Buchmalers, der 1445-1474 in Haarlem tätig gewesen sein dürfte. Sein Hauptwerk, die drei Bände umfassende „Haarlemer Bibel“, datierte Marrow aus stilistischen Erwägungen in die 60er Jahre des 15. Jahrhunderts.¹⁸⁴ Aufgrund der interessanten Gestaltung des Verführers glaubte Sander jedoch eher daran, dass beide Darstellungen sich auf ein gemeinsames, verlorenes Vorbild zurückführen lassen, als an die direkte Abhängigkeit des Wiener Sündenfalls von der historisierten Initiale in der „Haarlemer Bibel“ (oder umgekehrt).

Schließlich darf auch nicht unerwähnt bleiben, dass bei der Sündenfall-Darstellung für einige Details der Tier- und Pflanzenwelt symbolische Bedeutungen vermutet wurden: Koch meinte, die Koralle symbolisiere das vergossene Blut Christi, und Kessler glaubte, der Phönix im Gebüsch stehe für die Auferstehung und Errettung.¹⁸⁵

183 Sander 1992, S. 82.

184 Marrow 1991, S. 251ff.

185 Koch 1965; Kessler 1965.

2.3 *Inhalt und Funktion*

Das große Rätsel des Wiener Diptychons ist nach wie vor seine Ikonografie: Warum wurden auf der Innenseite die Darstellungen des Sündenfalls und der Beweinung Christi einander gegenübergestellt? Und warum ist auf der Außenseite die heilige Genovefa zu sehen? Obwohl diese Problematik von der bisherigen Forschung nicht gänzlich ignoriert wurde, überrascht es ein wenig, dass zwei wichtige Aspekte noch kaum Berücksichtigung fanden. Der Erste betrifft die Frage, warum auf der Innenseite Sündenfall und Beweinung miteinander kombiniert wurden: Kermer verwies zwar auf mögliche ikonografische Vorstufen auf dem Klosterneuburger Ambo, bedachte jedoch nicht, dass Adam und Eva bzw. der Sündenfall in der Kunst der frühen Neuzeit ein sehr wichtiges Thema waren und diese einzigartige Ikonografie daher vielleicht auch – zumindest indirekt – mit berühmten Kunstwerken in Verbindung gebracht werden könnte, die dem Diptychon zeitlich viel näher stehen als der Verduner Altar – man denke nur an Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle oder Cranachs großes Gemälde im Wiener Kunsthistorischen Museum, bei dem ein Zusammenhang mit reformatorischem Gedankengut bereits nachgewiesen werden konnte.¹⁸⁶ Darüber hinaus erscheint die Frage nach einem derartigen geistesgeschichtlichen Hintergrund auch deshalb nicht abwegig, weil die Kritik der institutionalisierten Kirche und die Diskussion über die Freiheit des menschlichen Willens keinesfalls erst mit Luthers Thesen begannen, sondern schon lange Zeit vorher in die Wege geleitet worden waren und zur Entstehungszeit des Diptychons, also in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sicherlich schon im Brennpunkt des Interesses standen. Dieser Kontext deutet also darauf hin, dass sich hinter der ungewöhnlichen Zusammenstellung ein viel komplexerer Inhalt verbergen könnte, als es Lassainge und Kermer annahmen, und legen die Suche nach Hinweisen für die Kombination des Sündenfalls mit der Beweinung in zeitgenössischen philosophischen bzw. theologischen Texten nahe.

186 Es handelt sich hierbei um die sog. Gesetz-und-Gnade-Bilder (Fleck 2010; Badstübner, Kunz 2006; Weniger 2004; Eisenach, Torgau 1994; Ohly 1985); Ridderbos hatte bereits versucht, den Wiener Sündenfall in eine Tradition von selbstständigen Sündenfall-Darstellungen zu stellen, die sich weit ins 16. Jahrhundert fortsetzte und möglicherweise durch Hugo van der Goes bzw. den Auftraggeber des Werkes begründet wurde (Ridderbos 1991, S. 164).

Der zweite Aspekt betrifft die Darstellung der heiligen Genovefa, welche sich auf der Rückseite des Sündenfalls befand. Über den Grund der Zusammenstellung dieser seltenen Heiligen mit dem Sündenfall und der Beweinung war die Forschung auch ratlos, obwohl man eigentlich schon durch die Klärung der genauen Identität dieser Figur einen Hinweis dafür findet, in welchem Verhältnis Genovefa zu den Darstellungen auf der Innenseite stehen könnte. Über den möglichen Auftraggeber des Werkes hat man sich ebenfalls Gedanken gemacht, jedoch wurde nicht danach gefragt, ob die Ikonografie, dessen Schöpfer wahrscheinlich mit dem Auftraggeber identisch ist, mit historischen bzw. politischen Ereignissen der vermutlichen Entstehungszeit des Diptychons in Verbindung gebracht werden könnte.

2.3.1 Vallas „De libero arbitrio“ und Paulus' Römerbrief

Dem philosophisch gebildeten Betrachter drängen sich beim Anblick des geöffneten Wiener Diptychons mindestens zwei Fragen auf. Erstens: Wie wird das Werk datiert? Und zweitens: Wie steht es bei diesen Bildern um die Diskussion über die Willensfreiheit? Wäre es möglich, dass hier bereits – wie zum Beispiel in Cranachs „Gesetz-und-Gnade-Bildern“, welche einige Jahrzehnte später und unbestreitbar in einem reformatorisch-protestantischen Umfeld entstanden – auf diese Frage angespielt wird? Wenn ja, wie hängt das dann mit der Darstellung der Beweinung auf dem anderen Diptychonflügel zusammen? Handelt es sich hierbei etwa schon um „proto-protestantische“ Kunst? Ist Luther vielleicht beim Anblick dieses Diptychons auf die Idee gekommen, dass der Mensch zur Sünde verdammt sei und nur durch die Gnade Gottes das Heil erlangen könne? Für den unwahrscheinlichen Fall, dass tatsächlich Hugos Diptychon die Inspirationsquelle für Luthers Prädestinationslehre¹⁸⁷ gewesen sein sollte, würde man

187 *„Solange der Mensch der Ansicht ist, er könne für sein Heil auch nur das Geringste tun, bleibt er im Vertrauen auf sich selbst und verzweifelt nicht ganz an sich. Wer aber keinesfalls daran zweifelt, dass alles am Willen Gottes hängt, der verzweifelt gänzlich an sich selbst, wählt nichts für sich aus und wartet auf den wirkenden Gott.“* (Luther 1964, S. 632)

„Auf diese Weise ist der menschliche Wille mitten zwischen beide gestellt, ganz wie ein Reittier, wenn Gott darauf sitzt, will er und geht, wohin Gott will. Wenn der Satan darauf sitzt, will er und geht, wohin der Satan will. Und er hat nicht die Entscheidungsfreiheit, zu einem der Reiter zu laufen oder ihn zu suchen, sondern die Reiter selbst streiten darum, ihn festzuhalten und zu besitzen.“ (Luther 1964, S. 634)

meinen, dass Luther das Diptychon nicht sehr genau angeschaut hat. Denn Eva hat zwar schon in den Apfel gebissen (vielleicht ist ihre Hässlichkeit auch als eine Metapher für ihre Sündhaftigkeit zu interpretieren), Adam aber ist in einem Moment dargestellt, wo er noch relativ viel Zeit hätte, sich zu überlegen, ob er wirklich von der Frucht essen sollte. Er hält den Apfel noch nicht einmal in der Hand, und Eva hat ihn auch noch nicht vom Baum abgerissen. Sind die Menschen also doch nicht ganz verloren? Gibt es noch ein wenig Hoffnung?¹⁸⁸ Auch die Tatsache, dass Adam – im Gegensatz zu Eva – als ein schöner Jüngling dargestellt ist, könnte ein Hinweis auf eine positivere Geisteshaltung sein, die sich möglicherweise hinter der Ikonografie des Diptychons verbirgt, zumindest was die Frage nach der Willensfreiheit angeht. Der Betrachter weiß zwar, was geschehen wird, doch gleichzeitig sieht er, dass man es sich immer anders überlegen kann, dass man immer die freie Wahl hat. Wird auf dem Bild also der „Moment der Willensfreiheit“ dargestellt? Diese Interpretation wäre nämlich durchaus auch im Sinne der zeitgenössischen Philosophie, wo die Frage nach der Willensfreiheit schon sehr aktuell war – insbesondere bei einem sehr scharfsinnigen und witzigen Italiener: Lorenzo Valla (1407- 1457). Tatsächlich wird in seinem Dialog „De libero arbitrio“ (1435-1443) auch ein Zusammenhang zwischen dem Sündenfall und dem Tod Christi hergestellt.

Eine mögliche Schlüsselstelle für die Ikonografie des Werkes steht am Ende von Vallas Dialog, wo es heißt:

„Nos porro hoc solum qaerimus, quonam modo Deus bonus est, auferens arbitrii libertatem; auferret autem si non esset possibile aliter evenire quam praescitus est.“¹⁸⁹

Dieser Satz ist möglicherweise der Grund dafür, dass auf Hugos Sündenfall Adam noch nicht in den Apfel gebissen hat: Es wird gezeigt, dass sich die Dinge (theoretisch) anderes ereignen können, als Gott sie vorhersieht, da vorhersehen nichts mit vorherbestimmen zu tun hat. Die Frage nach der Freiheit des menschlichen Willens wird also vorsichtig mit „Ja“ beantwortet. Und an etwas späterer Stelle heißt es:

188 Erasmus zufolge werden durch die Sünde Vernunft und freier Wille nicht vollkommen ausgelöscht. Es verbleibt ein Rest, ein „göttlicher Funke“ (Klein 2012, S. 113).

189 Valla, Kessler 1987, S. 127 („Wie denn ist Gott gut, wenn er den freien Willen nimmt? Er würde ihn aber nehmen, wenn es nicht möglich wäre, daß es anders kommt, als es vorhergewusst wurde“).

„Infuderat enim in nos Deus propter praevaricationem primi parentis in quo omnes peccavimus, poenam mortis, non culpam, quae venit ex obduratione. Ait idem Paulus: 'Ab Adam usque ad Moysen regnavit mors, etiam in quos qui non peccaverunt, in similitudinem praevaricationis Adae.' Quod si propter peccatum Adae obdurati essemus, certe per gratiam Christi liberati, non amplius obduraremur, quod ita non fit. Plurimi enim ex nobis obdurantur; quaere omnes qui in morte Christi baptisati sunt, ab illo peccato originali et ab illa morte liberati sunt.“¹⁹⁰

Zweifellos bezieht sich Valla in diesen Zeilen auf Paulus' Römerbrief, auf den schon Lassaigue und Kermer im Zusammenhang mit der Ikonografie des Wiener Diptychons hingewiesen hatten. In Abschnitt 5,6-10 heißt es hier nämlich:

„Denn Christus ist, als wir noch kraftlos waren, zur bestimmten Zeit für Gottlose gestorben. Nun stirbt kaum jemand für einen Gerechten; für einen Wohltäter entschließt sich vielleicht jemand, zu sterben. Gott aber beweist seine Liebe zu uns dadurch, dass Christus für uns gestorben ist, als wir noch Sünder waren. Wie viel mehr nun werden wir, nachdem wir jetzt durch sein Blut gerechtfertigt worden sind, durch ihn vor dem Zorn[gericht] errettet werden! Denn wenn wir mit Gott versöhnt worden sind durch den Tod seines Sohnes, als wir noch Feinde waren, wie viel mehr werden wir als Versöhnte gerettet werden durch sein Leben!“

Warum die Menschen vor dem Opfertod Christi Sünder waren, wird in den Versen 5,12-15 erklärt:

„Darum, gleichwie durch einen Menschen die Sünde in die Welt gekommen ist und durch die Sünde der Tod, und so der Tod zu allen Menschen hingelangt ist, weil sie alle gesündigt haben (denn schon vor dem Gesetz war die Sünde in der Welt); wo aber kein Gesetz ist, da wird die Sünde nicht in Rechnung gestellt. Dennoch herrschte der Tod von Adam bis Mose auch über die, welche nicht mit einer gleichartigen Übertretung gesündigt hatten wie Adam, der ein Vorbild dessen ist, der kommen sollte.“

Und in den darauf folgenden Versen wird die Verbindung zur Gnade Gottes hergestellt:

190 Valla, Kessler 1987, S. 129 („Denn Gott hatte uns eingegossen wegen des Verrates unseres ersten Vaters, in dem wir alle gesündigt haben, die Strafe des Todes, nicht aber die Schuld, die aus der Verstockung entsteht. Das Gleiche sagt Paulus: 'Von Adam bis Moses herrschte der Tod auch über die, die nicht sündigten in Ähnlichkeit mit dem Verrat Adams.' Denn wenn wir wegen der Sünde Adams verstockt wären, dann würden wir mit Sicherheit durch die Gnade Christi davon befreit, nicht weiter verstocken, was aber nicht der Fall ist. Denn die meisten von uns verstocken. Daher sind alle, die im Tode Christi getauft wurden, von jener Erbsünde und von jenem Tode befreit“).

„Wo aber das Maß der Sünde voll geworden ist, da ist die Gnade überströmend geworden, damit, wie die Sünde geherrscht hat im Tod, so auch die Gnade herrsche durch Gerechtigkeit zu ewigem Leben durch Jesus Christus, unseren Herrn.“¹⁹¹

Der Zusammenhang zwischen dem Fall des Menschen, dem Tod Christi und der Göttlichen Gnade wurde also schon lange vor Lorenzo Valla hergestellt. Die Wahl dieses Dogmas zum Thema des Wiener Diptychons könnte aber damit in Verbindung stehen, dass die Beschäftigung mit der Problematik des Sündenfalls und also auch der Willensfreiheit im ausgehenden Mittelalter schon relativ intensiv war.¹⁹² In diesem Kontext entstand sicherlich auch Vallas Dialog.

Vallas Überlegungen sind aber sicherlich nicht nur eine Paraphrasierung, sondern eher eine Interpretation der paulinischen Verse, denn: Die Todesstrafe (*poena mortis*), von der im ersten Satz die Rede ist, erfolgt – meiner Auffassung nach – wegen des Verrates (*praevaricatio*), also der ausgeführten Handlung. Die Schuld (*culpa*) jedoch hat einen anderen Ursprung: die Verstockung (*obduratio*).¹⁹³ Die nach dem Paulus-Zitat folgenden Worte Vallas scheinen einander aber zu widersprechen: Einerseits schreibt er nämlich, dass alle, die im Tode Christi getauft wurden, durch diesen Tod von der Erbsünde befreit wurden. Andererseits meint er davor, das sei nicht der Fall (*quod ita non fit*), denn viele Seelen seien nicht zu retten, obwohl wir eigentlich durch die Gnade Gottes von der Verstockung befreit sein müssten. Sollte man diesen Widerspruch durch Vallas philosophische Unsicherheit und Skepsis auflösen? Oder meint er, wir würden zwar von der Sünde befreit, also von dem, was Adam und Eva in die Tat umsetzten, nicht jedoch von

191 Römer 5,20-5,21.

192 So gab es etwa im 15. Jahrhundert in den Städten Flanderns und Brabants kaum eine Prozession, die nicht auch die Geschichte vom Fall des Menschen und von der Vertreibung aus dem Paradies zum Thema hatte (Pleij 2000, S. 15). Einen weiteren Hinweis für diesen Zusammenhang könnte man vielleicht auch im linken Flügel des Weltgerichts-Triptychons von Hieronymus Bosch (Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste) sehen, wo im oberen Drittel auch der Engelssturz dargestellt ist, der von Valla mit dem Fall des Menschen verglichen wird. Darüber hinaus stammt dieses Werk, ebenso wie das Wiener Diptychon, aus der Brüsseler Galerie Erzherzog Leopold Wilhelms und entstand höchstwahrscheinlich noch zu Lebzeiten Maximilians I. von Habsburg.

193 Es ist nicht ganz nachvollziehbar, was mit diesem Begriff gemeint bzw. ob die Übersetzung mit „Verstockung“ korrekt ist. Sinngemäß könnte man ihn noch am ehesten als das schwache und verführbare Wesen des Menschen interpretieren, jedoch lässt sich dies in keiner Weise mit „obduratio“ in Verbindung bringen, da die primäre Bedeutung des Wortes eher das Gegenteil (Durchhaltevermögen, Standhaftigkeit) wäre.

der Möglichkeit, wieder Sünder zu werden? Obwohl Luther in ihm einen „Bundesgenossen“ sah,¹⁹⁴ nimmt Valla hier meines Erachtens eindeutig eine eher gemäßigte Position ein, indem er dem Menschen seine Willensfreiheit lässt, bzw. sie ihm wieder zurückgibt, gleichzeitig aber darauf verweist, dass der Mensch trotz dieser Willensfreiheit oft nicht den richtigen Weg wählt. Diese Interpretation würde wohl auch noch am ehesten mit dem Inhalt des Wiener Diptychons harmonieren, bei dem es etwas irritierend ist, dass die Stimmung v. a. auf dem Beweinungsflügel eine sehr traurige und ernste ist, während der Brief Pauli von positiven Gedanken ja geradezu strotzt: Zwar ist auch bei ihm von Tod und Sünde die Rede, doch gleichzeitig werden Begriffe wie „Gnadengeschenk“, „Überfluss der Gnade“, „Geschenk der Gerechtigkeit“ und „ewiges Leben“ aufgehäuft. Der Tod Christi wird nicht negativ gesehen, im Gegenteil. Beim Diptychon hingegen ist es genau umgekehrt, denn dadurch, dass man zuerst auf das wunderschöne Paradies blickt, wo das große Unglück noch nicht passiert ist, und dann auf die traurigen Gesichter auf der Beweinung Christi, erhält eigentlich das ganze Werk einen ernsten, fast negativen Charakter. Ebenfalls irritierend ist die Tatsache, dass auf dem rechten Flügel die Beweinung zu sehen ist, und nicht die Kreuzigung, welche die Paulusstelle ja eigentlich erfordern würde – wie z. B. bei den einige Jahrzehnte später entstandenen „Gesetz-und-Gnade-Bildern“ Lucas Cranachs d. Ä. Diese Besonderheit könnte nun dadurch erklärt werden, dass im Wiener Diptychon nicht nur ein christliches Hauptdogma, sondern auch ein eher pessimistisches, aber nicht unrealistisches Menschenbild thematisiert werden soll: Auf dem linken Flügel sieht man nämlich Adam, der noch nicht in den Apfel gebissen hat und noch relativ viel Zeit hätte, es sich nochmal zu überlegen. Auf dem rechten Flügel aber wird gezeigt, dass Christus sterben musste, weil Adam es sich nicht überlegt hat. Möglicherweise ist die Stimmung also deswegen so traurig und nachdenklich, weil der Mensch – im Sinne Vallas – trotz seiner Willensfreiheit meistens die Sünde wählt.

194 Schwarz 2004, S. 181.

2.3.2 Hesekiel 26-28

In der rechten unteren Ecke der Sündenfall-Darstellung sind im Paradiesesfluss verschiedene Gegenstände zu sehen, bei denen symbolische Bedeutungen vermutet wurden.¹⁹⁵ Dabei übersah man jedoch, dass in einer der drei biblischen „Edelsteinstellen“, die von mittelalterlichen Theologen häufig interpretiert wurden, erwähnt wird, dass das Paradies genau mit diesen Objekten – bunten Edelsteinen, Muscheln und Korallen – „geschmückt“ ist: Es sind die Abschnitte 26 bis 28 im Buch Hesekiel.¹⁹⁶ Diese Bibelstelle, deren erster Teil im Grunde eine alttestamentarische Interpretation der Geschichte vom Fall des Menschen ist, könnte nicht nur die Darstellung der genannten Gegenstände auf dem Bild erklären, sondern auch die Tatsache, dass auf dem rechten Diptychonflügel nicht genau das gezeigt wird, was die Evangelienstelle eigentlich fordern würde, nämlich die Kreuzigung Christi, denn der zweite Teil des Textes ist nichts Anderes als eine Totenklage.¹⁹⁷ Sie ist aber in erster Linie deswegen als eine mögliche Inspirationsquelle für die Ikonografie des Diptychons anzusehen, weil sie darüber hinaus anscheinend einen Hinweis dafür enthält, dass der Auftraggeber des Diptychons Erzherzog Maximilian I. von Habsburg gewesen sein könnte. In ihr wird nämlich der Untergang des biblischen Reiches von Tyrus prophezeit, was sich mit den historischen Ereignissen der 1470er Jahre, d. h. mit der Teilung des Burgunderreiches vergleichen lässt, zu dem das Gebiet der Niederlande gehörte. Vor der Diskussion der sensationellen Konsequenzen, die dieser hypothetische, aber dennoch nicht abwegige, ja sich geradezu aufdrängende Bezug haben könnte, soll daher versucht werden, die komplexen Zusammenhänge zwischen Bild, Text und Politik aufzuzeigen.

In den Abschnitten 26, 27 und 28,1-19 prophezeit Hesekiel dem Herrscher von Tyrus, dass Nebukadnezar, der König von Babel, sein Reich überfallen und vernichten wird – als Strafe Gottes für die Verwüstung der Stadt Jerusalem.¹⁹⁸ Der Anfang der Bibelstelle enthält noch nicht allzu viele Gedanken und Begriffe, die mit Motiven auf dem Wiener Diptychon in Verbindung gebracht werden könnten. Lediglich der Begriff „kahler

195 Kessler 1965; Koch 1965.

196 Siehe Anhang.

197 Ridderbos hatte bereits bemerkt, dass eine Kreuzigungs-Darstellung viel besser zum ikonografischen Programm des Diptychons passen würde als eine Beweinung (Ridderbos 1991, S. 164).

198 Hesekiel 26,1-26,14.

Felsen“, der sogar zweimal genannt wird, lässt an den nackten, nur spärlich von Gras oder Moos bewachsenen Golgota-Hügel, an dessen Fuß sich die Beweinung abspielt, denken. Umso interessanter sind aber die Bezüge zu den politischen Ereignissen der Zeit:¹⁹⁹ Die bemerkenswerteste Parallele zur biblischen Geschichte ist, dass 1477 der Untergang des Burgunderreichs begann, zu dem auch das Gebiet der Niederlande gehörte, da in dem Jahr Karl der Kühne, der letzte Burgunderherzog, in der Schlacht bei Nancy ums Leben kam. Aber auch die Umstände, die dazu führten, können mit dem Untergang von Tyrus verglichen werden, denn der machtgierige Burgunderherzog hatte sich ebenfalls mit vielen Herrschern in Konflikte verwickelt: mit Sigismund von Österreich, dem er seine Besitzungen im Elsass nicht zurückgeben wollte; mit den Eidgenossen, welche die freien Städte im Elsass bei ihrem Aufruhr gegen die Tyrannei des herzoglichen Gouverneurs unterstützten; und mit René von Lothringen, dem er die Erbfolge Lothringens strittig machte – dem Gebiet, welches die beiden Hauptteile von Karls Ländereien, Flandern und das Herzogtum von Burgund, trennte. Alle diese Gegner, aufgestachelt vom französischen König Ludwig XI., brauchten nicht lange, um sich gegen ihren gemeinsamen Feind zu verbünden. In Ludwig XI., Karls Hauptgegner, könnten wir daher einen Nebukadnezar des späten 15. Jahrhunderts sehen.²⁰⁰ Allerdings überfiel er das (ehemalige) Burgunderreich erst nach Karls Tod, als es wegen des burgundischen Erbes zu einem Konflikt zwischen Frankreich und Habsburg gekommen war. Karl hatte mit Friedrich III., dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nationen, vom 30. September bis zum 25. November 1473 in Trier über seine Erhebung zum König verhandelt.²⁰¹ Der Preis der Königskrone war die Hand seiner Tochter und einzigen Erbin, Marias von Burgund. Diese heiratete 1477, nach Karls Tod, Friedrichs Sohn, Erzherzog Maximilian I. von Habsburg, in dem (wie an früherer Stelle erwähnt) schon Oettinger den möglichen Auftraggeber des Wiener Diptychons gesehen hatte. Zum Konflikt um das burgundische Erbe kam es, da das Herzogtum Burgund ursprünglich französisches Lehen war.²⁰² Maximilian konnte aber die Ländereien seiner Frau erfolg-

199 Zur Geschichte der burgundischen Niederlande siehe z. B. Blockmans 1997.

200 Der französische König war der Erzfeind der Burgunder, da der erste Burgunderherzog selbst aus dem französischen Königshaus stammte, sich jedoch von seinen Wurzeln abgewendet hatte und eine eigenständige Politik verfolgte, ja sogar mit seinem Stammland konkurrierte.

201 Marti, Susan: Das Treffen in Tier, in: Bern, Brügge 2008, S. 264-265.

202 Der französische König hatte seinen Sohn, Philipp den Kühnen, der als der Begründer des mächtigen Burgunderreiches gilt, 1363 mit dem Herzogtum Burgund belehnt. Philipp und seine

reich verteidigen und besiegte Ludwig 1479 in der Schlacht von Guinegate. Nur die ehemaligen französischen Lehen blieben französisches Kronland. Das Herzogtum Burgund könnte daher bis zu einem gewissen Grad mit Tyrus' „Tochterstädten auf dem Festland“ verglichen werden, welche Nebukadnezar seinem Reich einverleibt. Laut Hesekiel belagert Nebukadnezar aber auch die reiche Handelsstadt Tyrus selbst, und dies wiederum lässt sehr an Ludwigs (erfolglosen) Griff nach den wirtschaftlich mächtigsten Teilen des damaligen Europa denken: Flandern und Brabant. Allerdings könnte man den „König der Könige“ und „Nebukadnezar des späten 15. Jahrhunderts“ auch in Kaiser Friedrich III. bzw. den Habsburgern sehen, dem die wachsende Macht des Burgunderherzogs ebenfalls nicht gefiel, da er den Verlust der habsburgischen Besitzungen im Elsass befürchtete. Krieg führen musste er gegen Karl jedoch nicht, denn er hatte erkannt, dass die burgundische Dynastie mit hoher Wahrscheinlichkeit aussterben würde, da der Herzog keinen männlichen Nachfolger hatte, und für seinen Sohn die Hand Marias von Burgund gesichert. Man wird die biblische Geschichte also nicht eins zu eins auf die Ereignisse der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts umlegen können, aber die Ähnlichkeit der Situation und der handelnden Figuren ist grundsätzlich sehr groß. Übrigens fällt schon in den ersten Sätzen der Bibelstelle das Wort „Verwüstung“, das mit dem teilweise grausamen Charakter des letzten Burgunderherzogs, auf den noch an späterer Stelle zurückzukommen sein wird, in Verbindung gebracht werden kann.

Eine hochinteressante Stelle ist auch Hesekiel 26,13: Hier ist nämlich von Tyrus' „Saitenspiel“ und vom „Lärm seiner Lieder“, die nicht mehr gehört werden sollen, die Rede, was an die Musikalität des letzten Burgunderherzogs denken lässt. Karl der Kühne, der vom Mailänder Botschafter als „perfecto musico“ bezeichnet wurde, war nämlich nicht nur ein leidenschaftlicher Sänger, sondern er komponierte sogar. Aus diesem Grund war es ihm ein wichtiges Anliegen, dass die burgundische Hofkapelle, welche unter der Herrschaft seines Vaters, Philipps des Guten, mit Musikern wie Gilles Binchois, Robert Morton oder Gilles Joye eine beispiellose Dichte an herausragenden Komponisten aufgewiesen hatte, ihre Führungsrolle im musikalischen Kräftenessen der europäischen Fürstenhäuser beibehielt und brachte daher bei seinem Regierungsantritt

Nachfolger erwarben weitere Ländereien, darunter Flandern, die Freigrafschaft Burgund und das Brabant, wodurch sie sowohl französische Lehensträger, als auch dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nationen verpflichtet waren.

zwei weitere musikalische Genies aus seiner eigenen Hofkapelle mit, Hayne Ghizghem und Antoine Busnoys.²⁰³

Wirklich interessant werden die Zusammenhänge mit dem Diptychon jedoch erst mit Hesekiel 26,16, wo es heißt, dass alle Fürsten von ihren Thronen herabsteigen, ihre kostbaren Gewänder ablegen und sich auf den Boden setzen, um Tyrus zu beweinen.²⁰⁴ In diesen Versen ist auch erstmals von einem Klagelied die Rede, also einer Beweinung. Darüber hinaus bekommen wir hier vielleicht eine Erklärung für einige Motive auf dem rechten Diptychonflügel: die modisch gekleidete „Bodensitzerin“ in der linken unteren Bildecke – die Ärmel ihres Kleides sind aus einem kostbaren bestickten Brokatstoff –, oder die sich gerade auf den Boden kniende männliche Figur in der rechten unteren Bildecke – ihren prächtigen, fellgesäumten Mantel hat sie zwar (noch?) nicht abgelegt, aber immerhin ist er zu sehen. Vor den Füßen dieser Figur befindet sich außerdem ein Hut, der ein Hinweis dafür sein könnte, dass der Mantel tatsächlich noch nicht abgelegt wurde.

In Hesekiel 27 werden Tyrus' verlorener Reichtum und wirtschaftliche Macht beschrieben und beweint. Da die Stadt – analog zu den Niederlanden – am Meer liegt und mit vielen Inseln und Völkern Handel treibt, wird sie mit einem prächtigen Schiff verglichen.²⁰⁵ Der interessanteste Satz in dieser Stelle ist wahrscheinlich der, in dem Tyrus von sich sagt, sie sei „die Allerschönste“. In Abschnitt 27 ist noch die Stadt Tyrus gemeint, in Ezechiel 28 jedoch wird dasselbe vom Fürsten von Tyrus, einer Person, behauptet. Möglicherweise ist dieser Satz also eine Erklärung dafür, dass Adam auf dem linken Diptychonflügel als ein so schöner Jüngling dargestellt wurde. Allerdings ist die Beschreibung der Pracht der Stadt Tyrus ebenfalls nicht uninteressant, lässt sie doch an den sagenhaften, v. a. aus den Steuereinnahmen der flämischen (Tuch-)Handelszentren stammenden Reichtum der Burgunderherzöge sowie die atemberaubende Pracht ihres Hofes denken, die sich besonders unter Karls bibliophilem Vater, Philipp dem Guten entfaltet hatte.²⁰⁶ Die Leitmotive des Fürstenideals der Burgunderherzöge waren nämlich

203 Pietschmann, Klaus: Musikpflege am burgundischen Hof, in: Bern, Brügge 2008, S. 302-303.

204 Hesekiel 26,16-26,17.

205 Hesekiel 27,1-27,8.

206 Niederhäuser, Peter: Flandern, Die wirtschaftlichen Grundlagen der Macht, in: Bern, Brügge 2008, S. 172; Franke, Birgit und Welzel, Barbara: Paläste und Zelte voller Kunst, Zur Hofkultur Karls des Kühnen, ebenfalls in: Bern, Brügge 2008, S. 50-61; Freigang, Schmitt 2005.

Magnificentia (Prachtliebe) und Munificentia (Freigebigkeit) als Indikatoren einer gerechten Herrschaft. Mit einem immensen Luxus, großem personellen und materiellen sowie zeremoniellen und visuell-symbolischen Aufwand wurden alle möglichen Arten von höfischen Festen wie Geburten, Hochzeiten, Begräbnisse, Sitzungen des Ordens vom Goldenen Vlies, Bankette und Turniere inszeniert. Alles, was ästhetisch, gut und teuer war, darunter illuminierte Bücher, Tapisserien, Kleider aus prächtigen Florentiner Goldbrokaten und kostbare Goldschmiedearbeiten, wurde nicht nur für derartige Anlässe gekauft bzw. angefertigt. Ehre, Macht und Glanz des Hauses Burgund sollten den fürstlichen Gästen, Rivalen, Reisenden und Botschaftern, nicht zuletzt aber auch den eigenen Untertanen vorgeführt werden.²⁰⁷ Die beste Gelegenheit zur Prachtdemonstration war jedoch kein höfisches Fest, sondern die sogenannten *blijde inkomsten* oder *joyeuses entrées*, die festlichen Einzüge des Herzogs in die Städte. Der finanzielle Aufwand für diese Festivitäten, die in engem Bezug zu einem Rechtsakt standen, der die Souveränität und die städtischen Privilegien des Herzogs bestätigte, war hoch. Häuser, Straßen, und Plätze waren mit Wappen und Fahnen, kostbaren Stoffen, Teppichen und Leinwandbildern sowie ephemeren Skulpturen geschmückt.²⁰⁸

Karl der Kühne musste den bunten und verschwenderischen Überfluss seines Hofstaates allerdings teilweise wieder aufgeben, da er alle seine Bemühungen in den Aufbau seiner politischen und v. a. militärischen Macht richtete. Im Rahmen der Reorganisation seines Heeres verstärkte er seine Truppen z. B. durch englische und italienische Söldner²⁰⁹, worin man eine weitere Parallele zur Bibelstelle, in dem u. a. von Persern als Kriegsleuten von Tyrus die Rede ist, sehen kann.²¹⁰ Auch Karl der Kühne wollte seinem Heer noch mehr Glanz verleihen, als er sich beispielsweise jahrelang vergeblich um den berühmten venezianischen Heerführer Bartolomeo Colleoni bemühte.²¹¹ In Hesekeel 27,12-24 wird dann ausführlich beschrieben, mit welchen Waren Tyrus handelte und welche Völker zu seinen Kunden zählten.²¹² Das Interessanteste an dieser Beschreibung ist, dass auch die Gegenstände, welche man auf Hugos Sündenfall im Fluss sehen kann – die

207 Franke, Welzel 1997, S. 65.

208 Eichberger 2005; Franke, Welzel 1997, S. 73.

209 Marti, Susan: Das burgundische Heer, in: Bern, Brügge 2008, S. 322-323.

210 Hesekeel 27,10-27,11.

211 Bern, Brügge 2008, S. 322.

212 Hesekeel 27,12-14.

Koralle, die Muschel mit den Perlen, sowie rote und blaue Edelsteine – zu Tyrus' Handelswaren gehörten.²¹³ Die Perlen und der Saphir werden in Vers 28,13 genannt, auf den an späterer Stelle noch zurückzukommen sein wird. Schließlich wird in Ezechiel 27,25-27,27 beschreiben, wie „das Schiff Tyrus“ mitten auf dem Meer zerbricht, was natürlich wieder mit der Aufteilung des Burgunderreiches nach dem Tod Karls des Kühnen zwischen den Habsburgern und Frankreich in Verbindung gebracht werden kann.

Um eine Beweinung, die auf dem rechten Flügel des Diptychons dargestellt ist, geht es dann auch ab Vers 27,28, nämlich die von Tyrus.²¹⁴ Hier wird klar, dass sich diese Bibelstelle eigentlich ideal für typologische Auslegungen eignet, denn wenn man „Tyrus“ durch „Christus“ ersetzen würde, würden derartige Sätze sehr gut die Beweinung Christi, von der im Neuen Testament nicht berichtet wird, beschreiben. Der Untergang von Tyrus wird also mit dem Tod Christi parallelisiert. Auch die letzten Verse von Abschnitt 27 (27,34-36) passen wieder gut zur Darstellung der Beweinung, da hier Tyrus als ein Schreckbild bezeichnet wird, über das alle Einwohner der Inseln, Kaufleute und Könige entsetzt sind. Die Trauer und das Entsetzen in den Gesichtern der Figuren auf dem Wiener Bild könnte also damit erklärt werden, dass Hugo van der Goes sich auf Wunsch des Auftraggebers an diesem Text orientierte. Von einem Schreckbild ist die Wiener Beweinung zwar noch weit entfernt, doch die Spuren der eher psychischen als physischen Qual im Gesicht des toten Christus sind auch für eine Darstellung aus der Passion Christi, die nördlich der Alpen entstand, in dieser Form eher ungewöhnlich, wenn nicht sogar einzigartig für das späte Mittelalter.

Der in unserem Kontext interessanteste Teil der Tyrus-Geschichte ist aber zweifellos Abschnitt 28. Nicht nur, weil hier die Gründe beschrieben werden, die zum Untergang der Stadt führten, sondern v. a. auch wegen der Verbindung, welche in diesem Abschnitt zwischen dem „Garten Eden“, also dem Paradies und der Beweinung (von Tyrus) hergestellt wird. Der Grund für den Untergang war – dieser Stelle zufolge – die aus seinem Reichtum resultierende Überheblichkeit und Arroganz des Herrschers von Tyrus, d. h. der Umstand, dass er wie Gott sein wollte. Darum prophezeit Hesekiel, dass gewalttätige fremde Völker über das Reich herfallen, es vernichten und seinen Herrscher in die Grube

213 Hesekiel 27,16.

214 Hesekiel 27,32.

hinabstoßen werden.²¹⁵ Hier ist aber nicht mehr von der Stadt Tyrus, sondern von der Person des Fürsten von Tyrus die Rede; und man ahnt schon, wie wenig an dieser Stelle geändert werden müsste, damit sie sich in den historischen Zusammenhang des späten 15. Jahrhunderts einfügt: Das Wort „Gott“ müsste nur durch „König“ – oder vielleicht auch „Kaiser“ – ersetzt werden. Denn Karl der Kühne, der letzte Burgunderherzog, der im Diptychon anscheinend mit dem Fürsten von Tyrus verglichen wird, wollte bekanntlich König werden. Dies war der Grund dafür, dass er Lothringen, das zwischen seinen Besitzungen lag, angriff und Nancy besetzte, was wiederum mit der zu Beginn meiner Ausführungen erwähnten Verwüstung der Stadt Jerusalem durch Tyrus verglichen werden kann. Die Burgunderherzöge wollten einen geschlossenen, einheitlichen Länderkomplex aufbauen. Wenn Karl diese Ziele erreicht hätte, dann wären seinen Ambitionen auf den Kaisertitel wahrscheinlich nicht mehr so viele Hindernisse im Wege gestanden.

Der für die Ikonografie des Wiener Diptychons wichtigste Vers ist aber zweifellos Hesekiel 28,13, da hier berichtet wird, dass Tyrus bzw. sein Fürst im mit Sarder, Diamant, Onyx und anderen Edelsteinen geschmückten Garten Eden war. Hier wird also die Verbindung hergestellt zum Paradiesesgarten, der auch auf Hugos Sündenfall mit Edelsteinen „geschmückt“ ist. Neben dem Rubin werden hier nun auch die übrigen Edel- und Schmucksteine, die auf dem Bild zu sehen sind, genannt: der blaue Saphir, der grüne Smaragd – als Farbe des Paradieses – und die Perlen. Unter den blauen Edelsteinen könnten sich aber auch blaue Diamanten befinden. Alle diese Gegenstände sind, wie zu Beginn meiner Ausführungen bereits erwähnt, in der rechten unteren Bildecke, im Fluss auszumachen. Und in den auf 28,13 folgenden, letzten Versen der Tyrus-Geschichte geht es wieder um die Gründe des Untergangs bzw. der Bestrafung: Durch seine Handelsgeschäfte war Tyrus in Sünde gefallen und hatte „seine Weisheit um seines Glanzes willen verdorben“.²¹⁶ Diese Sätze könnten eigentlich genauso gut an den großenwahnsinnigen Herzog gerichtet sein, denn auch er hatte seine Weisheit um seines Glanzes willen verdorben, da er um jeden Preis König, ja sogar Kaiser werden wollte. Karl der Kühne war laut Zeitgenossen extrem ehrgeizig, hochmütig, eigensinnig, ungeduldig, zornig, nicht selten auch grausam, brutal, unersättlich und unfähig, Maß zu halten. Er war davon besessen, die Welt beherrschen zu wollen. Selbst mit den eigenen

215 Hesekiel 28,1-10.

216 Hesekiel 28,15-18.

Leuten ging er rüde um und beschimpfte sie. Mehr als einmal ließ er ganze Besatzungen hinrichten und die zahllosen Leichen an Bäumen aufhängen (Nesle 1472, Grandson 1476), seine Feldzüge gegen Lüttich waren wahre Menschenjagden. Dennoch zog sein Hof Edelleute aus ganz Europa an, was wohl damit erklärt werden kann, dass er wahrscheinlich nicht der brutalste spätmittelalterliche Herrscher war und von manchen anscheinend sogar bewundert wurde.²¹⁷

Diese Verse lassen sich also mit dem historischen Kontext bzw. der Persönlichkeit des Burgunderherzogs in Verbindung bringen, während die unmittelbar darauf Folgenden wieder gut mit dem rechten Diptychonflügel parallelisiert werden können, wobei man in dem Wort „Missetaten“ eine Anspielung auf den eben beschriebenen unmenschlichen Aspekt von Karls Charakter sehen kann:²¹⁸ Der Herr hat den Fürsten von Tyrus auf die Erde geworfen – Christus liegt auf der Erde. Der Herr hat den Fürsten von Tyrus zu Asche gemacht – die Haut Christi ist grau wie Asche. Der Herr hat den Fürsten von Tyrus zum Schauspiel vor den Königen gemacht – Christus wird nicht nur von den z. T. sehr vornehmen, vielleicht sogar königlichen Assistenzfiguren beweint, sondern auch vor den Augen Kaiser Maximilians und Marias von Burgund, die die ersten Besitzer des Wiener Diptychons gewesen sein dürften.

217 Paravicini 2008, in: Bern, Brüggel 2008, S. 45.

218 Hesekiel 28,18-28,19.

2.3.3 Emichs Genovefa

Zweifellos lautet die wichtigste Frage auch bei dem Bild, welches sich ursprünglich auf der Rückseite des Sündenfalls befand: Aus welchem Grund zeigt es uns gerade die heilige Genovefa? Interessant ist diese Frage in erster Linie deshalb, weil Genovefa eine Heilige ist, die in der altniederländischen Malerei (abgesehen vom Wiener Diptychon) praktisch nie dargestellt wurde. Warum wurde also diese ungewöhnliche Ikonografie für die Gestaltung der Außenseite gewählt? Beim Versuch, diese Frage zu beantworten, wurde von der bisherigen Forschung übersehen, dass es zwei unterschiedliche Heilige mit diesem Namen gibt. Dem zufolge wurde auch nicht danach gefragt, um welche der beiden es sich hier handeln könnte.

Die erste Möglichkeit wäre die frühchristliche Märtyrerin und Schutzheilige von Paris, die auf Französisch bekanntlich Geneviève²¹⁹ genannt wird. Den Attributen zur Folge ist auch auf unserem Bild diese dargestellt. Ihr eigentliches Attribut ist die Kerze, die ihr ein Teufel ausbläst und ein Engel wieder anzündet. Ihr zweites Attribut sind die Schlüssel (als der Merowinger Childerich die Stadttore schließen ließ, damit sie die Gefangenen nicht befreie, eilte sie herbei, die Tore öffneten sich von selbst und die Schlüssel blieben in ihrer Hand). In der bildenden Kunst wurde diese Genoveva vor Hugos Diptychon fast ausschließlich in französischen Stundenbüchern dargestellt. Ihre Verehrung dürfte um 1300 begonnen haben, wirklich intensiv verehrt wurde sie jedoch erst im 16. und 17. Jahrhundert, also in der frühen Neuzeit. Eines der berühmtesten Bücher, in dem die Heilige dargestellt ist, sind die *Très Belles Heures des Jean Duc de Berry* (Abb. 69), wo sie – wie auf dem Diptychonflügel – bereits mit Buch (wohl einem Gebetbuch) und Kerze zu sehen ist. Derartige Darstellungen waren also Hugos ikonografische Vorbilder. Die andere Genovefa wurde allerdings noch seltener dargestellt, zumindest vor

219 Der Legende nach sangen Engel über der Wiege der 422 in Nanterre geborenen Heiligen. Schon als Kind und Jugendliche vollbrachte sie Wundertaten, z. B. heilte sie ihre blinde Mutter. Im Alter von 16 Jahren ging sie – nachdem sie Nonne geworden war – zu ihrer Tante nach Paris, wo sie Attila betend entgegentrat, den Mut und den Widerstand der Pariser Bevölkerung stärkte und so erreichte, dass der Hunnenkönig abzog. Als durch die Belagerung der Franken Hungersnot ausbrach, gelang es ihr, aus der Stadt zu kommen. Mit beladenen Schiffen kam sie zurück und konnte allen das Notwendige austeilen. Sie rettete einen vierjährigen Knaben aus einem Brunnen, indem sie ihr Pallium über ihn warf und dieser daraufhin zum Leben erwachte. (Bautz 1990, S. 206-207).

dem 19. Jahrhundert. Dies war möglicherweise der Hauptgrund dafür, dass Hugo scheinbar nicht sie auf die Rückseite des Sündenfalls malte: Er hatte keine anderen ikonografischen Vorbilder. Darüber hinaus ist sie aber auch keine „echte“ Heilige, ja es ist nicht einmal sicher, ob sie überhaupt jemals wirklich existierte. Einige Umstände sprechen aber dafür, dass der Maler eher sie als die Patronin von Paris gemeint haben könnte. Erstens: Sie ist und war wohl damals schon außerhalb des französischsprachigen Raumes eindeutig die berühmtere Genovefa. Zweitens: Ihre Vita fügt sich viel besser in den ikonografischen Kontext des Wiener Diptychons ein als die der Anderen. Drittens: Die Art, wie der Name unter die Figur geschrieben wurde, d. h. die Orthografie – bei Mathias Emich, dem Autor der frühesten datierten Bearbeitung der Genovefa-Legende (1472) wird ihr Name nämlich ebenfalls mit F und nicht mit V geschrieben, also GenoveFa.²²⁰ Das letzte, aber wichtigste Argument dafür, dass hier Genovefa von Brabant, und nicht die frühchristliche Heilige gemeint ist, ist wohl Tatsache, dass überhaupt ein Name unter die Figur geschrieben wurde – es ist also höchstwahrscheinlich diese Genovefa gemeint, weil ihr Name unter der Darstellung steht, und nicht der Name der frühchristlichen Märtyrerin. Auf dieses Phänomen wurde bekanntlich zuerst von Ernst Gombrich hingewiesen:²²¹

„...it is the caption which determines the truth of the picture.“²²²

Gombrich illustriert dieses Phänomen mit der Schedelschen Weltchronik, in der das Bild ein und derselben mittelalterlichen Stadt mehrmals abgebildet und unterschiedlich – mal mit Mantua, mal mit Damaskus usw. – beschriftet ist. Das Beispiel passt also hervorragend zu Hugos Wiener Genovefa, da es nur wenige Jahrzehnte jünger ist als sie und auch ungefähr aus dem gleichen geografischen Raum stammt: dem Gebiet nördlich der Alpen.

Genovefa von Brabant lebte – der altdeutschen Sage nach – im 8. Jahrhundert und war eine Tochter des Grafen von Brabant, die fälschlich der Untreue beschuldigt wurde. Ihre Berühmtheit verdankt Genovefa von Brabant eigentlich der Gegenreformation bzw.

220 Kentenich 1927.

221 Die Begriffe „wahr“ oder „falsch“ können sich (laut Gombrich) nur auf Behauptungen und nicht auf Bilder beziehen. Ein unbeschriftetes Bild sei also keine Behauptung. In der westlichen Kultur würden Bilder daher immer beschriftet, und Beschriftungen seien nichts Anderes als kurze Behauptungen (Gombrich 2002, S. 59f).

222 Gombrich 2002, S. 59.

dem Jesuiten René de Cerisiers (1603-1662) sowie dem eben erwähnten Mainzer Theologen Mathias Emich.²²³ In diesem Zusammenhang wichtig ist v. a. der Zweite, in dessen Genovefa-Bearbeitung das Motiv der fälschlich beschuldigten Genovefa als Metapher für die fälschlich angeklagte (katholische) Kirche das erste Mal auftaucht – es scheint also fast, als habe es „gegenreformatorische“ Kunst schon vor der Reformation gegeben. Darüber hinaus handelt es sich bei dieser Schrift um die erste Bearbeitung des Stoffes, bei der insbesondere an das Gefühl des Lesers appelliert und jede Situation sehr ausführlich beschrieben und ausgeschmückt wird. Besonders dramatisch werden natürlich die Ungerechtigkeit gegenüber der Hauptperson, ihr Leid und Schmerz geschildert. Diese Züge sollten dann für alle späteren Bearbeitungen – darunter auch diejenigen von Hebbel, Tieck, Schumanns Oper und zahlreiche Dramen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert – charakteristisch werden.²²⁴ Interessant ist, dass die Genovefa-Geschichte im 19. Jahrhundert, nach einer kurzen Pause, wieder eine Renaissance erfährt, was mit der Romantik und dem beginnenden Nationalismus zusammenhängt – es handelt sich um eine altdeutsche Sage. In diesem Kontext entstand z. B. Moritz von Schwind's Zeichnung (Abb. 97). Allerdings könnte im Fall des Wiener Diptychons die Wahl ebenfalls aus „nationalistischen“ Gründen auf Genovefa gefallen sein, denn das späte Mittelalter und die frühe Neuzeit war der Zeitraum, in dem sich die europäischen Nationen herausbildeten, was wiederum ein wichtiger Grund dafür sein könnte, dass Genovefa von Brabant seit dem späten Mittelalter im deutschsprachigen Raum, insbesondere im Süden und im Westen, aber auch in den Niederlanden, als eine Heilige verehrt wurde, obwohl sie nie eine „offizielle“ Heilige war.

Zum Inhalt der Genovefa-Legende: Siegfried, der Pfalzgraf von Trier, empfiehlt für die Zeit seiner Abwesenheit während eines Kreuzzugs seine schöne und fromme Gemahlin Genovefa in die Obhut seines Ritters Golo. In der Nacht vor Siegfrieds Abreise empfängt Genovefa ein Kind. Kurz danach entbrennt Golo in Liebe zu Genovefa, die ihn jedoch zurückweist. Nach zahlreichen vergeblichen Verführungsversuchen muss Golo erkennen, dass er sie nicht besitzen kann und seine Liebe schlägt in Hass um. Nach der

223 Cerisiers 1675.

224 Tieck, Johann Ludwig: *Leben und Tod der heiligen Genoveva, Pflanzgräfin im Trierlande*, Wien 1817; Hebbel, Friedrich: *Genoveva, Tragödie in 5 Acten*, Prag, o. J.; Schumann, Robert: *Genoveva, Oper in vier Acten nach Tieck und Hebbel*, Clavierauszug von Clara Schumann, Leipzig 1851.

Rückkehr Siegfrieds beschuldigt er Genovefa des Ehebruchs mit einem der Köche und gibt vor, das Kind sei aus dieser Verbindung hervorgegangen. Außerdem schlägt er seinem Herren vor, Genovefa und ihr Kind zu ertränken. In seiner Bestürzung willigt dieser in den Vorschlag ein und Genovefa wird von zwei Dienern in den Wald geführt. Unterwegs gelangen diese aber zur Überzeugung, dass Genovefa unschuldig ist und nicht für ein Verbrechen bestraft werden sollte, das sie nicht beging. Unter der Bedingung, den Wald nie mehr zu verlassen, lassen sie sie frei. Als Zeichen der ausgeführten Tat geben sie Golo die abgeschnittene Zunge eines Hundes, und Genovefa bleibt allein mit ihrem Kind im Wald zurück. Bald hat sie keine Milch mehr, um das Kind zu ernähren und bittet in ihrer Verzweiflung die Muttergottes um Hilfe, worauf eine Hirschkuh erscheint und anbietet, das Kind zu säugen. Auf diese Weise überleben die beiden sechs Jahre lang im Wald. Im sechsten Jahr veranstaltet Siegfried ein großes Gastmahl und eine Jagd zur Erheiterung seiner Gäste, Jäger spüren die Hirschkuh auf, welche sie zu Genovefa führt, an ihrem Ehering und einigen Narben erkennen die ehemaligen Kämmerer der Gräfin, dass es sich um ihre Herrin handelt, und der Pfalzgraf umarmt glücklich seine Familie. Golo wird von Ochsen geviertelt und an der Stelle im Wald, wo Genovefa sechs Jahre lang gehaust hatte, wird eine Kirche zu Ehren der Heiligen Jungfrau errichtet.²²⁵

Es ist nicht allzu schwer zu erraten, welche Stellen in Emichs Bearbeitung für das Wiener Bild besonders wichtig sein könnten – zum einen diejenige, in der über Genovefas ungerechte Behandlung, ihre Bestrafung, ihr Leid berichtet wird und besonders natürlich die Stelle, wo die Diener zur Überzeugung gelangen, dass Genovefa unschuldig ist. So heißt es z. B. bei der Aussetzung Genovefas und ihres Kindes im Wald:

„Deserunt enim nunc non sine maximo cordis dolore et ingenti gemitu compassivisque lacrimis Genovefam in loco horroris et vastae solitudinis.“²²⁶

Und an etwas späterer Stelle schreibt Emich:

225 Kentenich 1927, S. 26-51.

226 Kentenich 1927, S. 43 („Denn nun ließen sie Genovefa nicht ohne schmerzenden Herzens, riesigen Seufzern und Tränen des Mitleids am Ort des Schreckens und sehr großer Einsamkeit zurück“).

„Nihil erat dulci Genovefae amarius, nihil durius, quam elegantissimum fame perire filium, gelu aestuque uri.“²²⁷

Phrasen wie „maximus dolor cordis“, „gemitus ingens“, „lacrimae compassivis“ und „locus horroris“ bereiten den Betrachter des Bildes sehr gut darauf vor, was er dann auf den Innenseiten des Diptychons zu sehen bekommt, nämlich die Beweinung Christi. Einerseits muss der Leser des Textes beim Lesen dieses Satzes an Maria denken, welche ihren Sohn tatsächlich verliert und dies auch schon seit seiner Kindheit weiß. Andererseits aber kann es auch der Betrachter des Bildes nicht vermeiden, an Genovefa von Brabant zu denken, und somit werden seine Gedanken indirekt zu Maria und ihrem Sohn geführt, den sie verliert. Darüber hinaus wird die gedankliche Assoziation mit Maria durch den Aufbau der Figur forciert, welche eigentlich der einer ganzfigurigen Madonnenskulptur entspricht, wie sie etwa die Internationale Gotik hervorbrachte – wenn man sich statt des kleinen Teufelchens ein Jesuskind vorstellt.

Eine weitere interessante Textstelle ist sicherlich auch diejenige, wo Genovefa ihr Leid beklagt und sich flehend an die Heilige Jungfrau wendet:

„O unica spes desperatorum, maestorum consolatio, refugium desolatorum, nullum abs te praesidium? Audi maerorem meum, audi et gemitum, respice orbitatis meae lacrimas; assiste, fer opem et uteri mei infantuli absque causa ulla calumniati miserere, tu unicum solamen, tu altibulum meum a facie persequentis, in te sint vota mea, audi et exaudi me!“²²⁸

All diese gedanklichen Assoziationen haben aber anscheinend nicht nur den Zweck, den Betrachter auf die Darstellungen auf der Innenseite, besonders natürlich die letzte, die Beweinung, vorzubereiten und ihn auf die Andacht v. a. gefühlsmäßig einzustimmen. Im folgenden Abschnitt wird nämlich gezeigt, dass gerade Stellen wie die zuletzt zitierte gut mit den Gebeten, welche die (mutmaßlichen) Auftraggeber des Diptychons, Erzherzog Maximilian und seine Frau Maria, unmittelbar vor der Auseinandersetzung mit dem französischen König sprachen, in Zusammenhang gebracht werden können.

227 Kentenich 1927, S. 43 („Nichts wäre für die süße Genovefa schlimmer gewesen, als ihren vornehmsten Sohn durch Hunger und Kälte zu verlieren“).

228 Kentenich 1927, S. 43 („Oh einzige Hoffnung der Verzweifelten, Trost der Trauernden, Zuflucht der Verlassenen, hilfst du mir denn nicht? Höre meine Trauer, höre auch mein Stöhnen, erblicke meine Tränen! Steh mir bei, gib mir Kraft und erbarme dich meines fälschlich beschuldigten Kindes, du bist mein einziger Trost, du bist der einzige Ort, an dem ich mich vor meinen Verfolgern verstecken könnte! Ich ich flehe dich an, höre und erhöre mich!“).

2.3.4 Auftraggeber, Funktion, Datierung

V. a. zwei Gründe sprechen für die eben dargestellte ikonografische Interpretation: Zum einen gibt es keinerlei Hinweise dafür, dass sich das Werk jemals in einer anderen Sammlung befunden hätte als der Kaiserlichen, zum anderen ist Maximilians Besuch beim Künstler überliefert.²²⁹ Aus stilistischen Erwägungen ist es wahrscheinlich, dass dieses Ereignis sehr bald nach Maximilians Ankunft in den Niederlanden stattfand, also beispielsweise während der ruhigeren Herbst- und Wintermonate des Jahres 1477 – dies ließe nämlich mehr Zeit für die Entstehung der späteren Werke Hugos, deren Stil im Wiener Diptychon vorbereitet wurde.²³⁰ Vermutlich besuchte Maximilian den Maler nicht nur deswegen höchstpersönlich und schickte keinen Diener, Gefolgsmann oder Vertrauten, weil er seine Werke sehen wollte, sondern auch um ihm ganz genau zu erklären, was er zu malen hatte. Er musste sicher gehen, dass er die hochkomplexe Ikonografie des Diptychons verstand. Außerdem würde 1477-78 auch sehr gut zur Chronologie der historischen Ereignisse passen: Im Januar 1477 stirbt Karl der Kühne, Marias Vater; Maximilian kann jedoch aufgrund der kalten Jahreszeit, während der das Reisen damals gefährlich war, erst im Frühjahr zu seiner berühmten Brautfahrt aufbrechen. Die Hochzeit zwischen Maximilian und Maria findet im August statt. Einander kennenlernen kann das junge Herrscherpaar eigentlich erst nach der Hochzeit. Maximilian lernt während dieser Zeit schnell Französisch und Flämisch, ebenso schnell wird der erste Thronfolger, Philipp der Schöne, gezeugt. Es ist daher praktisch ausgeschlossen, dass das Diptychon davor in Auftrag gegeben wurde, da Maximilian dem Maler gar nicht verständlich hätte machen können, was er sich vorstellte. Wahrscheinlich wurde das Diptychon also Ende 1477 oder Anfang 1478 bestellt. Da es keine großen Ausmaße besitzt, ist auch anzunehmen, dass es innerhalb weniger Monate, also 1478, fertiggestellt werden konnte.

229 Maximilians Besuch bei Hugo van der Goes wird in Ofhuys' Bericht über die seelische Krise des Künstlers erwähnt: „*Et quia excellens valde erat in ymaginibus depingendis a magnatibus et pluribus etiam ab illustrissimo archiduce Maximiliano visitabatur*“ (siehe Anhang A).

230 Zufällig passt dieses Datum auch sehr gut zu den dendrochronologischen Daten der jüngeren Tafel: Der Baum, aus dem die jüngere Tafel hergestellt wurde, wurde wahrscheinlich um 1469 herum gefällt – die Lagerzeit von 9 Jahren wäre recht typisch (Sander 1992, S. 76).

Wenn aber tatsächlich Maximilian der Auftraggeber des Werkes und Schöpfer seiner Ikonografie war, dann bedeutet dies, dass in der Ikonografie des Diptychons die Machtansprüche der Habsburger zum Ausdruck kommen, denn: Die Geschichte über den Herrscher von Tyrus im Buch Hesekiel liest sich wie eine Metapher für das Schicksal Burgunds, zu dem auch die Niederlande gehörten. Das Reich wird mit einem prächtigen Schiff verglichen, welches mitten im Meer zerbricht. Die Analogie für diesen „Schiffbruch“ in der Geschichte der Niederlande bzw. Burgunds wären die Konsequenzen der Schlacht von Nancy (1477), in der Karl der Kühne, Marias Vater und letzter Burgunderherzog, ums Leben kam: Es kommt zum Konflikt zwischen Habsburg und Frankreich wegen des burgundischen Erbes. 1479 wird aber Ludwig XI. von Maximilian in der Schlacht von Guinegate besiegt, und das ehemalige Reich Karls des Kühnen wird geteilt, wobei Frankreich das Herzogtum Burgund, mit dem Johann der Gute seinen Sohn Philipp den Kühnen, den ersten Burgunderherzog, 1363 belehnt hatte, wieder zurück erhält. Was nun also den Zusammenhang der Ikonografie des Wiener Diptychons mit Hesekiel 26-28 angeht, scheinen wir uns – nicht zuletzt aufgrund der Koralle, der Muschel mit den Perlen und den Edelsteinen, welche sowohl auf dem Sündenfall zu sehen sind als auch von Hesekiel erwähnt werden – auf gar nicht so unsicherem Grund zu bewegen. Die kontrastierende Gestaltung der beiden Diptychonflügel hat möglicherweise auch in den im Buch Ezechiel beschriebenen kontrastierenden Bildern über die Stadt Tyrus ihren Ursprung. Einen weiteren Hinweis dafür kann man darin sehen, dass auf dem rechten Flügel nicht die Kreuzigung, welche die Paulusstelle eigentlich erfordern würde, sondern die Beweinung dargestellt wurde. Allerdings könnte die Wahl auch deshalb auf die Beweinung gefallen sein, weil sie sich besser für ein privates Andachtsbild eignet. Dass Maximilian, der 1477 gerade einmal 18 Jahre alt war, Vallas „De libero arbitrio“ kannte, ist sogar noch wahrscheinlicher als der Zusammenhang mit der Bibelstelle, da er schon seit seiner Jugend ein „Bücherfresser“ war und später als Kaiser selbst auch den Humanismus und die Künste förderte – er war z. B. mit Albrecht Dürer befreundet und gewährte ihm ab 1515 eine jährliche Leibrente.²³¹ Auch poetische Werke, die von ihm konzipiert waren und von Mitarbeitern gestaltet wurden, gab Maximilian

231 Laut Hermann Wiesflecker vermittelte Maximilian erst die Bibliothek und das literarische Klima am burgundischen Hof umfassende Vertrautheit mit der Literatur seiner Zeit (Wiesflecker 1971, S. 77).

heraus (Theuerdank, Weißkunig). Seine Herrschaft war – ganz im Sinne eines Erasmus von Rotterdam²³² – von Toleranz und Religionsfreiheit gekennzeichnet.

Bei aller scharfen Kritik an den Päpsten wollte Maximilian am Papsttum nicht rütteln. Wegen der starken romfeindlichen Stimmung in Augsburg bezog er aber nicht offen Stellung gegen Luther.²³³ Maximilian war persönlich fromm, hörte täglich die Messe, liebte feierliche Gottesdienste und Prozessionen, war ein großer Verehrer der Leiden Christi und der Heiligen und Seligen, war sehr bibelkundig und liebte Gespräche über religiöse Fragen mit berühmten Theologen seiner Zeit.²³⁴ In seinem Weltbild war der Kaiser das Oberhaupt der christlichen Welt, in gewisser Weise also ein Welt-herrscher.²³⁵ Im Papsttum seiner Zeit sah er in erster Linie eine politische Macht, die er zeitweilig scharf bekämpfte. Eine innere Reform der Kirche interessierte ihn jedoch nicht wirklich.²³⁶ Am Ablasswesen seiner Zeit und seinem Missbrauch hatte er ebenfalls Anteil. Er war gegen den Einfluss der Kurie im Reich, gegen das Abfließen der deutschen Kirchengelder nach Rom, versuchte aber seinerseits seinen Einfluss an der Kurie zu verstärken, indem er sich um die Ernennung deutscher Kardinäle oder die Einrichtung einer Legation für Deutschland bemühte.

Was nun die konkrete Funktion des Diptychons angeht, ist es also wahrscheinlich, dass es als ein „Andachtsbehelf“ gedacht war für die Gebete Maximilians und Marias, die sie während der Zeit der kriegerischen Auseinandersetzung mit Frankreich sprachen. Eine ihrer größten Sorgen war die Verteidigung ihrer Länder gegen den Feind, dafür beteten sie gemeinsam leidenschaftlich und dies kommt anscheinend in der Ikonografie des Werkes zum Ausdruck.

232 Erasmus, Welzig 1969, S. 1-195.

233 Wiesflecker 1991, S. 287ff.

234 Wiesflecker 1971, S. 78f, Wiesflecker 1991, S. 279ff.

235 Wiesflecker 1971, S. 79.

236 Wiesflecker 1991, S. 290f.

2.3.5 Die Gesten

Die zahlreichen auffälligen Gesten und Gebärden auf der Wiener Beweinung spielen im Zusammenhang mit der Funktion des Diptychons als Hilfsmittel in einer ganz bestimmten „Andachts-Situation“ eine wichtige Rolle: Es handelt sich nämlich fast ausschließlich um Betgesten. Ausgangspunkt der Überlegungen, welche in diesem Abschnitt dargelegt werden, ist die weibliche Figur mit den erhobenen Armen in der rechten oberen Ecke der Beweinung. Da eine sehr ähnliche Figur noch einmal in Hugos Werk auftaucht – zufällig ist es gerade das Zweite von den beiden erhaltenen Diptychen, die dem Maler zugeschrieben wurden (Abb. 14, 15), handelt es sich möglicherweise um ein Motiv, welches eine bestimmte Bedeutung besitzt. Der zweite Grund, der diese weibliche Figur interessant erscheinen lässt, ist die Gebärde, die sie vollführt – wie sind ihre erhobenen Arme zu deuten, was macht sie überhaupt? Handelt es sich – wie auf den ersten Blick scheint – um eine pathetische Gebärde, eine Klagegeste? Es würde zunächst plausibel erscheinen, dass es sich hierbei um ein auf Rogier van der Weyden zurückführbares Motiv handelt. Jedoch gibt es auf den erhaltenen Werken Rogiers anscheinend keine Motive, die unserer Figur auch nur entfernt ähneln würden. Kein Wunder, denn es ist nicht im Werk Rogiers, sondern – u. a. – in den römischen Katakomben zu finden (Abb. 71). Dem zufolge würde es sich hierbei also nicht um eine „Pathosformel“²³⁷, sondern eher um eine „Orans“, also eine Beterin, handeln. V. a. zwei Argumente sprechen für diese Hypothese: Das Erste ist das Geschlecht der Figur – es handelt sich um eine Frau, wie auch die Orantinnen in den römischen Katakomben zur überwiegenden Mehrzahl von weiblichen Gestalten verkörpert werden. Und zweitens würde die Bedeutung der Gebärde – die Orans führt uns die antike Betgeste vor – ebenfalls sehr gut zur Funktion unseres Diptychons als Andachtsbild passen (und natürlich zu den anderen Betgesten, welche auf der Wiener Beweinung zu sehen sind und an späterer Stelle besprochen werden sollen). Ohne sich bewusst zu sein, dass es sich um die antike Orantenhaltung handelt, werden Hugo van der Goes, Maximilian und ihre Zeitgenossen die Bedeutung dieser Geste sicher gekannt haben, und zwar von der katholischen Messfeier. Während dieser hebt nämlich der Zelebrant zumindest einmal (vor dem Brechen

237 Hamburg, Köln 2012; Schmidt 1989; Warburg 1905.

des Brotes) die Arme in die Höhe und ruft „Oremus!“ D. h., es handelt sich hierbei eigentlich um ein Element der „öffentlichen“ Andacht, der Liturgie.

Hugo van der Goes muss also nicht in die Katakomben hinabgestiegen sein, um über derartige Motive Kenntnis gehabt zu haben. Außerdem gibt es in den großen Städten Italiens, insbesondere natürlich in Rom und Venedig, wo der byzantinische Einfluss und die sog. „Maniera Graeca“ am stärksten waren, genug „Orantinnen“ oberhalb der Erde und aus späterer Zeit – z. B. die „Madonna delle Grazie“²³⁸ aus dem 11. Jahrhundert in S. Marco, Venedig, oder die Mosaikikone an der Südfassade des Markusdoms (Abb. 70), ebenfalls in Venedig, oder aber ein Mosaik der „Mater Misericordiae“²³⁹ in Florenz, welches sich bis zum 17. Jahrhundert in Alt-St.-Peter befand und in das frühe 8. Jahrhundert zu datieren ist. Das letzte Beispiel stammt aus einer Zeit, als die Katakomben noch in Betrieb waren und dort daher wohl die letzten Orantinnen gemalt wurden. Die Bedeutung dieser Geste dürfte also in Italien zumindest bis in das hohe Mittelalter hinein bekannt gewesen sein, da die „Orantinnen“ hier sozusagen überlebt hatten. Und Hugo war auch nicht der Erste, der dieses Motiv in die Komposition der Beweinung aufnahm, sondern ein byzantinischer oder italo-byzantinischer Maler des 10. oder 11. Jahrhunderts (Abb. 72).²⁴⁰ Allerdings scheint das Motiv im Zusammenhang mit diesen ersten Beweinungen fälschlich als eine reine „Pathosformel“ interpretiert worden zu sein, denn wahrscheinlich handelt es sich hierbei schon um sehr frühe Andachtsbilder, weshalb die primäre Bedeutung der Gebärde ursprünglich – auch im Kontext der Beweinung – wohl die einer „Andachtsgeste“, also einer Betgeste war. Dies würde sicherlich auch der französische Historiker Jean-Claude Schmitt bestätigen, der in seiner grundlegenden Arbeit über die „Logik der Gesten“ im europäischen Mittelalter schreibt, der Übergang von dieser „ursprünglichen“ Betgeste zu den Gebetsgebärden, welche noch heute bekannt, gebräuchlich und verbreitet sind, habe sich gerade zu dieser Zeit, nämlich im 10. und 11. Jahrhundert, vollzogen.²⁴¹ Laut Thomas Ohm werde das Beten mit ausgebreiteten und nach oben gestreckten Armen in den orthodoxen Kirchen, besonders bei den Russen, noch heute praktiziert – womit bewiesen wäre, dass sie auch auf Hugos

238 Belting 1990, S. 222, Abb. 114.

239 Belting 1990, S. 147, Abb. 76.

240 Kirschbaum 1968, S. 278f.

241 Schmitt 1992, S. 274ff.

Beweinung als eine Betgeste verstanden werden kann: Der frühchristliche Brauch sei heute besonders bei den orthodoxen Christen und einigen Orden wie den Kapuzinern und Franziskanern zu finden. Im Westen ist er nur mehr selten in Gebrauch, darunter v. a. in Wallfahrtsorten wie Lourdes, Maria Zell oder Czenstochau. Besonders in Neviges sind die sog. Sturmandachten beliebt, bei denen das Volk mit ausgebreiteten Händen betet, was man wohl als franziskanischen Einfluss interpretieren darf.²⁴² Alerdings wurde diese „Orantenhaltung“ später von vielen italienischen Malern – vielleicht bewusst – als eine „Pathosformel“ rezipiert (Abb. 99). Für die Christen hatte die Geste jedoch von Anfang an auch noch eine andere Bedeutung: Laut Tertullian (geb. um 150, gest. um 230 n. Chr.) erheben die Christen die Hände und breiten sie aus, um das Leiden des Gekreuzigten nachzuahmen und auf diese Weise im Gebet Christus zu bekennen.²⁴³ Tertullians Zeitgenosse Origenes hielt ebenfalls viel von der Gebärde. Für ihn gab es keinen Zweifel darüber, dass von den zahlreichen Positionen, die man während der Andacht einnehmen kann, derjenigen mit den ausgestreckten Händen und nach oben gerichtetem Blick der Vorzug zu geben sei, da man dann den Zustand der Seele während des Gebets mit dem Körper zum Ausdruck bringe.²⁴⁴

Es lohnt sich, auch die anderen Gebärden und Gesten auf dem Wiener Sündenfall genauer zu betrachten. Eine wurde z. T. schon besprochen: die zum Gebet gefalteten Hände der Maria. Die Herkunft des Motivs aus dem „Rogier'schen Bild-Schatz“ und seine Bedeutung, die – wie alle anderen Gesten, die hier gezeigt werden – wohl mit der Funktion des Bildes als privates Andachtsbild zusammenhängt, wurden schon genannt. Es handelt sich also um eine Gebetsgebärde, durch die der Betrachter gleichsam dazu aufgefordert wird, die Figuren im Bild nachzuahmen. Dem könnte man noch hinzufügen, dass es sich hierbei eigentlich um eine relativ junge Gebetsgebärde handelt, deren Wurzeln im weltlichen, möglicherweise germanischen, d. h. heidnischen Ritual der Huldigung, also im Feudalismus zu finden sind.²⁴⁵ Diese kann – laut Schmitt – bereits für das 7. Jahrhundert nachgewiesen werden und wurde dann zu einer der wichtigsten Gesten der aristokratischen Gesellschaft. Beim Lehensvertrag oder bei der

242 Ohm 1948, S. 258.

243 Tertullian, Schleyer 2006, S. 218f.

244 Origenes, Jay 1954, S. 42.

245 Schmitt 1992, S. 280.

Kommendation reichte der Vasall oder Gefolgsmann seine Hände mit aneinandergelegten Flächen seinem Herren, der sie mit den Seinigen umschloss. Er wollte auf diese Art einerseits seine Hingabe, also Unterwerfung unter den Herrn zum Ausdruck bringen; zweitens waren die dargereichten Hände Symbol für die Dienste, die er dem Herrn zu bieten bereit war; und drittens wollte er auch sein Schutzbedürfnis anzeigen.²⁴⁶ Im religiösen Kontext bedeutet diese Geste also zum einen, dass man sich dem Willen Gottes unterwirft und ihm seine Dienste anbietet. Zum anderen aber gibt es einen wesentlichen Unterschied zum feudalen Ritual: Die gefalteten Hände des Betenden erheben sich zunächst in die Leere, da es ja keine Person gibt, die sie entgegennehmen könnte. Schmitt jedoch sieht darin ein Zeichen für die unsichtbare Anwesenheit Gottes während der Andacht – was für Ringbom wohl die zweite Stufe der Andacht wäre – und für die immer persönlicher werdende Beziehung zu Gott.²⁴⁷

Dem Menschen des 21. Jahrhunderts sind die genauen Bedeutungen dieser Betgesten nicht mehr bekannt, doch Hugo van der Goes' Diptychon entstand noch im Zeitalter des Feudalismus, weshalb den Zeitgenossen die Bedeutung der gerade besprochenen Gesten sicherlich geläufig war.

Hochinteressant ist übrigens auch die Gebärde, die uns der Mann in der rechten unteren Bildecke vorführt: Er berührt mit der Linken seine Brust, während er auf dem rechten Bein kniet. In diesem Fall ist aber sicherlich weniger ein Berühren, sondern eher ein Klopfen oder Schlagen auf die Brust gemeint. Es handelt sich um eine sehr alte Geste, deren Ursprünge bei den Ägyptern und bei den Juden liegen: Die Ägypter schlugen sich beim Opfer und beim Totenkult – als ein Zeichen der Trauer – auf die Brust. Für die Juden ist diese Geste – ebenso wie für die Christen – ein Zeichen der Reue.²⁴⁸ So wird z. B. im Lukasevangelium (18,9-14) berichtet, dass sich der Zöllner an die Brust schlug und betete: „Gott sei mir Sünder gnädig!“ Und an späterer Stelle, beim Tod Jesu, schreibt Lukas, dass zwischen der sechsten und neunten Stunde eine Finsternis über das ganze Land hereinbrach, da sich die Sonne verdunkelte. Kurz vor seinen letzten Atemzügen rief der Gekreuzigte: „Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist!“ Der Hauptmann pries daraufhin Gott und sprach von der Gerechtigkeit Jesu.

246 Ohm 1948, S. 270f.

247 Ringbom 1969; Schmitt 1992, S. 281f.

248 Ohm 1948, S. 281.

„Und alle, die zu diesem Schauspiel herbeigeströmt waren und sahen, was sich ereignet hatte, schlugen sich an die Brust und gingen betroffen weg.“²⁴⁹

In dieser Stelle erfahren wir also auch, warum der Himmel auf der Wiener Beweinung so finster ist: Laut Lukas gab es eine Sonnenfinsternis. In den anderen Evangelien wird auch über die Finsternis berichtet, jedoch wird sie nicht näher beschrieben. Darüber, dass die Menschen sich an die Brust schlugen, berichten die anderen drei Evangelien ebenfalls nicht. Die Römer hingegen schlagen sich beim Schwören auf die Brust, und zwar immer dann, wenn sie „ego“ sagen – analog zu den Christen, die sich beim Sündenbekenntnis („mea culpa“) an die Brust klopfen. Auch auf dem Wiener Bild ist der Mann anscheinend gerade dabei, seine Sünden, um die es ja auch auf dem linken Diptychonflügel geht, zu bereuen und will den Betrachter offensichtlich dazu anregen, ihn nachzuahmen.

Auch die Körperhaltung der Figur spricht für diese Interpretation, da die Christen v. a. beim Bekennen ihrer Sünden zu knien pflegen. Das Knien hat aber noch andere Bedeutungen, die in diesem Zusammenhang Sinn ergeben: Laut Ohm war die Haltung während des Gebets sowohl bei den orientalischen Völkern, darunter natürlich den Juden, als auch bei den Römern verbreitet und wurde sehr häufig praktiziert.²⁵⁰ Bei den Griechen war das Knien unüblich, und dies ist vielleicht der Grund dafür, dass es in der orthodoxen Liturgie keinen Platz hat. Sehr wohl knien die orthodoxen Christen aber während der privaten Andacht. Die evangelischen und reformierten Kirchen wiederum haben das Knien radikal abgeschafft, wodurch es zu einer der charakteristischsten katholischen Gebetshaltungen geworden ist. Ihre Bedeutung: Man verkleinert den Körper vor dem Herrn, um so die Kleinheit, Schwäche, Ohnmacht, Hilfsbedürftigkeit, Abhängigkeit, Unterwerfung, Demut und Ehrfurcht gegenüber Gott auszudrücken. Und das sich Hinknien und Wiederaufrichten während der Buße bedeute, dass man in Sünde gefallen und durch die Barmherzigkeit Gottes wieder zum Himmel berufen wurde. Ein Kniender ist ein zusammengedrückter, gebrochener Mensch und bringt das gebrochene Wesen des Menschen, die Sündigkeit und ihre Folgen zum Ausdruck.²⁵¹

249 Lukas 23,44-47.

250 Ohm 1948, S. 344ff.

251 Ohm 1948, S. 351.

Endlich zeigt uns die weibliche Figur in der linken unteren Bildecke eine weitere Betgeste: Sie hat die Hände verschränkt. Diese Gebärde ist ebenfalls orientalischen Ursprungs und war schon in der Spätantike bekannt, auch wenn sie bei Weitem nicht so verbreitet war wie z. B. die Orantenhaltung.²⁵² Da sie in der Liturgie nicht üblich ist, handelt es sich hierbei also um eine typische Gebetsgebärde des Laien und der privaten Andacht. Ohm meint, der Beter bringe durch sie die Abgeschlossenheit seines Geistes nach außen zum Ausdruck. Außerdem erinnert sie an zusammengebundene, gefesselte Hände, und lässt an die Gefangennahme Christi denken, aber auch daran, dass der Betende sich Gott wehrlos ausliefert.

„Nicht mein, sondern dein Wille geschehe, das ist der Sinn dieser Gebärde.“²⁵³

Diese Interpretation würde auch im Zusammenhang mit der Diskussion über die Willensfreiheit, die an früherer Stelle bereits besprochen wurde, Sinn ergeben, da das Beten „*ligatis manibus*“ gerade bei den Protestanten sehr verbreitet ist. Auch die Art, wie die „Bodensitzerin“ den Kopf nach rechts neigt, hat (für Ohm) eine bestimmte Bedeutung: Sie sei der Ausdruck einer starken Gefühlsfrömmigkeit, weshalb sie sich bei den Christen keiner großen Wertschätzung erfreue. Dennoch sei diese Haltung so verbreitet, dass die Maler betende Personen auf ihren Bildern oft mit zur rechten Seite geneigtem Kopf darstellen.²⁵⁴ Schließlich muss auch die auf dem Boden kauernde Position der Beterin erwähnt werden, da sie dieselbe Bedeutung besitzt wie das Knien: Der Mensch verkleinert seinen Körper vor Gott.

252 Ohm 1948, S. 273ff.

253 Stählin 1940, S. 5.

254 Ohm 1948, S. 229.

2.3.6 Der Hut mit der Dornenkrone

Ein höchst ungewöhnliches Motiv auf der Beweinung ist der Hut mit der Dornenkrone vor den Füßen der männlichen Figur, welche die Komposition nach rechts abschließt. Denny nahm an, dass er zum Mann am rechten Bildrand gehört, und interpretierte ihn als ein Zeichen der von der *Devotio Moderna* geforderten „*Imitatio Christi*“. Dabei ging er davon aus, dass es sich beim (mutmaßlichen) Besitzer des Hutes, den er als Nikodemus identifiziert, eigentlich um ein Künstlerselbstbildnis handle. Die Dornenkrone auf dem Hut symbolisiere daher Hugos Wunsch, alle weltlichen Eitelkeiten (darunter insbesondere auch den Wunsch nach künstlerischem Ruhm und Berühmtheit) aufzugeben und sich ganz der *Imitatio Christi* zu weihen.²⁵⁵ Bisher nicht bemerkt wurde anscheinend, dass sich normalerweise an dieser Stelle des Bildes bei niederländischen Beweinungsdarstellungen ein Totenschädel befindet. Nur auf dem Gemälde in Madrid (Abb. 68) ist vor dem betenden Stifter eine Dornenkrone zu sehen, allerdings ohne Hut, und selbst diese ist wahrscheinlich einzigartig. Das Ungewöhnliche ist aber nicht nur das Motiv an sich, sondern v. a. die Tatsache, dass der Hut niemandem zu gehören scheint, denn alle Figuren auf dem Bild, zu denen er passen könnte, tragen bereits eine Kopfbedeckung. Und noch interessanter ist, dass es sich hierbei nicht um irgendeinen Hut handelt, sondern um eine zeitgenössische, weltliche Kopfbedeckung, welche besonders häufig von Hofleuten der Burgunderherzöge getragen wurde. Von Jochen Sander wurde er deshalb auch als „Fürstenhut“ bezeichnet und vermutlich zurecht mit Mitgliedern des burgundisch-niederländischen oder französischen Adels in Verbindung gebracht.²⁵⁶ In flämischen Miniaturen wird aber oft Karl der Kühne selbst mit einem sehr ähnlichen Hut abgebildet (Abb. 73). Könnte die Dornenkrone auf dem (Herzogs?-)Hut daher mit den Ambitionen Karls des Kühnen auf den Königsthron zusammenhängen, wofür er schließlich mit dem Leben bezahlen musste? Liegt der Hut vielleicht auf dem Boden, weil sein Träger wieder ein (sterblicher) Mensch geworden ist? Für diese Deutung würde auch die zackenförmige, möglicherweise an eine richtige Krone erinnernde Gold- oder

255 Denny 1980, S. 123.

256 Sander 1992, S. 81.

Silberstickerei am Rand des Hutes sprechen sowie die Tatsache, dass sich an dieser Stelle des Bildes normalerweise ein Totenschädel befindet.²⁵⁷

2.3.7 Zur Pflanzensymbolik

Auch die Pflanzensymbolik auf der Sündenfall-Darstellung spricht dafür, dass das Bild von Anfang an ein bestimmter Diptychon-Flügel, nämlich der rechte Flügel der Beueinung sein sollte, denn die Pflanzen weisen schon auf die Ikonografie des linken Flügels hin. Die auffälligste Pflanze ist wohl die Iris, deren Blüte Evas Scham verdeckt. In der italienischen Renaissance-Malerei ist die Iris ein Mariensymbol, welches aufgrund der schwertförmigen Blätter der Pflanze auf den Schmerz der Jungfrau beim Tod ihres Sohnes hinweist.²⁵⁸ Die Wildrose hingegen, die in der linken unteren Bildecke dargestellt ist, symbolisiert aufgrund ihrer fünf Blütenblätter die fünf Wundmale Christi.²⁵⁹ Jedoch würde ein Botaniker in Hugos Rose keine Wildrose sehen, denn Wildrosen sind normalerweise nicht rot, sondern hellrosa, weiß oder rötlich-violett. Daher müssen wir in dieser Pflanze auch die Kulturpflanze sehen, welche aufgrund ihrer Dornen, die an die Dornenkrone Christi erinnern, und ihrer Farbe, die an Blut denken lässt, schon seit der Antike als ein Trauersymbol galt. Auch hierfür gibt es zahlreiche Beispiele aus der italienischen Kunst, und zwar schon seit dem 14. Jahrhundert.²⁶⁰ Links neben der Iris kann man eine Akelei erkennen, die laut Panofsky ebenfalls als ein Symbol der Trauer und der Melancholie zu interpretieren ist – in der italienischen Malerei kommt sie z. B. bei Pisanello vor.²⁶¹ In mindestens einer der dargestellten Pflanzen, nämlich der Erdbeere, kann man aber nur ein Paradiesessymbol sehen, denn Hugo schien sie von Bouts entlehnt zu haben, der sie auf seinem „Paradies“ in Lille (Abb. 74) ebenfalls darstellte.

257 Wenn diese zutreffen sollte, dann müsste das aber auch heißen, dass Hugo van der Goes sehr genau wusste, warum er sich bei der Gestaltung des Diptychons gerade an Hesekiel 26-28 orientieren sollte, dass er also nicht nur die vordergründige Bedeutung der Ikonografie, die mit Paulus' Römerbrief zusammenhängt, verstand. Dass der Auftraggeber dem Maler so genaue Vorgaben machte und dem Maler die Anweisung erteilt hätte, an dieser Stelle des Bildes einen Hut mit einer Dornenkrone zu malen, ist unwahrscheinlich. Das Wahrscheinlichste ist daher, dass ihn Maximilian über die Zusammenhänge informiert hatte.

258 Levi d'Ancona 1977, S. 185ff.

259 Levi d'Ancona 1977, S. 368ff.

260 Levi d'Ancona 1977, S. 330ff.

261 Panofsky 1953, S. 146.

Auch das Veilchen ist auf beiden Bildern zu sehen, jedoch passt diese Pflanze nicht nur in das Paradies, sondern gilt auch als ein Symbol der Trauer.²⁶² Was also den symbolischen Gebrauch von Pflanzen angeht, übernahm Hugo hier etwas, was in Italien gerade hochmodern war, jedoch dürfte er nicht der erste niederländische Maler gewesen sein, der von einer derartigen Pflanzensymbolik konsequenten Gebrauch machte.

2.3.8 Maria von Burgund und das Wiener Diptychon

Obwohl wir nichts davon wissen, dass Maria von Burgund dabei war, als Maximilian Hugo im Kloster besuchte, wäre es richtiger, nicht nur in Maximilian, sondern im Herrscherpaar den Auftraggeber des Werkes zu sehen, also auch in Maria. Das Geld für den Auftrag kann von niemand Anderem gekommen sein als von Maria, denn die Habsburger waren bekanntlich meist in Geldnot.²⁶³ Möglicherweise war daher die Idee, ein Diptychon für die gemeinsame Andacht anfertigen zu lassen, ursprünglich ihre, und Maximilian handelte bei der Bestellung eigentlich „nur“ in ihrem Auftrag. Die Grundidee war also vielleicht eher Marias, jedoch scheint sie mit dem konkreten Programm des Diptychons nicht allzu viel zu tun gehabt zu haben. Sie könnte daher eher die Rolle einer interessierten Beobachterin bei der Schöpfung seiner Ikonografie gespielt haben. Benutzt wurde das Werk höchstwahrscheinlich aber auch von ihr. Außerdem besaßen Maximilian und Maria vor dem Diptychon wohl noch keine Andachtsbilder bzw. Gebetbücher, die sich wirklich für die gemeinsame Andacht eigneten. Vom sog. Wiener Stundenbuch der Maria von Burgund weiß man weder mit Sicherheit, dass es wirklich Maria gehörte bzw. von ihr bestellt wurde, noch dass es vor dem Diptychon schon

262 Levi d'Ancona 1977, S. 398f; Ebenfalls interessant ist, dass Hugo bei der Darstellung der Pflanzen auch Bouts' sehr grafischen und an Naturstudien erinnernden Stil übernahm, wobei er diesen etwas modifizierte: Die Beleuchtung ist bei Hugo weniger hart, wodurch die Pflanzen weniger glänzen und sich stärker vom Hintergrund abheben als bei Bouts; Hugo ordnet sie also stärker der Gesamtfarbigkeit des Bildes unter, die Pflanzen sind weniger auffällig. Darüber hinaus scheint er die Details, z. B. die Struktur des Erdbeerblattes, fast genauer beobachtet zu haben – oder aber er bildete einfach eine andere Erdbeerart ab. Es wäre auch vorstellbar, dass die Pflanzen auf dem Bild in Lille – ebenso wie der linke Flügel des Hippolyt-Altars – von Hugo gemalt wurden.

263 Ein größeres burgundisches Geldgeschenk ermöglichte Maximilian die militärischen Zurüstungen, die hochzeitliche Ausstattung und die Besoldung seines Gefolges. Für die Kosten der Heirat kam der burgundische Hof auf (Wiesflecker 1971, S. 130).

existierte. Allerdings ist beides nicht zuletzt deshalb logisch, weil die Ikonografie des Stundenbuchs mit dem Schwerpunkt auf der Passion Christi eher für einen weiblichen Benutzer konzipiert zu sein scheint.²⁶⁴ Nicht unwahrscheinlich wäre es, dass Maria schon vor ihrer Hochzeit den Plan hatte, zu ihrem Stundenbuch ein passendes „petit tableau“ anfertigen zu lassen. Das Wiener Diptychon und das „livre d'heures“ der Maria von Burgund (Abb. 75) wären somit die beiden Bestandteile ein- und desselben spätmittelalterlichen „Andachts-Sets“. Dies wäre eine sehr gute Erklärung für zwei Umstände: Zum einen dafür, dass sich beide Werke (so weit man weiß) immer in Wien befanden; und zum anderen für das Fehlen einer Beweinungsszene im Stundenbuch.

2.3.9 Zur Autonomie der beiden Diptychon-Flügel

Das Ungewöhnliche am Wiener Diptychon ist v. a. die Autonomie und Eigenständigkeit der beiden Flügel. Im Gegensatz zu Hugos Tüchlein-Diptychon kann hier jedes der Bilder eigentlich für sich selbst existieren. Wenn die beiden Flügel in verschiedene Sammlungen gekommen wären, dann würden wir heute möglicherweise gar nicht auf die Idee kommen, dass sie ein Diptychon waren. Bei der „Kleinen Kreuzabnahme“ ist dies jedoch nicht der Fall, denn ein Flügel allein ergibt ikonografisch einfach keinen Sinn.²⁶⁵ Beim Wiener Diptychon aber kann jedes der Bilder ganz für sich selbst, allein betrachtet werden. Wenn wir den Sündenfall sehen, dann haben wir nicht das Gefühl, dass etwas fehlt. Das Bild ergibt auch allein Sinn. Dasselbe gilt für die Beweinung, deren Ikonografie ja geradezu einen Schlüssel zum (privaten) Andachtsbild und seiner Entstehung darstellt. Nicht verwunderlich ist daher Reys und Sanders Annahme, dass die beiden Bilder ursprünglich gar nicht zusammengehört haben, ja sogar mit einigem zeitlichen Abstand von einander entstanden.²⁶⁶ Sander versuchte, diese Annahme auch durch die Ergebnisse naturwissenschaftlicher und gemäldetechnologischer Untersuchungen zu

264 Mit dem Problem des „gendered devotion“ beschäftigt sich v. a. Andrea Pearson (Pearson 2005); Andererseits würde sie auch gut zur Persönlichkeit Maximilians passen, da dieser ein großer Verehrer der Leiden Christi war (Wiesflecker 1991, S. 280).

265 Sander schließt bei diesem Werk allerdings nicht aus, dass es ursprünglich kein Diptychon war, sondern eine Leinwand, die auseinandergeschnitten wurde (Sander 1992, S. 152f). Aus meiner Sicht ist dies jedoch aufgrund der Kompositionen der Bilder, die sehr deutlich als zwei Einzelbilder konzipiert sind, eher unwahrscheinlich.

266 Rey 1936, S. 35; Rey 1945, S. 22-26; Sander 1992, S. 77-82.

untermauern: Zum einen dürfte nämlich der Baum, aus dem die Tafel des Sündenfalls stammt, in der Tat einige Jahre vor dem Baum gefällt worden sein, der das Holz für das andere Bild lieferte.²⁶⁷ Dies würde an und für sich nicht zur Annahme zwingen, dass die beiden Tafeln nicht (ungefähr) gleichzeitig bemalt wurden. Interessanter sind in diesem Zusammenhang allerdings die bereits zweimal durch Infrarotreflektografie untersuchten Unterzeichnungen, welche tatsächlich recht unterschiedlich aussehen. Sander nahm an, dass es sich beim Sündenfall um eine Kombination von Pinsel- und Kohleunterzeichnung handelt, während die Unterzeichnungen der Beweinung und der Genovefa ausschließlich mit dem Pinsel ausgeführt wurden.²⁶⁸ Die neuesten gemäldetechnologischen Untersuchungen, die im Rahmen der letzten Reinigung vorgenommen wurden, konnten dies jedoch relativieren, denn bei allen drei Bildern wurden anscheinend beide Techniken angewendet.²⁶⁹ Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen den Unterzeichnungen ist, dass es beim Sündenfall eindeutig mehr *Pentimenti* gibt als bei den anderen beiden Bildern.²⁷⁰ Vollkommen zurecht stellte Sander daher die Frage, wie diese Gegensätze aufzulösen seien.²⁷¹ Meiner Meinung nach könnte es aber eine in gewisser Weise viel einfachere Erklärung geben: Die Beweinung und die Genovefa bzw. die Darstellung einer weiblichen Heiligen waren Themen, die Hugo van der Goes wahrscheinlich schon zahlreiche Male gezeichnet hatte, er musste bei der Kompositionsfindung – im Gegensatz zum Sündenfall – nicht lange herumsuchen und -probieren. Außerdem ist eine derart

267 Sander 1992, S. 76.

268 Sander 1992, S. 66.

269 Strolz meint, dass nicht beim Sündenfall, sondern bei der Beweinung beide Unterzeichnungsmittel gebracht wurden (Strolz 2011, S. 122). *„Das Medium der Unterzeichnung ist zum überwiegenden Teil als flüssig zu erkennen, hier deutlich etwa im linken Arm Adams bzw. im rechten Arm Evas, ebenso im Gesicht der Versucherin. Auffallend anders sind die Linien, die etwa Adams rechten Arm bezeichnen, oder die Angaben für die Gesichtszüge beider Figuren, wobei auch für diese die Verwendung eines flüssigen, eventuell weniger stark pigmentierten und mit einem feineren Pinsel aufgetragenen Mediums nicht ausgeschlossen werden kann. Die im Infrarotreflektogramm zu beobachtende, mit sich kreuzenden Strichlagen angelegte Modellierung im Körper der Eva scheint eher der Malschicht als der Unterzeichnung zuzurechnen zu sein, wenngleich eine definitive Unterscheidung schwer zu treffen ist.“* (Strolz 2011, S. 118) Die Kombination von Pinsel und Kohle dürfte überhaupt sehr typisch für Hugos Unterzeichnungstechnik sein.

270 *„Gerade an den Körperumrissen läßt sich eine verblüffende Beobachtung machen: Hier scheint mit einem weich zeichnenden Pinsel die endgültige Festlegung der Körperkonturen vorgenommen worden zu sein, nachdem mit dem harten, strichelnd-skizzierenden Stift die Figurenkonzeption an sich erarbeitet worden war.“* (Sander 1992, S. 66).

271 Sander 1992, S. 72.

„autonome“ Gestaltung beider Flügel bei dieser Bildform, die in den Niederlanden des 15. Jahrhunderts z. T. so unterschiedlich und individuell gestaltet wurde, meines Erachtens durchaus eine Möglichkeit und erlaubt, genauso wie das Aufteilen einer Szene auf die beiden Flügel. Man sollte daher nicht davon ausgehen, dass die beiden Bilder nicht oder nur „halb“ zusammengehören. Dies alles kann damit erklärt werden, dass sie eben sehr autonom sind – gleichrangig und gleichwertig, aber ganz und gar nicht gleichartig. Die Darstellungen ergeben also sowohl jeder für sich als auch zusammen einen Sinn. Möglicherweise hängt dieses interessante Phänomen mit den Persönlichkeiten der Auftraggeber – Maximilians I. von Habsburg und Marias von Burgund – zusammen, vielleicht ist jeder der Flügel eher auf einen der Eheleute bezogen. Für den Sündenfall würde sich natürlich der Mann anbieten, während die Beweinung als eine Passionsszene v. a. zu weiblichen Frömmigkeitsidealen der Zeit passen würde.

2.4 Form und Stil

In diesem Kapitel werden die einzelnen Bestandteile des Wiener Diptychons mit anderen Arbeiten des Künstlers und mit Werken seiner Zeitgenossen verglichen. Ziel ist einerseits eine tiefgehende Analyse der formalen Struktur der Bilder, welche bei der Datierung hilfreich sein kann, andererseits aber auch eine Weiterentwicklung der Methode der vergleichenden Bildanalyse²⁷² in Form von systematischen vergleichenden Bildbeschreibungen.

2.4.1 Die Beweinung

Der Brügger Marientod

V. a. zwei Faktoren erschweren den Vergleich zwischen der Wiener Beweinung (Abb. 3) und dem Brügger Marientod (Abb. 21). Der Erste betrifft die Größe der Bilder: Obwohl der Marientod nicht wirklich als ein Riesengemälde bezeichnet werden kann, ist er doch um ein Vielfaches größer als die Beweinung. Der Zweite wäre die Raumauffassung: Ganz im Gegensatz zur Portinari-Anbetung (Abb. 10), bei der sich vor Maria, die das Zentrum der Komposition bildet, ein (fast) leerer Bodenstreifen befindet, der in Bezug auf die Räumlichkeit eine sehr ähnliche Funktion besitzt wie der Körper des toten Christus auf der Beweinung, wird der Raum im Marientod durch ein radikal verkürztes Bett aufgebaut, dessen Vorbilder sicherlich in der Kunst südlich der Alpen zu finden sind.

Dennoch gibt es zwischen Marientod und Beweinung viele Gemeinsamkeiten, von denen die Auffälligste wohl die Farben betrifft: Man kann leider nur mehr erahnen, dass

272 Die vergleichende Kunstforschung hat ihre Wurzeln einerseits in der (allgemeinen) Kennerschaft bzw. Stilkritik (da ja keine Zuschreibung bzw. Datierung ohne ein zumindest unbewusstes Vergleichen mit anderen Werken möglich ist), andererseits aber in der vergleichenden Literaturwissenschaft, der Komparatistik (Blum 2012; Thürlemann 2012a; Thürlemann 2012b; Bader, Gaier, Wolf 2010; Gelshorn 2007; Thürlemann 2005; Pächt 1977, S. 250-258; Frey 1949; Wölfflin 1943; Strzygowski 1938). Die Ursprünge der Komparatistik (Zemanek 2012) wiederum liegen in der historisch-vergleichenden Sprachwissenschaft (Wiese 2010), welche die (teilweise) Rekonstruktion von „Ursprachen“ und (Makro-)Sprachfamilien wie Indogermanisch, Finno-Ugrisch, Eurasiatisch ermöglichte.

die ursprüngliche Farbigkeit der Beweinung der des Marientodes sehr ähnlich gewesen sein muss. Bestimmt wird diese v. a. durch das Blau bzw. Hellblau der Gewänder Mariae bzw. Christi und einiger Apostel, aber auch durch die hochrote bzw. rosafarbene Kleidung einiger Apostel. Grün ist ebenfalls eine wichtige Farbe – auf der Beweinung tritt es in der Farbe des Mooses bzw. der spärlichen Vegetation des Gologtha-Berges sowie im Gewand der „Orans“ in Erscheinung, auf dem Marientod wieder in einigen Apostelgewändern. Insgesamt ist die Farbigkeit in beiden Fällen eher aquarellhaft, wofür das Vorbild sicherlich in der Kunst des Joos van Wassenhove (Abb. 66) zu sehen ist, der zur Entstehungszeit beider Bilder wahrscheinlich nicht mehr am Leben war.²⁷³ Zwar gibt es bei der Beweinung weder ein so helles, an Rogier van der Weydens Buntfarbigkeit erinnerndes Hochrot wie bei der Dreifaltigkeit in Edinburgh (Abb. 6), noch ein so tiefes Dunkelblau wie beim Gewand der Portinari-Maria (Abb. 10), doch die Farbigkeit der Beweinung dürfte weniger „aquarellhaft“, d. h. von Joos van Wassenhove beeinflusst sein als die des Marientodes. Weitere motivisch-kompositionelle Gemeinsamkeiten wären: zum einen natürlich die Tatsache, dass Raum und Komposition primär durch die Figuren aufgebaut werden, welche um ein Hauptmotiv bzw. eine Hauptfigur herum gruppiert sind. Die Anordnung dieser „Nebenfiguren“ ist auf dem Marientod jedoch nicht so streng wie bei der Beweinung, wo die Köpfe, Bouts' bzw. Rogiers Kompositionsschema folgend, in zwei parallelen, von rechts unten nach links oben führenden Diagonalen aufgereiht wurden. Zum anderen aber sind es einzelne Motive wie die in der linken unteren Ecke des Sündenfalls sitzende weibliche Figur, aus der im Marientod zwei ebenfalls auf dem Boden sitzende Apostel geworden sind, welche auf beide Bildecken verteilt wurden. Diejenige Figur, die den Blick des Betrachters sucht, befindet sich nun in der rechten Ecke, während die kniende männliche Profilfigur ein bisschen weiter nach oben gerückt wurde. Aus diesen kompositionellen Gemeinsamkeiten resultiert aber eine stilistische Gemeinsamkeit: die stark ausgeprägte Raumenge,

273 Wassenhove starb auf dem Hof Frederico da Montefeltres in Urbino. Hugo beglich für ihn während seiner Abwesenheit Schulden, die beiden dürften also miteinander befreundet gewesen sein. Die Frage, ob Hugo van der Goes nach Italien reiste und dort das einzige Werk, dessen Zuschreibung an Wassenhove niemals umstritten war, nämlich die Apostelkommunion, im Original sah, ist meines Erachtens durchaus berechtigt. Am Bild in Urbino wird jedenfalls ersichtlich, dass die Genter Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts – ebenso wie die ganze Malerei nördlich der Alpen – nicht nur von Jan van Eyck, sondern v. a. auch von Rogier van der Weyden geprägt war (Bottacin 2007, Bottacin 2004a, Bottacin 2004b, Evans 1993).

wodurch es zu einer Konzentration auf die Gesichter und die Hände der Figuren – als Ausdrucksträger – kommt. Obwohl die Beweinung viel geringere Ausmaße besitzt als der Marientod, sind beide Phänomene, also sowohl die Enge als auch die Konzentration auf Köpfe und Hände, weniger stark ausgeprägt, da mehr Personen ganzfigurig abgebildet werden konnten. Neben der größeren Monumentalität der Figuren auf dem Marientod könnte man dies als einen weiteren Hinweis für die frühere Entstehung der Beweinung bzw. des Wiener Diptychons werten. Übrigens würde auch der relativ kleinteilige und v. a. beim Gewand des Johannes noch einiges an Eigenleben entwickelnde Faltenstil dafür sprechen, wohingegen man bei der viel natürlicher wirkenden Gewandbehandlung auf dem Marientod neben Jan van Eyck vielleicht den Einfluss Memlings ausmachen kann. Man könnte den Unterschied aber auch so beschreiben, dass bei der Beweinung die Gewänder dazu dienen, den Körper der Figuren zu bedecken, während auf dem anderen Bild die Figuren eher nur die üppigen, schweren Stoffmassen ausfüllen und ihnen etwas Form verleihen sollen. Im einen Fall liegt der Schwerpunkt also auf dem menschlichen Körper, im anderen auf den vielen bunten Stoffen.

Die „kleine Kreuzabnahme“

Bei der sog. „kleinen Kreuzabnahme“ (Abb. 14, 15), deren Flügel in Berlin und New York aufbewahrt werden, handelt es sich um ein Tüchlein-Diptychon, welches sehr eng mit der Beweinung zusammenhängt. Sie ist gleichsam ein „Kind“ der Beweinung, d. h. ohne ihr Vorbild gar nicht vorstellbar. Es ist daher anzunehmen, dass die Kreuzabnahme ebenfalls nach dem Wiener Diptychon entstand. Aufgrund des sehr engen Bildraumes wäre es allerdings nicht überraschend, wenn es sich bei der Kreuzabnahme um eines der spätesten Werke von Hugo handeln sollte, das ungefähr gleichzeitig oder kurz vor dem Brügger Marientod, also um 1479, entstand.

Die wichtigste Gemeinsamkeit betrifft die Form der Werke – beide sind Diptychen. Doch sind es sehr unterschiedliche Arten von Diptychen: Im einen Fall handelt es sich um ein „richtiges“ Diptychon, das auf Holztafeln gemalt ist. Es war klein genug, um transportiert zu werden und es war ursprünglich verschließbar, während die Außenseiten der Tafeln bemalt waren. Die „kleine Kreuzabnahme“ hingegen ist eigentlich kein Di-

ptychon, es waren wohl eher nur Pendants, eine Szene wurde auf zwei Bilder verteilt, aus einem Bild wurden zwei gemacht. Der Bildträger (Leinwand) spricht zwar dafür, dass sie transportabel war, aber das Ensemble hat eigentlich keinen Objektcharakter mehr. Nicht zu vernachlässigen ist auch der Größenunterschied – die „kleine Kreuzabnahme“ ist zwar deutlich größer, jedoch war sie in zusammengerolltem Zustand kleiner und daher leichter zu transportieren. Des Weiteren sind beide Werke der Gruppe der niederländischen Kreuzabnahme-, Beweinungs- und Grablegungsdarstellungen zuzuordnen.²⁷⁴

Auffällig sind natürlich wieder die Gesten, welche bei der Kreuzabnahme ebenfalls eine wichtige Rolle zu spielen scheinen, und zwar – wie bei dem Wiener Diptychon – v. a. auf dem rechten Flügel. Auf die „Orans“ wurde im Zusammenhang mit der Datierung gerade hingewiesen. Die Geste dieser Figur ist der „Orans“ auf dem Wiener Diptychon sehr ähnlich, jedoch nicht identisch und es wird hier noch klarer, dass es zwischen diesem Motiv und der frühchristlich-(italo)byzantinischen „Maria Orans“ eine enge Verbindung bestehen muss, denn die Beterin der Kreuzabnahme ist Darstellungen wie der „Madonna delle Grazie“²⁷⁵, die laut Belting zu den wichtigsten Ikonen in S. Marco zu zählen ist, eigentlich noch ähnlicher als die der Beweinung. Doch die „Madonna delle Grazie“ ist nicht die einzige „Maria Orans“ in Venedig. An der Südfassade des Markusdoms gibt es nämlich eine weitere Maria mit zum Gebet erhobenen Armen (Abb. 70). Auf dieser Mosaikikone ist Maria aber nicht allein dargestellt, sondern vor ihrer Brust ist das Jesuskind zu sehen, was sich wiederum sehr gut mit Marias Kopf vergleichen lässt, welche sich vor der Brust von Hugos „Orans“ befindet. Vor Marias Brust sind ihre übereinander gekreuzten Hände zu sehen – eine neue Geste, die es in der Beweinung noch nicht gibt. Diese Gebärde hat aber ebenfalls sehr interessante Bedeutungen: Laut Ohm kreuzen z. B. viele Katholiken beim Empfang der Kommunion die Hände über der Brust. Die orthodoxen Christen hingegen, darunter insbesondere die Russen, gebrauchen diese Geste nicht nur bei der Kommunion, sondern auch als eine Betgeste.²⁷⁶ Frank erwähnt, dass man in russischen Klöstern sogar mit über der Brust gekreuzten Händen zu schlafen pflegt.²⁷⁷ Die Protestanten wiederum kreuzen die Hände

274 Jähnig 1914.

275 Belting 1990, S. 227.

276 Ohm 1948, S. 278.

277 Frank 1889, S. 203.

beim Sündenbekenntnis über der Brust. Im Kreuzabnahme-Diptychon könnte diese Geste daher als eine Erinnerung oder Andeutung an die Sündhaftigkeits-Thematik des Wiener Diptychons interpretiert werden, wobei sie sicher nicht so zu verstehen ist, dass Maria eine Sünderin ist oder sich schuldig fühlt, sondern ich vermute eher, dass sie – wie auf der Beweinung die weibliche Figur in der linken unteren Bildecke – dem Betrachter als Vorbild dienen und ihn an seine Sündhaftigkeit ermahnen soll. Andererseits ist uns diese Geste natürlich auch von anderen Altniederländern bekannt, z. B. von der Verkündigungs-Maria auf dem Genter Altar, und in dem Kontext würde diese These nicht viel Sinn ergeben, sehr wohl aber diejenige, nach der es sich hierbei um eine Betgeste handelt, was wiederum zur Funktion des Diptychons als Andachtsbild passen würde.

Der wichtigste Unterschied zwischen Beweinung und Kreuzabnahme betrifft den Darstellungsmoment: Im Gegensatz zur Beweinung ist das Tüchlein-Diptychon eher in die Kreuzabnahme-Gruppe unter den niederländischen Kreuzabnahmen, Beweinungen und Grablegungen des 15. Jahrhunderts einzuordnen. Zwar wird das Werk im Allgemeinen als „Kreuzabnahme“ bezeichnet, doch ist dies vielleicht nicht ganz präzise, da Christus – im Gegensatz z. B. zu Rogiers berühmter Kreuzabnahme im Prado – schon vom Kreuz abgenommen wurde, Hugo wählte also einen etwas späteren Zeitpunkt als Rogier. Darüber, dass die Figuren der Beweinung dem Grab zumindest räumlich näher sind, besteht kein Zweifel. Doch die räumliche Nähe bzw. Entfernung zum Grab kann nicht das entscheidende Kriterium für die Zuordnung der Werke in die eine oder in die andere Gruppe sein, denn auf den anderen Beweinungen Rogiers, z. B. in London oder Brüssel, findet das Ereignis am Fuße des Kreuzes statt, wobei es natürlich nicht ausgeschlossen werden kann, dass – zumindest in der Vorstellung der spätmittelalterlichen Christen – Jesus mehrere Male beweint wurde, z. B. einmal unmittelbar nach der Abnahme vom Kreuz, und einmal unmittelbar vor der Grablegung (in der Heiligen Schrift wird – im Gegensatz zur Kreuzabnahme und zur Grablegung – nicht über die Beweinung berichtet). Ein viel besseres Kriterium ist aber möglicherweise die Position des Leichnams, der auf der Beweinung (zumindest mit den Füßen bzw. Beinen) auf dem Boden liegt, was beim Tüchlein eindeutig nicht der Fall ist. Neben dem Darstellungsmoment betrifft ein weiterer wichtiger Unterschied die Nähe des Betrachters zum Geschehen: Bei den Tüchlein ist sie zweifellos viel größer, obwohl sie ungefähr 20 cm höher

sind als das Tafelbild. Durch die größere Nähe zum Geschehen wird nicht nur der Abbildungsmaßstab erhöht, sondern es kommt auch zu einem größeren Gedränge im Bild und die Figuren können nicht mehr ganzfigurig dargestellt werden. Von den meisten Figuren ist daher eigentlich nur der Kopf zu sehen, nur bei den Figuren der sog. Hauptgruppe, also Christus, Maria, teilweise auch Johannes und Maria Magdalena, kann man auch den Oberkörper erkennen. Im Gegensatz zum Wiener Diptychon scheint die Kreuzabnahme auch nicht so eng mit der Bibel und zeitgenössischen Texten zusammenzuhängen. Weniger komplex ist sie deshalb aber nicht: Wie Ringbom schon betonte, handelt es sich bei diesem Werk nicht nur um eine Kreuzabnahme, sondern der Maler vereinigte durch die Aufteilung der Figuren auf die beiden Flügel eines Diptychons eigentlich zwei ikonografische Typen: Die Kreuzabnahme und die Schmerzensmann-und-Mater-Dolorosa-Ikonografie (Abb. 77), welche in der Diptychon-Form wohl schon von Rogier in die altniederländische Malerei eingeführt wurde.²⁷⁸ Dadurch verzuständlichte Hugo van der Goes – im Sinne Panofskys – einerseits das Geschehen der Kreuzabnahme, andererseits schmückte er aber die alte Schmerzensmann-und-Mater-Dolorosa-Ikonografie mit weiteren Figuren aus und verlieh ihr dadurch mehr Bewegung und Aktion.²⁷⁹

Die Londoner Grablegung

Die berühmte Londoner Grablegung²⁸⁰ (Abb. 35), die höchstwahrscheinlich Teil des sog. Kreuzigungs-Altars war und Dirk Bouts d. Ä. zugeschrieben wird, ist zweifellos das wichtigste Vergleichsbeispiel zur Wiener Beweinung (nicht zuletzt weil schon seit Langem ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Bouts und van der Goes vermutet wird, in jedem Fall werden sich die beiden Maler aber persönlich gekannt haben). Interessanterweise wurden die Werke in der bisherigen Forschung jedoch noch nie genauer miteinander verglichen. Dies ist auch deshalb nicht unproblematisch, weil man nicht einmal mit Sicherheit weiß, ob die Londoner Grablegung wirklich vor der Wiener Beweinung entstand. Tatsächlich zeigt der Vergleich deutlich, dass Hugos Verhältnis zu

278 Ringbom 1965, S. 125f.

279 Panofsky 1927.

280 Périer-d'Ieteren 2006, S. 162-177, 237-239; London 1998, S. 38-45; Koch 1988.

Dirk Bouts d. Ä. – falls die Londoner Grablegung wirklich sein Werk ist, worauf diese Überlegungen aufbauen – ähnlich gewesen sein muss wie sein Verhältnis zu Jan van Eyck, dem ersten großen Niederländer, an dem sich der Künstler bei der Gestaltung des rechten Diptychonflügels orientierte: Die Verwandtschaft der beiden Kompositionen ist unleugbar, doch beim genauen Hinsehen bemerkt man, dass die Unterschiede eigentlich größer und zahlreicher sind als die Gemeinsamkeiten. Außerdem scheint es sich hierbei wieder – wie beim Sündenfall und dem Genter Altar – um einen intendierten Rückgriff und ein ganz bewusstes Zitieren des Bouts'schen Werks zu handeln. Vor der Ausführung dieses wichtigen Vergleichs sind jedoch einige einleitende Bemerkungen zum Stand Bouts-Forschung und zum Problem des Lehrer-Schüler-Verhältnisses zwischen Hugo und Bouts unerlässlich.

Die Hypothese des Lehrer-Schüler-Verhältnisses lässt sich zwar mangels schriftlicher Quellen nach wie vor nicht endgültig beweisen, allerdings wurde ihr auch noch von niemandem widersprochen.²⁸¹ Die Neigung mancher Forscher, Bouts eher mit der alt-holländischen, Hugo hingegen – nicht zuletzt aufgrund seiner engen Verbindungen zu den Gent-Brügger Buchmalern, also der „flämischen“ Buchmalerei – mit der flämischen Kunst in Verbindung zu bringen, kann hier sicherlich nicht als ein seriöses Argument gewertet werden.²⁸² Neben dem stilkritischen Befund sprechen jedenfalls auch die Mal- und v. a. die Zeichentechnik der beiden Künstler für die Hypothese des Lehrer-Schüler-Verhältnisses.

Bei der sog. „Gruppe Bouts (d. Ä.)“ handelt es sich überdies um eine der heterogensten und daher problematischsten Bildergruppen der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts.²⁸³ Ihre „Kernbestandteile“ sind: der „Abendmahls-Altar“ in Löwen (Abb. 81) – das einzige Werk, das man mit Bouts in Verbindung bringen kann, da der Vertrag zwischen Auftraggeber und Maler erhalten ist; der Kreuzigungs-Altar²⁸⁴, ein

281 Maryan W. Ainsworth brachte z. B. überzeugende stilkritische, mal-, zeichen- bzw. arbeitstechnische Argumente für ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Bouts und Gerard David vor. Nachdem die Verbindungen zwischen Hugo und Bouts noch enger gewesen sein dürften als zwischen Bouts und David, können wir mit relativ großer Sicherheit davon ausgehen, dass Hugo wirklich Schüler von Bouts d. Ä. war (Ainsworth 1998, S. 315).

282 Pächt 1933.

283 Grundlegende Publikationen: Bruijnen 2008, Périer-D'Ieteren 2006, Steyaert 2005, Leuven 1998, Schöne 1938, Friedländer 1925.

284 Die erhaltenen Bestandteile befinden sich in Brüssel (Kreuzigung, Farbabb. bei Perier-d'Ieteren 2006, S. 164), London (Grablegung, Farbabb. bei Perier-d'Ieteren 2006, S. 170), Pasa-

großes Leinwand-Ensemble, zu dem die Londoner Grablegung gehörte, der Kreuzabnahme-Altar in Granada²⁸⁵, die Flügel mit den Darstellungen von Hölle und Paradies in Lille²⁸⁶ (Abb. 74), die beiden Gerechtigkeitsbilder in Brüssel²⁸⁷ und mehrere kleinere Tafelgemälde, darunter einige Madonnenbilder.²⁸⁸ Dirk Bouts d. Ä. signierte seine Werke ebenso wenig wie Hugo van der Goes. Zeitlich ungefähr einordnen lässt sich – dank des 1464 datierten Vertrages – wieder nur der Abendmahls-Altar (Abb. 81).²⁸⁹ Nach wie vor ungeklärt ist daher das Problem der stilistischen Entwicklung und die Frage der Händescheidung innerhalb der Werkstatt, die im Wesentlichen wahrscheinlich aus Familienmitgliedern bestand. Der Kreuzabnahme-Altar in Granada und der Kreuzigungs-Altar würden sich zwar als Frühwerke anbieten, jedoch erscheint die stilistische Entwicklung zu den dreieckigen Kopftypen und den stark gelängten Figuren der mutmaßlichen Spätwerke um den Abendmahls-Altar nicht unbedingt logisch. Außerdem sind bei den einzelnen Bestandteilen des Kreuzigungs-Altars trotz kompositorischer Übereinstimmungen (Figurengröße usw.) relativ deutliche Unterschiede bei Raum- und Figurenauffassung zu beobachten.

Die Verwandtschaft zwischen dem Wiener Diptychonflügel und der Londoner Grablegung besteht nun aber in erster Linie wieder im Motivisch-Kompositionellen, wobei wir hier typischerweise zugleich auch schon auf einen Unterschied stoßen, nämlich auf die

dena (Auferstehung, Farbabb. bei Perier-d'Ieteren 2006, S. 172) und Los Angeles (Verkündigung, Farbabb. bei Perier-d'Ieteren 2006, S. 166). Die Zusammengehörigkeit der Bilder und Rekonstruktion des Altares wird von den meisten, aber nicht von allen Forschern akzeptiert (Perier-d'Ieteren 2006, S. 162, Abb. 151).

285 Abb. bei Perier-d'Ieteren 2006, S. 240f.

286 Farbabb. bei Perier-d'Ieteren 2006, S. 276f.

287 Farbabb. bei Perier-d'Ieteren 2006, S. 46f.

288 Der schöne „Marienaltar“ im Prado (Abb. bei Perier-d'Ieteren 2006, S. 302-303), den man lange Zeit als ein Hauptwerk des frühen Bouts ansah, wurde von Kemperdick wohl leider zurecht aus der eigentlichen „Kerngruppe“ ausgeschieden – es gibt nicht nur feine, aber grundlegende stilistische Unterschiede, sondern v. a. unterscheidet sich die Technik der Unterzeichnung zu stark von den Unterzeichnungen der anderen Bilder (Kemperdick 2001).

289 Die im Rahmen der neuesten Bouts-Monografie (Perier-d'Ieteren 2006) publizierten dendrochronologischen Daten sind eher verwirrend als aufschlussreich. So wurde etwa der Baum, der die Tafeln für den Passionsaltar in Granada lieferte, ungefähr gleichzeitig mit demjenigen Baum gefällt, der das Holz für den Abendmahls-Altar bereitstellte. Einige andere Tafeln wiederum besitzen jüngste Jahresringe aus der Zeit um 1400, was zumindest die theoretische Entstehung der Bilder um 1420-30 ermöglicht. Dies wäre jedoch vor der Tätigkeit von Bouts d. Ä. (Natürlich wäre es nicht ungewöhnlich, wenn die eine oder andere Tafel etwas länger gelegen wäre, doch ist es etwas irritierend, dass dies anscheinend gleich bei mehreren Bildern der „Bouts-Gruppe“ vorkommt.)

spiegelverkehrt angeordnete Figurenkomposition, bestehend aus der sog. Hauptgruppe, d. h. Maria, Johannes, Joseph von Arimathea bzw. Nikodemus und dem Leichnam, der im Vordergrund sitzenden, weiblichen Figur sowie den beiden trauernden Frauen, welche die Kompositionen nach hinten abschließen und im Übrigen die einzigen Bildelemente darstellen, die Hugo van der Goes von Dirk Bouts übernahm, ohne sie spiegelverkehrt anzuordnen. Damit wären die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Bildern eigentlich genannt, zumindest diejenigen aus dem gegenständlich-kompositionellen Bereich. Der Grund für die spiegelverkehrte Anordnung ist sicherlich darin zu sehen, dass die Beweinung den rechten Flügel eines Diptychons bildete, der auf die Komposition des linken Flügels Rücksicht nehmen musste. Doch es gibt ein weiteres Gestaltungsprinzip, bei dem sich Hugo van der Goes von Bouts' Londoner Grablegung beeinflussen ließ, und zwar aus gutem Grund: Das Einzigartige an diesem berühmten Tüchlein ist wohl das Schweigen, in dem die Darsteller der Grablegung verharren und die großartige Stille, welche sie ausstrahlen. Hugo van der Goes konnte die Stille der Londoner Grablegung nicht übertreffen, doch ist er hier Bouts viel näher als Rogier. Dennoch versuchte er die „Bouts'sche Stille“ in gewisser Weise noch zu steigern, indem er sie in Richtung Ernsthaftigkeit, Trauer und Betroffenheit modifizierte, worin wieder ein Unterschied zu sehen ist.

Die grundlegenden Abweichungen betreffen erneut – analog zum Vergleich des linken Flügels mit den Genter Ureltern – Format, Größe und Ikonografie der Bilder: Dass es sich bei der Londoner Grablegung eigentlich nicht um ein Privatbild handelt, wie beim Wiener Diptychon, wurde schon erwähnt. Darum besitzt das ungefähr 90 cm hohe und 70 cm breite Tüchlein viel größere Ausmaße als der Diptychonflügel. Das Format ist, wie das der Beweinung, hochrechteckig, jedoch misst die Höhe des Bildes nur wenig mehr als seine Breite, wodurch der Betrachter es eher als quadratisch empfindet. In beiden Fällen sind Format und Größe von der Formgelegenheit bzw. der Funktion abhängig: Die Form und die Ausmaße der Grablegung wurden vom Mittelbild des Kreuzigungs-Altars vorgegeben, während sich Hugo van der Goes bei der Gestaltung der Beweinung am möglicherweise schon vorhandenen Sündenfall bzw. an den Vorgaben des Auftraggebers orientieren musste. Auch hier haben Format und Größe Auswirkungen auf die Komposition. Zu den weiteren prinzipiellen Unterschieden zählt der Darstellungs-

moment, denn, selbst wenn auf dem Wiener Bild eine Beweinung gezeigt wird, die der Grablegung zeitlich und daher auch inhaltlich eindeutig näher ist als der Kreuzabnahme, so handelt es sich noch immer um ein anderes Ereignis. Außerdem ist das Geschehen, welches Bouts dargestellte, bewegter, als dasjenige, welches auf dem Diptychonflügel zu sehen ist. Und es ist nicht nur bewegter, sondern es zeigt auch einen Moment, von dem in der Heiligen Schrift berichtet wird, während in keinem der vier Evangelien davon die Rede ist, dass die Angehörigen und Freunde Christi den Toten beweinten, nachdem sie ihn vom Kreuz abgenommen hatten. Bei der Grablegung gibt es also mehr Handlung und Aktion, Christus wird gerade in das Grab hineingelegt. Bei der Beweinung wird auch etwas getan, doch dieser Vorgang ist in einem viel höheren Maß ein Psychischer als im Vergleichsbeispiel, da hier die „physischen Vorgänge“ fast gänzlich zum Stillstand gebracht wurden. Dies würde wieder Panofskys These entsprechen, nach der es bei der einen Form des Andachtsbildes zu einer Herauslösung aus dem Gesamtgeschehen und zu einer Verzuständlichung der Handlung kommt.²⁹⁰

Die stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Bildern sind ebenfalls bemerkenswert. Zunächst zur Raumdarstellung: Das Auffälligste ist, dass bei Hugo ein viel größeres Gedränge herrscht als bei Bouts. Dies kommt durch mehrere Faktoren zustande: Erstens durch die größere Figurenzahl, zweitens durch die geringen Ausmaße der Tafel und drittens durch ihr Format. Am stärksten wird dies wohl im linken unteren Bildviertel spürbar, welches der Künstler, anstatt es, wie Dirk Bouts, einfach leer zu lassen, mit einer Figur füllte. Dennoch ist die Wiener Beweinung räumlicher als die Londoner Grablegung. Der Körper des toten Christus z. B. ist nämlich nicht bildparallel angeordnet wie im Vergleichsbeispiel, sondern führt eindeutig in die Tiefe, ebenso wie die von rechts unten nach links oben verlaufende Diagonale, welche von den Köpfen der Figuren gebildet wird. Bei der gerade erwähnten Frauengestalt im Vordergrund handelt es sich ebenfalls um ein sehr räumliches Motiv: Denn der Unterkörper dieser Figur, welche im Raum eine Drehbewegung vollführt, ist im Profil abgebildet, mit dem Gesicht wendet sie sich aber zum Betrachter, wodurch ihr Oberkörper verkürzt wiedergegeben werden musste. In der stark enträumlichten Londoner Grablegung hingegen ist nicht nur der Leichnam bildparallel angeordnet, sondern auch das Grab, worin er versenkt wird.

290 Panofsky 1927.

Auffallend sind des Weiteren die beiden Profilfiguren im Vordergrund, Maria Magdalena und Nikodemus oder Joseph von Arimathea. Bei Hugo van der Goes gibt es nur eine Figur, die in so strengem Profil wiedergegeben wurde, doch bezeichnenderweise befindet sich diese gelb gewandete Frauengestalt, bei der es sich übrigens um ein Zitat aus Petrus Christus' berühmter Beweinung handelt (Abb. 67), nicht im äußersten Vordergrund, wie bei Bouts, sondern sehr weit hinten, in der allerletzten Reihe.²⁹¹ Auch die Plastizität ist bei Hugo stärker ausgeprägt. In der Londoner Grablegung tragen alle Gestalten lange, weite und – bis auf eine Ausnahme – dunkle Gewänder, welche, der Schwerkraft gehorchend, schlaff zu Boden fallen und kaum etwas vom Körper ihrer Träger erahnen lassen. Ganz im Gegensatz zu diesen fast mittelalterlichen Gewandfiguren trägt die junge Frau in der linken unteren Ecke der Wiener Beweinung ein helles, modisches Kleid, welches sich eng an ihren Oberkörper schmiegt und sogar ihre Brüste hervortreten lässt, während das dekorative Faltengekräusel des weiten Unterteils ein relativ starkes Eigenleben entwickelt. Das Gleiche gilt für den wegflatternden Umhang des heiligen Johannes, bei dem es sich wieder um ein unverkennbares Rogier-Zitat handelt. Bouts' viel weniger artifiziellen oder „aristokratischen“ Gewandbehandlung entsprechen im Wiener Bild noch am ehesten die Kopfbedeckungen der Frauen sowie das Gewand Mariä, welches aufgrund seines „krepiernten“ Blaus jedoch schwer zu beurteilen ist.

Überhaupt ist es lohnenswert, das Verhältnis dieser beiden Bilder bzw. Künstler zu Jan van Eyck und Rogier van der Weyden zu untersuchen, denn, obwohl der frühe Bouts sich bei der Gestaltung der Gewänder von Rogier offensichtlich absetzen will, wird beim Blick auf die Wiener Beweinung klar, dass er diesem nicht nur noch näher steht als Hugo, sondern ihn z. T. sogar übertrifft. Damit meine ich (bei der Grablegung) einerseits freilich den an atmosphärischen Qualitäten überaus reichen Landschaftshintergrund, welcher räumlich in keiner Weise mit der Vordergrundszone in Verbindung zu stehen scheint und somit den für Rogier typischen Charakter einer Landschaftstapete besitzt, andererseits aber auch den (im Gegensatz zur sehr malerisch ausgeführten Hintergrundlandschaft) äußerst grafischen und reliefhaften Stil der Szene im Vorder-

291 Eine weitere Figur, die man als eine Profilfigur bezeichnen könnte, ist jedoch in der rechten unteren Ecke der Beweinung zu sehen: der ganzfigurig gegebene trauernde, ältere Mann. Das eine Motiv schließt die Komposition also nach oben ab, während die andere vorne bzw. unten anscheinend dieselbe Funktion besitzt. Es ist sicher kein Zufall, dass diese beiden im Profil wiedergegeben wurden, wodurch sie sich auf bildparallelen Raumebenen befinden.

grund des Bildes. Selbstverständlich wird dieser Eindruck auch dadurch verstärkt, dass der Erhaltungszustand der Londoner Grablegung aufgrund der Maltechnik und des Materials, auf dem das Bild ausgeführt wurde – obwohl es zu den am besten konservierten niederländischen Tüchlein zählt – wahrscheinlich deutlich schlechter ist als der des Diptychons. Dennoch würde man nicht annehmen, dass z. B. das Rot des Gewandes von Johannes ein so strahlendes war wie in der Beweinung. Diese weniger bunte Farbigkeit lässt sich also nicht nur durch die Verschiedenartigkeit der Bildmedien bzw. Maltechniken erklären. Beim Vergleich mit Bouts wird also klar, dass Hugo dem expressiven Kolorismus Rogiers einerseits durch die Verwendung der reinen Primärfarben Rot, Blau und Gelb näher steht, andererseits aber v. a. auch von denjenigen Errungenschaften Rogiers beeinflusst wurde, bei denen sich dieser wiederum von Jan van Eyck anregen ließ. Denn die Verwendung von Primärfarben z. B. ist zwar sehr typisch für Rogier, doch letztlich war es Jan van Eyck, bei dem die Farben das erste Mal zu strahlen begannen. Davon ist die Londoner Grablegung weit entfernt. Im Gegensatz zum rot-blau-weißen Farbakkord der Gewänder von Maria, Johannes und der unidentifizierbaren Frauengestalt auf dem Diptychonflügel wird dieses Bild im Grunde nur von einer einzigen schmutzigen Sekundärfarbe dominiert, der sich alle anderen Farben unterordnen: dem hellen, bräunlich-grauen Grün der Landschaft. Interessant ist auch, dass diese für den Bouts'schen Stil auch sonst sehr charakteristische Tonigkeit in diesem Fall durch den Erhaltungszustand des Bildes noch verstärkt bzw. hervorgehoben wird. So kommt die Farbe Grün nicht nur in der Landschaft, sondern auch in den Gewändern fast aller Figuren vor. Rot, Blau und Weiß sind ebenfalls vorhanden, doch das Rot und das Blau der Gewänder von Johannes dem Evangelisten und der Untergewänder von Maria und Nikodemus bzw. Joseph von Arimathea sind bei Weitem nicht so hell und strahlend wie bei Hugo, sondern ziemlich dunkel, das Blau fast schwarz, und auch der Umhang Maria Magdalenas ist nicht so sauber wie das weiße Kleid der weiblichen Figur in der linken unteren Ecke des Diptychonflügels. Das Verhältnis zwischen Hugos Wiener Beweinung und Bouts Londoner Grablegung entspricht daher also in etwa dem Verhältnis zwischen Jan van Eyck und Rogier van der Weyden, wobei dies aber nicht bedeutet, dass die zu Beginn meiner Ausführungen aufgestellte These, im rechten Diptychonflügel

sei von Jan van Eyck kaum mehr etwas zu spüren, widerlegt sei, denn Rogier verdankt van Eyck selbst Einiges.

Die Beweinung in Den Haag

Bei der Haager Beweinung²⁹² (Abb. 36), ist sich die Forschung einig, dass sie – oder zumindest die Ausführung der Arbeit – nicht Rogier van der Weyden selbst zuzuschreiben ist. Es handelt sich entweder um eine Werkstattarbeit, deren Komposition vom Hauptmeister angelegt wurde, oder um ein Werk aus der Nachfolge Rogiers. Falls die zweite Möglichkeit zutreffen sollte, kann man davon ausgehen, dass die Tafel ein heute verlorenes Original von Rogier wiedergibt.²⁹³ Teilweise wird auch die Meinung vertreten, die Beweinung in Den Haag sei – als ein Werk der sog. „Rogier-Renaissance“ – sogar später zu datieren als Hugos Beweinung.²⁹⁴ Welche der beiden Rogiers „Urbild“ nun zeitlich und stilistisch näher kommt bzw. ob die Haager Komposition mit jenem „Urbild“ identisch ist, ist in unserem Kontext aber weniger wichtig als die Tatsache, dass sich Hugo beim rechten Flügel des Diptychons offensichtlich nicht an Jan van Eyck, sondern an Rogier orientiert. Wie immer es also gewesen sein mag, wir können davon ausgehen, dass er sowohl Petrus Christus' als auch Rogiers bzw. die Haager Beweinung kannte. Von Jan van Eyck hingegen ist im Wiener Bild – ganz im Gegensatz zu seinem Gegenstück, dem Sündenfall – nicht mehr viel zu spüren. Allerdings ist mir nur eine einzige Beweinung bekannt, die höchstwahrscheinlich eine eigenhändige Arbeit Rogiers ist: die Mitteltafel des Miraflores-Triptychons (Abb. 65). Diese ist zugleich die älteste erhaltene Beweinung in der altniederländischen Malerei. Daneben gibt es noch einige weitere Beweinungen in Brüssel, Madrid (Abb. 68) und London, die irgendwie mit Rogier van der Weyden in Verbindung zu stehen scheinen, aller Wahrscheinlichkeit nach aber wieder nicht von ihm selbst stammen. Alle diese Darstellungen unterscheiden sich von Hugos Beweinung

292 Kemperdick 2007, 123; Leuven 2009, S. 511-513.

293 Rosenauer 1969; Dafür würde eventuell auch ein weiteres Bild sprechen, das höchstwahrscheinlich vor dem Wiener Diptychon entstand, nämlich Petrus Christus' Brüsseler Beweinung (Abb. 67), die als ein Dokument für die Abwendung Petrus Christus' gegen die Mitte des Jahrhunderts von seinem Lehrer Jan van Eyck und seine Hinwendung zu Rogier van der Weyden gilt. Von der Haager Tafel unterscheidet sie sich allerdings nicht nur durch die spiegelverkehrte Anordnung des Leichnams und einiger anderer Figuren, sondern v. a. durch ihre kühlere Farbigkeit.

294 Sander 1992, S. 86.

dadurch, dass sie die Beweinung mit wenigen Figuren darstellen und sich somit ganz auf den Schmerz der Mutter konzentrieren, die ihren toten Sohn das letzte Mal umarmt und an sich schmiegt. Dem gegenüber ist die emotionale Komponente bei der Haager Tafel, deren Ikonografie dem Wiener Bild noch am nächsten kommt, viel zurückgenommener. Gleichzeitig hält sich der Künstler – trotz der zahlreichen, z. T. unidentifizierbaren Figuren bzw. „Doppelbesetzungen“ – genauer an die Heilige Schrift, da in den Evangelien nirgendwo davon berichtet wird, dass Maria ihren toten Sohn nach der Kreuzabnahme in den Arm nahm und ihn beweinte. Im Johannesevangelium wird ihr Name bei der Schilderung der Kreuzabnahme und der Grablegung nämlich nicht einmal genannt, und die anderen Evangelisten erwähnen lediglich, dass „die Frauen“ auch dabei waren und zusahen.

In der Tat scheint Hugos Bild fast wie eine ins Hochformat gedrängte, miniaturisierte Haager Beweinung zu sein, denn außer diesen Beispielen gibt es eigentlich nur noch zwei Kompositionen von Petrus Christus, die uns das Ereignis in dieser Form, d. h. ohne die den Leichnam umarmende Mutter, zeigen. Das Ungewöhnlichste an der Ikonografie der Beweinungen in Wien und Den Haag ist jedoch, dass Maria in betender Position bzw. mit zum Gebet gefalteten Händen dargestellt und somit ebenfalls als eine Figur zu deuten ist, die dem Betrachter zeigt, was er beim Anblick des Ereignisses denken, fühlen und wie er sich verhalten soll. Dies lässt sich sicherlich wieder mit der Funktion der Tafel in Verbindung bringen, denn das Motiv der ihren Sohn anbetenden Maria ist mir nur von Rogiers Andachtsdiptychon des Laurent Froimont bekannt – zumindest in der niederländischen Malerei vor Hugo van der Goes.²⁹⁵ Zu den weiteren motivischen Gemeinsamkeiten zählen die auf dem Boden sitzende weibliche Figur in der linken unteren Bildecke, der im Vordergrund auf einem weißen Leichentuch ausgestreckt liegende, steife Leichnam, der von einem alten, bärtigen Mann unter den Armen gehalten wird, sowie die beiden trauernden Frauen, welche die Figurenkomposition nach oben bzw. links abschließen. Neben diesen Übereinstimmungen sind aber auch die Unterschiede zwischen den beiden Bildern nicht zu übersehen: Die Auffälligste wäre wohl die spiegelverkehrt angeordnete Hauptgruppe der Wiener Beweinung – bestehend aus Maria, Johannes, Joseph von Arimathea oder Nikodemus und dem Leichnam, also dem eigentlichen

295 Abb. bei Kemperdick 2007, S. 106f.

„Kern“ der Beweinung, welcher schon in der Mitteltafel des Miraflores-Triptychons vorhanden ist –, sowie natürlich das Format der Tafel, doch diese lassen sich beide durch die Bildform erklären. Auch der Umstand, dass das Wiener Bild viel kleiner ist als die 130 mal 80 cm große Haager Beweinung, begründet sich durch die Funktion des Diptychons. Interessant ist aber, dass sich der Künstler beim rechten (wie beim linken) Flügel wieder an derart monumentalen Werken orientiert. Außerdem haben Format und Größe der Tafeln weitere, nicht zu unterschätzende Konsequenzen für die Komposition, denn das panoramaartige Breitformat der Tafel in Den Haag bietet wesentlich mehr Bewegungsfreiheit für die Figuren. Im Haager Bild sind daher nicht nur mehr Personen bei der Beweinung anwesend, sondern diesen steht auch mehr Platz zur Verfügung für verschiedene pathetische Gebärden der Trauer und des Mitleidens. Dagegen mussten die Gestalten der Wiener Beweinung viel enger zusammengedrückt werden, wodurch bei vielen von ihnen nur mehr der Kopf und ein kleiner Teil des Oberkörpers zu sehen sind. Obwohl im Diptychonflügel also insgesamt weniger Gestalten der Beweinung Christi beiwohnen, ist das Verhältnis der Geschlechter (wenn man den leblosen Christus nicht dazurechnet) genau umgekehrt, da auf dem Wiener Bild fünf weiblichen Figuren vier männliche gegenüberstehen, während beim Vergleichsbeispiel vier Frauen und sechs Männer erkennbar sind. Dies kann man möglicherweise erneut mit der Funktion der Bildform in Verbindung bringen, denn der Betrachter soll durch die massivere Präsenz des Weiblichen vielleicht dazu angeregt werden, das Ereignis auch emotional nachzuvollziehen. Auf der Wiener Beweinung sind also mehr Frauen zu sehen, doch sie verhalten sich eigentlich weniger emotional oder extravertiert als bei dem anderen Bild. Ihre Introvertiertheit resultiert einerseits aus dem Platzmangel im Bild, hängt jedoch andererseits zweifellos wieder mit der Funktion des Bildes zusammen, denn die Gestalten und ihr Verhalten sollen für den andächtigen Betrachter als Vorbild dienen. Dass auf dem Diptychonflügel (nur) eine Figur weniger dargestellt ist als auf der Haager Tafel, lässt sich einerseits durch die geringere Größe und das Format des Bildes erklären, andererseits ist die große Figurenzahl für ein Andachtsbild eher etwas ungewöhnlich. Dadurch aber, dass bei der Haager Komposition um die einzelnen Gestalten herum mehr Raum ist, konnte der Künstler zwischen ihnen mehr von der Umgebung und der Landschaft, in der sich die Szene ereignet, zeigen: Zunächst fällt hier auf, dass sich die beiden

Beweinungen zu unterschiedlichen Zeitpunkten abspielen müssen, denn die Eine findet unmittelbar nach der Abnahme des Toten vom Kreuz statt, während sich die Andere in etwas größerer Entfernung vom Kreuz am Fuß des Golgothahügels, also wahrscheinlich kurz vor der Grablegung ereignet. Dennoch widersprechen die beiden Darstellungen einander nicht, denn sie präsentieren uns (wie bereits erwähnt) eine Begebenheit, über die in den Evangelien nicht sehr ausführlich bzw. überhaupt nicht berichtet wird. D. h. also, die Beweinung kann sich sowohl vor der Grablegung als auch unmittelbar nach der Kreuzabnahme bzw. gleich mehrere Male abgespielt haben. Diese „Lücke“ in der Heiligen Schrift machten sich die niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts – wie es Jähnig schon in seiner 1914 erschienen Dissertation ausführte – bei den Darstellungen der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung zunutze:

„Maßgebend für die Erkenntnis eines künstlerischen Charakters ist da zunächst das Verhältnis zum poetischen Stoffe, d. h. hier v. a.: die Wahl eines bestimmten Momentes aus der Reihe aufeinander folgender Momente, wie sie der poetische Stoff bietet. Die Zahl der dargestellten Momente ist nun im XV. Jahrhundert von größerer Mannigfaltigkeit als in der vorangehenden Zeit; und wir werden finden, dass, soweit es sich nicht um Bilder von Werkstattgehilfen und anderen Nachahmern handelt, nicht zwei Bilder den gleichen Moment herausgreifen; die Darstellungen der 'Beweinung' z. B. stehen bald dem Typus der 'Kreuzabnahme', bald dem der Grablegung näher.“²⁹⁶

Ferner betonte Jähnig die Rolle der spätmittelalterlichen Passions- und Mysterienspiele, die auf die Einbildungskraft der Künstler einen nicht zu unterschätzenden Einfluss gehabt hätten, und meinte, der Charakter eines Malers offenbare sich in dem Moment, den er aus der „ungeheuren Anzahl sich ablösender Momente“, die das Mysterienspiel ihm bietet, auswählte:

„Neigt er besonders zu deutlicher Erzählung des Vorganges, des vorübergehenden Geschehens also, oder zu dramatischer Auffassung, so ist er von vornherein auf die Darstellung derjenigen Momente angewiesen, die ihm die reichste Möglichkeit bieten zur Entfaltung starker und möglichst eindeutig ausdrucksvoller Bewegungen; der lyrisch veranlagte Charakter aber wird die abgeschlossene Handlung, die Situation also, für seine Darstellung bevorzugen.“²⁹⁷

Ganz in diesem Sinne lassen sich auch die Gestaltungsprinzipien unserer beiden Beweinungen beschreiben: Im einen Fall handelt es sich um eine geradezu „laute“,

296 Jähnig 1914, S. 7f.

297 Jähnig 1914, S. 8.

dramatische, monumentale Komposition, im anderen um eine ruhige und daher auch farblich kühlere, v. a. aber sehr ernste Darstellung, in der nicht nur die Trauer der still in sich hinein weinenden Angehörigen und Freunde Jesu im Vordergrund steht, sondern auch das Leid des Gestorbenen. Diese Unterschiede lassen sich jedoch weniger durch den „germanischeren Charakter“ der Kunst des Hugo van der Goes erklären, als durch die unterschiedlichen Bildfunktionen. Der Gebrauch des Wiener Diptychons als privates Andachtsbild ist wohl auch der Grund dafür, dass

„... die Landschaft ganz in den Dienst eines leidenschaftlichen Vorgangs gestellt wird.“²⁹⁸

Von dieser ist nämlich nicht nur wesentlich weniger zu sehen als bei der Haager Beweinung, in der über den Köpfen der Figuren ein strahlend blauer Himmel und im Hintergrund noch die einen oder anderen Gebäude bzw. etwas Vegetation zu sehen sind, sondern sie ist auch wesentlich karger und düsterer:

„Auf der höchsten Höhe des kahlen Berges (...) ragt das Kreuz auf; dunkel steht es vor dem Gewölk des düsteren Abendhimmels; der letzte Strahl des sinkenden Tages dringt noch von links hinten herauf aus der Tiefe und erzeugt einen grellen Widerschein an den Seitenflächen des Kreuzes, sodass es sich markant von dem dunklen Grunde abhebt. Aasvögel umflattern den Gipfel.“²⁹⁹

Zwar ist der Boden unter den Füßen der Figuren grüner, doch ist dieses Grün ganz anders als beim Sündenfall, viel blasser, gräulicher. Daher trägt es wesentlich zur kühlen Gesamtfarbigkeit des Bildes bei. In der Tat hat man fast das Gefühl, die Wiener Beweinung ereigne sich nicht im Heiligen Land, sondern in einer skandinavischen Tundra. Die Farbigkeit der Beweinung hingegen ist nicht mit der Funktion des Bildes, sondern mit dem Stil des reifen Hugo van der Goes in Verbindung zu bringen und lässt schon an die Spätwerke des Künstlers, wie z. B. den Brügger Marientod, denken. Dasselbe gilt auch für den engen Bildraum, der primär von den Figuren dominiert und aufgebaut wird.

Als Abschluss dieses Vergleichs sei noch auf zwei motivisch-ikonografische Unterschiede zwischen den beiden Bildern hingewiesen, die wieder durch ihre Funktionen zu erklären sind. Der Erste betrifft die in der linken unteren Bildecke auf dem Boden

298 Jähnig 1914, S. 101.

299 Jähnig 1914, S. 101.

sitzende junge Frau: Im Vergleichsbeispiel nimmt sie mit Kopf und bildparallel angeordnetem Oberkörper ganz die Bewegung des toten Christus zu ihrer Linken auf und scheint sogar seinen schmerzlichen Gesichtsausdruck nachzuahmen. Die Züge der Anderen sind ebenfalls trostlos, doch sie hat die Hände im Schoß zum Gebet verschränkt und den Blick zum Betrachter gerichtet. Dadurch übernimmt sie nicht nur die Rolle einer Figur, welche, wie die betende Maria, jenem zeigt, wie er sich verhalten soll, sondern will ihn offensichtlich auch stärker in das Geschehen involvieren und besitzt somit – im Sinne Panofskys – die Funktion einer Vermittlerin zwischen Bild- und Betrachtterraum. Außerdem handelt es sich bei dieser den Kontakt zum Betrachter suchenden Figur um eine der frühesten ihrer Art. In der Kunst nördlich der Alpen ist mir nur ein einziges derartiges Motiv bekannt, nämlich die Figur des bärtigen alten Mannes im grünen Gewand auf der Mitteltafel von Rogier van der Weydens Columba-Altar (Abb. 82), der mit der Rechten offensichtlich den Schaulustigen vor ihm zur Seite schieben will, während er mit der Linken auf die Szene zeigt. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Darstellungen sind jedoch evident: Im einen Fall handelt es sich um eine – zumindest im Kontext der ganzen Komposition – geradezu winzige Gestalt im hinteren Mittelgrund des Bildes, von der noch dazu nur der Kopf, teilweise die Hände und ein kleiner Teil des Oberkörpers zu sehen sind, während Hugos „Kontaktperson“ ganzfigurig und im vordersten Vordergrund des Bildes abgebildet ist. Die gemeinsame Wurzel dieser beiden Motive, der Hugos Figur eindeutig näher steht als Rogiers, könnte die Maria aus Masaccios berühmter Trinität in Santa Maria Novella in Florenz (Abb. 83) sein. Auf der Haager Tafel ist links von dieser Person, vor dem Fuß des Nicodemus bzw. Joseph von Arimathea, ebenfalls ein Totenschädel zu sehen. Dieser soll den Betrachter offensichtlich an Adam erinnern, für dessen Sünde Christus sein Leben lassen musste – interessanterweise also an das, was auf dem linken Flügel dargestellt ist. Beim Diptychon hingegen wurde dieses Symbol durch ein ungewöhnliches Motiv ersetzt, das schon besprochen wurde: den Hut mit der Dornenkrone.

2.4.2 Die Genovefa und die Portinari-Verkündigung

Die Darstellungen auf der Außenseite des Portinari-Altars (Abb. 9, 11) und das Bild der heiligen Genovefa auf der Rückseite des Wiener Sündenfalls sind die einzigen sog. Grisaillegemälde³⁰⁰, die sich von Hugo van der Goes erhalten haben. Aus mehreren Gründen fällt es aber nicht leicht, sie miteinander zu vergleichen. Der Wichtigste ist wohl wieder die Größe der Bilder: Die Portinari-Flügel sind Bestandteile eines der größten erhaltenen niederländischen Altäre, jeder der Flügel ist mehr als 2,5 Meter hoch und fast 1,5 Meter breit, während die Genovefa nur knapp über 30 mal 20 Zentimeter misst. Dieser Unterschied hat wiederum zur Folge, dass es sich beim kleinen Bild höchstwahrscheinlich um eine eigenhändige Arbeit handelt, während man bei den Flügeln davon ausgehen kann, dass das Werkstattüberhaupt mit der Ausführung der Malerei nicht viel zu tun hatte. Dies lässt sich nicht nur daraus schließen, dass die eine Arbeit relativ geringe Ausmaße besitzt und somit problemlos von einer Person innerhalb weniger Monate vollendet werden konnte, sondern auch aus den technischen und stilistischen Qualitäten der Werke, die noch genauer zu diskutieren sein werden. Darunter fällt insbesondere der Umstand, dass es zwischen der sehr genauen Unterzeichnung und der malerischen Ausführung der Verkündigung keine Unterschiede gibt.³⁰¹ Die Abwesenheit kompositioneller Änderungen spricht bekanntlich praktisch immer für Kopien oder Werkstattarbeiten. Aus diesem Grund drängt sich nicht nur der Schluss auf, dass, wie Koster glaubt, an der Ausführung des Portinari-Altars zu einem eher geringen Teil auch Werkstattmitarbeiter, also Gesellen und Lehrlinge, beteiligt gewesen sein müssen, sondern man kann sogar davon ausgehen, dass außer der Komposition bzw. der Unterzeichnung der Großteil der Arbeit ihr Werk ist. Offenbar trifft dies in erster Linie auf die Flügelaußenseiten zu, da es bei den Darstellungen auf der Innenseite z. T. zahlreiche Pentimenti gibt. Ein weiteres gewichtiges Argument für die bei manchen Bildern wohl massive Beteiligung von Mitarbeitern ist übrigens die arbeitsmäßige Überlastung des Künstlers, die uns dank des Chronisten Ofhuys überliefert wurde. Grundsätzlich lässt aber die Qualität der malerischen Ausführung keinerlei Rückschlüsse auf die Händescheidung zu. Obwohl die Modellierung der Figuren aus der Ferne be-

300 Greub-Fracz 2010; Madrid 2009; Itzel 2004; Krieger 1996; Preimesberger 1991; Täube 1991.

301 Koster 2008, S. 100.

trachtet und v. a. auf stark verkleinerten Reproduktionen sehr genau erscheint, ist am Original deutlich zu erkennen, dass es sich um eine eher grobe Malerei handelt, die im Grunde keine „individuelle Pinselschrift“ erkennen lässt. Theoretisch kann sie also von Hugo van der Goes selbst ausgeführt worden sein, was aber aufgrund der eben erwähnten fehlenden kompositionellen Änderungen extrem unwahrscheinlich ist. Diese relative Grobheit der Ausführung fällt insbesondere im Vergleich mit der auf Nahsicht konzipierten Wiener Genovefa auf.

Weitere, den Vergleich der Werke erschwerende Umstände sind selbstverständlich die Ikonografie und – daraus resultierend – die Komposition. Der Grundlegendste und Folgenreichste ist, dass wir es bei den Flügeln mit einem Ereignis zu tun haben, während auf dem Wiener Bild eine ruhig stehende Person, eine Heilige, dargestellt ist. Dieser Gegensatz wird zwar dadurch ein bisschen abgeschwächt, dass Genovefa nicht vollkommen untätig ist, da sie in einem Buch liest. Außerdem möchte der Künstler dem Bild durch das Teufelchen, das gerade angestrengt versucht, Genovefas Kerze auszublasen, ein bisschen Dramatik verleihen – dies ist zugleich wieder ein sehr charakteristischer Zug von Hugos Kunst. Schließlich wird der Vergleich aber auch durch den Erhaltungszustand der Werke erschwert: Dieser ist zwar bei beiden grundsätzlich gut, jedoch bedeutet „gut“ bei großen Altarbildern und kleinen „privaten Andachtsbildern“ nicht dasselbe – die Genovefa ist also insgesamt in einem besseren Zustand, die Malschicht ist intakter und es gibt weniger Übermalungen, darüber hinaus ist sie besser, wenn auch nicht sehr gut restauriert bzw. beleuchtet.³⁰² Die Außenseiten des Portinari-Altars hingegen sind diejenigen Teile des großen Triptychons, deren Zustand am beklagenswertesten ist, die Farbe ist hier an relativ vielen, teilweise auch größeren Stellen abgeblättert.³⁰³ Dies ist aber eigentlich nicht so ungewöhnlich, da der Altar vor seiner Übersiedlung in die Uffizien die meiste Zeit geschlossen war und die Innenseiten somit geschont wurden. Da sich bestimmte Teile der Malerei auf den Außenseiten der sog. Bonkil-Flügel, nämlich v. a. die Hände, Füße und Gesichter, besser erhalten haben als der Rest, könnte es sein, dass die Florentiner Grisailen ein Lehrling ausführte (ein Meister durfte auf einmal nicht mehr als einen Lehrling ausbilden), der die Maltechnik

302 Sander 1992, S. 58-61.

303 Koster 2008, S. 80.

noch nicht so perfekt beherrschte und die Malerei daher deswegen schneller in Mitleidenschaft gezogen wurde.

Trotz dieser relativ groß erscheinenden Unterschiede ist der Vergleich der Bilder nicht uninteressant, da sich beim genaueren Hinsehen feine, jedoch nicht unbedeutende Unterschiede offenbaren. Zunächst können wir bei Ikonografie, Figurentypik und Komposition einige Ähnlichkeiten feststellen: In beiden Fällen befinden sich die Figuren in einer eher seichten, steinfarbenen Wandnische, die innen eine leicht abgestufte Form besitzt. Beim Portinari-Altar ist die Nische tiefer und besitzt daher mehr Abstufungen, außerdem wird sie nach oben nicht mit einem leichten Spitzbogen, sondern mit einem Rundbogen abgeschlossen. In den Zwickeln der oberen Ecken befindet sich eine Dreipassform, ein Dekorationselement aus der gotischen Architektur. Bei der Genovefa-Tafel wurden diese durch winzige gemalte Steinreliefs ersetzt, die zwei alttestamentarische Szenen zeigen. Am ähnlichsten sind die Köpfe der Figuren: Alle haben eine ovale Form, sind leicht zur Seite geneigt – Genovefa und Maria nach links, der Engel nach rechts –, haben den Blick gesenkt und sind im Dreiviertelprofil dargestellt, wobei Genovefas Gesicht ein bisschen frontaler erscheint als das der Anderen. Die Gesichtstypen sind ebenfalls sehr ähnlich – bezeichnend sind u. a. die hohe Stirn, die relativ lange, gerade Nase, der kleine Mund und bei den weiblichen Figuren das charakteristische Kinngübchen. Sowohl Maria als auch Genovefa haben nicht allzu dichte, leicht gewellte, lange Haare, die offen auf ihre Schultern herabfallen. Genovefas Gesicht empfindet man aber möglicherweise als „schöner“, da es insgesamt runder, harmonischer, und symmetrischer ist. Ihre runderen Wangen scheinen ein bisschen breiter zu sein und stärker hervorzutreten, auch ihr Gesichtsrelief ist etwas flacher, ihre Stirn runder. Die Gesichter der Verkündigungsfiguren hingegen sind insgesamt schmaler, knochiger, v. a. ihre Stirn, und haben eher die für Hugos Stil der mittleren 1470er Jahre charakteristische Form eines schmalen, mit der Spitze nach unten zeigenden Dreiecks bzw. einer Pyramide.

Bereits hingewiesen wurde in der Literatur auch auf die unterschiedliche Maltechnik der Gemälde: Bei der Portinari-Verkündigung wurden im Grunde nur zwei Pigmente gebraucht, ein Helles und ein Dunkles. Das ganze Bild ist in verschiedenen Abstufungen ein und desselben grauen Farbtones gemalt, es ist also vollkommen monochrom.³⁰⁴ Bei

304 Hierbei handelt es um Vermutungen – es gibt keine (neueren) Restaurierungsberichte.

der Größe der Verkündigung ist dies nicht überraschend, da die malerische Imitation von Stein mit mehreren Farbtönen nicht nur wesentlich mehr Arbeitsaufwand und ein relativ hohes technisches Können, also eine höhere Qualifikation erfordert, sondern nicht zuletzt auch einen größeren materiellen und somit finanziellen Aufwand bedeutet hätte: Pigmente waren teuer. Im Gegensatz dazu wurden bei der kleinen Wiener Genovefa sowohl kühlere als auch wärmere Grautöne verwendet.³⁰⁵ Es handelt sich also um eine „echte“ Grisailletechnik und nicht nur um „Graumalerei“.³⁰⁶ Um die Illusion unterschiedlicher Steinarten hervorzurufen wählte der Künstler für die Nische Farben, die insgesamt einen mittleren rötlichen Grauton ergeben, für die Figur selbst hingegen hellere und neutralere Töne. Allerdings handelt es sich hierbei eigentlich nur um die „Illusion einer Illusion“, da dieser maltechnische Unterschied sehr eng mit einer weiteren feinen, aber grundlegenden stilistischen Abweichung zur Portinari-Verkündigung zusammenhängt: der Tatsache, dass auf den Außenflügeln des Portinari-Altars (gemalte) Skulpturen zu sehen sind – daher ist auch der Schlagschatten des Steges, an dem die herabschwebende Taube des Heiligen Geistes befestigt sein soll, zu sehen –, während die Verlebendigung des Dargestellten beim Wiener Bild – nicht zuletzt durch die Zuhilfenahme unterschiedlicher „farbiger“ Grautöne – einen so hohen Grad erreicht, dass der Skulpturcharakter eigentlich in einem irritierenden Maß verunklärt ist.³⁰⁷ Auch hier kann man wieder einschränken, dass die Portinari-Verkündigung – v. a. verglichen mit früheren niederländischen Steinmalereien – schon sehr verlebendigt ist.³⁰⁸ Dennoch ist die Wiener Darstellung aufgrund der Feinheit ihrer malerischen Ausführung zweifellos in einem noch höheren Maß animiert, worin man wieder die Entfaltung von im Kern bereits vorhandenen Entwicklungstendenzen in der Kunst des Hugo van der Goes sehen kann. Insgesamt ist also die Auffassung des Genovefa-Bildes für ein niederländisches Grisaillegemälde des 15. Jahrhunderts erstaunlich „unskulptural“ oder zumindest ambivalent. Hierzu tragen auch Motive wie das Kissen unter den Füßen der Figur bei, das einerseits den Kenner und möglicherweise auch den Auftraggeber des Diptychons an eine reale

305 Mithilfe der Rötgenfluoreszenzmethode konnten jüngst Bleiweiß, Zinnober und Erdpigmente bestimmt werden (Strolz 2011, S. 107).

306 Krieger 1995 und Krieger 1996.

307 Krieger 1998, S. 125-126.

308 Auch dies wurde in der Literatur bereits mehrfach bemerkt, z. B. von: Preimesberger 1991, S. 464; Belting, Kruse 1994, Taf. 172f., S. 230-234.

Plastik, nämlich Donatellos berühmte Judith (Abb. 101), erinnert. Andererseits lässt es aber durch die überzeugende(re) Wiedergabe des weichen, also der Härte des Steins widersprechenden Materials bei gleichzeitiger fast vollständiger Entsättigung der Farben (der Begriff „farblos“ wäre in diesem Fall nicht ganz treffend) an den „Paragone“³⁰⁹, also den Wettstreit der Kunstgattungen, denken.

Abschließend noch einige Bemerkungen zu Figurenauffassung, Gewandbehandlung und Faltenstil: Das Auffälligste ist hier wohl, dass die Stoffmassen der üppigen Grisaille-Gewänder auf der Außenseite des Portinari-Altars – im Gegensatz zum Gewand der Genovefa – ein relativ starkes Eigenleben besitzen und daher noch vergleichsweise stark von der Kunst Rogier van der Weydens geprägt sind. Dem gegenüber hat man bei Genovefas ebenfalls üppiger, aber natürlich herabfallender, der Schwerkraft gehorchender Kleidung das Gefühl, der Maler habe bei ihrer Gestaltung nicht nur frühere niederländische Grisaillegemälde, darunter v. a. van Eycks Werke (Abb. 79), im Sinn gehabt, sondern vielleicht sogar italienische Skulpturen des 14. und 15. Jahrhunderts wie Andrea bzw. Nino Pisanos Madonnenfiguren (Abb. 78, 80). In beiden Fällen sind die Gewänder durch röhrenförmige Falten strukturiert. Bei Genovefas Gewand sind diese aber länger und verlaufen praktisch nur vertikal, was damit zusammenhängt, dass die Figur aufrecht steht, während sie bei der Verkündigung viel stärker gebrochen und daher im Verhältnis zu den Figuren nicht nur kürzer, sondern auch dünner sind. Insgesamt sind also die Gewänder der Verkündigungsfiguren zerknitterter. Der von der bisherigen Grisaille-Forschung offenbar noch nicht bemerkte Zusammenhang mit der italienischen Skulptur des 14. Jahrhunderts wird nur dann ersichtlich, wenn man alle eben genannten Werke miteinander vergleicht – erst dann fallen nämlich Elemente wie der oktagonale Sockel und dessen Beschriftung mit antiken Lettern auf. Hugos Genovefa erinnert dabei aus zwei Gründen besonders stark an Beispiele wie Pisanos Budapester Madonna, obwohl die antikisierende Inschrift in die Wand über der Figur gewandert ist, da für den Sockel ein „modernerer“ Ersatz, das Kissen, gefunden wurde: Zum einen entspricht nämlich der an früherer Stelle schon beschriebene Aufbau der Figur ganz dem einer Madonnen-skulptur, zum anderen lässt auch die Anordnung der Gewandfalten zu Füßen der Figur vermuten, der Maler habe eine sehr ähnliche Madonna, wenn nicht gar genau dieselbe,

309 Preimesberger 1991.

sorgfältig abgezeichnet. Man kann also wieder einmal eine Abwendung vom „gotischeren“ Vorbild Rogier und ein verstärktes Interesse an der Malerei Jan van Eycks bzw. der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts feststellen. Die in gewisser Weise „renaissancehaftere“ Wirkung des Wiener Bildes wird darüber hinaus dadurch verstärkt, dass die Konturen der Figur, welche im Grunde nur vom kleinen Teufelchen durchbrochen werden, viel geschlossener sind als die der Florentiner Grisailen, bei denen man den Eindruck hat, es seien Zentrifugalkräfte wirksam, die alles, Gewänder, Flügel, Gliedmaßen, ausbreiten und auseinandertreiben. Besonders bezeichnend ist beispielsweise, dass der Saum von Genovefas Gewand die Kante des Kissens unter den Füßen der Figur nur an einer Stelle in der Nähe der rechten Ecke des Gegenstandes leicht durchbricht. Überall sonst schmiegt sich der Stoff daran an, sodass Figur und Kissen gewissermaßen miteinander verwachsen. Die Unsichtbarkeit der Füße ist wieder eine Gemeinsamkeit mit den Verkündigungsfiguren, von deren Körper jedoch mehr zu sehen ist als von Genovefas. Viel deutlicher zu erkennen sind die Knie und der Bauch der Florentiner Figuren, besonders die des Engels. Ein sehr typisches Phänomen ist hier aber die knittrige Stoffbahn, welche über Marias Knie und in ihren Schoß gelegt wurde, um die perspektivisch verkürzten Oberschenkel zu verbergen (oder möglicherweise das Problem der korrekten Verkürzungsdarstellung zu umgehen). Was die Raumauffassung angeht, ist ein wesentlicher stilistischer Unterschied zwischen den beiden Darstellungen auch die größere Bewegungsfreiheit der Florentiner Figuren – um sie herum ist mehr Raum, sie füllen ihre Nischen nicht so stark aus wie die Wiener Genovefa. V. a. über den Köpfen der Figuren wäre wahrscheinlich auch dann mehr Platz, wenn sie aufrecht stünden. Bei Marias Nische z. B. ist fast das gesamte obere Drittel leer. Insgesamt nehmen die Figuren nur ungefähr die Hälfte des Gesamtvolumens ihrer Gehäuse in Anspruch. Dies sind Qualitäten, die auf Hugos Tafelgemälden um 1480, etwa beim Brügger Marientod oder bei der Berliner Hirtenanbetung, eigentlich nicht mehr vorstellbar sind. Folglich wirkt die Wiener Figur in gewisser Weise monumentaler, obwohl dies durch die Größenunterschiede relativiert wird – die ungefähr lebensgroßen Figuren des Portinari-Altars sind nämlich trotz ihrer Bewegungsfreiheit schon recht monumental. Zu guter Letzt sei noch auf eine formale Gemeinsamkeit hingewiesen, die sich im Laufe der Jahre ein bisschen geändert zu haben scheint: Obwohl Genovefa aufrecht steht, wird ihr

gesamter Körper von einem leichten S-förmigen Schwung erfasst. Dies lässt sich auch beim Portinari-Engel beobachten, wobei der Schwung – nicht zuletzt deshalb, weil die Figur nicht nur steht, sondern sich tatsächlich in Bewegung befindet – einerseits viel deutlicher ausgeprägt ist, andererseits aber (kompositionsbedingt) genau in die entgegengesetzte Richtung verläuft.

Was lässt sich nun aus all diesen Beobachtungen im Hinblick auf die stilistische Entwicklung des Künstlers schließen? Kann man die eben beschriebenen formalen Eigenschaften der Werke tatsächlich als (Zeit-)Stil interpretieren oder muss man sie in erster Linie als von der unterschiedlichen Größe der Gegenstände, die hier v. a. mit ihrer Funktion zusammenhängt, verursacht sehen? Meines Erachtens kann ausgeschlossen werden, dass sie gar nichts mit Hugos stilistischer Entwicklung zu tun haben. Zwar ist die Berliner Hirtenanbetung höchstwahrscheinlich etwas später entstanden als die Wiener Genovefa, jedoch könnten zwischen diesen Werken ungefähr so viele Jahre liegen wie zwischen den Portinari-Grisaillen und der Wiener Genovefa. Ich möchte daher die folgende chronologische Reihung vorschlagen: Portinari-Grisaillen um 1476, Genovefa 1478, Hirtenanbetung um 1481.

2.4.3 Der Sündenfall und die Genter Ureltern

Bei der Gegenüberstellung des Wiener Sündenfalls mit den Aktdarstellungen auf dem Genter Altar (Abb. 34) fallen zunächst einige Ähnlichkeiten auf, welche die Ikonografie und die Körperhaltungen betreffen: In beiden Fällen wurden schlanke, unbedeckte und aufrecht stehende Menschen ganzfigurig dargestellt. Vergleichbar sind des Weiteren die leicht angewinkelte Haltung von Evas linkem Bein, die Art, wie Adam mit der Linken seine Scham verdeckt, oder einzelne realistische Details wie der dünne Streifen auf Evas Bauch, bei dem es sich sicherlich um die sog. *Linea alba*³¹⁰ handelt.

Was die Unterschiede angeht, ist an erster Stelle die Größe der Bilder bzw. der Figuren zu nennen: Auf dem Genter Altar konnten Adam und Eva fast lebensgroß dar-

310 Hammer-Tugendhat 2006, S. 74; Der Streifen zwischen Nabel und Schambein entsteht bei den meisten Frauen im vierten oder fünften Monat der Schwangerschaft, um nach der Geburt allmählich wieder zu verblassen; bei einigen Frauen geht er jedoch über den ganzen Bauch oder bleibt ein Leben lang sichtbar (Heffner 2010, S. 51; Hackelöer, Schmailzl 2002, S. 492).

gestellt werden, da die Tafeln ungefähr zwei Meter hoch sind, bei Hugo messen die Figuren hingegen nicht einmal 20 Zentimeter. Die nächste wichtige Abweichung betrifft die Wahl des Darstellungsortes, der freilich ebenfalls zur modellhafteren Wirkung von Jans Ureltern beiträgt: Während sich die Figuren des Wiener Diptychons in einer üppigen, weiten Landschaft befinden, die ihnen – zumindest im Vergleich mit den Genter Figuren – viel Bewegungsfreiheit bietet, stehen die anderen beiden in sehr hohen und v.a. engen Architekturnischen. Dies ist aber nur die Konsequenz des wichtigsten Unterschieds, nämlich dass Jan im Gegensatz zu Hugo, der das Ereignis des Sündenfalls darstellt, nur Adam und Eva, zwei in Ruhe verharrende Figuren zeigt. Um es mit Panofskys Worten auszudrücken: Im einen Fall handelt es sich um eine Historia, also eine Szene, im anderen um „Repräsentationsbilder“.³¹¹

Auch die Details der Physiognomien von Adam und Eva weisen beim genauen Hinsehen zahlreiche Unterschiede auf: Zunächst sind – im Gegensatz zu Hugos Ureltern – die Genter Figuren gleich groß dargestellt. Dies hängt sicherlich damit zusammen, dass sie sich nicht in ein und demselben Bild befinden, sondern, der symmetrischen Form des Flügelaltars angepasst, in zwei gemalten Steinnischen stehen. Doch auch sonst hebt Hugo van der Goes die Unterschiede zwischen Mann und Frau stärker hervor als Jan bzw. Hubert: Hugos Adam ist nämlich nicht nur größer, sondern seine Haut ist auch dunkler als die von Eva und sein Körper muskulöser als der Körper des Genter Adams. So fällt beim Vergleich der Köpfe auch auf, dass Hugos Modell viel jünger gewesen sein muss als Jans: Die klar erkennbaren Furchen auf der Stirn des Genter Adams und ein paar graue Haare an seinem Haaransatz lassen vermuten, dass es sich bei diesem – selbst wenn man berücksichtigt, dass die Menschen früher schneller alterten – um einen Mann in den Dreißigern handeln muss, während Hugos Adam kaum älter als 25 gewesen sein kann. V. a. aber macht der Vergleich der Gesichter deutlich, dass zwei ganz unterschiedliche Personen dargestellt wurden. Jans Adam ist nicht nur kleiner, älter und weniger muskulös als der Jüngere, sondern auch seine Haarfarbe ist dunkler, weswegen seine Körperbehaarung ausgeprägter erscheint. Außerdem hat er eine dichtere Kopf- und Gesichtshaarung, eine größere, fleischigere Nase und etwas stärker hervortretende Wangenknochen. Die Nase der Figur im Wiener Diptychon ist hingegen länger, ihre

311 Panofsky 1927.

Augen sind größer, die Augenbrauen treten weniger stark hervor, und die Kopfform ist länger und ovaler, der Schnurrbart kaum zu erkennen. Insgesamt besitzt also Hugos junger Adam weniger maskuline bzw. harmonischere Gesichtszüge.

Ähnliche Unterschiede lassen sich bei Eva feststellen. Die zierliche, feingliedrige Genter Figur ist schlank, aber nicht mager, und ihre Gelenke sind ausgesprochen zart. Es muss sich um eine sehr junge Frau handeln. Hugos Eva ist auch nicht mager, doch ihr Körper ist grobknochiger, sehniger und muskulöser. Es wird klar, dass hier kein weiblicher Akt gemeint ist, sondern Eva, die Sünderin. Den Eindruck, das Eva-Motiv sei nur ein Vorwand für die Aktdarstellung, hat man bei der Wiener Eva auch deshalb kaum, weil sie sich noch nie die Haare geschnitten oder die Füße gewaschen zu haben scheint. Die Wiener Eva unterscheidet sich hingegen nicht nur durch die Details ihres Körperbaus von der Genter Figur. Wie bei Adam wird v. a. beim Vergleich der Gesichter deutlich, dass es sich bei dieser um eine andere Person handelt: Das Auffallendste sind wohl ihre deutlich helleren und vielleicht auch weniger dichten, dafür aber viel längeren Haare. Zwar wird der Vergleich der Gesichter dadurch etwas erschwert, dass der Kopf der Genter Eva im Halbprofil gezeigt wird, während die Andere ihr Antlitz dem Betrachter zuwendet, dennoch kann man den breiteren Unterkiefer der Zweiten und ihre längere, schmälere Nase, die wahrscheinlich weniger stark aus ihrem Profil hervortreten würde, deutlich erkennen. Ihre Wangen sind flacher, breiter, ihre Augen stehen weiter auseinander, und ihre Stirn ist höher. Insgesamt ist ihr Profil also weniger markant und ihr Gesichtsrelief flacher als das der Anderen. Außerdem ist ihr Bauch etwas größer. Auch einige winzige realistische Details wie ihr runderes Gesäß oder die fast unsichtbaren Falten, welche die Haut in ihrer Leistengegend bildet, sind erwähnenswert.

Volumen und Plastizität besitzen die Gestalten auf beiden Werken, doch im Gegensatz zu den Genter Figuren lässt sich beim Diptychonflügel die Richtung, aus der das Licht kommt, nicht eindeutig bestimmen, und die Figuren werfen daher auch kaum Schatten. Der Kontrast zwischen Hell und Dunkel, Licht und Schatten ist also weniger stark ausgeprägt. Außerdem werden durch den dunklen Hintergrund, die engen Nischen, in denen Adam und Eva stehen, und die scharfe Beleuchtung von rechts eher die großen Formen der Körper hervorgehoben und somit ihre Voluminosität verstärkt. Beim Sündenfall hingegen dienen Licht und Schatten primär zur Modellierung der

physiognomischen Details, d. h. der feineren Oberflächenmodellierung. Die Genter Figuren wirken deshalb modellhafter und lassen vermuten, dass die Gemälde ziemlich getreu zwei Menschen abbilden, die für Hubert bzw. Jan van Eyck Modell standen. Im Gegensatz dazu kann man sich bei Hugo van der Goes gut vorstellen, wie er zuerst im Medium der Zeichnung verschiedene Menschen, Köpfe, vielleicht auch einzelne Körperteile und insbesondere andere Kunstwerke studierte, um daraus dann seine Figuren „zusammenzustellen“ (diese Vorgehensweise erinnert an die Art, wie spätere Renaissancekünstler ihre „idealen“ Aktdarstellungen gestalteten). Seine Ureltern zeigen also wahrscheinlich Menschen, die – zumindest in der Form, wie er sie dem Betrachter präsentiert – niemals existierten, wirken aber insgesamt dennoch realistischer als van Eycks Figuren. Der Maler orientierte sich zwar an den Genter Aktdarstellungen bei der Gestaltung des Wiener Sündenfalls, doch der Einfluss der Brüder van Eyck ist bei diesem Bild nicht so bestimmend, wie es auf den ersten Blick erscheint.

3 Die „Werkgruppe Hugo van der Goes“

3.1 Hugo van der Goes und der Meister der Houghton-Miniaturen

Der sog. Meister der Houghton-Miniaturen³¹² wurde nach einigen Miniaturen benannt, die sich im sog. Emerson-White-Stundenbuch in der Houghton Library (Typ. 443-443,1, Cambridge, Mass.) befinden. Sie zeigen den in der Wüste sitzenden heiligen Antonius (fol. 99v, Abb. 24) auf einer Vollbild-Miniatur, Szenen aus dem Leben desselben Heiligen auf einer historisierten Bordüre (fol.100r) und einen Trauerzug auf einer weiteren historisierten Bordüre (fol.171r, Abb. 25). Später wurden vier Einzelblätter und zwei Miniaturen im sog. Huth-Stundenbuch (Add. Ms. 38126, British Library, London) ebenfalls in diese Gruppe eingeordnet (Abb. 29, 30). Bei den Einzelblättern handelt es sich ausschließlich um Vollbild-Miniaturen. Das Blatt in Brüssel (Ms. II 3634-6, Abb. 26) stellt die Gregorsmesse dar, das in Los Angeles die Verkündigung an die Hirten (Ms. 60, Abb. 27), die beiden Blätter in Privatbesitz den betenden David und die Vision des heiligen Dominik (beide befinden sich in einer Privatsammlung, Abb. 31, 32). Winkler schlug vor, die Gruppe, welche in der älteren Literatur zumeist dem Meister der Maria von Burgund zugeordnet wurde, Jan Provost zuzuschreiben; Brinkmann und Weniger schlossen sich ihm an.³¹³ Die einzige Begründung für diese Zuschreibung war der Verweis auf eine Miniatur im sog. Mayer-van-den-Berg-Breviarium (Abb. 98).³¹⁴ Diese Hypothese ist allerdings v. a. aus zwei Gründen höchst problematisch: Zum einen sind die von Brinkmann und Weniger genannten stilistischen Gemeinsamkeiten nicht nachvollziehbar, und zum anderen ist die Zuschreibung der Miniatur an Provost ebenfalls eine unbegründbare Hypothese. So gibt, sich selbst widersprechend, auch Brinkmann zu:

„Auch das Grundproblem (...) soll nicht übergangen werden: Hat sich doch als einziges gesichertes Werk des Künstlers das 1524/25 vom Brügger Magistrat bestellte Weltgericht erhalten, das ein Spätwerk des wohl beinahe Sechzig-

312 Hulin de Loo 1939, S. 179; Malibu 1983, S. 37f; Brinkmann 1997, S. 172-182, 196-201; Los Angeles 2003, S. 168-178.

313 Weniger 2001; Brinkmann 1997, S. 173-175; Winkler 1957.

314 Denselben Meister hat man eine weitere Miniatur zugeschrieben, die jedoch 1960 gestohlen wurde (sie befand sich bis dahin in Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen, Inv.Nr.2479, abgebildet bei Brinkmann 1997, S. 175, Abb.52).

*jährigen schon der flämischen Renaissance zuzuordnen ist. Jeder Rückschluss auf Früheres bleibt daher Wagnis;*³¹⁵

Sehr wohl verwundert es jedoch, dass die Zuschreibung einiger Miniaturen aus dieser Gruppe an Hugo van der Goes in der bisherigen Forschung scheinbar nicht einmal diskutiert wurde, denn insbesondere Otto Pächt, der lange Zeit in Oxford lehrte und forschte, müssen sowohl das Huth-Stundenbuch als auch die Hirtenverkündigung, die sich bis in die 1980er Jahre in Oxford befand, bekannt gewesen sein. Interessanterweise scheint es von Pächt selbst kaum schriftliche Äußerungen zu dieser Frage zu geben. In seiner berühmten Schrift über den Meister der Maria von Burgund werden die Miniaturen nur in die Gruppe der „zweifelhaften Zuschreibungen“ eingeordnet, Pächt sieht sie also nicht als Werke des Meisters der Maria von Burgund.³¹⁶ Auf jeden Fall betreffen wir hier mit dieser Zuschreibungsfrage einen hochinteressanten, jedoch sehr schwierigen Problemkomplex: denjenigen der Frage nach dem Verhältnis zwischen Buch- und Tafelmalerei. Die Unterschiede zwischen den beiden Techniken bedingen zweifellos zahlreiche formal-stilistische Differenzen, wodurch grundsätzlich jede Zuschreibung einer Miniatur an einen Tafelmaler auf wackeligen Beinen steht. Dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass Tafel- und Buchmaler eng miteinander zusammenarbeiteten und beide sowohl Miniaturen als auch Tafelgemälde herstellten.

Die Zuschreibung an den „Meister der Houghton Miniaturen“ ist zwar plausibler als die an Jan Provost, allerdings scheint die Werkgruppe beim genaueren Hinsehen zu zersplittern. Nur von wenigen Miniaturen kann man mit einigermaßen Sicherheit behaupten, dass sie von ein und derselben Hand ausgeführt wurden. Zu diesen gehören v. a. die Darstellung der Gregorsmesse und die Bordüre mit den Szenen aus der Antonius-Vita (Abb. 26, 24). Besonders der Faltenstil der Gewänder und die eher stumpfe, teilweise etwas gelbliche Farbigkeit bzw. die Maltechnik sprechen dafür, dass hier dieselbe Hand am Werk war. Die zweite Hand dürfte für die Trauerzugs-Bordüre sowie die Bordüre mit der Anbetung der Hirten verantwortlich gewesen sein (Abb. 25, 28). Dieser Meister scheint sehr deutlich von Hugo van der Goes, v. a. von dessen Spätstil mit den schöneren Gesichtern, dem charakteristischen Gewandfaltenstil und der Farbigkeit beeinflusst gewesen zu sein. Tatsächlich kann man aber auch zwei weitere

315 Brinkmann 1997, S. 176.

316 Pächt 1948, S. 71f.

Möglichkeiten nicht ausschließen: erstens, dass dieser Meister Hugo van der Goes selbst war, und zweitens, dass, wenn der Meister nicht Hugo van der Goes selbst war, nicht er ein Nachfolger des großen Tafelmalers war, sondern der namenlose Miniaturist jenen beeinflusste. Stilistisch nahe stehen dieser Untergruppe auch die beiden Miniaturen im Huth-Stundenbuch und das Einzelblatt in Los Angeles, die im Folgenden ausführlicher diskutiert werden sollen. Ihr Stil erinnert einerseits stärker an Hugo als der der zweiten Gruppe, gleichzeitig gibt es aber auch feine, jedoch nicht unbedeutende stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen Miniaturen. Aus diesem Grund kann nicht ausgeschlossen werden, dass sie nicht von einer, sondern vielleicht von zwei oder sogar drei verschiedenen Händen ausgeführt wurden. Am schwersten einzuordnen ist wohl die Vollbild-Miniatur mit der Darstellung des lesenden Antonius (Abb. 24). Es kann tatsächlich nicht ausgeschlossen werden, dass an ihr Hugo van der Goes zumindest mitarbeitete. Die Komposition selbst ist der Heimsuchungs-Miniatur im Huth-Stundenbuch noch am ähnlichsten, wobei das typischste Motiv der den rechten Bildrand begrenzende Baum wäre, der bis zu einem gewissen Grad an den Wiener Sündenfall erinnert. Die Maltechnik scheint ähnlich zu sein, die Farbigkeit hingegen wäre für Hugo eher untypisch.

Schließlich zu den beiden Einzelblättern in Privatbesitz: Der Meister, der den betenden König David malte (Abb. 31), dürfte ebenfalls ein Nachfolger Hugos gewesen sein, war aber anscheinend mit keiner der eben genannten Hände identisch. Am ehesten könnte man ihn noch mit den sog. Ghent Associates³¹⁷ in Verbindung bringen. Da außerdem nicht bekannt ist, aus welchem Stundenbuch das Blatt stammt – aufgrund des rundbogigen Abschlusses ist es sicher weder das Huth- noch das Emerson-White-Stundenbuch – könnte man es daher aus der Gruppe der „Houghton Miniaturen“ eigentlich ausgliedern. Dies gilt ebenso für das andere Einzelblatt (Abb. 32), das von

317 Der Begriff wurde von Anne H. van Buren geprägt. Es handelt sich um eine Gruppe von Miniaturen, die von der älteren Forschung als Werke des Meisters der Maria von Burgund angesehen wurden. Die jüngere Forschung schloss sich van Buren, die die Miniaturen erstmals aus der Meister-der-Maria-von-Burgund-Gruppe ausgliederte, fast widerspruchslos an. Die meisten Miniaturen scheint die Werkstatt im sog. Berliner Stundenbuch Maximilians und Marias (König 1998) und im Stundenbuch in Nova Rise gemalt zu haben (auch in diesen Codices werden die Miniaturen oben mit einem Rundbogen abgeschlossen). Es handelt sich zweifellos nicht um einen Meister, sondern um mehrere Hände, die den Stil von Hugo van der Goes und des Meisters der Maria von Burgund nachahmten (van Buren 1975; Los Angeles 2003, S. 179-189).

einer anderen Hand ausgeführt wurde, die viele stilistische Gemeinsamkeiten mit dem Meister der Maria von Burgund aufweist. Der Meister könnte wieder einer der Ghent Associates gewesen sein, allerdings einer, der eher zu den Nachfolgern des Meisters der Maria von Burgund zu zählen wäre und nicht zu den Nachfolgern Hugos. Auf jeden Fall erscheint es plausibel, dass diese Meister, die für die sog. Houghton-Miniaturen verantwortlich waren – unter ihnen wahrscheinlich auch Hugo van der Goes –, eng miteinander kooperierten.

3.1.1 Das Huth-Stundenbuch

Das 14,8 Zentimeter hohe und 11,6 Zentimeter breite sog. Huth-Stundenbuch (London, British Library, Add. Ms. 38126) ist mit seinen 24 Vollbild-Miniaturen, 50 kleinen Miniaturen, einer historisierten Bordüre und 24 Kalender-Miniaturen auf fast 260 Folios eines der am reichsten dekorierten Stundenbücher, die um 1480 entstanden. Der Großteil der Dekoration stammt von Simon Marmion und seiner Werkstatt, für die Kalenderdarstellungen war der „Kalender-Spezialist“, der sog. Meister des Dresdner Gebetbuchs, zuständig. Nur wenige Miniaturen wurden nicht von diesen beiden Meistern bzw. ihren Mitarbeitern gemalt. Zu diesen gehören insbesondere die beiden eben erwähnten Vollbild-Miniaturen, welche die Heimsuchung und die Disputatio der heiligen Barbara zeigen (Abb. 29, 30). Vor ihrer ausführlichen Analyse ist jedoch noch erwähnenswert, dass das Huth-Stundenbuch auch ein sehr anspruchsvolles ikonografisches Programm besitzt, das sich v. a. auf die Passion Christi konzentriert. Am prächtigsten ist die Ausstattung der 15 Suffragien, von denen 7 Vollbild-Miniaturen besitzen und 11 kleinere Miniaturen. Die Suffragien für die heiligen James, Katharina und Barbara enthalten sogar neben Vollbild-Miniaturen auch kleinere Darstellungen. Das Suffragium der Barbara enthält zudem noch eine historisierte Bordüre und ist somit am deutlichsten hervorgehoben. Der Höhepunkt des Gebetbuchs ist also das Suffragium der heiligen Barbara und auch eine der beiden in diesem Kontext interessanten Miniaturen gehört zu diesem Buchteil. Die Disputatio der heiligen Barbara ist eine in flämischen Stundenbüchern sehr selten dargestellte Szene. Eine der wenigen Vollbild-Miniaturen mit dieser Ikonografie befindet

sich im sog. Voustre-Demeure-Stundenbuch³¹⁸ (sog. Berliner Album, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. 78 B 13, no 18), einer Handschrift, die wenige Jahre vor dem Huth-Stundenbuch entstanden sein dürfte und deren ikonografisches Programm einige Gemeinsamkeiten mit dem Programm des Londoner Stundenbuchs aufweist, obwohl die beiden Bücher anscheinend von unterschiedlichen Malern ausgestattet wurden.³¹⁹ Man kann sich daher Thomas Kren anschließen, wenn er meint, die ikonografischen Gemeinsamkeiten seien durch den oder die Auftraggeber der beiden Handschriften zu erklären, die entweder ein und dieselbe Person waren (was allerdings unwahrscheinlich ist), oder auf irgendeine Weise miteinander in Verbindung standen.³²⁰ In diesem Zusammenhang verwies Blockmans darauf, dass sowohl Maria von Burgund als auch Margarete von York Mitglieder der Genter Barbara-Bruderschaft waren.³²¹ Dennoch scheint es nicht so gewesen zu sein, dass die ältere Handschrift von Marias Stiefmutter und die jüngere von Maria selbst bestellt wurde, da die Bordüre auf fol. 12 (im Huth-Stundenbuch) die – zu Margarete von York im Grunde passenden – Initialen YM und MY enthält und nicht umgekehrt.

Die Heimsuchung (fol. 66v)³²²

Stilistisch am nächsten steht die Londoner Heimsuchung (Abb. 29) unter den eigenhändigen Werken Hugos wohl dem Wiener Diptychon. Besonders die Figur Marias weist einige Gemeinsamkeiten mit der Darstellung der heiligen Genovefa (Abb. 1) auf. Sehr ähnlich sind die Kopf- und Gesichtstypen, die leichte Neigung der Köpfe nach (vom Betrachter aus) rechts sowie die Behandlung der Haare, auch die Frisuren. Vergleichbar ist des Weiteren die Haltung des rechten Armes der Figur bzw. die Art, wie die Hand aus dem Gewand hervorragt oder daran angefügt erscheint. Ähnlich ist auch die sternförmige Anordnung der Gewandfalten – bei Genovefa wäre der Mittelpunkt dieses Sterns knapp unter dem vom Stoff verdeckten Ellenbogen der Figur, bei Maria wäre er knapp

318 König 2009.

319 Los Angeles 2003, S. 174.

320 Los Angeles 2003, S. 176.

321 Blockmans 1990, S. 39.

322 Hochauflösende digitale Aufnahme der Miniatur können unter http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_38126_f066v (4.8.2014) abgerufen werden.

über dem ebenfalls unsichtbaren Handgelenk. Hier offenbaren sich aber auch Unterschiede: Maria ist wesentlich statuarischer aufgefasst als Genovefa. Sie steht aufrecht, ruhig und fest auf dem Boden. Durch Genovefas Körper zieht sich ein S-förmiger Schwung. Bei Maria gibt es auch noch einen Schwung, jedoch ist er weitaus weniger stark ausgeprägt. Abgeschwächt wird er v. a. durch Vertikalen: durch die Rücken- bzw. Seitenkontur der Figur, die ab der Höhe der Hüfte parallel zum linken Bildrand verläuft; und durch die lange Gewandfalte, die vom Handgelenk der Figur nach unten geht. Auch die rechte Seitenkontur Genovefas ist viel stärker geschwungen als Marias, deren Umrisse dem gegenüber relativ geschlossen erscheinen. Bezeichnend ist, wie die Kontur ihres Rückens in die Kante des Hausdaches übergeht. Physisch wird Maria dadurch noch mehr stabilisiert, gefestigt, aber ihr Gesichtsausdruck lässt erahnen, dass das Innenleben der Figur ganz anders aussieht – wieder im Gegensatz zu Genovefa, die ruhig in die Lektüre ihres Buches vertieft ist. Maria scheint Elisabeth, bei der es sich um eine für Hugo sehr typische Figur handelt, da sie in einer halb stehenden, halb knienden Position dargestellt ist, physischen Halt zu geben. Ebenso wie die Hirten auf dem Portinari-Altar und der Hirtenanbetung ist Elisabeth eine physisch stark bewegte Figur, sie ist gerade dabei, sich auf den Boden zu knien, ihr Bewegungsmotiv ist eingefroren. Außerdem ist ihr suggestiver Blick auf Maria vergleichbar mit der Art, wie die Schlange auf dem Wiener Sündenfall Eva anschaut. Während Maria also Elisabeth physischen Halt gibt, löst Elisabeth bei Maria psychische Labilität aus. Ein (hypothetischer) Betrachter, dem die biblische Geschichte vollkommen unbekannt ist, müsste sich in diesem Moment fragen: Warum? Was geschieht eigentlich auf dem Bild? Zur Beantwortung dieser Frage lohnt sich der Vergleich mit der neutestamentarischen Textstelle. Ebenso wie beim Wiener Diptychon scheint Hugo van der Goes den Text genau gelesen zu haben, um sich, wie ein Schauspieler, besser in die Situation hineinversetzen zu können, bevor er an die Arbeit ging. Tatsächlich wollte sich der Maler offenbar nicht nur in die Geschichte hineinversetzen, sondern sie auch interpretieren, denn es gibt einige Abweichungen zwischen Bibelstelle und Miniatur.

Berichtet wird über die Heimsuchung Mariae, also den Besuch Marias bei Elisabeth, nachdem Maria vom Engel über ihre Schwangerschaft erfahren hatte, nur ein einziges Mal in der Heiligen Schrift, nämlich im Lukas-Evangelium.

„Nach einigen Tagen machte sich Maria auf den Weg und eilte in die Stadt im Bergland von Judäa. Sie ging in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabeth. Als Elisabeth den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leib. Da wurde Elisabeth vom Heiligen Geist erfüllt und rief mit lauter Stimme: Gesegnet bist du mehr als alle anderen Frauen, und gesegnet ist die Frucht deines Leibes. Wer bin ich, dass die Mutter meines Herrn zu mir kommt? In dem Augenblick, als ich deinen Gruß hörte, hüpfte das Kind vor Freude in meinem Leib.“³²³

Der erste Unterschied betrifft also die Tatsache, dass sich der dramatische Moment der Begegnung, die für die Darstellung gewählt wurde, nicht in einem Innenraum, im Haus des Zacharias ereignet, sondern davor. Dies wäre eigentlich nicht ungewöhnlich, da das Ereignis auch auf den meisten anderen nördlich der Alpen entstandenen Heimsuchungs-Darstellungen außerhalb des Hauses stattfindet. Ein wesentlicher Unterschied ist jedoch, dass die Figuren anscheinend schweigen und nur durch intensive Blicke, also wortlos miteinander Kommunizieren, während es in der Bibel heißt, dass Elisabeth mit lauter Stimme aufschrie. Auf dem Bild sieht man also in gewisser Weise das Gegenteil von dem, was im Text steht. Außerdem wird das Ereignis dort als etwas ausschließlich Positives geschildert – das Kind bewegt sich vor Freude im Leib der Mutter. Auch auf der Miniatur bewegen sich wahrscheinlich die Kinder im mütterlichen Körper, darum sind die Frauen dabei, die Hände auf den Bauch der jeweils anderen zu legen. Ob sie über ihre Schwangerschaften ausschließlich Freude und Glück empfinden, wissen wir aber nicht. Ihre Gesichtsausdrücke und Blicke sind sehr schwer zu interpretieren und scheinen wesentlich mehr sagen zu wollen, als das, was in der Schrift geschrieben steht. Elisabeth war die erste Person, der Maria von ihrer Schwangerschaft erzählte. Die beiden Frauen erkennen, dass es sich um keine gewöhnliche Schwangerschaft handelt, doch sie wissen nicht, ob dies gut oder schlecht ist. Über die Schwangerschaft selbst freut sich Maria wohl, gleichzeitig scheint sie aber bereits die böse Vorahnung zu haben, dass sie den Tod ihres eigenen Kindes erleben muss.

Ferner ist in diesem Zusammenhang Brinkmanns Beobachtung erwähnenswert, dass sich der Maler fast mehr für die individuelle Charakterisierung der Landschaft als für die Figuren und das eigentliche Thema des Bildes, das Ereignis der Heimsuchung, interessiert:

323 Lukas 1,39-45.

„Das Interesse des Malers scheint fast mehr dem Gehöft im Hintergrund zu gelten als den beiden Frauen, so detailgetreu schildert er die unterschiedlichen Giebelformen und Bedachungen, den Kamin mit dem Storchennest drauf, die Kopfweiden und ihre Spiegelungen im Teich. Dabei ist sein Repertoire, etwa an Baumformen, erstaunlich differenziert.“³²⁴

Die Betonung muss hier jedoch auf „fast“ liegen, denn obwohl Brinkmanns Beobachtung, die Landschaft mit allen ihren Details interessiere den Maler in einem sehr hohen Maß, zutrifft, kann sie keinesfalls als ein Argument gegen eine Zuschreibung an Hugo van der Goes angesehen werden, da das für jenen so charakteristische psychische Drama im Vordergrund doch viel stärker betont ist.

Zur Raumauffassung: Aufgebaut wird der Raum v. a. durch drei Linien, die man auch als eine zweifach gebrochene Linie sehen kann. Die erste Linie fällt mit dem untersten horizontalen Brett des Tores zusammen, der in der linken unteren Bildecke zu sehen ist. Diese fällt, ebenso wie die anderen Bretter, aus denen das Tor besteht, mit den perspektivischen Hilfslinien zusammen. Die Zweite ist der bildparallel verlaufende Uferrand des stehenden Gewässers, das sich zwischen den Figuren und dem Haus des Zacharias befindet. Die dritte Linie ist diejenige, die mit dem Rand des Weges zusammenfällt, der zum Gebäudekomplex führt. Sie beginnt dort, wo die Zweite auf den rechten Bildrand trifft und scheint auch mit einer perspektivischen Hilfslinie zusammenzufallen. (Wenn man diese schräg verlaufenden Linien in der Vorstellung fortsetzen würde, käme man jedoch drauf, dass sie sich nicht in einem zentralen Fluchtpunkt treffen.) Durch diese zweifach gebrochene Linie wird ein zweigeteilter bühnenartiger Bildraum definiert. Man kann ihn als eine einzige tiefe Theaterbühne sehen, die durch den bildparallel verlaufenden Uferrand hinter den Figuren geteilt wird, was man als einen räumlichen Zerfall interpretieren kann. Genauso kann man aber den Raum, der hinter dem Seeufer beginnt, als ein „Bild im Bild“ sehen. Der vordere Teil dieses Bildraumes wird links vom Tor begrenzt und hinten durch das Ufer. Hier spielt sich das eigentliche Geschehen, das psychische Drama der Heimsuchung ab. Tatsächlich kann man hier noch eine bildparallele Linie bzw. Raumebene entdecken. Auf dieser befinden sich die beiden Figuren sowie der Baum, der am linken Bildrand zu sehen ist. Bezeichnend ist, dass das Tor ungefähr dort beginnt, wo diese der Bildfläche bzw. dem

324 Brinkmann 1997, S. 173.

Betrachter am nächsten liegende Bildebene oder imaginäre Linie auf den linken Bildrand trifft. Wenn man den Raum der Heimsuchung hingegen als eine Einheit betrachtet, dann muss man feststellen, dass sich die Figuren nicht so sehr im Raum befinden, sondern eher davor. Charakteristisch ist, dass die perspektivische Flucht hinter der Ebene beginnt, auf der sich die Figuren befinden. Eine vollkommen andere Wirkung hätte das Bild wohl auch, wenn der Hintergrund, also das Bild, das hinter dem Seeufer beginnt, spiegelverkehrt wäre. Die perspektivische Flucht würde dann beschleunigt. Es wäre deutlicher, dass sie durch die beiden Brüche und den teilweise horizontalen Verlauf der Linie massiv gebremst wird. Allerdings gibt es dafür, dass der Gebäudekomplex eher die rechte Bildhälfte belastet, einen guten Grund: Die Vollbild-Miniatur ist auf die linke Seite eines Buches gemalt. Außerdem wäre die perspektivische Flucht nicht ganz gleichmäßig, wenn der Hintergrund spiegelverkehrt dargestellt wäre, denn die perspektivischen Hilfslinien, die dadurch sichtbar wären, wären nicht vollkommen gerade, es gäbe einen leichten Bruch, da die Verkürzung des Weges deutlich stärker ist als die des Tores. Die Flucht wäre im hinteren Teil des Bildes intensiver, also beschleunigt. Doch kann der Blick des Betrachters nicht sehr weit in die Tiefe vordringen, denn die Sicht wird von dem Haus versperrt. Charakteristisch ist die bildparallele Anordnung der meisten sichtbaren Mauern dieser Gebäude. Zusammen mit den großen Flächen der Hausdächer sowie den oberen Kanten der Dächer, die parallel zu den Bildrändern verlaufen, wird eine enträumlichende Wirkung hervorgerufen. Hierzu trägt auch der kulissenhafte Charakter der Gebäude bei. Ebenso kulissenartig sind die Bäume aufgefasst. Sie wirken wie aus Papier ausgeschnitten, besitzen also keine Plastizität. Ihre Äste breiten sich alle in ein und derselben Ebene aus. Typisch sind die langen dünnen Stämme und die Baumkronen, welche aufgrund der großen Höhe, in der sie sich befinden, keine anderen Bildgegenstände überschneiden oder verdecken, sondern einen großen Teil des Himmels ausfüllen, damit es keine größeren leeren Farbflächen gibt. Den Bäumen der Londoner Heimsuchungs-Miniatur recht ähnlich ist der Baum der Erkenntnis auf dem Wiener Sündenfall, wobei die Gestaltungsprinzipien dort nicht in einer so extremen Form ausgeprägt sind. U. a. ist der Stamm nicht so lang und dünn, während die Blätter größer sind und mehr Plastizität besitzen. Der Grundtypus ist jedoch prinzipiell gleich.

Die Farbigkeit der Miniatur wirkt ausgesprochen kühl und erinnert wieder sehr an den Wiener Sündenfall. Im Unterschied zum Sündenfall wird diese Wirkung aber nicht nur durch die grüne Landschaft hervorgerufen – das Grün der Bäume, Büsche und Wiesen wäre hier an sich weniger kühl – sondern v. a. durch die Dominanz der blauen Farbe im Gewand Marias.³²⁵ Die Maltechnik selbst kann als trocken bezeichnet werden, was einen – für Hugo wieder sehr typischen – grafischen Stil zufolge hat. Die Miniatur wirkt eigentlich wie eine kolorierte Zeichnung oder ein Aquarell. Die zahlreichen, zumeist bildparallelen Raumebenen erscheinen ebenfalls als sehr dünn, darunter auch die Mauern des Gebäudekomplexes im Hintergrund. Dies verleiht der Darstellung einen sehr feinen und zerbrechlichen Charakter, was man als eine Entsprechung zu Hugos typischer feinmalerischer Brillanz in der Tafelmalerei interpretieren könnte. Typisch wäre darüber hinaus auch die betonte Konturierung von Elisabeths Ärmel.

Die langen Baumstämme sind Teil eines aus dünnen Vertikalen und Horizontalen bestehenden geometrisierenden Netzes, das sich über das Bild legt und stark zu seiner Verflächigung und Enträumlichung beiträgt. Die Vertikalen bilden nicht nur die Baumstämme, sondern z. B. auch die beiden langen Gewandfalten zwischen den Beinen von Elisabeth, die untere Hälfte von Marias Seitenkontur, die Falten ihres Untergewandes und die Schornsteine auf den Dächern des Gebäudekomplexes. Die Horizontalen wären v. a. in den Oberkanten der drei Hausdächer zu sehen. Die Vertikalisierungstendenzen sind also eindeutig stärker ausgeprägt als die Horizontalisierungstendenzen. Was die Datierung angeht, lässt (u. a.) diese Neigung zur Abstraktion das Bild in die Nähe von Werken wie der großen Oxforder Zeichnung und dem Brügger Marientod rücken. Der schöne Gesichtstyp Marias erinnert eher an das Wiener Diptychon oder an die Frankfurter Madonna als an den Portinari-Altar. Eine Entstehung des Bildes um 1479 wäre also gut vorstellbar.

Abschließend muss noch ein kleines aber hochinteressantes Motiv erwähnt werden: Das Ereignis der Heimsuchung wird im Hintergrund von einer Figur beobachtet, die sich aus dem Fenster des Portals von Zacharias' Haus lehnt. Höchstwahrscheinlich ist es Zacharias selbst, jedoch handelt es sich bei dieser Figur um eine, mit der sich der Betrachter des Bildes identifizieren soll, sie dient ihm als ein Vorbild. Kein Zufall ist es

325 Allerdings wäre es auch vorstellbar, dass das rote Pigment, mit dem Elisabeths Gewand gemalt wurde, weniger lichtecht war als das Blaue.

dabei, dass sie sich aus einem Fenster lehnt. Auf diese Weise soll dem Betrachter offenbar die Albertische Idee vermittelt werden, dass das Bild, die Miniatur, die er sieht, ebenfalls wie ein Fenster ist. Der Betrachter kann sich in dieses Bild zwar nicht hineinlehnen, aber er beobachtet das Geschehen aus einer viel größeren Nähe als Zacharias.

Die Disputatio der heiligen Barbara (fol. 145v)³²⁶

In der Forschung herrscht weitgehender Konsens über die Zugehörigkeit der Barbara-Miniatur (Abb. 30, 90-92) zu den beiden anderen Miniaturen der Heimsuchung und der Hirtenverkündigung. V. a. Brinkmann hegt keinerlei Zweifel darüber, dass die beiden Miniaturen im Huth-Stundenbuch von ein und derselben Hand stammen.³²⁷ Tatsächlich scheint es viele Gemeinsamkeiten zwischen ihnen zu geben. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Barbara-Miniatur das Werk eines sehr geschickten Mitarbeiters ist, der Hugos Stil nachahmte, jedoch dürfte diese Möglichkeit eher unwahrscheinlich sein.

In beiden Fällen handelt es sich um Vollbild-Miniaturen, die uns eine Zwei-Figuren-Komposition zeigen. Vergleichbar ist des Weiteren die Raumauffassung: Beide Male haben wir es mit einer Art tiefen Theaterbühne zu tun, die in zwei Teile zerfällt. Der vordere Teil dieser Bühne, welcher die eigentliche Aktionsbühne für die Figuren darstellt, wird nach hinten von einem fragmentierten Arkadenbogen begrenzt. Vor der Arkade ist der Fußboden von Fliesen bedeckt, die ein dichtes Netz von perspektivischen Hilfslinien sichtbar werden lassen. Der Tiefensog ist dadurch (auch hier) im vorderen Teil stärker. Ebenso wie der zum Großteil von Gebüsch und Figuren verborgene Ufer des stehenden Gewässers auf der Heimsuchungs-Miniatur verläuft der Abschluss dieser vorderen Bühne bildparallel. Hinter diesem Raumabschnitt erstreckt sich ein rechteckiger Hof, dessen hinterer Abschluss ebenfalls bildparallel verläuft. Hinter den Figuren gibt es zwar noch Raum, aber auch hier kann der Blick nicht sehr weit in die Tiefe schweifen, da er wieder von einem mächtigen Architekturkomplex verstellt wird, welches um die (vom Betrachter aus) rechte Ecke des Hofes verläuft und ebenso wie bei der Heimsuchung die rechte Bildhälfte belastet. In der Mitte des Bildes wird der Blick

326 Hochauflösende digitale Aufnahme der Miniatur kann unter http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_38126_f145v (4.8.2014) abgerufen werden.

327 Brinkmann 1997, S. 173.

(vergleichbar mit Hugos Berliner Hirtenanbetung) durch die bildparallele Wand eines Gebäudes blockiert. Zwischen dem vorderen und hinteren Raumteil scheint es keine Verbindungen zu geben, es gibt z. B. keine Gegenstände, welche die Grenze zwischen ihnen überschneiden. Auch die Perspektivkonstruktion ist einigermaßen einheitlich und korrekt. Charakteristisch ist ferner, dass eigentlich nur eine einzige Ecke dieses hinteren Raumteils vollständig zu sehen ist: die (vom Betrachter aus) rechte Vordere. Die rechte Hintere wird von Barbaras Vater verdeckt, die linke Hintere teilweise von den beiden Pfauen und die linke Untere vom Ansatz einer der Säulen, welche die fragmentierte Arkade trägt, die den Raum des Vordergrundes von dem des Mittel- bzw. Hintergrundes trennt. Die Unsichtbarkeit der hinteren Ecken hat eine enträumlichende Wirkung. Wieder hat man den Eindruck, dass der hintere Raumabschnitt eine Art Bild-im-Bild ist, das von der fragmentierten Arkade gerahmt wird, sich also wie eine Theaterkulisse verhält. Bezeichnend ist darüber hinaus das starke Aufbrechen der Architektur durch Arkaden und Fenster, es sind weniger Mauern zu sehen als bei der Heimsuchung. Ein weiterer wichtiger Unterschied ist, dass man auf der Barbara-Miniatur außer den Tieren und dem Himmel eigentlich keine Natur, keine Landschaft sieht. In einem Fall sieht man einen Gebäudekomplex von außen, im anderen befindet man sich in einem. Wenn man abschließend nur den vorderen Raum betrachtet, kann man weitere wichtige Gemeinsamkeiten zwischen Barbara-Miniatur und Heimsuchung feststellen: Es handelt sich nämlich nicht nur, wie bereits erwähnt, in beiden Fällen um eine Zwei-Figuren-Komposition, sondern auch der Figurenmaßstab ist identisch. Der suggestive Blick des Vaters auf die Tochter ist außerdem vergleichbar mit dem Blick Elisabeths auf Maria. Doch der Blick des Vaters will sicher etwas ganz Anderes sagen als der Elisabeths. Bei der Barbara-Miniatur gibt es hingegen keinen Blickkontakt zwischen den Figuren, sehr wohl aber wird die Verbindung zum Betrachter hergestellt, denn Barbara schaut (ähnlich wie die auf dem Boden sitzende weibliche Figur in der linken unteren Ecke der Wiener Beweinung) aus dem Bild hinaus auf den Betrachter und weist auf den Turm zu ihrer Rechten, in den sie von ihrem Vater eingesperrt wurde. Im Gegensatz zur Heimsuchung gibt es auch keinen physischen Kontakt zwischen den Figuren. Sie stehen zwar dicht nebeneinander, sind jedoch physisch isoliert. Die vordere Raumbühne selbst ist schmaler als bei der Heimsuchung. Dafür sind die Figuren tiefer in den Raum hinein-

gerückt, sie stehen ganz in der Nähe der Grenze, die den vorderen vom hinteren Raumteil trennt. Der leere Bodenstreifen vor ihren Füßen ist breiter. Die Miniatur wurde ebenfalls sehr genau gezeichnet und die trockene, grafische Maltechnik ist dieselbe wie bei der Heimsuchung, dennoch wirkt sie nicht ganz so fein wie jene. Besonders präzise ausgeführt wurden die Tiere (Abb. 90, 91).³²⁸ Am charakteristischsten für Hugo van der Goes wäre schließlich die Modellierung der Hände, v. a. der Hände Barbaras, wobei ihre Hände zwar genau modelliert, aber verglichen mit der Tafelmalerei doch fast ein wenig ausdruckslos erscheinen. Dies könnte man vielleicht als eine „Schwäche“ des Mediums Buchmalerei interpretieren, die für solche Details einfach nicht genug Platz bot.

Im Hinblick auf die Zuschreibung der Miniatur können wir also sowohl Trennendes als auch Verbindendes beobachten. Theoretisch vorstellbar wäre auch, dass sie nur teilweise von Hugo van der Goes ausgeführt wurde.³²⁹ In jedem Fall wäre es aber sehr wahrscheinlich, dass sie ungefähr gleichzeitig mit der Heimsuchung entstand, also um 1479. Darum war wohl auch dieselbe Hand am Werk wie bei der Heimsuchung.

328 Dies erinnert in gewisser Weise an die feine und genaue Ausführung der Stilleben im Vordergrund der Berliner Hirtenanbetung und der Mitteltafel des Portinari-Altars.

329 Für den Hinweis danke ich Scot McKendrick (persönliches Gespräch, London, Januar 2011).

3.1.2 Das Einzelblatt in Los Angeles³³⁰

Auch bei dem Einzelblatt mit der Darstellung der Hirtenverkündigung im Getty Museum (Ms.60;95.ML.53; Abb. 27, 93-96), das wohl Teil des sog. Emerson-White-Stundenbuchs (Cambridge, Mass., Houghton Library, Typ. 443-443.1) ist sich die Forschung über ihre Zugehörigkeit zur Werkgruppe „Meister der Houghton Miniaturen“ einig. Wahrscheinlich befand sich die Miniatur gegenüber von Folio 157, das die Anbetung der Hirten auf einer historisierten Bordüre zeigt (Abb. 28).³³¹

Die Handschrift ist 14,5 Zentimeter hoch und 10,2 Zentimeter breit. Die annähernd 260 Folios, aus denen sie besteht, wurden mit 7 Vollbild-Miniaturen, 28 historisierten Initialen, 13 historisierten Bordüren und den üblichen 24 Kalender-Miniaturen ausgeschmückt. Einige Miniaturen dürften jedoch verloren gegangen sein – es muss also ähnlich prachtvoll ausgestattet gewesen sein wie das Londoner Huth-Stundenbuch, mit dem es einige Gemeinsamkeiten besitzt: Es ist ungefähr gleich groß und gleich umfangreich, es wurde vom gleichen Schreiber geschrieben und auch vom gleichen Illuminatoren-Team ausgestattet – Simon Marmion und seiner Werkstatt, dem Meister des Dresdner Gebetbuchs, den Ghent Associates und dem Meister der Houghton Miniaturen.³³² Schließlich gibt es in beiden sehr ähnliche illusionistische Bordüren, bei denen zumeist Blumen auf Goldgrund zu sehen sind. Allerdings spielte unter den Illuminatoren Simon Marmion anscheinend eine weniger prominente Rolle als beim Huth-Stundenbuch. Dafür wurden mehr Seiten vom Meister der Houghton Miniaturen bzw. seinen Mitarbeitern gestaltet. Die Initialen des Auftraggebers der Handschrift – YY – befinden sich auf den Folios 5v, 6, 10v und 196. Möglicherweise stehen die beiden Buchstaben für Hippolyte de Berthoz und Isabeau van Keverwijk.³³³

330 Hochauflösende digitale Aufnahme kann unter <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=112303> (4.8.2014) abgerufen werden.

331 Allerdings wurde in der Literatur kaum darauf hingewiesen, dass es im Emerson-White-Stundenbuch keine weiteren Miniaturen gibt, die von derselben Hand ausgeführt wurden. Darin könnte man nämlich einen Hinweis (doch auch nicht mehr als einen einzigen) dafür sehen, dass das Blatt nicht Teil der Handschrift war.

332 Darüber hinaus haben die beiden Gebetbücher auch zahlreiche codicologische Gemeinsamkeiten (Los Angeles 2003, S. 170).

333 Hulin de Loo 1939b, S. 179; Pächt 1948, S. 71-72.

Stilistisch scheint sich die Hirtenverkündigung ein wenig von den beiden anderen Miniaturen, der Heimsuchung und der Disputatio der heiligen Barbara im Londoner Stundenbuch, abzusetzen. Diese Unterschiede relativieren sich aber, wenn man versucht, die Arbeit in Hugos Oeuvre einzuordnen. Dann könnte man nämlich die Unterschiede dadurch erklären, dass die Miniatur ein oder zwei Jahre nach den anderen Miniaturen, also um 1480, entstanden sein dürfte. Zweifellos handelt es sich bei der Hirtenverkündigung von allen drei Miniaturen um die dramatischste und bewegteste Darstellung. Tatsächlich zeigt sie auch die ungewöhnlichste Begebenheit – die Erscheinung eines Engels erlebt man nicht alle Tage. Dem entsprechend heftig reagieren die Figuren, alle vollführen sie irgendwelche Bewegungen. Die bewegteste Figur ist jedoch kein Mensch, sondern der rechts unten dargestellte Hund. Bezeichnend ist, dass er sich mit den Hinterbeinen am unteren Bildrand abzustützen scheint während seine Vorderbeine den Rand des Hügels, auf dem das Ereignis stattfindet, nicht überschneiden, sondern eigentlich genau berühren. Nur seine Nasenspitze durchbricht diese Linie. Im Gegensatz zu ihm nehmen die Schafe, d. h. die anderen Tiere, kaum etwas vom ungewöhnlichen Ereignis wahr und verhalten sich ruhig. Wie bei den beiden anderen Miniaturen scheint der Raum in mehrere Teile zu zerfallen, zwischen denen es keine Verbindungen gibt. Der Vordergrund ist ähnlich theaterbühnenartig aufgefasst wie bei der Heimsuchung bzw. der Barbara-Miniatur. Auch hier befinden sich die Figuren in einer Ebene. Diese ist allerdings nicht bildparallel angeordnet, sondern in den Bildraum hinein gekrümmt. Wenn sie nicht gekrümmt wäre, würde sie mit der Bildfläche zusammenfallen, denn sie beginnt am linken Bildrand und endet bei dem Baum am rechten Bildrand. Charakteristisch ist, dass die Rückenfigur des knienden linken Hirten schräg in den Raum hineingedreht ist, wobei ihre Füße ziemlich genau in die linke Bildecke eingepasst sind. Der für Hugo van der Goes bzw. den Meister dieser drei Miniaturen sehr typische Baum liegt übrigens in einer anderen Ebene, die sich sehr nahe zur Bildfläche befindet und bildparallel verläuft. Ebenso wie bei der Heimsuchungs-Miniatur steht der Baum am rechten Bildrand und füllt die gesamte Bildhöhe aus. Beide Bäume besitzen einen langen dünnen Stamm und kaum Plastizität. Der einzige Unterschied ist, dass er in der Hirtenverkündigung kahl ist, während er in der Heimsuchung von Laub bedeckt wird.

Einen wesentlichen Unterschied gibt es zur Raumauffassung der Miniaturen des Huth-Stundenbuchs, v. a. der der Heimsuchung, die ebenfalls ein Ereignis in einer Landschaft, in der Natur, unter freiem Himmel zeigt: Bei der Hirtenverkündigung kann der Blick zwar nicht ganz unendlich weit in die Ferne schweifen, aber die Stadt Betlehem, deren Gebäude im linken Hintergrund zu sehen sind, ist doch sehr viel weiter vom Geschehen entfernt als das Haus des Zacharias in der Heimsuchung. Der Blick springt hier also relativ abrupt von Nahsicht zu Fernsicht, denn die Stadt befindet sich eigentlich unmittelbar über den Köpfen der Figuren. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Gebäudegruppe, die im Mittelgrund links neben den Hirten zu sehen ist: Diese verläuft nicht bildparallel, sondern führt ebenfalls schräg in die Tiefe, wobei sie dem Umriss des Hügels, der den bühnenartigen Vordergrund bildet, folgt.

Wenn man nun versucht, die Hirtenverkündigung mit den Tafelgemälden und Zeichnungen Hugos zu vergleichen, so ist als eines der ersten Motive der in einer Gloriele schwebende Engel in der linken oberen Bildecke zu nennen. Dieser ist v. a. mit Christus vergleichbar, der auf dem Marientod ebenfalls in einer Gloriele zu Maria herabschwebt. Allerdings gibt es in der Gloriele auf dem Marientod weniger Platz, obwohl sie eigentlich größer ist als die auf der Hirtenverkündigung, weil sie von drei Figuren – Christus und zwei Engeln – gefüllt wird. Darüber hinaus ist sie auf dem Marientod fragmentiert, ihr oberer Teil wird vom Bildrand abgeschnitten. Ähnlicher ist die Gewandbehandlung: Charakteristisch sind in beiden Fällen die üppigen, weiten, bunten Stoffe, die nicht viel vom Körper der Figuren erahnen lassen. Sehr ähnlich ist z. B. auch die Anordnung der Falten beim Ärmel des rechten Hirten und beim Ärmel von Jakob auf der großen Oxford-Zeichnung (Abb. 20); ebenso der geometrisch-ornamentale Schwung, von dem die Arme erfasst sind. Überhaupt sind Haltung und Position des linken Hirten sehr gut mit Jakob vergleichbar. Die Hirtenfigur ist jedoch stärker in den Raum hineingedreht, während es sich bei Jakob eigentlich um eine Profilfigur handelt. Außerdem hat der Hirte die Arme höher erhoben und er kniet ruhig auf dem Boden, während bei Jakob auch die Beine in Bewegung sind. Typisch wäre ferner die Betonung der Umrisse der Figuren, die auf Werke wie den Wiener Sündenfall verweist. V. a. die Gewänder sind mit einer dunklen Linie umrissen, neben der sich stellenweise sogar eine helle befindet. Abschließend muss ein weiterer höchst interessanter Unterschied zwischen der Miniatur

und den Tafelgemälden Hugos erwähnt werden: Obwohl die Miniatur sehr viel kleiner ist als z. B. der Brügger Marientod, haben die Figuren in ihr wesentlich mehr Bewegungsfreiheit. Der Grund dafür ist offensichtlich: Sie sind (im Verhältnis zur Größe des Bildes) kleiner und weniger zahlreich. Beim Brügger Marientod hingegen herrscht eine geradezu beklemmende Enge. Es sind nicht nur wesentlich mehr Figuren im kleinen Raum anwesend, sondern sie sind auch größer und monumentaler.

Im Hinblick auf die Zuschreibung der Miniatur bleibt zusammenfassend festzuhalten: Es gibt viele stilistische Parallelen zwischen der Miniatur und den akzeptierten Werken Hugos, aber auch einige Unterschiede. Letztere könnten als das Resultat der Unterschiedlichkeit der Bildmedien bzw. Maltechniken interpretiert werden, derer sich der Künstler mit zunehmender Erfahrung als Buchmaler bewusst wurde. Dass die Miniatur nichts mit Hugo van der Goes zu tun hat, dürfte unwahrscheinlich sein. Doch man kann die Möglichkeit, dass sie das Werk eines Nachfolgers ist, ebenso wenig ausschließen, wie diejenige, dass der Maler nichts mit den Malern der anderen beiden Miniaturen zu tun hat. Diese Möglichkeiten sind allerdings als eher theoretisch anzusehen, da eine so starke Zersplitterung dieser sonst relativ homogenen Werkgruppe ungewöhnlich wäre.

3.2 Zu den Problemen um den „Monforte-Altar“

Der sog. Monforte-Altar³³⁴ – in Wahrheit nur mehr ein Einzelbild, das ursprünglich zwei Flügel besaß, also ein monumentales Triptychon war – befindet sich nun schon seit mehr als 100 Jahren im Besitz der Berliner Museen. Es gelangte 1913 vom spanischen Kloster San Vicente de Pino in Monforte de Lemos (Galicien) nach Deutschland. Die Kaufverhandlungen, in die auch die Regierungen der beiden Länder involviert waren, hatten sich über mehrere Jahre hingezogen und führten fast zu einer diplomatischen Krise zwischen Deutschland und Spanien, wobei das Gemälde zweifellos nicht als die Ursache, sondern eher nur als ein Auslöser für die (zeitweilige) Verschlechterung der Beziehungen anzusehen ist. Auf die zahlreichen, nach wie vor offenen, teilweise noch gar nicht gestellten Fragen im Kontext der Erwerbung des Werkes, welche für die Erforschung der politischen Geschichte der Zeit eigentlich interessanter sind als für die Kunstgeschichte und in der vorliegenden Studie daher nicht ausführlich diskutiert werden können, möchte ich am Ende dieses Kapitel noch einmal zurückkommen, da sie andererseits auch nicht von der kunsthistorischen, d. h. stilkritischen Beurteilung des Werkes losgelöst betrachtet werden können.

Die Datierung des Bildes scheint der Forschung mehr Probleme bereitet zu haben als seine Zuschreibung, obwohl Letztere beim genaueren Hinsehen eigentlich weitaus problematischer ist. Während des vergangenen Jahrhunderts gab es scheinbar keinerlei Zweifel daran, dass es sich um ein eigenhändiges Werk von Hugo van der Goes handelt, und seit Winklers Monografie, also seit etwa 50 Jahren, gab es auch kaum Einwände dagegen, es als das einzige erhaltene Frühwerk des Malers anzusehen. Den Hauptgrund dafür, dass diese Zuschreibungsprobleme in jüngerer Zeit nicht gesehen wurden, muss man im Erhaltungszustand des Bildes sehen – vor der Restaurierung, die während der ersten Jahre des 21. Jahrhunderts stattfand, war seine stilkritische Beurteilung offenbar

334 Holztafel, 147 x 242 cm, in der Mitte um 9 x 76,3 cm überhöht (die Überhöhung wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt um ca. 70 cm verkürzt, die Flügel gingen verloren); Friedländer 1926, S. 51-58, 127; Winkler 1964, S. 9-23; Pächt 1969, S. 43-58; Thompson, Campbell 1974, S. 63f; Ridderbos 1991, S. 46-49, 177-178; Sander 1992, S. 232-234; Hartmann 1993; Belting, Kruse 1994, S. 229f; Pächt 1994, S. 159-165; Asmus, Bock, Grosshans 1998, S. 144f; Dhanens 1998, S. 187-219, 375f; Panofsky 2001, S. 340, 347; Grosshans 2001; Grosshans 2003, S. 235-243; Graf 2004; Wolff-Thomsen 2006, S. 171-182; Dittmann 2010, S. 72f; Franke 2012, S. 23-103.

recht problematisch. Selbst auf guten Farbfotografien des nun restaurierten Gemäldes ist sie fast unmöglich, obwohl die stilistischen und maltechnischen Unterschiede, die es von den anderen Bestandteilen der Kerngruppe absetzen, beim (vergleichenden) Anblick des Originals bzw. der Originale – im gleichen Raum sind auch andere Werke Hugos ausgestellt – auch für weniger kennerschaftlich bzw. formalistisch orientierten Kunsthistoriker auffällig sind. Die sog. individuelle Pinselschrift und die Farbigekeit des Bildes waren also offenbar lange Zeit schwer bis gar nicht beurteilbar.

Das Problem, das sich ergibt, wenn man die Königsanbetung als ein Frühwerk betrachtet, wurde sehr wohl zu allen Zeiten gesehen, darunter nicht zuletzt von Sander, Panofsky und Friedländer:

„Faßt man diese Beobachtungen zusammen, so könnte man überspitzt formulieren, Hugo van der Goes habe – nach anfänglicher intensiver Auseinandersetzung mit Jan van Eyck und Rogier van der Weyden, die sich im Wiener Sündenfall und im Monforte-Altar niedergeschlagen hat – erst mit dem Portinari-Altar seine eigene, unverwechselbare Ausdrucksweise gefunden. Zwar bleibt diese stilistische Sprache auch in der Folge nicht unverändert, aber ihre Wandlungen verlaufen bis zu den Spätwerken hin graduell und nicht mehr in solch markanten Sprüngen wie in den Frühwerken zum Portinari-Altar – sieht man von der weiblichen Typenmorphologie ab, auf die wir noch zurückkommen. Der Grund für den deutlichen Stilwandel von der Monforter Königsanbetung zum Florentiner Triptychon ist unklar.“³³⁵

Der Stilwandel von der „Anbetung der Könige“ zum Portinari-Altar ergibt also keinen Sinn. Dieser „überspitzten Formulierung“, in der man eine gewisse Skepsis zu spüren vermeint, fügt Sander in einer Fußnote noch hinzu:

„Man wird den Stilwandel auch kaum überzeugend dadurch erklären können, dass der Königsanbetung im Gegensatz zur Anbetung der Hirten ein anderer Darstellungsmodus zugewiesen worden sein könnte (mithin die Kontrastierung feierlicher Repräsentation mit einer betont erzählerischen Darstellung) – die grundlegende Veränderung der Sprachmittel erfasst ja in gleicher Weise die einer ausgesprochen ranghohen, ja 'höfischen' Sphäre zuzurechnenden Engel der Mitteltafel und die Stifter auf den Flügeln.“³³⁶

335 Sander 1992, S. 239.

336 Sander 1992, S. 239.

Tatsächlich schien der Autor Panofskys Beobachtung weiterentwickelt zu haben, da jener schon fast vier Jahrzehnte früher auf die „stilistische Kluft“ hingewiesen hatte, die entsteht, wenn man im Monforte-Bild das (einzige) um 1470 entstandene Frühwerk Hugos sehen will:

„Was ist der Grund für den offensichtlichen Italianismus des Monforte-Altars? Wie ist die stilistische Kluft zu erklären, die den Monforte-Altar vom Portinari-Altar trennt, während ein solcher Abstand zwischen dem Portinari-Altar und den Bonkil-Flügeln nicht besteht?“³³⁷

Und Friedländers „misstrauische“ Äußerungen könnte man eventuell sogar als leise Zweifel sowohl an der Zuschreibung als auch an der (Früh-)Datierung des Werkes interpretieren, da er „den neuen Gast“ schon 1916 nicht „als ein vorausgeahntes Zwischenglied triumphierend“ begrüßen wollte:³³⁸

„Das Monforte-Bild scheint nicht in der konstruierten Entwicklungslinie zu liegen. (...)“

Betrachtet auf die Raumwirkung hin, auf den Reichtum und die Freiheit der Lichtbehandlung, steht die Anbetung der Könige dem Portinari-Altar näher als der Geburt Christi. Die geistige und formale Harmonie, der volle und selbst üppige Ton, die stolze Sicherheit der Gestaltung, die Natürlichkeit der Falten, in denen jede geradlinige Knitterung überwunden erscheint: alles das macht mich mißtrauisch gegen eine Ansetzung des Monforte-Bildes vor den Portinari-Altar... Am ehesten scheint die Anbetung der Könige ihren Platz zwischen dem florentiner Altar und der Geburt Christi zu finden. Ich muß aber einräumen, daß auch diese Ordnung mich nicht befriedigt und nicht das überzeugende Gesamtbild organischen Werdens bietet.“³³⁹

An dieser Meinung hielt Friedländer, der das Original wohl noch in einem besseren Zustand gesehen hatte als Panofsky bzw. Sander, auch noch 10 Jahre später fest:

„Soweit überhaupt Ansichten mir zu Ohren gekommen sind, ist das Monforte-Bild für ein frühes Werk erklärt und vor den Portinari-Altar angesetzt worden. Ich muß gestehen, daß ich auf Schwierigkeiten stieß bei jedem Versuche, mir diese Vorstellung anzueignen, daß es mir aber auch nicht recht glücken wollte, sie durch eine andere Vorstellung zu ersetzen. Die Einordnung des Werkes machte, wie auch immer ich es anfang, Sorgen und hinterließ ein Gefühl der Unsicherheit.“³⁴⁰

337 Panofsky 2001, S. 343.

338 Friedländer 1916, S. 52.

339 Friedländer 1916, S. 52.

340 Friedländer 1926, S. 54.

„Von welchem Standpunkt auch immer aus geprüft, kann die Monforte-Tafel kein Jugendwerk sein.“³⁴¹

Er war es schließlich auch, der Jahrzehnte später in seiner berühmten „Kunst und Kennerschaft“ gleichsam nebenbei erwähnte, dass „ein feinfühler Kunsthistoriker, für den die Kunstgeschichte ohne Namen ein Wunschziel war“ der Meinung gewesen sei, das Bild könne kein Werk von Hugo van der Goes sein, da es – wie schon von Crowe und Cavalcaselle³⁴² vermutet – im 16. Jahrhundert entstanden sei.³⁴³ Höchst merkwürdig an dieser Randbemerkung ist natürlich, dass der Name dieses „feinfühler Kunsthistorikers“ nicht genannt wird. Die Charakterisierung würde zwar sehr gut zu Heinrich Wollflin passen, jedoch hatte sich dieser praktisch nie mit altniederländischer Malerei beschäftigt, weshalb es von ihm (soweit man weiß) auch weder über die altniederländische Malerei noch zu genau diesem Problem schriftliche Äußerungen gibt. War es also doch Friedländer, der an der Zuschreibung des Werkes zweifelte, es aber nicht offen zugeben wollte?

Vor der Besprechung weiterer stilkritischer Argumente, die für eine Ausgliederung des Monforte-Altars aus der Kerngruppe sprechen und anhand derer man in der Tat die meisten wichtigen Gestaltungsprinzipien Hugos erörtern kann, muss jedoch erwähnt werden, dass das Bild – entgegen dieser alten und im Prinzip nicht falschen Meinungen – nach heutigem Wissensstand dennoch nicht im 16. Jahrhundert entstanden sein kann. Dafür sprechen zwei Gründe: Den dendrochronologischen Untersuchungen zufolge könnte es sich theoretisch tatsächlich um ein gegen 1470 gemaltes Bild handeln, da sein Holzträger ungefähr 10 Jahre älter ist als das Holz der Berliner Hirtenanbetung, bei der es sich höchstwahrscheinlich um Hugos letzte Arbeit handelt.³⁴⁴ Zweitens gibt es mehrere Kopien vom Monforte-Bild, darunter auch eine Zeichnung von Holbein d. Ä., die um 1500 bzw. kurz davor entstanden. Es muss also vor 1500 bereits existiert haben und an

341 Friedländer 1926, S. 57.

342 Sie schrieben das Werk Lucas van Leyden zu (Crowe, Cavalcaselle 1875, S. 349).

343 Friedländer 1992, S. 91.

344 Grosshans 2001, S. 248; tatsächlich könnte der Monforte-Altar den dendrochronologischen Daten zufolge das älteste Werk der „Gruppe Hugo van der Goes“ sein. Der jüngste Ring stammt aus dem Jahr 1449, was eine Entstehung ab 1470-74 wahrscheinlich macht. Die Betonung muss aber auf „ab“ liegen – es haben sich zahlreiche Werke erhalten, die 30 und mehr Jahre nach dem jüngsten Jahresring entstanden, jedoch sehr wenige Tafeln, die schon wenige Jahre nach dem Fällen des Baumes bemalt wurden.

einem leicht zugänglichen Ort aufgestellt gewesen sein. Andererseits sprechen diese allgemein um 1500 datierbaren Kopien und Motivübernahmen in anderen Werken auch dafür, dass das Bild wahrscheinlich auch nicht vor 1485-1490 entstand.³⁴⁵ Plausibel wäre daher eine ungefähre Datierung in die frühen 1490er Jahre.

Unter den Werken der Kerngruppe sind es natürlich v. a. die Bilder ähnlichen Formats bzw. ähnlicher Thematik, also die Hirtenanbetungen in Berlin und Florenz (Abb. 22, 10), mit denen die Anbetung der Könige vergleichbar ist. Als erste (motivische) Gemeinsamkeit zu nennen sind hier vielleicht die Irisse – sie sind auf vielen, aber nicht allen anderen Werken Hugos dargestellt. Außerdem gibt es natürlich zahlreiche andere niederländische Buch- und Tafelmalereien, auf denen ebenfalls Irisse dargestellt sind, z. B. das berühmte Fensterbild des Meisters der Maria von Burgund im Wiener Stundenbuch der Maria von Burgund (Abb. 75). Typisch für Hugo wären beim Monforte-Altar auch die geometrisch-ornamentalen Faltenkonfigurationen, die man beim weißen Kopftuch Marias beobachten kann. Gerade dieses Motiv konnte aber hervorragend in Zeichnungen studiert und in Musterbüchern festgehalten werden. Sehr ähnliche Faltenkonfigurationen gibt es sowohl bei Marias Schleier auf der Wiener Beweinung als auch beim sog. Frauenflügel der „kleinen Kreuzabnahme“ in Berlin (Abb. 3, 15). Gleichzeitig sieht man hier allerdings einen wichtigen stilistischen Unterschied: Beim Monforte-Altar ist das Tuch weniger grafisch und flach dargestellt, ja es handelt sich hier eigentlich sogar einen typischen „Hugo-Schleier“, der gleichsam dreidimensional „umgesetzt“ wurde. Charakteristisch sind des Weiteren die miniaturhaft gemalten kleinen Szenen, „Bilder im Bild“, die meist in der Nähe der oberen bzw. seitlichen Bildränder untergebracht werden.

Hingegen ist die Raumauffassung eigentlich bei allen drei Bildern recht unterschiedlich, wobei es zwischen Monforte-Altar und Portinari-Altar anscheinend mehr Gemeinsamkeiten gibt. Die größten Unterschiede kann man zwischen Monforte-Altar und Berliner Hirtenanbetung ausmachen. Denn durch die hinter Joseph beginnende, in das Bild hinein verlaufende Wand wird beim Monforte-Altar ein relativ starker perspektivischer Tiefenzug erzeugt. Unmittelbar (vom Betrachter aus) links hinter dem mittleren König ist jedoch ein niedriges Tor, an das sich eine bärtige dunkelhaarige

345 Zu den Kopien und Motivübernahmen nach bzw. aus dem Monforte-Altar siehe ausführlicher bei Franke 2012, S. 90f.

männliche Figur mit Hut stützt. Hier entsteht ein Raumsprung. Die Kanten der Ziegelsteine, aus denen der vordere Abschnitt der Mauer zusammengesetzt ist, machen ein dichtes Netz an perspektivischen Hilfslinien sichtbar. Diese haben die Funktion von vielen, den Blick in die Tiefe ziehenden Richtungsvektoren. Durch die Senkrechten des profilierten Torstocks wird das Auge aber sehr abrupt wieder abgebremst. Dieses Bildelement bzw. Architekturteil ist multifunktional: Einerseits trennt er den bühnenartigen Raum des Vordergrundes vom Hintergrundraum; andererseits dient er als eine kompositionell-inhaltliche Trennung zwischen der Madonna und dem alten König. Bei dem Portinari-Altar ist dieser durch die Architektur aufgebaute perspektivische Tiefenzug allerdings wesentlich schwächer ausgeprägt, obwohl er in Rudimenten vorhanden ist. Auch hier gibt es in der linken Bildhälfte eine relativ massive Architekturkonstruktion. Aber wir sehen nur mehr eine einzige perspektivisch verkürzte Linie, nämlich die Kante des Futtertroges. Der Raum wird hier nicht nur durch Architekturteile aufgebaut, sondern v. a. durch den zum Großteil leeren Raumstreifen, der sich vor Maria befindet. Dies ist übrigens zugleich ein wesentlicher stilistischer Unterschied zwischen den beiden Bildern: Beim Monforte-Altar gibt es weniger leeren Raum, die Figuren sind weniger zahlreich, dafür aber größer und monumentaler, sie verdrängen stärker den Raum, zwischen ihnen ist weniger Platz, am unteren Bildrand wird jede Lücke mit Gegenständen gefüllt.

Bei der Berliner Hirtenanbetung hingegen gibt es eher ein Phänomen, welches man vielleicht als das Gegenteil von einem perspektivischen Tiefenzug bezeichnen könnte, denn der Blick wird durch die dunkle bildparallele Rückwand des Stalls gebremst. Der wichtigste räumliche Anker ist die Krippe, in der das Jesuskind liegt. Diese ist in die Tiefe des Bildes hinein angeordnet, wobei die Kanten ihrer Schmalseite streng bildparallel verlaufen. Darüber hinaus ist sie relativ stark perspektivisch verkürzt. Um sie herum ist die ganze Figurenkomposition aufgebaut, alles ist wie an ihr befestigt, auf sie hin orientiert. Sie scheint eine starke Gravitation zu besitzen. Was die Monumentalität der Figuren angeht, gibt es also durchaus Gemeinsamkeiten zwischen Hirtenanbetung und Monforte-Altar, in der Hinsicht stehen diese beiden einander näher als Monforte-Altar und Portinari-Altar, die Raumauffassungen jedoch könnten nicht unterschiedlicher sein, sie sind geradezu gegensätzlich. Bei der Hirtenanbetung würde die Stallarchitektur

selbst der Komposition nicht viel Halt geben, denn sie ist stark fragmentiert und von den Mauern ist viel weniger zu sehen als beim anderen Bild. Eigentlich ist sie fast nicht vorhanden.

Zu den weiteren Gestaltungsprinzipien, bei denen es z. T. deutliche Unterschiede zwischen Monforte-Altar und den Werken der „Kerngruppe“ gibt, gehört, dass der Maler – im Gegensatz zu einem van Eyck z. B. – nicht nur versucht, das Geschehene, den visuellen Eindruck möglichst genau und detailliert festzuhalten, sondern in einem hohen Maß auch die Art, wie sich die Dinge anfühlen, wenn man sie berührt und anfasst. Es ist ein bisschen, als ob er versuchen würde, das zu malen, was er nicht mit den Augen, sondern mit den Händen, also dem Tastsinn bzw. auch den „inneren Augen“ sieht. Besonders charakteristisch wäre hierfür z. B. die schon von Sander und Ridderbos bemerkte, jedoch nicht genauer beschriebene Gestaltung der Haare.³⁴⁶ Während beim Monforte-Altar die einzelnen Haare meist deutlich zu erkennen sind, werden eigentlich auf allen anderen Werken Hugos mehrere Einzelhaare in sehr dünne Strähnen zusammengefasst, die in großer ornamentaler Regelmäßigkeit parallel zueinander verlaufen (Abb. 38, 45, 47). Dies ist wahrscheinlich deshalb möglich, weil beim Monforte-Altar ein dünnerer Pinsel gebraucht wurde als bei den anderen Werken, wodurch bei der Kerngruppe (zumindest aus etwas Entfernung betrachtet) der Eindruck entsteht, dass die einzelnen Haare fast unnatürlich dick sind (Abb. 49). Insgesamt sind die Haare bzw. Frisuren sonst sehr geordnet und ornamental (im Vergleich zum Monforte-Altar), d. h. künstlicher gestaltet, während beim Monforte-Altar ein viel größeres Durcheinander herrscht, und v. a. sehen wir eine größere Variation von Frisuren. Bei den anderen Bildern hingegen gibt es nur wenige Möglichkeiten: Die Haare sind entweder glatt oder in sehr regelmäßige ornamentale Locken bzw. Wellen gelegt. Wenn es sich um Locken handelt, könnte man sie als eine malerische Entsprechung zu den sog. Korkenzieherlocken in der zeitgleichen Schnitzkunst bezeichnen (Abb. 44, 48). Überhaupt scheinen bei Hugo die Figuren immer ziemlich schütteres Haar zu besitzen, wofür eines der besten Beispiele die Haare der Madonna auf dem Portinari-Altar ist. Hingegen haben die beiden jungen männlichen Figuren, die auf dem Monforte-Altar rechts über dem Kopf

346 Bernhard Ridderbos verglich die Haare der Figuren des Monforte-Altars mit den Haaren der Engel auf dem Genter Altar und brachte ihre Gestaltung zurecht damit in Zusammenhang, dass das Werk allgemein viel stärker von der Kunst van Eyck geprägt ist als die übrigen Werke Hugos (Ridderbos 1991, S. 41); Sander 1992, S. 239.

des knienden Königs zu sehen sind, durchaus volles Haar, das zwar glatt ist, aber einen natürlichen Halt besitzt und sich an den Spitzen krümmt (Abb. 41). Man hat (im Vergleich mit Hugos Haaren) das Gefühl, dass die Haare dieser Figuren einen starken eigenen Willen besitzen und sich nicht so leicht in eine bestimmte Richtung legen lassen. Bei der „Kerngruppe“ hingegen gibt es – wie bereits angedeutet – in der Hinsicht nur Extreme: Entweder die Haare sind glatt und hängen schlaff herab, wobei sie dann an den Spitzen sehr abrupt in ornamentale Locken übergehen können, oder sie sind durchgehend sehr regelmäßig und ornamental gewellt. Natürlichen Halt haben hier eigentlich nur sehr lockige Haare.

In gewisser Weise umgekehrt verhält es sich mit der Gestaltung der Hände, die einen wesentlichen Aspekt von Hugos charakteristischem psychisch-emotionalen Realismus darstellt. Hier gibt es bei Hugo van der Goes wesentlich mehr Variation als bei dem Monforte-Altar, wo zwar ebenfalls versucht wurde, die Hände zu betonen, indem möglichst viele von ihnen dargestellt sind. Als wirkliche Ausdrucksträger kann man sie aber trotzdem nicht bezeichnen. Teilweise sind sie sogar ziemlich ausdruckslos, wie z. B. die des knienden Joseph (Abb. 38, 42). Außerdem beobachtet der Maler ihre Individualität nicht so scharf. Dies fällt besonders bei der Gegenüberstellung der zum Gebet gefalteten Hände des ältesten Königs mit den Händen Josephs oder den des ältesten Hirten auf dem Portinari-Altar auf. Es wird klar, dass der Meister immer versucht, schöne Hände darzustellen, was auf Kosten ihrer Individualität geht (Abb. 39).³⁴⁷ Beide Maler legen darüber hinaus viel Wert auf die Modellierung der Hände mithilfe von Licht und Schatten. Bei den eigenhändigen Arbeiten Hugos ist die Modellierung der Hände jedoch feiner und genauer, und man hat einen besseren Eindruck davon, wie es wäre, sie wirklich anzufassen. Charakteristisch ist, dass Hugo van der Goes eigentlich fast immer die Gelenke betont, seine Hände sind knochiger und runzlicher. Die Hände auf dem Monforte-Altar sind aber nicht nur schöner, sondern v. a. ruhiger, bei der Kerngruppe

347 Wie er die Hände eines Hirten darstellen würde, ist nicht bekannt, da derzeit nur ein einziges Bild von ihm bekannt ist. Ebenso wenig kann man sagen, wie Hugo van der Goes die Hände eines Königs gemalt hätte, weil von seiner Hand anscheinend keine Königsanbetung erhalten ist. Allerdings gibt es zwei Hirtenanbetungen von ihm, weshalb man im ikonografischen Typ des Monforte-Bildes einen weiteren Hinweis dafür sehen kann, dass es nicht von ihm gemalt wurde – er scheint nämlich eine Präferenz für das Thema der Hirtenanbetung gehabt zu haben und nahm daher möglicherweise keine Aufträge an, bei denen eine Königsanbetung zu malen gewesen wäre.

vollführen sie hingegen immer irgendwelche Aktionen, die einzelnen Finger sind oft seltsam, fast unnatürlich verkrümmt oder gespreizt.

Ein bezeichnender Unterschied ist ferner die Art, wie die Pflanzen im Vordergrund dargestellt werden – bei Hugo sind sie immer viel feiner, zarter und zerbrechlicher gestaltet (Abb. 40, 43, 51).³⁴⁸ Dasselbe gilt für die Windel des Jesuskindes: Während der Stoff beim Monforte-Altar zellophanartig zerknüllt oder wie gestärkt, also recht steif aussieht, wirkt er auf der Hirtenanbetung wesentlich natürlicher, schlaffer, weicher und ohne Eigenleben. Der Stoff selbst scheint auch aus einem anderen Material zu bestehen, das man beim Monforte-Altar vielleicht als dicker, fester und neuer beschreiben könnte. Ungewöhnlich und untypisch für Hugo ist auch die wärmere Farbigkeit. Mit der Farbwirkung verbunden ist aber auch ein wichtiger maltechnischer Unterschied. Die Farben sind beim Monforte-Bild leuchtender und strahlender als bei allen anderen Werken Hugos, da der Schichtenaufbau vermutlich einerseits komplexer ist, andererseits dürften manche Schichten z. T. auch dicker sein. V. a. bei den unteren Schichten scheint auch mehr Bleiweiß verwendet worden zu sein.³⁴⁹ Der Bildträger, also die Holztafel, auf die das Bild gemalt wurde, unterscheidet sich ebenfalls von den Bildträgern der anderen großformatigen Werke der Hugo-Gruppe: Der Monforte-Altar besteht nämlich nicht aus horizontal, sondern aus vertikal angeordneten Holzbrettern. Höchstwahrscheinlich stammt die Holztafel daher aus einer anderen Tafelmacher-Werkstatt.³⁵⁰ Bernhard Ridderbos wies zudem noch auf einen wesentlichen Aspekt hin, durch den sich das Gemälde grundlegend von den anderen Werken Hugos unterscheidet: Das Kind ist ungewöhnlich mollig und erinnert v. a. an die Jesuskind-Darstellungen Jan van Eycks.³⁵¹ Die wichtigsten stilistischen Argumente sind aber zweifellos die große Ruhe der Figuren, die Harmonie der Komposition und die für Hugo sonst so typische, hier jedoch fehlende Dramatik der Inszenierung. Es gibt z. B. keine lebhaft agierenden Figuren, die gerade dabei sind (z. T. heftige) Bewegungen zu vollführen und auch keine eingefrorenen Bewegungsmotive.³⁵²

348 Dieses Phänomen lässt sich am besten bei der vergleichenden Betrachtung der Originale in der Berliner Galerie beobachten.

349 Für den Hinweis danke ich Beatrix Graf (persönliches Gespräch, Berlin, November 2008).

350 Grosshans 2001, S. 235.

351 Ridderbos 1991, S. 47.

352 Die statische Wirkung der Komposition wurde u. a. auch schon von Ridderbos bemerkt, der dies abermals mit der stärkeren Orientierung des Malers an van Eyck in Verbindung bringt

Fast noch die meisten Gemeinsamkeiten mit den anderen Werken besitzt die Unterzeichnung, aber auch hier scheint es deutliche Unterschiede zu geben. Typisch für Hugo und eigentlich fast alle anderen Altniederländer, die nicht in Brügge tätig waren, ist die Kombination von Kreide und Pinselunterzeichnung und eine anscheinend von der Holzschnitt-Kunst beeinflusste, sichere Zeichentechnik, bei der die Modellierung der Detailformen durch – in den verschatteten Teilen dichtere, teilweise auch überkreuzte – parallele Striche erfolgt. Beim Monforte-Altar wird allerdings viel häufiger die Technik der Kreuzschraffur angewendet als bei den anderen Werken der Kerngruppe. Zwar kannte auch Hugo van der Goes diese Technik, wie seine Zeichnungen auf dunklem Grund beweisen („Jakob und Rachel“ in Oxford sowie der gekreuzigte Christus in Windsor), doch scheint er sie bei den Unterzeichnungen eher selten eingesetzt zu haben. Typisch für ihn sind parallele, von links unten nach rechts oben verlaufende Striche, wobei die Modellierung v. a. durch die Variierung der Strichdichte erfolgt. Im Allgemeinen ist die Unterzeichnung bei Hugo van der Goes auch wesentlich detaillierter, genauer ausgearbeitet als beim Monforte-Altar, was v. a. für seine Spätwerke wie die Hirtenanbetung oder den Marientod gilt. Pentimenti, also Unterschiede zwischen Unterzeichnung und malerischer Ausführung bzw. kompositionelle Änderungen gibt es zwar, aber meist nur wenige und eher unauffällige. Die Unterzeichnung des Monforte-Altars jedoch ist geradezu konfus. Nur die beiden wichtigsten, im Hinblick auf die Raumauffassung wohl interessantesten Änderungen seien an dieser Stelle genannt: Joseph ist bei der malerischen Ausführung eine Profilfigur. In der Unterzeichnung wird allerdings sichtbar, dass er ursprünglich schräg in den Raum hinein orientiert und somit fast eine Rückenfigur sein sollte (Abb. 52). Ganz anders der Kopf von Maria: Dieser wäre in der Unterzeichnung vollkommen frontal gewesen, während er auf dem fertigen Gemälde zusammen mit dem restlichen Madonnenkörper ein bisschen schräg in den Raum hinein gedreht ist (Abb. 53).³⁵³ Beim Gemälde haben also diejenigen Figuren mehr Bewegungsfreiheit, die sich weiter innen im Bildraum befinden. Der Bildraum wird somit stärker als eine eigene, abgeschlossene, für den Betrachter nicht betretbare Welt interpretiert. Wenn man Unterzeichnung und malerische Ausführung miteinander vergleicht, lässt sich

(Ridderbos 1991, S. 47f).

353 Grosshans 2003, S. 236, 242.

also eine stilistische Entwicklung beobachten, die der Einordnung des Monforte-Altars als Frühwerk widersprechen würde.

Ähnliche Phänomene gibt es nämlich auch beim nachweislich letzten Werk des Malers, der Berliner Hirtenanbetung (Abb. 22): In der rechten vorderen Bildecke sehen wir hier einen Propheten in Frontalansicht, bei dem nicht nur das Gesicht frontal dargestellt ist, sondern auch sein Oberkörper vollkommen parallel zur Bildfläche verläuft. Der Oberkörper des linken Propheten ist ebenso angeordnet, sein Kopf ist fast im Vollprofil wiedergegeben. Sein linker Arm, mit dem er den Vorhang zur Seite hält, verläuft ebenfalls bildparallel. Man hat fast den Eindruck, dass sich vor dem Bild eine unsichtbare Wand befindet, an die sein Arm gepresst wird, wodurch der weite Ärmel seines üppigen Brokatgewandes etwas flachgedrückt wird. Der orange Schal des Propheten flattert in einer Ebene, die sich sehr nahe zu dieser unsichtbaren Wand zwischen Bild und Betrachter befindet und parallel zu ihr verläuft. Ebenso ist das Heubündel streng bildparallel angeordnet. Für den Blick des Betrachters scheint es nur links vom Heubündel eine Art Türchen zu geben, im Gegensatz zu rechts, wo die Pflanzen unmittelbar an das Heubündel anschließen. Das Auge des Betrachters soll also zuerst auf Maria geführt werden und von dort auf das Jesuskind. Die Figur Josephs hingegen und ihre Position könnte man als durchaus räumlich bezeichnen, denn ihr verkürzter Oberkörper verläuft parallel zur Längsseite der Krippe.

Nach dieser Abschweifung noch einige Worte zur Unterzeichnung: Charakteristisch für alle anderen Werke ist auch die relativ starke Konturierung der Figuren und Gegenstände. Dies kann man beim Monforte-Altar eigentlich kaum beobachten. Am ähnlichsten ist die Unterzeichnung noch beim Gewand des alten Königs, aber das Strichnetz ist ungewöhnlich locker, weniger dicht, außerdem sind die Striche zumeist kürzer.

Abschließend seien noch einige, von Jochen Sander beobachtete Unterschiede bei der Darstellung der Köpfe bzw. Gesichter erwähnt: Die Köpfe sind beim Monforte-Altar nämlich stärker „nach dem Leben“ gestaltet als bei den anderen Werken, bei denen man eine deutliche Neigung zur „Vereinheitlichung“, d. h. Typisierung und Stilisierung feststellen kann.

„(...) die das Gesicht beherrschenden Augen werden jeweils von einer aus Braue und Tränensack gebildeten Kreisform umschlossen und dadurch zugleich nachhaltig betont. Bei den Aposteln des Marientodes ist diese Gestaltungstendenz nochmals deutlich verstärkt. Während sie aber beim Portinari-Altar den noch ausgeprägt individualisierten Köpfen aufgelegt wurde, beherrscht sie die Apostelköpfe des Marientodes in wesentlich intensiverem Maße.“³⁵⁴

Diese typische Art, die Köpfe zu gestalten, lässt sich beim Monforte-Altar also ebenfalls nicht beobachten. Zudem kommt in den Gesichtern eine ganz andere Empfindungswelt zum Ausdruck.

„Verglichen mit den in sich selbst ruhenden Figuren des Monforte-Altars erwecken Joseph oder die Heiligen Antonius und Thomas des Florentiner Triptychons den Eindruck eines melancholischen, in sich gekehrten Nachdenkens, während etwa die Apostel des Marientodes mit ihrem wie gebannt wirkenden Schauen offenbar zur Gänze von einem inneren, geistigen Erleben erfaßt sind, das sie keinerlei Einflüsse der Außenwelt mehr wahrnehmen lässt.“³⁵⁵

Angesichts all dieser stilistischen Unterschiede stellt sich natürlich die Frage, wieso, von wem und warum das Bild überhaupt Hugo van der Goes zugeschrieben wurde. Hier lohnt sich ein Blick auf die frühe Forschungsgeschichte des Gemäldes, welches zuerst Mendez Casal als ein Werk von Hugo van der Goes publizierte. Er berief sich dabei auf mündliche Gespräche, darunter angeblich mit Georges Hulin de Loo, der dem Autor gesagt habe, er hielte das Werk für eine Arbeit von Hugo van der Goes.³⁵⁶

354 Sander 1992, S. 239.

355 Sander 1992, S. 238.

356 „Entrons maintenant dans l'étude technique du tableau et recherchons qui en est l'auteur. A ce sujet, j'ai dû moi-même changer bien vite d'opinion. En effet, j'en étais arrivé à croire, sans l'ombre d'une doute, que l'oeuvre appartenait à Memling. Elle avait la même tonalité générale, le même idéalisme; il s'en dégageait un suave mysticisme, elle ressemblait étonnamment à l'Adoration des Mages de l'hôpital St-Jean, à Bruges; j'avais acquis la certitude qu'un des modèles avait servi déjà à Memling. Tout cet ensemble de détails m'avait fait supposer que le tableau était bien de ce grand Maître, et mon opinion concordait avec celle d'un illustre ami, grand autorité dans la matière. J'ai invité Sir Walter Armstrong, Directeur du musée du Dublin, à venir voir l'oeuvre, et devant les solides raisons émises par ce dernier, je dois convenir aujourd'hui que le tableau appartient à Van der Goes. Cette opinion a été confirmée plus tard par une autre grande autorité dans le domaine de l'art flamand, M. Hulin, Professeur à l'Université de Gand. Plus tard encore, l'oeuvre a été visité par M. Leprieur, Directeur de Musée du Louvre, qui, plein d'admiration pour sa beauté, l'attribua également à Van der Goes“ (Mendez Casal 1909-1910, S. 157).

„On peut donc considérer comme un fait certain que l'oeuvre appartient à ce maître, dont bien peu de travaux se coservent encore.“³⁵⁷

Der wahre Hintergrund dieser „Anekdote“ dürfte ein Brief vom 17.8.1909 von Georges Hulin de Loo an Wilhelm Bode sein (heute im Berliner Zentralarchiv), in dem dieser jenen lediglich darum bat, den Export des Werkes, das er selbst anscheinend nur von einer ihm kürzlich zugesandten Schwarzweiß-Fotografie kannte, in die Neue Welt durch amerikanische Sammler zu verhindern.³⁵⁸ Jedenfalls sah Mendez Casal, der das Bild zuerst für eine Arbeit Memlings gehalten hatte, die Autorschaft Hugos als eine Tatsache an.³⁵⁹ Diese Meinung wurde in der Folge scheinbar ungeprüft übernommen und nie wieder bezweifelt, darunter nicht zuletzt und eigentlich wenig überraschend auch von Winkler, auf den sich alle späteren Autoren beriefen. Der Monforte-Altar galt von da an als das Frühwerk von Hugo van der Goes und als eines seiner Hauptwerke.

Wenn der Monforte-Altar aber nicht von Hugo van der Goes gemalt wurde, von wem dann? Zum gegenwärtigen Zeitpunkt sind mir in der Tat keine anderen niederländischen Tafelgemälde oder Miniaturen bekannt, denen das Bild stilistisch näher steht als der „Gruppe Hugo van der Goes“. Da es nicht nur eine hervorragende künstlerische Qualität besitzt, sondern mit der Monumentalität seiner Figuren auch stilistisch sehr fortschrittlich ist, kann es aber nicht zu den zahlreichen „wert- und charakterlosen Dingen“ gezählt werden, unter denen schon Friedländer kaum zwei finden konnte, die von derselben Hand gemalt wurden:

„Die letzte, die fruchtbarste Frage, auch wenn sie nicht beantwortet werden kann, bleibt diejenige nach der Persönlichkeit. Öfter wird der plausibel klingende Einwand vernehmbar: es gab doch Hunderte von Malern, alle erhaltenen Werke werden aber auf relativ wenige Namen verteilt. Zur Verteidigung gegen dieses Bedenken diene eine statistische Berechnung. Überwiegend erhalten haben sich hervorragende Werke, von den erhaltenen werden wieder die besseren gesammelt, in Museen ausgestellt und den Kunstfreunden zugänglich. Endlich: ich besitze hundert und aber hundert

357 Medez Casal 1909-1910, S. 157.

358 Hulin de Loo, La Coruña, an Bode, 17.8.1909, ZA-SMBPK, GG 191; Wolff-Thomsen 2006, S. 172, 348, Anm. Nr. 808.

359 Eine derartige Formulierung muss schon deshalb Misstrauen wecken, weil es auf dem Gebiet der altniederländischen Malerei nur ganz wenige „faits certains“ gibt, speziell im Fall von Hugo van der Goes überhaupt keines, da keines seiner Werke signiert ist und es anscheinend auch keine schriftlichen Dokumente gibt, die sich mit irgendeinem seiner Gemälde oder Zeichnungen in Verbindung bringen lassen (z. B. Verträge zwischen Auftraggeber und Maler).

*Photogramme von niederländischen Bildern aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die ich nicht bestimmen kann, und von denen kaum je zwei von derselben Hand zu sein scheinen. Zumeist sind diese namenlosen Dinge wert- und charakterlos.*³⁶⁰

Interessantest ist bei diesem Zitat aus meiner Sicht v. a. das erste Wort des letzten Satzes, das „zumeist“, denn das Monforte-Bild dürfte also eher zu den Ausnahmen zu zählen sein, welche die Regel bestätigen.

Allerdings handelt es sich bei der Zuschreibungsfrage eigentlich nur um ein „Schein-Problem“, denn wenn man nun den Monforte-Altar aus der „Kerngruppe Hugo van der Goes“ ausgliedert, ihn jedoch in der sog. Randgruppe, also der Gruppe der Arbeiten von Nachfolgern, eventuell auch (ehemaligen) Werkstattmitarbeitern³⁶¹ belässt, dann muss man feststellen, dass sich auch um (fast) alle Arbeiten der Randgruppe keine anderen Werke gruppieren lassen. Dieses noch kaum erforschte Phänomen kann man eigentlich bei praktisch allen Werkgruppen aus dem späten Mittelalter beobachten kann. Teilweise erklären lässt es sich vielleicht durch eine komplexe Beziehung zwischen Individual- und Regional- bzw. Lokalstil und wirft somit prinzipielle Fragen auf. Einerseits diejenige, ob man bei derartigen Werken überhaupt nach einem Urheber suchen sollte, da es im späten Mittelalter v. a. nördlich der Alpen, also im Einflussbereich der „reformatorischen Bilderstürmer“ sicherlich durchaus gar nicht wenige Künstler gab, von denen gar kein oder bestenfalls ein einziges Werk erhalten geblieben ist. Andererseits wird es wohl auch viele Maler gegeben haben, die nicht wirklich einen eigenen, individuellen Stil hatten bzw. bewusst in dem Stil malten, der gerade auf dem Markt gefragt war. Die Idee der künstlerischen Originalität und Individualität gab es damals noch nicht und bis ins 18. Jahrhundert kam es durchaus vor, dass ein Auftraggeber von

360 Friedländer 1992, S. 99.

361 Die Möglichkeit einer Werkstattarbeit ist in diesem Fall aber auch nicht unproblematisch. In dem Fall könnte das Werk ab ungefähr 1475 entstanden sein, wobei die Monumentalität der Figuren und die räumliche Enge eher für die späteren 1470er bzw. um 1480 sprechen würden. Die an früherer Stelle beschriebenen stilistischen Unterschiede zu den (anderen) Werken der „Kerngruppe“ und ein gewisser Eindruck der Unterdrückung der individuellen Pinselschrift könnten gut dadurch erklärt werden, dass der Hauptmeister kaum mehr etwas an dem Bild selbst gemalt hat. Allerdings stellt sich die Frage, wer Hugos Mitarbeiter gewesen sein könnten. Ab 1475 scheint die Genter Werkstatt allmählich aufgelöst worden zu sein, da sich sein Oberhaupt langsam aus dem weltlichen Leben zurückzog. Die Tatsache, dass es sich bei Werken wie dem Brügger Marienod oder der Berliner Hirtenanbetung um eigenhändige Arbeiten handelt, spricht ebenfalls dafür, dass es zu der Zeit eigentlich keine Werkstatt mehr gab.

einem Maler verlangte, im Stil eines anderen Malers zu malen bzw. dem Beispiel eines bestimmten, bereits existierenden Werk (mehr oder weniger genau) zu folgen. Letzteres wäre gerade auch beim Monforte-Altar gut vorstellbar – das Beispiel bzw. die Beispiele, denen der Meister zu folgen hatte, könnten z. B. Rogiers berühmter Columba-Altar (München, Alte Pinakothek) bzw. die sog. Perle von Brabant (München, Alte Pinakothek) aus dem Umfeld Dirk Bouts des Älteren gewesen sein. Dass dabei manchmal dennoch durchaus auch äußerst qualitätvolle, ja teilweise sogar originelle bzw. stilistisch fortschrittliche Werke entstanden, war offenbar nicht ausgeschlossen. Beispiele dafür wären etwa der berühmte Mérode-Altar (New York, Metropolitan Museum) aus der Nachfolge des Meisters von Flémalle oder die dem Monforte-Altar wahrscheinlich nicht zufällig nahe stehende, eben erwähnte „Perle von Brabant“.³⁶² Für die Forschung bedeutet dies, dass es keineswegs unsinnig ist, sich eingehender mit Werken zu beschäftigen, mit denen man keinen (großen) Namen (mehr oder weniger direkt) in Verbindung bringen kann. Man könnte solche Gemälde darum – im Sinne einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ – als in einem hohen Maß „autonome Kunstwerke“ betrachten.

Ein reales Problem stellt im Fall einer Abschreibung hingegen das vollständige Fehlen des Frühwerks dar. Doch auch wenn man das Gemälde Hugo zuschreiben würde, hätte man (eventuell mit dem Wiener Sündenfall) eine ziemlich lange Zeitspanne von fast einem Jahrzehnt, aus dem sich nur 1-2 Werke erhalten haben – was hat Hugo van der Goes, der ja schon seit 1467 freier Malermeister und bis 1475 sogar Dekan der Malergilde in Gent war, vor den mittleren bis späteren 70er Jahren, als die beiden großen Triptychen, d. h. der Portinari-Altar und die sog. Trinity Panels hergestellt wurden, gemalt? Warum sind aus dieser Zeit keine Werke von ihm erhalten? Dieses möglicherweise zufallsbedingte Problem der „ungleichen Verteilung der erhaltenen Werke“ schon von Sander bemerkt:³⁶³

„Wir stehen vor der Tatsache, dass sich die Mehrzahl von Hugos im Original erhaltenen Werken in dem vergleichsweise knappen Zeitraum von der Mitte der 1470er Jahr bis 1482 sammendrängen. Dies ermöglicht andererseits einen

362 Das Verhältnis zwischen diesen beiden Bildern wurde jüngst von Franke analysiert (Franke 2012, S. 23-36).

363 Sander 1992, S. 249.

*detaillierten Nachvollzug der stilistischen Wandlungen, denen die Werke des Malers in dieser Zeit unterlagen.*³⁶⁴

Mit dem Monforte-Altar hat man versucht, die „Lücke“ gleichsam mit etwas Gewalt zu füllen, anstatt sich erneut auf die vermutliche recht schwierige Suche zu machen nach einem Frühwerk, das möglicherweise etwas anders aussah als die Arbeiten, die der Maler ab etwa 1475 schuf. Tatsache ist, dass sich die stilistische Entwicklung Hugos leichter rekonstruieren lässt, wenn man den Monforte-Altar ausklammert, die einzelnen Werke lassen sich leichter und genauer datieren.³⁶⁵ Das Problem lässt sich vielleicht dadurch zumindest teilweise lösen, dass der Maler als Dekan der Malergilde wahrscheinlich nicht viel selbst malte, sondern v. a. mit administrativen Aufgaben beschäftigt war und darüber hinaus mit dem (dokumentarisch überlieferten) Bemalen von Wappen und Fahnen Aufträge übernahm, welche damals zwar als eine große Ehre angesehen und gut bezahlt wurden, die aber in erster Linie seine Mitarbeiter ausführten und die wir heute daher auch nicht als bedeutend ansehen würden.³⁶⁶ Erhalten geblieben ist von diesen „Frühwerken“ anscheinend nichts. Wirklich selbst zu malen begann er also möglicherweise erst, nachdem er nicht mehr Dekan der Malergilde war. Sander verwies in diesem Kontext auch auf Ofhuys, der berichtet, dass sich der Maler einer so großen Anzahl von Aufträgen gegenüber sah, dass er daran zweifelte, sie alle in absehbarer Zeit ausführen zu können. Was die Periode vor seiner Ernennung zum Dekan angeht, also die Jahre um 1470, wäre es noch am naheliegendsten, in den Werkgruppen „Dirk Bouts d.Ä.“ bzw. „Meister der Maria von Burgund“ nach Frühwerken von Hugo van der Goes zu suchen. Aufgrund des Bouts'schen Einflusses bei den Werken, die in den 1470er Jahren entstanden, d. h. v. a. beim Portinari-Altar und den sog. Bonkil-Flügeln, erscheint ein Lehrer-Schüler-Verhältnis als wahrscheinlich. Belegen lässt sich diese Hypothese zwar nicht, jedoch wurde Hugo nach dem Tod des älteren Meisters bekanntlich gebeten, dessen unvollendete Werke zu begutachten. Auch eine temporäre Zusammenarbeit der beiden Werkstätten ist mit dem Hippolyt-Altar dokumentiert. Hinzu kommt noch Hugos

364 Sander 1992, S. 250.

365 Die Betonung muss aber auf dem Komparativ liegen, denn neben dem fehlenden Frühwerk, das die stilistische Entwicklung des Malers als unvollständig empfinden lässt, gibt es einen weiteren erschwerenden Umstand für das Aufzeigen eben dieser Entwicklung, nämlich dass zumindest zwei große Altäre – die beiden eben genannten Triptychen in Florenz und Edinburgh bzw. das, was von ihnen übrig ist – gleichzeitig mehrere Jahre lang in Arbeit waren.

366 In diesem Sinne äußerte sich auch Sander (Sander 1992, S. 250)

stilistischer Einfluss im Werk von Albrecht Bouts, der Dirk Bouts' jüngerer Sohn war. Es wäre daher zunächst der Frage auf den Grund zu gehen, wie hoch der Anteil Hugos bei Werken wie z. B. den beiden Flügelbildern mit der Darstellung des Himmels und der Hölle in Lille, dem sog. Kreuzigungs-Altar (Brüssel, Los Angeles und London) oder dem Kreuzabnahme-Triptychon in Granada sein könnte. Was den „Meister der Maria von Burgund“ angeht, wäre insbesondere zu untersuchen, ob Hugo van der Goes bei der Anfertigung der Vollbildminiaturen im sog. Voustre-Demeure-Stundenbuch³⁶⁷ (Madrid, Biblioteca Nacional und Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett) beteiligt gewesen sein könnte. Beim Versuch, derartige Fragen zu klären, wäre es jedoch unvermeidbar, sich auf unsicheren Grund zu begeben, da wir von Hugos Frühstil anscheinend überhaupt kein Bild besitzen.

Bevor ich abschließend noch einmal auf die Erwerbung des Monforte-Bildes zurückkomme, seien noch einige Beispiele für „spektakuläre Abschreibungen“ aus der jüngeren Altniederländer-Forschung genannt: Grundsätzlich ist das Phänomen des „Schrumpfens von Kerngruppen“ bei fast allen Künstlern des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit bekannt. Um das Jahr 1900 herum hielt man noch zahlreiche Gemälde, Zeichnungen und Miniaturen für die Werke großer Meister wie Rembrandt oder des „Meisters der Maria von Burgund“, bei denen in der heutigen Forschung keine Zweifel bestehen, dass es sich nicht um eigenhändige Arbeiten handelt, sondern zumeist um Werke von Nachfolgern. Auf diese Art und Weise sind im Laufe des 20. Jahrhunderts umfangreiche Werkgruppen von mehreren Dutzend bis Hunderten von Gemälden manchmal auf nicht einmal 10 Werke, die man heute als eigenhändig ansieht, geschrumpft. Seit einigen Jahrzehnten schrumpfen die Kerngruppen jedoch nicht mehr so rapide, was sicher daran liegt, dass die allermeisten Werke von Nachfolgern oder Mitarbeitern bereits abgeschrieben wurden. Abschreibungen scheinen heutzutage also ungefähr so selten vorzukommen, wie Zuschreibungen, aber es gibt sie noch. Das beste Beispiel wurde eben erwähnt: der sog. Mérode-Altar aus der Randgruppe der „Meister von Flémalle“-Gruppe³⁶⁸. Hierbei handelt es sich um eine heute allgemein akzeptierte Meinung, der gemäldetechnologische Untersuchungen vorangingen. Das zweite Beispiel wurde ebenfalls von Stephan Kemperdick abgeschrieben, also demselben Forscher, der auch die

367 König 2009.

368 Kemperdick 1997.

stilistischen Argumente für die Ausgliederung des Mérode-Altars aus der Kerngruppe vorbrachte: der sog. Marienaltar im Prado, der traditionell für ein Frühwerk Dirk Bouts d. Ä. gehalten wird bzw. wurde. Die Abschreibung dieses Gemäldes ist noch umstritten, obwohl nicht nur der stilkritische Befund für sie spricht, sondern insbesondere die für Bouts vollkommen untypische Technik der Unterzeichnung.³⁶⁹ Schließlich wurde in der jüngsten Bosch-Forschung von Fritz Koreny der Vorschlag gemacht, das große Heuwagen-Triptychon im Prado einem linkshändigen Mitarbeiter von Hieronymus Bosch zuzuschreiben.³⁷⁰ Dies alles scheint also darauf hinzudeuten, dass in Zukunft noch weitere Abschreibungen von bisher für Hauptwerke gehaltenen Arbeiten folgen könnten.

Eines der interessantesten Probleme um den Monforte-Altar sind schließlich die noch immer etwas rätselhaften Umstände seiner Erwerbung. In diese war nämlich der dänische Maler, Bohemien, Kunsthändler und inoffiziell im Auftrag Wilhelm Bodes für die Berliner Museen tätiger Kunstagent Willy Gretor³⁷¹ verwickelt. Gretor, dem der Ruf eines „Gentlemanschwindlers“ anhaftete, spielte im Kunsthandel um 1900 eine bedeutende Rolle und wird in zeitgenössischen Polizeiberichten mehrmals verdächtigt, mit – teilweise von ihm selbst angefertigten – Fälschungen und Kopien gehandelt zu haben.³⁷² Zurecht warf Hartmann daher die Frage auf, warum sich Bode, der damalige Direktor der Berliner Museen, an eine derartige Person wandte. Aus der Perspektive eines Kunsthistorikers kann es darauf eigentlich nur eine Antwort geben: Gretor muss ein guter Kenner gewesen sein. Besonders bezeichnend ist, dass wir von seiner Tätigkeit als Kunstagent für die Berliner Museen v. a. durch Bodes private Korrespondenz wissen, denn der Museumsdirektor scheint sehr darauf bedacht gewesen zu sein, dass seine Kontakte zu Gretor (mehr oder weniger) geheim blieben. So wurde bei der Präsentation des Monforte-Altars Gretors Name nicht einmal erwähnt, worüber der 1913 schwer erkrankte Morphinst verstandlicherweise sehr enttäuscht war. Bode hatte die Königsanbetung vor der Erwerbung übrigens gar nicht im Original gesehen, sondern beauftragte Mitte Februar 1910 Max Jacob Friedländer, mit Gretor und dem Londoner

369 Kemperdick 2001 und Silva Maroto 2001; Allerdings muss man zugeben, dass dieses Beispiel nicht ideal ist, da die Bildergruppe „Dirk Bouts d. Ä.“ insgesamt viel heterogener und problematischer ist als die Gruppe „Hugo van der Goes“.

370 Koreny 2012, S. 86-109; Fischer 2012.

371 Wolff-Thomsen 2006.

372 Wolff-Thomsen 2006, S. 144ff.

Kunsthändler Lionel Harris, über den das Geschäft offiziell abgewickelt wurde, nach Spanien zu reisen.³⁷³ Vor seiner Erwerbung durch die Berliner Museen dürften das Original also nur wenige Experten gesehen haben. Gretor handelte mit dem Kloster, das seine Schule erweitern wollte, die Summe von einer Million Mark für das Bild aus, womit es die teuerste Erwerbung der Berliner Museen vor dem Ersten Weltkrieg wurde – die sieben Jahre früher angekaufte Hirtenanbetung z. B. kostete mit 173 443 Mark nur einen Bruchteil dieser Summe. Allerdings wurde Gretor am 10.6.1910 von spanischen Polizeikräften an der Abholung des Bildes gehindert. Hintergrund dieser Aktion scheint ein durch die Medien getriebener Regierungswechsel gewesen sein.³⁷⁴ Nicht uninteressant ist in diesem Kontext jedoch, dass sich Gretor über die mangelnde Unterstützung des Botschaftsrats, der Druck auf die spanischen Entscheidungsträger ausüben sollte, beklagte. Darum empfahl er dem offenbar zögernden Bode, Kaiser Wilhelm über die Schwierigkeiten bei der Erwerbung des Bildes zu informieren, worauf im September 1911 die deutsche Botschaft das persönliche Interesse des Kaisers am Altarretabel durchblicken ließ.³⁷⁵ Obwohl der spanische Staatsrat im Juni 1912 die Ausfuhr des Bildes genehmigte, sollte es noch eineinhalb Jahre dauern, bis es kurz vor Weihnachten 1913 in Berlin öffentlich bewundert werden konnte. Man kann nur mutmaßen, dass es hinter den Kulissen weniger darum ging, ob man kauft bzw. verkauft, sondern eher um den Kaufpreis. Die Berliner „Museumsimperialisten“ dürften auf jeden Fall Interesse gehabt haben, da die altniederländische Malerei einer der Sammlungsschwerpunkte der Gemäldegalerie war und es sich trotz allem um ein interessantes niederländisches Gemälde aus dem 15. Jahrhundert handelt.

373 Wolff-Thomsen 2006, S. 173; Hartmann 1993, S. 504ff.

374 *„Der Bilderraub ist durch den Verrat und die schmutzige Haltung des Ordens – Besitzer, nicht Eigentümer – sowie wegen der Nötigung durch das Deutsche Reich eine Schande für Spanien, für ganz Spanien, nicht nur für eine Partei oder eine Regierung. Dieser Verkauf ist schlicht ein Raub mit Waffengewalt und wird das Vorspiel zu größeren räuberischen Wegnahmen von Kunstwerken sein“* (El Pais, 28.6.1912; Übersetzung: Hartmann 1993, S. 509).

375 Wolff-Thomsen 2006, S. 177.

3.3 Die Kerngruppe der erhaltenen Werke

3.3.1 Vorbemerkung

Hauptzweck dieses Kapitels ist die Erarbeitung einer Feinchronologie und die möglichst detaillierte Rekonstruktion der stilistischen Entwicklung von Hugo van der Goes. Nachdem die ersten und wichtigsten Schritte in diese Richtung von Jochen Sander unternommen wurden, bauen die Erkenntnisse, die hier zusammengefasst werden, notwendigerweise in einem hohen Maß auf seine Arbeit auf. Obwohl ich in einigen (wenigen) Fragen nicht mit Sander übereinstimme, möchte ich meine Überlegungen sogar als eine Fortführung oder Wiederaufnahme seiner schon seit längerer Zeit unterbrochenen Forschungen zu Hugo van der Goes ansehen. Da es kein zeitgenössischen Standards entsprechendes bzw. für weitere Forschungen brauchbares Verzeichnis der erhaltenen Werke Hugos van der Goes gibt, wurde hierfür die Form des Werkkatalogs gewählt. Die wichtigste Methode für eine derartige Aufgabe kann (ebenso wie bei Sander) nur die Stilkritik sein. Es geht also um die Begründung der Datierungsvorschläge mithilfe stilkritischer Argumente und das Aufzeigen einer „immanenten Stilentwicklung“³⁷⁶. Nachdem die Einleitung dieser Studie bereits einen Abriss über die Forschungsgeschichte enthält, wurde auf ausführliche Forschungsstände zu den einzelnen Werken verzichtet. Bei den Literaturangaben liegt der Schwerpunkt nicht auf Vollständigkeit, sondern auf Aktualität. Was die ältere Literatur angeht, werden nur die wichtigsten Publikationen berücksichtigt.

Im ersten Schritt erscheint es sinnvoll, die Konsistenz bzw. Homogenität der „Werkgruppe Hugo van der Goes“ zu untersuchen. Hierbei zeigt sich, dass die Kerngruppe aus mindestens zwei Untergruppen besteht, die sich teilweise miteinander überschneiden. Zunächst kann man die eigenhändigen Arbeiten von den nur teilweise Eigenhändigen unterscheiden. Bei den eigenhändigen Werken stammen höchstwahrscheinlich sowohl die Komposition als auch die Malerei selbst vom Hauptmeister, d. h., sie wurden von der Unterzeichnung bis zum letzten Pinselstrich von ihm hergestellt. Charakteristisch ist bei den meisten Bestandteilen dieser Gruppe die feinmalerische Brillanz. Darüber hinaus ist

376 Sander 1992, S. 256.

im Allgemeinen ihr Erhaltungszustand besser als bei den anderen Gemälden. Die Gruppe der Werke mit eigenhändigem Anteil besteht v. a. aus dem Portinari-Altar und den sog. Bonkil-Flügeln und überschneidet sich mit einer weiteren Gruppe, nämlich der Frühen. Bei diesen Werken stammen in erster Linie die Unterzeichnung sowie die malerische Ausführung der Hände und Köpfe vom Hauptmeister. Die wichtigsten Grundlagen für diese Einteilung bzw. Gruppierung wurden übrigens auch von Jochen Sander gelegt. Er erkannte nämlich erstmals, dass es sich bei den kleinformatischen Gemälden dieses Künstlers fast ausschließlich um eigenhändige Werke handelt; folglich konzentrierte er seine Arbeit vorrangig auf diese, wobei er allerdings auch einige (kleinformatische) Werke als eigenhändig ansah, deren Zuschreibung an Hugo van der Goes umstritten ist bzw. war.³⁷⁷ Auf diese Weise wurde das Oeuvre des Malers bereits indirekt in eigenhändige und teilweise eigenhändige Werke unterteilt.

Die Kerngruppe der Tafelgemälde, Miniaturen und Zeichnungen tendiert also zum Zerfall in weitere Untergruppen, die sich aber mit relativ großer Sicherheit miteinander verbinden lassen. Die erste Gruppe der Werke mit eigenhändigem Anteil, die im Wesentlichen aus dem Portinari-Altar und den Bonkil-Flügeln besteht, kann als die Frühere, die Zweite, welche die restlichen (eigenhändigen) Werke umfasst, als die Spätere angesehen werden. Eine dritte Gruppe wiederum enthält diejenigen Werke, die sich schwer in eine der beiden Ersten einordnen lassen. Zwar kann nicht ausgeschlossen werden, dass die beiden Gruppen zwei unterschiedlichen Händen zuzuordnen sind, jedoch haben wir es hier wohl doch mit einem Fall von individualstilistischer Entwicklung zu tun. Dies ist umso erstaunlicher, als alle erhaltenen Arbeiten Hugos anscheinend nicht vor 1475 – also im letzten Jahrzehnt seines Lebens – entstanden.

Zur späten Gruppe gehören die folgenden Bilder: das Wiener Diptychon (Abb. 1-3), die Frankfurter Madonna (Abb. 18), die „Kleine Kreuzabnahme“ (Abb. 14, 15), das Porträtfragment in New York (Abb. 17), die Oxforder Zeichnung (Abb. 20), der Brügger Marientod (Abb. 21) und die Berliner Hirtenanbetung (Abb. 22). Auch die drei Miniaturen (Abb. 27, 29, 30) müssen im Zeitraum zwischen 1479 und 1481 entstanden sein. Drei Werke gehören schließlich zur dritten Gruppe: die Zeichnung in Windsor (Abb. 13), das Porträtfragment in Baltimore (Abb. 16) und das Fragment der großen

³⁷⁷ Diese werden in der vorliegenden Untersuchung im Abschnitt „Problematische Zuschreibungen“ behandelt.

Kreuzabnahme in Oxford (Abb. 23). Möglicherweise lassen sich diese Werke schwerer datieren, weil sie zwar vor 1478 begonnen, aber erst Jahre später fertiggestellt wurden.

Meines Wissens wurde allerdings noch niemals versucht, bei der Einteilung der Werke von Hugo van der Goes nur deren Farbigkeit zu berücksichtigen. Dies ist v. a. deshalb nicht uninteressant, weil sich dann etwas andere Zusammensetzungen ergeben als bei den bisher vorgenommenen Unterteilungen in (nicht) eigenhändige und frühere bzw. spätere Arbeiten. Dies liegt auch daran, dass es beim Gebrauch von Farbe ungleich schwerer ist, eine stilistische Entwicklung aufzuzeigen als bei Raum- und Figurenauffassung. Vielmehr scheint jedes Werk eine ganz eigene, individuelle Farbigkeit und Farbharmonie zu besitzen. Die Farbe macht das einzelne Werk erst zum individuellen, autonomen Kunstwerk oder spielt bei seiner Individualität zumindest eine wichtige Rolle. So hat man etwa beim Brügger Marientod den Eindruck, das Bild sei zunächst in Graustufen, jedenfalls aber monochrom gedacht worden – wahrscheinlich gab es erst eine Zeichnung, vielleicht sogar auf dunklem oder farbigem Grund wie diejenige von Jakob und Rachel in Oxford – und wurde erst im Nachhinein koloriert, wobei dies allerdings nicht bedeutet, dass die Farbe bei dem Werk eine untergeordnete Rolle spielt, im Gegenteil. Dieses Denken scheint jedoch bei anderen Arbeiten Hugos weniger charakteristisch zu sein. Die farblichen Unterschiede bei den einzelnen Werken sind aus meiner Sicht aber nicht dadurch zu erklären, dass das Werkstattüberhaupt v. a. für die Erfindung und Anlage der Komposition, d. h. der Unterzeichnung, zuständig war und mit der malerischen Ausführung auch die konkrete farbliche Gestaltung seinen Mitarbeitern überließ. Vielmehr lässt sich vermuten, dass die Farbe beim Ineinandergreifen von Form und Inhalt eine wichtige Rolle spielt und oft zur Betonung der Bildaussage bzw. des Themas dient. Auch dafür ist der Marientod mit seiner Dominanz des Blaus, der Farbe Marias, ein gutes Beispiel. Wenn man also versucht, die Arbeiten nur farblich zu gruppieren, kommt man zum folgenden Ergebnis: Am stärksten unterscheiden sich die sog. Bonkil-Flügel mit ihren intensiven Kontrasten und Lokalfarben von allen anderen Bestandteilen der Kerngruppe. Es scheint keine anderen Arbeiten zu geben, die eine ähnliche Farbigkeit besitzen. Es stellt sich die Frage, wie dies zu erklären ist. Auch die Berliner Hirtenanbetung unterscheidet sich farblich vom Rest, jedoch nicht ganz so stark wie die Edinburger Flügel. Diese beiden Werke heben sich v. a. durch ihren wärmeren

Grundton von den anderen ab. Charakteristisch für die Farbigkeit der Werke Hugos ist somit im Allgemeinen eine eher kühle Farbharmonie.³⁷⁸

Ein weiteres allgemeines Merkmal ist die Aquarellhaftigkeit³⁷⁹, die zugleich der Grund dafür ist, dass sich die Berliner Hirtenanbetung weniger stark von den anderen Werken unterscheidet als die Bonkil-Flügel. Die Farbigkeit des Portinari-Altars unterscheidet sich v. a. durch ihre Tonigkeit und atmosphärische Wirkung von der der anderen Werke, hier spielen Licht- und Schatteneffekte eine wichtigere Rolle.³⁸⁰ Trotz dieser Unterschiede lässt sich der Portinari-Altar in die „farbliche Kerngruppe“ einordnen, der noch folgende Tafelbilder angehören: das Wiener Diptychon, die Frankfurter Madonna, die Porträt-Fragmente in New York und Baltimore, das Tüchlein-Diptychon und der Brügger

378 *„Das reiche, warm-leuchtende Kolorit des Monforte-Altars wie des Wiener Sündenfalls wird durch eine ausgesprochen kühle Farbigkeit abgelöst, die zum einen durch die deutliche Brechung aller Farben mit Weiß oder Grau, zum anderen durch die vorherrschende Verwendung von Grün-, Braun- und Blautönen hervorgerufen wird, und nicht allein mit dem Bemühen um jahreszeitlich stimmige, atmosphärische Wirkung erklärt werden kann.“* (Sander 1992, S. 237)

379 Allerdings sollte man mit dem Begriff der Aquarellhaftigkeit bei Hugo van der Goes vorsichtig umgehen, denn es ist nicht sicher, dass die Gemälde zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung (fast) dieselbe farbliche Wirkung hatten wie heute, da es möglich, sogar wahrscheinlich ist, dass die Farbschichten mit der Zeit transparenter wurden. Das genaue Ausmaß dieser Veränderungen ist nicht mehr genau zu bestimmen. Der maltechnische Unterschied zwischen Hugos Werken der mittleren bis späteren 1470er Jahre – im Wesentlichen handelt es sich dabei um den Portinari-Altar und die Edinburger Flügel – ist jedoch offensichtlich. Schon die Maltechnik des Portinari-Altars unterscheidet sich von der „klassischen“ altniederländischen Maltechnik, wie sie am besten wohl bei den Werken Jan van Eycks zu beobachten ist, dadurch, dass weniger Farbschichten übereinandergelegt werden. Dies entspricht der allgemeinen Entwicklung der Maltechnik, die im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts immer stärker vereinfacht wurde. Hugo van der Goes gilt zurecht als einer der ersten Vereinfacher der niederländischen Maltechnik, doch darf man nicht vergessen, dass wichtige Vorarbeit schon von Dirk Bouts d. Ä. und Joos van Wassenhove geleistet wurde. Besonders die Technik des Portinari-Altars scheint dem Verfahren von Bouts sehr ähnlich zu sein. Die um bzw. ab 1480 entstandenen Spätwerke Hugos zeichnen sich aber durch eine noch stärkere Vereinfachung und Reduzierung der Farbschichten aus. Die Gründe hierfür dürften aber nicht nur künstlerisch-stilistischer Art gewesen sein – es sei nur an die psychische Erkrankung des Malers erinnert, die ihn offenbar temporär arbeitsunfähig machte, und daran, dass er anscheinend unter Zeitdruck litt, weil er möglicherweise zu viel Arbeit auf sich genommen hatte. Eventuell vereinfachte er also die Maltechnik, um schneller mit der Arbeit voranzukommen. Außerdem sind die maltechnischen Veränderungen vielleicht auch vor dem Hintergrund zu sehen, dass sich Hugo van der Goes um 1480 auch mit Miniaturmalerei auseinandergesetzte, wo eine so aufwändige Technik wie bei der Tafelmalerei von vornherein nicht möglich war.

380 Die Tonigkeit lässt das Werk in die Nähe von Bouts rücken. Für den Gebrauch von Licht und Schatten sind jedoch eher in der Miniaturmalerei Parallelen zu finden, z. B. auf dem Rand einer Seite des sog. Voustre-Demeure-Studenbuchs, wo eine Nachtszene dargestellt ist (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. 78 B 13, no. 10, Farbabb. in Los Angeles 2003, Abb. 20c). Auch sei in diesem Zusammenhang an Hugos berühmte, durch Kopien überlieferte Geburt Christi erinnert, ebenfalls eine Nachtszene.

Marientod. Auch die drei Miniaturen können in diese Gruppe eingeordnet werden. In der Nähe dieser Gruppe befinden sich darüber hinaus die Berliner Hirtenanbetung und der Stifterflügel des Hippolyt-Altars. Die Farbigkeit des Oxforder Fragments kann aufgrund seines Erhaltungszustandes kaum beurteilt werden. Die Werkgruppen bzw. Untergruppen, die man auf diese Art und Weise bilden kann, überschneiden sich also nicht unbedingt mit den Gruppen, die sich aus der Analyse der anderen stilistischen Kategorien ergeben. Bezüglich Raumauffassung und Figurentypik lässt sich nämlich eine große Nähe zwischen Portinari-Altar und Bonkil-Flügeln beobachten.

Im Hinblick auf eine Chronologie der Werke Hugos bzw. seine stilistische Entwicklung kann man – aufbauend auf die in den vorigen Kapitel angestellten Überlegungen – die folgenden Vorschläge zur Verfeinerung der bisherigen Meinungen machen, darunter insbesondere zu den Datierungsvorschlägen Sanders: Auszuschließen ist, dass es sich bei der Berliner Hirtenanbetung um etwas Anderes als das letzte Werk handelt; aufgrund der dendrochronologischen Daten kann es nicht vor 1480 entstanden sein. Höchstwahrscheinlich wurde es daher um 1481 gemalt und kann als das am genauesten und sichersten datierte Gemälde des Künstlers angesehen werden. Bei dem Stil, den es zeigt, muss es sich also um den Spätstil handeln. Den zweiten Ankerpunkt für die Rekonstruktion der stilistischen Entwicklung möchte ich im Wiener Diptychon sehen. Es kann nicht nur wegen seines komplexen ikonografischen Programms mit Erzherzog Maximilian in Verbindung gebracht werden, sondern v. a. aufgrund der Tatsache, dass der (mutmaßliche) Auftraggeber den Maler vermutlich sehr bald nach seiner Heirat im Sommer des Jahres 1477 besuchte. Man kann daher die Entstehung des Diptychons für 1478 annehmen. Da es keine großen Ausmaße besitzt, konnte und sollte es wohl innerhalb einiger Monate fertiggestellt werden. Analog zur Hirtenanbetung, bei der es sich um das letzte Werk der zweiten Werkgruppe handelt, dürften wir es bei dem Wiener Diptychon mit einem der ersten, vielleicht sogar dem frühesten Werk der späteren, d. h. derselben Gruppe zu tun haben.

Was die frühere Werkgruppe angeht, stehen uns anscheinend keine derartigen Ankerpunkte zur Verfügung – außer dem Umstand, dass sie zum überwiegenden Teil vor 1478, dem (mutmaßlichen) Entstehungsjahr der frühesten Werke der zweiten Werkgruppe, zu datieren ist. 1478 wäre für diese Gruppe daher eine Art relativer terminus

ante quem. Relativ deshalb, weil bei den Werken dieser Gruppe im Allgemeinen ein recht hoher Werkstattanteil anzunehmen ist und die Datierung sich daher prinzipiell auf die Anlage bzw. Fertigstellung der Komposition, also der Unterzeichnung, bezieht. Die malerische Ausführung der Werke kann sich in der Tat lange, theoretisch auch weit über 1478 hinaus hingezogen haben. Der Hauptmeister dürfte allerdings an den Arbeiten nach 1478 nicht mehr viel Anteil gehabt haben, kann sich sogar schon in einer viel fortgeschritteneren Stilphase befunden haben.³⁸¹ Darum sind die Werke dieser Gruppe – die Bonkil-Flügel, der Portinari-Altar und der linke Flügel des Hippolyt-Altars – (aus meiner Sicht) generell vor 1478 zu datieren, auch wenn ihre malerische Ausführung länger dauerte. Einen terminus post quem gibt es bei dieser Gruppe ebenfalls nicht. Wir können die Dauer der Arbeit an den Gemälden nicht genau ermessen, da Zeit bekanntlich relativ ist. Theoretisch können v. a. diejenigen Arbeiten, die aus stilistischen Erwägungen früher datiert wurden als die anderen, schon in den frühen 1470er Jahren entstanden sein. Wir wissen nicht, wie schnell oder langsam die stilistische Entwicklung bei diesen Werken verlief. Aus den an früherer Stelle genannten Gründen erscheint es jedoch als unwahrscheinlich, dass die Arbeit an ihnen vor den mittleren 1470ern begonnen wurde.

Die vorgeschlagene Chronologie ist vielleicht insofern etwas ungewöhnlich, als sie den bisherigen Meinungen in einigen Punkten zu widersprechen scheint. Eigentlich ist es aber nur ein Aspekt, in dem sie vom Mainstream der Forschung abweicht: Dieser ergibt sich aus der Abschreibung des Monforte-Altars, woraus wiederum folgt, dass anscheinend keine Werke erhalten sind, die vor 1475 entstanden. Ungewöhnlich an meinen Datierungsvorschlägen ist neben ihrer Genauigkeit eventuell auch, dass sie auf einen sehr abrupten Stilwandel in der Kunst des Hugo van der Goes hinweisen. Dieser kann in groben Zügen als eine Abwendung von der Kunst Rogiers und Bouts d. Ä. beschrieben werden. Mit einem richtigen Stilbruch haben wir es aber dennoch nicht zu tun, denn die stilistischen Veränderungen verlaufen in zumindest zwei Schüben, also schrittweise. Um 1478 ändern sich v. a. die Farbigkeit und die Gesichtstypen, wobei die kühlen Farben des Wiener Diptychons denen des Portinari-Altars im Grunde noch recht ähnlich sind. Die

381 Es scheint sich um ein ähnliches Phänomen zu handeln wie bei den klassischen französischen Kathedralen: Der Bau der Werke zog sich oft über viele Jahrzehnte hin, aber man nahm dennoch kaum Änderungen am ursprünglichen Plan vor.

Gesamtfarbigkeit ist nur weniger tonig bzw. atmosphärisch, bunter und aquarellhafter geworden, die Farbharmonie ist etwas artifizieller. Im nächsten Schritt kommt es sukzessive zur Verengung und zur Verflächigung des Bildraumes sowie zur Monumentalisierung der Figuren. Der Höhepunkt dieser Entwicklung scheint der wohl um 1479-80 entstandene Brügger Marienod zu sein. Was die Raumauffassung angeht, kann man bei dem um 1481 zu datierenden letzten Werk des Künstlers, der Berliner Hirtenanbetung, eine recht deutliche Entspannung beobachten: Die räumliche Enge ist weniger stark ausgeprägt und die enträumlichenden Kräfte sind im Vergleich zum Marienod schwächer geworden (besonders gut lässt sich das Phänomen nun nach der Restaurierung beobachten).³⁸² Angesichts dieser (hypothetischen) Entwicklung ist es verlockend, sie mit dem wahrscheinlich um 1480 stattgefundenen Nervenzusammenbruch des Malers in Verbindung zu bringen bzw. sie dadurch zu erklären – den Quellen zufolge erholte er sich ja davon, um wenig später offenbar an einer unbekanntem natürlichen Todesursache zu sterben. Insbesondere die Verengung des Bildraumes und die Verflächigung würden sich für diese Hypothese anbieten, jedoch ist meines Erachtens schwer zu sagen, ob in den Werken des Künstlers wirklich sein psychischer Zustand zum Ausdruck kommt oder umgekehrt – sein psychische Zustand könnte nämlich auch durch die arbeitsmäßige Überlastung hervorgerufen worden sein. Vielmehr handelt es sich daher wohl um eine komplexe wechselseitige Abhängigkeit zwischen Stil und Psyche.³⁸³

382 „Im Gegensatz zu dem markanten Schritt vom Stil der frühen Werke zum Portinari-Altar hin sehen wir uns im weiteren Verlauf der künstlerischen Entwicklung eher mit einer zwar deutlich erkennbaren, aber doch mehr graduellen Veränderung konfrontiert, sieht man vom abrupten Wandel der weiblichen Kopftypik ab.“ (Sander 1992, S. 250)

383 V. a. bei der räumlichen Enge könnte man teilweise auch sehr versucht sein, sie beispielsweise als einen Ausdruck von Klaustrophobie zu interpretieren, die häufig ein (Begleit-)Symptom von psychischen Krisen ist, aber z. B. auch beim plötzlichen Entzug von Alkohol oder ähnlich wirkenden Substanzen auftritt. Andererseits gibt es wohl auch zahlreiche Gemälde, bei denen dieses Phänomen noch stärker ausgeprägt ist, obwohl es keinen Grund für die Annahme gibt, dass ihr Urheber an Klaustrophobie litt.

3.3.2 Eigenhändige Werke

Hippolyt-Altar, Stifterflügel (Abb. 19, 102)

Brügge, Kathedrale St. Salvator, Museum; Holztafel, 91 x 40 cm.

Provenienz: Hippolyte de Berthoz, Brügge; Charles de Berthoz (Sohn) schenkte das Triptychon 1502 der Zunft der Zitronenhändler, um es in ihrer Kapelle in der Kathedrale von Brügge aufzustellen; seit 2002 im Museum der Kathedrale.

Kommentar: Ungefähr gleichzeitig mit den beiden großen Triptychen – um 1477 – dürfte der Stifterflügel des Hippolyt-Altars entstanden sein. Am auffälligsten ist das unorganische, kontrastreiche Verhältnis zwischen Figur und Grund. Die Umrisse der Figuren sind stellenweise auch noch dadurch zusätzlich betont, dass der Hintergrund unmittelbar daneben heller ist. Am stärksten fällt diese Konturierung bei den zum Gebet gefalteten Händen der Figuren ins Auge, dort ist sie allerdings dunkel. Abgesehen davon ist die Räumlichkeit jedoch nicht so stark zurückgedrängt wie bei den späteren Werken. Da beide Figuren dunkle Gewänder tragen, wobei der untere Gewandsaum der Einen hinter der Anderen verborgen ist, erscheinen sie farblich miteinander verbunden. Man muss sie daher eher auf derselben, schräg in den Raum hineinführenden Raumebene angeordnet sehen als auf zwei hintereinander gestaffelten, bildparallelen Ebenen. Vor den Figuren entsteht auf diese Weise ein leerer Bodenstreifen, wodurch der Eindruck verstärkt wird, dass sie sich im und nicht vor dem Raum befinden. Die Figuren selbst sind schräg in den Raum hineingedreht, ihre Körper sind in leichter perspektivischer Verkürzung gegeben.

Literatur: Friedländer 1926, S. 42f, 126; Gent 1902, no. 37; Schöne 1938, S. 39; Winkler 1964, S. 51-54; Friedländer 1968, S. 19f; Belting, Kruse 1994, S. 228f; Dhanens 1998, S. 326-328, 382; Steyaert 2005; Périer-D'Ieteren 2006, S. 344-357 (siehe dort f. ältere Literatur).

Gekreuzigter Christus (Abb. 13)

Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12951; 25,8 x 20,4 cm, Pinsel mit brauner Farbe, weiß gehöht, auf graubraun-violett grundiertem Papier.

Provenienz: Das Blatt scheint schon sehr früh im Besitz des englischen Königshauses gewesen zu sein, wahrscheinlich wurde es schon lange vor der ersten Erwähnung im Inventar von George III. (1738-1820), in dem es als ein Werk Lucas van Leydens bezeichnet wird, in Windsor aufbewahrt. Vorstellbar wäre, dass es aus dem Nachlass der im 16. Jahrhundert auf dem englischen Hof tätigen flämischen Miniaturmalerin Levinia Teerlinc (Tochter von Kathlijn van der Goes und des Miniaturmalers Simon Bening) in den Besitz des Königshauses kam (bzw. aus dem Nachlass ihrer Nachkommen).³⁸⁴

Kommentar: Die Zeichnung des gekreuzigten Christus auf dunklem Grund entstand wohl 1-2 Jahre früher als das um 1479 datierbare Oxforder Blatt. In der Literatur wird sie zumeist nicht Hugo van der Goes, sondern einem seiner anonymen Nachfolger zugeschrieben.³⁸⁵ Diese Meinung ist aber eigentlich unbegründet, denn es handelt sich mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit um ein eigenhändiges Werk.³⁸⁶ Das Einzige, was dagegen sprechen würde, sind gewisse stilistische Unterschiede zur Oxforder Zeichnung. Diese können jedoch durch die ungleichzeitige Entstehung der beiden Zeichnungen erklärt werden. Sehr bezeichnend sind wieder die Konturierung der Figur und die virtuose Zeichentechnik mit einem dichten, teilweise überkreuzten Strichnetz. Was die Konturierung angeht, stellt sich bei dieser Zeichnung allerdings die Frage nach dem Entstehungsprozess der Komposition, da man ein wenig den Eindruck hat, dass zuerst der Umriss der Komposition existierte, dessen Inneres dann durch die genaue Modellierung des Körpers ausgefüllt wurde. Dies würde für die – im späten Mittelalter wenig überraschende – Verwendung von Mustern und Vorlagen sprechen. Zusätzlich zur Betonung der Umrisse hebt sich die Figur durch ihre Grisaille- bzw. Skulpturhaftigkeit deutlich vom Hintergrund ab. Ebenfalls charakteristisch ist die genaue, aber eher verhässlichende Auffassung des menschlichen Körpers. Darüber hinaus zieht sich eine bei längerem Betrachten fast als unangenehm zu bezeichnende Spannung durch den Körper,

384 Los Angeles 2003, S. 448.

385 Winkler 1964, S. 239; Buck 2001, S. 131.

386 Antwerpen 2002, S. 136.

welche das zum Tode führende Leid Christi in gewisser Weise erahnen lässt. Dies erinnert v. a. an die Wiener Beweinung und die Tüchlein-Kreuzabnahme, bei denen der tote Christus ebenfalls als jemand dargestellt ist, der viel physisches wie psychisches Leid erfahren hat. All diese stilistischen Eigenschaften lassen an die Werke der Jahre 1477-78 denken, darunter v. a. das Wiener Diptychon. An die Wiener Beweinung erinnert insbesondere auch die Modellierung des Oberkörpers Christi, die sehnigen Gliedmaßen wiederum an die Aktdarstellungen auf dem Sündenfall. Kopftyp und -haltung verweisen jedoch sehr auf die Edinburger Gnadenstuhl-Darstellung.

Literatur: Boon 1951, S. 84, 94, 98, 101; Winkler 1964, S. 239f, 267, 278; Sander 1989, S. 49; Dhanens 1998, S. 184, 378; Buck 2001, S. 131f, 151, 170; Antwerpen 2002, S. 136-139 (siehe dort f. ältere Literatur); Koreny 2012, S. 27.

Diptychon (Abb. 1-3)

Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie; Holztafeln, 33,8 x 23,5 cm (Sündenfall), 34,4 x 22,8 cm (Beweinung) und 33,8 x 22,9 cm (Genovefa).

Provenienz: Brüssel, Galerie von Erzherzog Leopold Wilhelm (Inventar von 1659);³⁸⁷ Tirol, Schloss Ambras, wo das Diptychon getrennt und gespalten wurde (1780); Wien, Oberes Belvedere (rechter Flügel) und Unteres Belvedere (linker Flügel), die Genovefa-Tafel blieb bis 1884 in Ambras;³⁸⁸ Wien, Kunsthistorisches Museum (1891).

Kommentar: Höchstwahrscheinlich wurde das Wiener Diptychon von Erzherzog Maximilian bestellt, der den Maler wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1477 im Roode Klooster besuchte. Dafür spricht nicht zuletzt auch die stilistische Nähe zur Frankfurter Madonna, deren Besitzer 1478 heirateten.³⁸⁹ Darüber hinaus ähnelt es dem

387 „Zway khleine Stückhl aneinander von Öelfarb auf Holcz, in dem ainen Adam vnd Eua vnder dem Baumb com serpente, in den andern Vesperbildt Christi, warbey vnder liebe Fraw, St. Johannes, Joseph vnd andere Figurn mehr seint. - In einem hülzenen Räml, auswendig auf einer Seithen St. Genouefa, auf der andern Schildt, warin ein schwarzer Adler; jedes 1 Span 9 Finger hoch vnd 1 Span 4 Finger braidt. Original von Joann von Eyck.“ (Inventar der Kunstsammlungen von Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich nach der Originalhandschrift im Fürstl. Schwarzenberg'schen Centralarchive, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien I., S. LXXIXff).

388 Engerth 1884, S. 161-163.

389 Sander 1992, S. 95.

Portinari-Altar v. a. hinsichtlich der Grundstruktur des Raumes, dem Brügger Marien-tod hingegen bezüglich der Enge des Bildraumes und der Farbigkeit. Die Darstellung der heiligen Genovefa hingegen zeigt einen etwas anderen Stil als die Grisailen auf den Flügelaußenseiten des Portinari-Altars. Der Sündenfall wiederum will sich scheinbar jeglicher stilistischer Beurteilung entziehen, da es in Hugos Werk kaum etwas gibt, womit man ihn gut vergleichen könnte – so weit wir wissen stellte er in keinem seiner erhaltenen Werke üppige, grüne Landschaften oder nackte Menschen dar.³⁹⁰ Zwar wurde der linke Flügel des Hippolyt-Altars, auf dem zwei Stifter in einer Landschaft zu sehen sind, zurecht mit Hugo in Verbindung gebracht, jedoch ist es problematisch, diese Tafel mit dem Sündenfall zu vergleichen, da Hugo sich beim Hippolyt-Altar an den Stil der anderen Bestandteile des Altars, welche von Dirk Bouts bzw. seiner Werkstatt gemalt wurden, anpassen musste. Dennoch lässt sich zumindest eine stilistische Parallele zwischen dem Hippolyt-Flügel und dem Sündenfall beobachten: Die Figuren besitzen auf beiden Werken sehr scharfe Konturen und wirken wie ausgeschnitten und auf den tapetenartigen Hintergrund aufgeklebt. Wie bei Rogier van der Weyden und ihn sogar noch übertreffend, gibt es zwischen Figur und Grund keine organische Beziehung. Im Gegensatz zu Jan van Eyck, dessen Adam und Eva mit dem Raumdunkel verschmelzen, heben sich die Figuren bei Hugo klar vom Hintergrund ab.

Die Emanzipation von Bouts und Rogier macht sich v. a. bei der Genovefa-Tafel bemerkbar. Es wäre daher logischer, wenn Hugo zuerst unter dem Einfluss Rogiers stand, der die tonangebende Persönlichkeit in der altniederländischen Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts herum war, um dann später zu einem etwas anderen, (insgeheim) eventuell von der italienischen Renaissance und der Kunst des Jan van Eyck beeinflussten Stil zu gelangen, als umgekehrt. Das Wiener Diptychon dürfte daher nicht lange nach bzw. teilweise gleichzeitig mit dem Portinari-Altar entstanden sein. Zwar spricht der stärkere Einfluss Rogiers beim Portinari Altar für einen gewissen Abstand zwischen den beiden Werken, doch Figurenstil, Räumlichkeit und Plastizität sprechen wiederum für eine stilistische Nähe. So sind z. B. auf beiden Werken sehr schlanke und hohe, eher aufrecht stehende bzw. kniende als sitzende, z. T. aber auch mehr und kleinere Figuren dargestellt. Wie bei Rogier van der Weyden werden Höhe und

390 Dies wurde auch von Thompson und Campbell festgestellt (Thompson, Campbell 1974, S. 99).

Vertikalität betont, während die Figuren auf Bildern wie der Anbetung der Hirten ausgesprochen monumental sind und – zumindest in der Höhe – den Bildraum ausfüllen und verengen, d. h. es kommt zu einem größeren Gedränge, obwohl die Figurenzahl eigentlich nicht ansteigt. Allerdings wird dieser bei der Beweinung zweifellos schon vorbereitet, weshalb zwischen Wiener Beweinung und Portinari-Altar etwas Abstand sein muss. Ein grundlegender stilistischer Unterschied zwischen der Beweinung und der Mitteltafel des Portinari-Altars besteht nämlich in der viel größeren „Luftigkeit“ bzw. geringeren Enge des Raumes. Die Figuren der Portinari-Anbetung kleben nicht so sehr aneinander, und wenn sie dies tun, dann immer nur höchstens drei, d. h., sie bilden Grüppchen, zwischen denen wiederum etwas Freiraum bleibt. Andererseits ist die prinzipielle Raumkonstruktion nicht unähnlich, denn der sich schräg von links unten nach rechts oben erstreckenden „Raumzunge“ vor Maria, in deren Mitte das Christkind liegt, entspricht bei der Beweinung im Wesentlichen der Körper des toten Christus, der ebenfalls schräg von links unten nach rechts oben in die Tiefe führt.

Auch beim Sündenfall ist die Raumauffassung ähnlich: Der in die Tiefe führenden Linie, der die Beine des toten Christus folgen, entspricht die imaginäre Linie, auf der die Figuren stehen. Diese beginnt in der linken unteren Bildecke und endet bei der „Ferse“ der Schlange, der Winkel zwischen dieser Linie und der unteren Bildkante ist also ungefähr halb so groß wie der Winkel zwischen der unteren Bildkante der Beweinung und der Linie, die mit den Beinen Christi zusammenfällt. Die Beweinung scheint daher unräumlicher und „aufgeklappter“ zu wirken als der Sündenfall, was ein Indiz dafür sein könnte, dass sie später entstand. Dennoch ist nicht anzunehmen, dass der zeitliche Abstand zwischen den beiden Tafeln – wenn es überhaupt einen gibt – mehr als einige Monate beträgt, da es auch stilistische Gemeinsamkeiten gibt: zum einen das Interesse für den menschlichen Körper, welches sich beim Sündenfall in der Darstellung nackter menschlicher Körper äußert und bei der Beweinung in der körperbetonten Kleidung der weiblichen Figur in der linken unteren Bildecke; und zum anderen im „horror vacui“, d. h. der räumlichen Enge, der für den Sündenfall ebenfalls charakteristisch ist, da die Krone des Erkenntnisbaumes im Grunde genau der Gloriole entspricht, in der Christus und die Engel über der sterbenden Maria (auf dem Marientod) schweben. In diesem Sinne sind z. B. die beiden Bäume zwischen Adams und Evas Köpfen, der Busch rechts

neben der Schlange, Adams scheinbar Evas Haare berührende linke Hand und Evas scheinbar die Baumkrone berührender Kopf zu verstehen. Alle diese Bildelemente befinden sich eigentlich nicht in derselben Raumbene, wodurch das Bild ein ornamental-abstraktes Flächenmuster erhält.

Die dendrochronologischen Daten, durch die Sander die frühere Entstehung der Beweinung beweisen wollte, sprechen durchaus für die gleichzeitige Entstehung der beiden Bilder, obwohl das Holz für die Tafeln zweifellos aus verschiedenen Bäumen stammt. Die jüngsten Jahresringe stammen bei der Beweinung aus dem Jahr 1448³⁹¹, beim Sündenfall aus dem Jahr 1454 und bei der Genovefa aus dem Jahr 1449³⁹². Der Abstand von 5 bzw. 6 Jahren kann höchstwahrscheinlich dadurch erklärt werden, dass die genaue Zahl der fehlenden Splintholzringe nicht bekannt ist (im Schnitt waren es 15). Bei der „jüngeren“ Tafel waren es daher etwas weniger, bei den „älteren“ etwas mehr. Außerdem könnten die älteren Tafeln länger getrocknet worden sein.

Literatur: Friedländer 1926, S. 34-38, 123-124; Panofsky 1953, S. 338-342; Winkler 1964, S. 37-45; Pächt 1969, S. 43-58; Thompson, Campbell 1974, S. 87-89; Alexander, Mairinger, van Schoute 1978; van Schoute 1979; Wien 1981, S. 189-192; Täube 1991, S. 401; Ridderbos 1991, S. 159-169; Sander 1992, S. 40-90; Belting, Kruse 1994, S. 234f; Pächt 1994, S. 156-158; Dhanens 1998, S. 220-237, 376-378; Scherer 2001; Panofsky 2001, S. 343-345, 481; Hand 2006, S. 94-99, 313-314, Farbabb. 95-97 (siehe dort f. ältere Literatur); Silver 2006, S. 93-101; Scherer 2007; Iming 2009, S. 92-102; Strolz 2011, Bredekamp 2011, S. 109.

391 Klein, Peter: Bericht über die dendrochronologische Untersuchung von Gemäldetafeln im Kunsthistorischen Museum, Wien, 25.8.1986.

392 Klein, Peter: Report on the dendrochronological analysis of the panel „Genoveva“, 4.9.2006.

Kreuzabnahme-Fragment (Abb. 23)

Oxford, Christ Church, Picture Gallery; Leinwand, 42 x 46 cm.

Provenienz: Gelangte 1828 als Schenkung in die Sammlungen des Christ Church College.

Kommentar: Am schwersten zu beurteilen ist sicherlich das Kreuzabnahme-Fragment in Oxford, was in erster Linie am Erhaltungszustand bzw. der starken Fragmentiertheit des Bildes liegt. Andererseits ist das ursprüngliche Aussehen des Bildes gut rekonstruierbar, da es v. a. im 16. Jahrhundert sehr oft kopiert wurde. Die wahrscheinlich getreueste Kopie ist eine Zeichnung, die sich heute in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien befindet (Abb. 106). Sie wurde von Winkler Pieter Brueghel d. Ä. zugeschrieben.³⁹³ Hugo van der Goes scheint sich bei der Kompositionsfindung an Rogiers berühmter Kreuzabnahme im Prado orientiert zu haben, wobei er das Madrider Bild auf einen Ausschnitt reduzierte und das Geschehen somit näher an den Betrachter herabrachte. Dies ist als ein bedeutender Schritt bei der Entstehung des Halbfigurenbildes anzusehen. Ebenso wie bei der „Kleinen Kreuzabnahme“ ist von den meisten Figuren nur der Kopf und ein kleiner Teil des Oberkörpers zu sehen. Die einzige Ausnahme ist der annähernd bildparallel angeordnete Körper Christi, von dem nur die Beine abgeschnitten sind. Die verhässlichende Typisierung der Gesichter, v. a. bei Johannes, lässt sich mit der frühen Gruppe in Verbindung bringen. Beide Gesichter sind außerdem im Halbprofil dargestellt, während der Maler bei der späten Gruppe frontale Gesichter bevorzugte. Die Figuren sind jedoch schon recht monumental und es scheint auch eine gewisse räumliche Enge bzw. Flächigkeit feststellbar zu sein. Diese stilistischen Eigenschaften würden eher eine Entstehung um 1479 nahelegen, also ungefähr gleichzeitig mit der Wiener Beweinung und dem Brügger Marientod. Dafür, dass es sich um eine eigenhändige Arbeit handelt, sprechen insbesondere die Darstellung der Hände (Marias) und der Haare (von Johannes). Insgesamt ist das Werk anscheinend noch stark von der Kunst Dirk Bouts' d. Ä. geprägt, was wiederum ein Argument für eine frühere Entstehung wäre. Möglicherweise ist das Bild daher ein Beleg dafür, dass es bei der stilistischen Entwicklung Hugos zeitweise Widersprüche und Diskontinuitäten gibt. Ob

393 Winkler 1958, S. 107f.

das Werk in die frühe oder in die späte Gruppe einzuordnen wäre, ist meiner Auffassung nach schwer zu entscheiden.

Literatur: Friedländer 1926, S. 130; Winkler 1964, S. 127-134; Pächt 1969, S. 43-58; Wolfthal 1989, S. 34-36; Sander 1992, S. 156-171; Belting, Kruse 1994, S. 237f; Pächt 1994, S. 207f; Dhanens 1998, S. 176-183, 374f.

Madonna (Abb. 18)

Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut; Holztafel, 23,8 x 17,4 cm (Mitteltafel).

Provenienz: 1830 vom Städelschen Kunstinstitut erworben auf Vermittlung des Frankfurter Malers Moritz Oppenheim.

Kommentar: Charakteristisch für die um 1979 entstandene Frankfurter Madonna sind das schöne, an die Wiener Genovefa erinnernde Gesicht, die relativ fortgeschrittene räumliche Enge – Marias Scheitel, ihre Ellenbogen und der Ellenbogen des Christkinds berühren fast den Bildrand – sowie die Verflächigungstendenzen, die v. a. wieder beim farblichen Kontrast zwischen Figur und Grund zum Ausdruck kommen. Die Gesichter beider Figuren sind in Frontalansicht dargestellt. Die Hände Marias sind bildparallel angeordnet bzw. liegen ziemlich genau in einer Raumebene, die mit der Bildfläche zusammenfällt, also eigentlich in der Bildfläche. Auch der Oberkörper des Christkinds ist nahezu frontal dargestellt.

Literatur: Friedländer 1926, S. 38f, 124; Winkler 1964, S. 54-56, 58; Pächt 1969, S. 43-58; Sander 1992, S. 91-111; Dhanens 1998, S. 171-172, 373-374; Belting, Kruse 1994, S. 236f; Schade 2001, S. 189; Panofsky 2001, S. 343f, 481f; Frankfurt 2002, S. 265-281, Farbabb. Taf. 18-19 (siehe dort f. ältere Literatur).

Kreuzabnahme-Diptychon (Abb. 14, 15)

Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Frauenflügel) und amerikanischer Privatbesitz (Christusflügel); Leinwand, 52 x 36,5 cm (rechter Flügel, Berlin), 53,1 x 38 cm (linker Flügel, Privatbesitz).

Provenienz: Der Frauenflügel wurde 1900 erworben als Geschenk von O. Huldshinsky; Der linke Flügel gelangte zu einem unbekanntem Zeitpunkt aus der Pariser Wildenstein-Sammlung nach New York.

Kommentar: Die sog. „kleine Kreuzabnahme“ könnte nach der Frankfurter Madonna, also um 1479-80, gemalt worden sein. Die räumliche Enge ist hier schon deutlich ausgeprägt, durch die nahsichtige Darstellung wirken die Figuren aber auch noch monumentaler. Typisch wieder die bildparallele Anordnung des Körpers Christi – er scheint in einer Raumebene zu liegen, die sich sehr nahe an der Bildfläche befindet.

Literatur: Friedländer 1926, S. 39-41, 124f; Panofsky 1953, S. 338; Winkler 1964, S. 45-51; Ringbom 1965, S. 125-130; Pächt 1969, S. 43-58; Wolfthal 1989, S. 34-36, 47f; Sander 1992, S. 141-155; Belting, Kruse 1994, S. 239f; Pächt 1994, S. 205f; Dhanens 1998, S. 183-184; Asmus, Bock, Grosshans 1998, S. 146f.

Porträtfragment (Abb. 17)

New York, Metropolitan Museum; Holztafel, 25,1 x 18,7 cm.

Provenienz: Farr (verkauft bei Christie's, London, am 26.2.1812, als Jan van Eyck); London, John Linnell (verkauft bei Christie's, London, am 15.3.1918 als Rogier van der Weyden); London, Leggatt (ab 1918); New York, Michael Dreicer (bis 1921).

Kommentar: Das New Yorker Porträtfragment dürfte etwas später entstanden sein als das Porträtfragment in Baltimore. Es gehört also in die spätere Werkgruppe, jedoch ist es schwierig, es innerhalb dieser genauer zu datieren. Was seine Zuschreibung angeht, die auch in der jüngeren Literatur nicht unumstritten war – so wird das Bild z. B. von Sander ignoriert – scheint es sich um einen sehr ähnlichen Fall zu handeln wie bei der Zeichnung des gekreuzigten Christus in Windsor. Es ist fast auszuschließen, dass es sich zumindest beim Kopf nicht um eine eigenhändige Arbeit handelt. Dafür spricht v. a. die

für Hugo van der Goes sehr charakteristische Darstellung der Haare, die uns allerdings nicht viel über die Entstehungszeit des Bildes verrät.³⁹⁴ Darüber hinaus zeigt es zahlreiche Gemeinsamkeiten mit dem Gemälde in Baltimore. Dazu zählen u. a. der nahezu identische linke Seitenkontur des Gesichtes, die Darstellung des Kopfes im Dreiviertelprofil sowie seine Drehung nach links. Es gibt aber auch einige Unterschiede: So sind zwar die Positionen der Köpfe identisch, jedoch kommt das Licht beim Bild in Baltimore von rechts, während der New Yorker Kopf von links beleuchtet wird. Dadurch wird beim vermutlich früheren Bild nicht nur die Profilansicht stärker hervorgehoben, sondern der Kopf erscheint auch stärker typisiert, er nähert sich der charakteristischen Dreiecksform der frühen Gruppe an. Im Gegensatz dazu wird beim anderen Gemälde durch die gleichmäßige Beleuchtung des vorderen Teils des Gesichtes das Halbprofil abgeschwächt. Das Gesicht ist zwar nicht in Frontalansicht dargestellt, aber es wirkt durch die Beleuchtung frontaler, und dies scheint neben der schwächer ausgeprägten Typisierung das gewichtigste Argument für eine Spätdatierung zu sein. Sehr ähnlich sind außerdem die Form des herabhängenden Mundes, wobei der Mund des Mönches nicht so stark herabhängt wie der des Stifters, die Gestaltung der Ohren und die für Hugo charakteristische psychologische Aufladung.

Literatur: Friedländer 1926, S. 48, 126f; Tolnay 1944, S. 188f; New York 1947, S. 58; Panofsky 1953, S. 499f; Winkler 1964, S. 87, 91, 263f; Eeckhout 1994, S. 433; Dhanens 1998, S. 329f; New York 1998, S. 172f (siehe dort f. ältere Literatur).

394 Siehe auch genauer im Kapitel „Zu den Problemen um den Monforte-Altar“.

Jakob und Rachel (Abb. 20)

Oxford, Christ Church Picture Gallery, Inv. 1335; Feder mit brauner Tinte, Pinsel mit brauner Farbe, mit Deckweiß gehöht, auf schiefergrau grundiertem Papier, 33,8 x 57,2 cm.

Provenienz: 1765 geschenkt von General John Guise (1682/83-1765).

Kommentar: Die Gesamtkomposition der großen Oxforder Zeichnung und die anscheinend weniger stark ausgeprägte räumliche Enge verweisen auf den Portinari-Altar, während die Monumentalität der Figuren und die Behandlung der Gewänder eher an spätere Werke, darunter v. a. an den Brügger Marien Tod denken lassen. Charakteristisch sind ferner die Reliefhaftigkeit und die Geometrisierungstendenzen. Letztere werden durch die zahlreichen Horizontalen und Vertikalen hervorgerufen: durch die teilweise fragmentiert gegebenen Baumstämme, den Hirtenstab Rachels, die langen vertikalen Röhrenfalten der Gewänder, die Rückenkonturen der Tiere und die Ohren der Schafe. Trotz dieser Geometrisierungstendenzen scheint die Komposition räumlicher zu wirken als die anderen, ungefähr gleichzeitig, teilweise vielleicht auch noch 1-2 Jahre früher entstandenen Werke: Vor den Füßen Jakobs und Rachels wurde ein schmaler Bodenstreifen leer gelassen. Wenn man die anderen Figuren des Vordergrundes in die Raumanalyse mit einbezieht – den Hirten am linken Bildrand, Lea sowie die beiden Tiere in der rechten unteren Bildecke – kann man sie als in ein und derselben Raumebene angeordnet sehen, die allerdings leicht in den Raum hinein gekrümmt ist. Typisch für Hugos Humor ist übrigens die Darstellung der Köpfe und Gesichter: Die Züge des Hundes ähneln den Zügen der Schafe, ebenso ähnelt das Gesicht des Hirten dem des Hundes. Dieses Phänomen lässt sich wohl mit der Darstellung von Masse erklären.³⁹⁵

Literatur: Friedländer 1926, S. 62; Winkler 1964, S. 219-221, 267, 278; Sander 1992, S. 41 Anm. 1, 248f; Dhanens 1998, S. 238-249, 378, 400 Dok. 59; Antwerpen 2002, S. 130-135 (siehe dort f. ältere Literatur); Buck 2003; Ainsworth 2003.

395 Für den Hinweis danke ich Jacqueline Thalmann (persönliches Gespräch, Oxford, März 2008).

Heimsuchung Mariä und Disputatio der heiligen Barbara (Abb. 29, 30, 90-96)

London, British Library, Add. Ms. 38126, fol. 66v und fol. 145v; Pergament, 14,8 x 11,6 cm.

Provenienz: wahrscheinlich Gian Antonio Baldini (1645-1725), Piacenza; bis 1752 Baldini Museum, Piacenza; ab 1857 Henry Huth (1815-1878); Alfred H. Huth (1850-1910); ab 1912 British Museum.

Kommentar: Die Heimsuchung im Huth-Stundenbuch dürfte um 1479 entstanden sein, da einerseits die Geometrisierungstendenzen auf Werke wie die Oxforder Zeichnung verweisen, andererseits Farbigkeit, Gesichtstypen sowie Elisabeths suggestiver Blick v. a. an das Wiener Diptychon denken lassen. Interessant ist, dass die Figuren monumental wirken, obwohl um sie herum viel Freiraum ist. Sie nehmen nicht einmal die halbe Bildhöhe für sich in Anspruch. Dieses Phänomen wäre also das Gegenteil der stilistischen Entwicklung in Hugos Tafelmalerei.

Im Wesentlichen gilt für die Disputatio dasselbe wie die Heimsuchung. V. a. die Maltechnik und die Pigmente, mit denen die Figuren und ihre Gewänder ausgeführt wurden, sind identisch. Es ist daher anzunehmen, dass diese Darstellung ungefähr gleichzeitig mit der Heimsuchung entstand, also um 1479. Eine Frage scheint in der bisherigen Forschung noch nicht gestellt worden zu sein: diejenige nach der Bedeutung der dargestellten Tiere – des Pfauenpaares im Hintergrund und der beiden Hunde, von denen der Gesichtsausdruck des Einen eher als böse interpretiert werden kann, während der Kleinere sich dem Ersten auf eine freundliche Art zu nähern versucht. Möglicherweise beziehen sich die Tiere jedoch nur auf den Ort, an dem sich die Szene abspielt, und haben keine symbolische Bedeutung.³⁹⁶ So könnten sie etwa auf einen Ort Verweisen, an dem sich Maria von Burgund, die eine große Tierliebhaberin war, häufig aufhielt.

Literatur: Winkler 1957; Winkler 1978, S. 178; Malibu 1983, S. 37-38; Brinkmann 1997, S. 172-183; Weniger 2001; Los Angeles 2003, S. 174-176; As-Vijvers 2005; As-Vijvers 2013, S. 116, 134, 187, colour plate 53; http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_38126, 4.8.2014 (siehe dort f. ältere Literatur).

³⁹⁶ Für den Hinweis danke ich Scot McKendrick (persönliches Gespräch, London, Januar 2011).

Marientod (Abb. 21, 48, 49)

Brügge, Groeningemuseum; Holztafel, 147,8 x 122,4 cm.

Provenienz: Brügge, Abtei Ter Duinen (Inventar 1777)³⁹⁷ – die Dünenabtei war ursprünglich in Koksijde bei Veurne ansässig, möglicherweise wurde das Bild von Jan Crabbe, einem Bastardsohn Philipps des Guten bestellt, der 1457-1488 Abt des wichtigen niederländischen Zisterzienserklosters war: Es war in der Maria geweihten, sog. Maes-Kapelle aufgestellt, wo regelmäßig Memorialgottesdienste stattfanden;³⁹⁸ Brügge, École Centrale (ab 1797); Brügge, Rathaus (ab 1827); Brügge, Depot der Akademie (ab 1828).

Kommentar: Der berühmte Brügger Marientod wurde wohl um 1480 gemalt. Begonnen wurde er vielleicht schon 1478 oder 1479, da er zahlreiche stilistische Gemeinsamkeiten mit der Wiener Beweinung aufweist. Ähnlich sind insbesondere die aquarell- oder pastellhafte, kühle Farbigkeit sowie die räumliche Enge. Der grün gekleidete kniende Apostel am rechten Bildrand erinnert an die ebenfalls kniende männliche Figur in der rechten unteren Bildecke der Wiener Beweinung. Anders sind jedoch die Figurenauffassung und das Gewand-Körper-Verhältnis: Bei der Wiener Beweinung kann noch ein deutliches Interesse am menschlichen Körper festgestellt werden, insbesondere die weiblichen Figuren tragen z. T. enge, modische Kleidung, die ihre Körperformen sichtbar werden lässt, während es beim Marientod (wie an früherer Stelle beschrieben) v. a. um die bunten Stoffmassen geht, die kaum etwas von den Körperformen erahnen lassen, die sie bedecken. Auch bei der räumlichen Enge gibt es Unterschiede: Diese ist nämlich beim Marientod stärker ausgeprägt als bei der Beweinung, was als ein Indiz für die spätere Entstehung des Marientodes interpretiert werden kann. Was die stilistische Entwicklung des Malers angeht, muss man in ihr eher eine Art Übergangsphänomen sehen, da sie bei der Berliner Hirtenanbetung, die zweifellos Hugos letztes Werk ist, weniger stark ausgeprägt ist. Außerdem lassen sich gewisse, auf die Oxforder Zeichnung verweisende Geometrisierungstendenzen feststellen: Die Horizontalen wären die obere Vorderkante der Matratze, auf der Maria liegt, und die Oberkante des Bettkopfteils. Beide verlaufen

397 Gemäldeinventar erstellt im Auftrag von Kaiserin Maria Theresia, heute im Brügger Stadtarchiv (Dahnens 1998, Doc. 68).

398 Quermann 2006, S. 20.

parallel zum unteren bzw. oberen Bildrand. Die Vertikalen sind die zahlreichen langen Falten des Vorhangs in der rechten oberen Bildecke und die Falten der Bettdecke, die am Fußende des Bettes zu sehen sind. Diese verlaufen parallel zum linken bzw. rechten Bildrand. Erwähnenswert ist übrigens auch, dass die dendrochronologischen Daten für eine Entstehung des Marientodes ab 1478 sprechen.³⁹⁹

Literatur: Friedländer 1926, S. 49-51, 127; Winkler 1964, S. 75-82, 134-141, 215-218; Pächt 1969, S. 43-58; Thompson, Campbell 1974, S. 62, 88f, 90-93, 98-101; Brügge 1979, S. 210-213; Koslow 1979; Ridderbos 1991, S. 56-61, 180f; Sander 1992, S. 206-215, 249-266; Belting, Kruse 1994, S. 242; Pächt 1994, S. 199-203; Dhanens 1998, S. 333-360; 382f; Claussen 2001; Panofsky 2001, S. 342f, 481; Höfer 2006; Quermann 2006; Bern, Brügge 2008, Nr. 63; Koster 2008, S. 16, 30-34; Brügge 2010, S. 161-162, 523 (siehe dort f. ältere Literatur); Dittmann 2010, S. 74.

Hirtenverkündigung (Abb. 27, 93-96)

Los Angeles, J. P. Getty Museum, Ms. 60 (95.ML.53); Pergament, 12,5 x 9 cm.

Provenienz: Mrs. M. Williams, Vereinigtes Königreich (aufbewahrt im Depot der Bodleian Library, Oxford); verkauft am 20.6.1995 bei Sotheby's an Getty.

Kommentar: Das Einzelblatt mit der Darstellung der Hirtenverkündigung in Los Angeles dürfte ein oder zwei Jahre nach den Miniaturen im Huth-Stundenbuch gemalt worden sein, d. h. um 1480-81. Vorstellbar wäre, dass sie gemeinsam mit der Berliner Hirtenverkündigung zu den letzten Arbeiten des Malers zu zählen ist, obwohl dies unwahrscheinlicher sein dürfte als eine Entstehung um 1480. Dafür spricht v. a. die – im Vergleich zu den anderen beiden Miniaturen – komplexere Raumauffassung. Neben bildparallelen Raumebenen gibt es hier nämlich auch in den Raum hinein gekrümmte Ebenen und solche, die schräg im Raum angeordnet sind.

Literatur: Pächt 1948, S. 71f; van Buren 1975, S. 306f; Wieck 1983, S. 50f, 134 (siehe dort f. ältere Literatur); Alexander 1988, S. 123; Brinkmann 1997, S. 196-201; Los Angeles 2003, S. 172; As-Vijvers 2005; Franke 2012, S. 219.

399 Quermann 2006, S. 24.

Anbetung der Hirten (Abb. 22)

Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; Holztafel, 246 x 97 cm.

Provenienz: Sammlung Infant Don Sebastian, Schloss Pau (Südfrankreich); erworben 1903 aus dem Nachlass der Christina von Bourbon in Madrid.

Kommentar: Bei der Berliner Hirtenanbetung kann es sich – den dendrochronologischen Daten zufolge – eigentlich um nichts Anderes als das letzte Werk Hugos handeln. Da es höchst unwahrscheinlich ist, dass sie vor 1480 begonnen wurde, entstand sie wohl um 1481, also unmittelbar vor dem Tod des Malers. Was die Fertigstellung angeht, wäre etwa Weihnachten 1481 gut vorstellbar, da die Thematik gut zu diesem Fest passen würde. Dafür spricht auch der stilkritische Befund, dem zufolge man das Bild in eine dritte Untergruppe einreihen könnte, oder in eine zweite Untergruppe der späten Untergruppe, die dann allerdings nur aus diesem einzigen Werk bestünde. Möglicherweise kann dies damit erklärt werden, dass es das einzige Bild ist, das nach dem Nervenzusammenbruch des Künstlers gemalt wurde. Es zeigt zwar viele stilistische Gemeinsamkeiten zu den anderen Werken der späten Gruppe, jedoch auch ein paar nicht unbedeutende Unterschiede. Unter diesen ist die Farbigkeit wohl einer der Wesentlichsten. Die Gesamtfarbigkeit kann als wärmer bezeichnet werden als die Farbigkeit der (mutmaßlich) früheren Werke, die eigentlich immer ziemlich kühl, oft von blau oder grün dominiert ist.⁴⁰⁰ Bei der Raumauffassung kann man feststellen, dass sowohl die Enge als auch die Enträumlichung zwar noch vorhanden, aber eindeutig weniger stark ausgeprägt sind als beim Brügger Marientod. Verräumlichend wirken v. a. verkürzt dargestellte Gegenstände – in erster Linie wäre hier die Krippe zu nennen – und Figuren bzw. Teile von ihnen, darunter nicht zuletzt die monumentale, schräg in den Raum hinein gedrehte Figur Josephs, dessen Oberkörper in perspektivischer Verkürzung dargestellt ist. Auch sind mehrere Gesichter, darunter Josephs, im Profil bzw. Halbprofil dargestellt. Interessanterweise sind unter diesen Gesichtern im Profil, Halb- oder Dreiviertelprofil

400 Die Farbigkeit lässt auch an die Gemälde der deutschen Spätgotik und Renaissance denken, etwa die Albrecht Dürers. Diese hat u. a. damit zu tun, dass die blauen Pigmente, darunter v. a. Ultramarin, die teuersten und im deutschsprachigen Raum – im Gegensatz zu großen niederländischen Handelszentren wie Brügge – meist gar nicht verfügbar waren. Was die Berliner Hirtenanbetung angeht, kann der sparsamere Gebrauch blauer Pigmente vielleicht auch als ein Zeichen von Bescheidenheit interpretiert werden – in der Ofhuys-Chronik wird darauf hingewiesen, dass der Maler nach seinem Nervenzusammenbruch bescheidener wurde.

v. a. männliche. Für die Gesichter Marias und der Engel wurde zumeist die Frontalansicht gewählt oder eine, die sich ihr stark annähert. Außerdem sind die Figuren – bis auf die beiden als Halbfiguren dargestellten Propheten im Vordergrund – nicht an den unteren Bildrand vorgerückt, sie befinden sich daher nicht in unmittelbarer Nähe der Bildfläche, vor ihren Füßen ist ein wenig Freiraum. Dass die Figuren nicht im Raum, sondern davor knien, kann man darüber hinaus schon deshalb nicht behaupten, weil der Blick des Betrachters unmittelbar hinter den Figuren durch die bildparallele Stallmauer daran gehindert wird, in die Ferne zu schweifen. Die Figuren selbst sind als ausgesprochen monumental zu bezeichnen, wobei sie zumeist die gesamte Bildhöhe ausfüllen. Das in Anspruch Nehmen der gesamten Bildhöhe ist in dieser Form bei den anderen Werken ebenfalls nicht feststellbar. Der Einfluss von Dirk Bouts d. Ä. ist bei diesem Bild am wenigsten zu spüren, er ist im Grunde nicht mehr vorhanden.

Die vieldiskutierte „Theatralik“ von Hugos großer Berliner Hirtenanbetung kommentierte Hans Belting mit den folgenden Worten:

„Im Portinari-Altar wurde, wenige Jahre zuvor, die gleiche Geschichte so realistisch und hautnah nacherzählt, daß sie wie das echte Ereignis wirkt und uns zu Augenzeugen macht, als könnten wir den Schauplatz selbst betreten und Joseph die Hand schütteln. Die Täuschung, die in einer solchen Inszenierung liegt, wird im späteren Werk gerade dadurch aufgehoben, daß sie im Schauspiel, zu dem wir die Distanz eines Theaterpublikums einnehmen, als Täuschung entlarvt wird.“⁴⁰¹

Mit anderen Worten: Es handelt sich um eine „Illusion einer Illusion“, da der Maler dem Betrachter Anschein vermitteln will, er befinde sich im Theater. Bei dem Gemälde könnte also eine andere Art von „Paragone“, also Wettstreit zwischen den Künsten, zum Ausdruck kommen, nämlich derjenige zwischen der Malerei und der Schauspiel- bzw. Theaterkunst. Dem wurde in der jüngsten Forschung entgegnet, dass Hugos Kunst eigentlich nur für den modernen Betrachter theatralisch wirkt. V. a. bei der späten Hirtenanbetung handle es sich nämlich um ein gemaltes sog. „tableau vivant“.⁴⁰² Diese typische Erfindung der spätmittelalterlichen Fest- und Repräsentationskultur war eine Art ephemeres, mit lebendigen Menschen nachgestelltes Gemälde, zumeist von Bibelszenen, darunter v. a. solchen aus dem Neuen Testament, wobei die „Schauspieler“

401 Belting 1994, S. 117f.

402 Bredekamp 2011, S. 103ff, Bussels 2010.

längere Zeit in bewegungsloser Starre verharren mussten.⁴⁰³ Gleichwohl schließen diese beiden Sichtweisen einander nicht aus.

Zum angeblich ungewöhnlichen Breitformat ist anzumerken, dass es zahlreiche mittelalterliche Bildwerke gibt, darunter mehrere niederländische Beispiele – in erster Linie sind es Triptychen, z. B. Rogiers berühmter Columba-Altar in München oder Memlings Königsanbetung im Prado – die ein sehr ähnliches Format besitzen.⁴⁰⁴ Die genannten Werke hatten keine beidseitig bemalten Flügel und konnten nicht geschlossen, also in eine kompaktere Form gebracht werden. Ihr Format nahm höchstwahrscheinlich auf den oft nicht mehr bekannten, ursprünglichen Aufstellungsort Rücksicht, war also vom Auftrag(geber) vorgegeben. Das Ungewöhnliche betrifft im Fall der Berliner Hirtenanbetung also v. a. den Umgang mit diesen Vorgaben, d. h. die Entscheidung, das Format nicht auf mehrere Bilder aufzuteilen. Da man nicht mehr weiß, wer der Auftraggeber des Bildes war und auch der ursprüngliche Bestimmungsort nicht bekannt ist,

403 Die Wirkung des Bildes auf den heutigen Betrachter könnte man vielleicht folgendermaßen beschreiben: Nachdem im Theater das Publikum sich die meiste Zeit bewusst ist, dass es sich nicht am realen Handlungsort, sondern eben im Theater befindet, wo es nicht Zeuge des realen Geschehens ist, sondern ihm nur von Schauspielern eine Geschichte vorgespielt wird, müssen sich die Schauspieler besonders bemühen, diese „Schwäche“ des Theaters durch ihre Schauspielkunst zu kompensieren. Ihr Verhalten muss also umso „realer“ wirken, sie müssen versuchen, den Zuschauern das Gefühl zu geben, dass sie ein reales Geschehen miterleben, obwohl sie sich nicht am realen Handlungsort befinden. Hugo van der Goes bediente sich nun dieses „Tricks“, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Psychologie des Geschehens, also die Protagonisten und das „psychische Drama“ (Robert Suckale z. B. empfindet Hugos Köpfe als „transparent“ und „durchgeistigt“; Suckale 2003, S. 44) zu lenken, ihn vom eigentlichen Geschehen, der Weihnachtsgeschichte, nicht durch eine realistische Umgebung abzulenken. Andererseits ist die Umgebung realistischer dargestellt als in der früheren niederländischen Malerei, da sich die Geburt Christi bei Hugo van der Goes zur „richtigen“ Tages- und Jahreszeit abspielt, nämlich in einer Winternacht (Suckale 2003, S. 491f). Die niederländische Malerei befände sich dem zufolge nicht nur mit den anderen (bildenden) Kunstgattungen, v. a. der Skulptur, im Wettstreit. Sie beanspruche unter allen Künsten die Führungsrolle für sich. Besonders treffend wurde dies in jüngster Zeit auch von Susie Nash ausgedrückt: *„Painters, in particular, evoked other media and materials in their works, creating images which were both true to life and entirely unreal, rendering utterly believable objects in utterly unreal combinations and conjunctions. Thus while painting may not have been the most materially valuable, or indeed the most highly coveted of media, it was perhaps, when expertly worked, the most effective in achieving an impact on both memory and emotions, and was to increasingly become the dominant mode of artistic production across Europe in the subsequent centuries“* (Nash 2008, S. 288). Auch die Tatsache, dass im rechten oberen Hintergrund die Hirtenverkündigung zu sehen ist, also ein Ereignis, das zu einem anderen Zeitpunkt und nicht (wie auf dem Bild dargestellt) gleichzeitig mit der Anbetung stattfand, könne daher mit dem Wettstreit der beiden Künste in Verbindung gebracht werden.

404 Für den Hinweis danke ich Stephan Kemperdick (persönliches Gespräch, Berlin, November 2008).

kann man nicht mehr sagen, ob es die Idee des Künstlers oder des Auftraggebers war. Man kann jedoch im ausgeprägten dramatischen Charakter von Hugos Kunst Indizien dafür sehen, dass es sein Vorschlag gewesen sein könnte, nicht zuletzt auch deshalb, weil das (z. T. extreme) Breitformat zu fast allen Zeiten das bevorzugte Bildformat der Theater- und Filmemacher war.

Die Berliner Hirtenanbetung ist nicht nur ein großes Gemälde, sondern noch dazu auch eines der besterhaltenen Werke Hugos. Allerdings spricht nicht nur der Erhaltungszustand dafür, dass es sich um eine eigenhändige Arbeit handelt, sondern – und dies hängt sicherlich mit dem Erhaltungszustand zusammen –, v. a. die auch bei anderen eigenhändigen Werken wie z. B. dem ebenfalls gut erhaltenen Wiener Diptychon oder dem Brügger Marientod zu beobachtende feinmalerische Brillanz. Es ist sehr wahrscheinlich, dass das Gemälde von der Unterzeichnung bis zum letzten Pinselstrich von keinem anderen als Hugo van der Goes ausgeführt wurde, jedoch kann, insbesondere aufgrund der eher knappen dendrochronologischen Daten, die eine kürzere Lagerzeit für das Holz nahelegen, nicht ausgeschlossen werden, dass es zum Zeitpunkt seines Todes unvollendet war. Da zum gegenwärtigen Zeitpunkt aber sowohl Stilkritik als auch restauratorisch-maltechnische Befunde für das Gegenteil, also die einheitliche Ausführung sprechen, ist darin (trotz der dendrochronologischen Befunde) eher nur eine theoretische Möglichkeit zu sehen.

Literatur: Friedländer 1926, S. 51-53, 127; Winkler 1964, S. 59-63; Pächt 1969, S. 43-58; Ridderbos 1991, S. 181-200; Sander 1992, S. 249-266; Belting, Kurse 1994, S. 117-122, 240; Pächt 1994, S. 196-199; Dhanens 1998, S. 136-163, 372f; Asmus, Bock, Grosshans 1998, S. 148f; Panofsky 2001, S. 342f, 481; Suckale 2003, S. 491-494; Grosshans 2003 B; Bussels 2010, S. 240; Dittmann 2010, S. 73f; Buskirk 2014.

3.3.3 Werke mit eigenhändigem Anteil

Die „Bonkil-Flügel“ (Abb. 4-7)

Edinburgh, National Gallery; Holztafeln, je 198,5 x 97 cm.

Provenienz: Wahrscheinlich wurde das Triptychon für die Kollegiatskirche der Heiligen Dreifaltigkeit in Edinburgh hergestellt; Königin Anna von Dänemark (Frau von James VI und I), Surrey, Palast von Oatlands; Charles I (Sohn von Anna von Dänemark), Hampton Court (6.11.1628); verkauft am 17.5.1649 an Richard Mariott; Hampton Court, King's Gallery; Charles II (Inventar 1666), James VII und II (Inventar 1688); Königin Anna, Hampton Court, Depot; London, Somerset House (Inventar 1714); wahrscheinlich ab 1778 London, Kensington Palace (Inventar 1785-1790); Hampton Court (13.9.1838); Edinburgh, Palace of Holyrood House (nach 1857); Edinburgh, National Gallery (seit 1912).

Kommentar: Am frühesten von den Werken der Kerngruppe entstanden möglicherweise die Bonkil-Flügel, wobei die Außenseite des rechten Flügels mit dem Stifterporträt Edward Bonkils und zwei Engeln das späteste Bild sein könnte. Die Figuren sind hier am monumentalsten und nahe an die Bildfläche herangerückt. Auch die atmosphärischen Qualitäten des Gemäldes, die v. a. bei der kontrastreichen Beleuchtung des hellen Engelsingewandes zum Ausdruck kommen, lassen an den Portinari-Altar denken. Die Außenseite des rechten Flügels kann daher vielleicht um 1478 datiert werden. Der Vergleich der beiden Flügelinnenseiten ist ebenfalls lohnend. Der Bildraum der linken Flügelinnenseite ist einerseits enger, zum anderen lassen sich deutliche Verflächigungs- bzw. Enträumlichungstendenzen beobachten. Charakteristisch ist etwa der Komplementär-Kontrast zwischen dem grünen Gewand des Heiligen und dem leuchtend roten Hintergrund – einen stärkeren Farbkontrast gibt es gar nicht. Ebenso wie auf dem Wiener Sündenfall und dem Stifterflügel des Hippolyt-Altars scheinen die Figuren wie auf den Hintergrund aufgeklebt zu sein. Auch die Art, wie sich der Umhang des Königs über die linke untere Bildecke ausbreitet, hat eine enträumlichende Wirkung. Die perspektivische Verkürzung des Fußbodens wird dadurch verschleiert, die Raumebene, in der sich der Körper des Königs befindet und die Bildfläche, die vom Saum des Umhangs

fast berührt wird, erscheinen wie zusammengezogen. Dem gegenüber verläuft der breite pelzbesetzte Saum des Umhangs der Königin auf der anderen Innenseite schräg in die Tiefe des Raumes. Die linke Flügelninnenseite könnte man daher ungefähr gleichzeitig mit der rechten Flügelaußenseite datieren. Die beiden anderen Kompositionen könnten ein Jahr früher entstanden sein. Generell ist bei den Bonkil-Flügeln der deutliche Einfluss Rogier van der Weydens – v. a. bei der Gewandbehandlung – und Dirk Bouts d. Ä. – insbesondere bei der Kopftypik – festzustellen. Die Räumlichkeit und die illusionistisch-realistischen Wirkungen sind stärker ausgeprägt als bei den anderen Werken der „Gruppe Hugo van der Goes“. Bezeichnend ist übrigens, dass beim Porträt Bonkils die Nasenspitze den Umriss des im Dreiviertelprofil gegebenen Kopfes durchbricht – auch dies ist beim späten Hugo selten zu beobachten.

Literatur: Friedländer 1926, S. 43-46, 126; Winkler 1964, S. 63, 68-75; Pächt 1969, S. 43-58; Thompson, Campbell 1974; Campbell 1984; Sander 1992, S. 234-248; Pächt 1994, S. 175-196; Dhanens 1998, S. 302-325, 381-382; Campbell 2001; Panofsky 2001, S. 340-342, 480; Campbell 2003.

Das Portinari-Triptychon (Abb. 8-12)

Florenz, Uffizien; Holztafel, 249 x 300 cm (Mitteltafel), 249 x 137 cm (Flügel).

Provenienz: Florenz, S. Maria Nuova (1483); Florenz, Hospital von S. Maria Nuova (1871); Florenz, Uffizien (1900).

Kommentar: Bei dem großen Florentiner Triptychon ist schwer zu beurteilen, welche Teile der Malerei vom Werkstattüberhaupt ausgeführt wurden. Der Grund dafür dürfte jedoch nicht der Erhaltungszustand des Werkes sein, der im Übrigen besonders auf der Innenseite relativ gut zu sein scheint, sondern die schlechte Beleuchtung am Aufstellungsort sowie der zur Erhellung des Problems zu rudimentäre Restaurierungsbericht.⁴⁰⁵ Obwohl es bei einem derart großen Flügelaltar praktisch ausgeschlossen ist, dass es von einer einzigen Person gemalt werden konnte, dürfte der eigenhändige Anteil insbesondere auf der Innenseite recht hoch sein. Ähnlich wie bei den Edinburger Bildern wurden höchstwahrscheinlich die meisten Hände und Gesichter, darunter v. a.

405 Publiziert bei Koster 2008, S. 155. Die Restaurierung wurde in den 1930er Jahren durchgeführt.

die Haare, und natürlich das Christkind, von Hugo van der Goes ausgeführt.⁴⁰⁶ Beim Portinari-Altar wurden außer den genannten Partien wohl auch viele der nackten Füße und insbesondere das Stilleben mit seinen zarten Pflanzen, welche im Vordergrund des Mittelbildes zu sehen sind, von ihm gemalt. Der eigenhändige Anteil dürfte bei der Innenseite des linken Flügels, auf dem der Auftraggeber und seine beiden kleinen Söhne dargestellt sind, am höchsten sein. Allerdings wurde hier die rechte Hand des heiligen Thomas vermutlich nicht von Hugo gemalt, da sie ein für ihn eher untypisches, ausgeprägtes „Sfumato“ zeigt. Auf der Innenseite des Altars dürften die Mitarbeiter v. a. bei der Ausführung der Gewänder massiv beteiligt gewesen sein. Die Grisaillegemälde auf der Außenseite hingegen wurden wahrscheinlich (mit Ausnahme der Unterzeichnung) vollständig von ihnen gemalt.

Bis zu einem gewissen Grad herrscht bei der Mitteltafel ebenfalls ein Denken in bildparallel angeordneten Ebenen vor, wobei drei bis vier Ebenen unterschieden werden können: Die Erste, dem Betrachter am nächsten liegende, wäre diejenige, in der im Vordergrund die Engel, das Blumenstilleben und das bildparallele Ehrenbündel liegen. In der nächsten Ebene scheint sich nur eine einzige Figur zu befinden, nämlich das Christkind. Höchst interessant bei diesem Motiv ist, dass es in der Unterzeichnung schräg in den Raum hineingedreht erscheint, während es auf dem ausgeführten Gemälde bildparallel, und somit v. a. auch parallel zum Ehrenbündel angeordnet ist. In der nächsten Ebene würden die Hirten und die blau gewandeten Engel liegen und auf einer der hintersten schließlich die beiden fragmentierten Gebäude, welche die tiefe Bühne, auf der sich das Ereignis der Geburt Christi abspielt, nach hinten abschließen und den Blick des Betrachters daran hindern, in die Ferne zu schweifen. Charakteristisch ist, dass von diesen Gebäuden nur ein Teil der bildparallel liegenden Fassade zu sehen ist, wodurch sie wie eine Theaterkulisse wirken. Bei einigen Figuren fällt es aber schwer, sie einer Raumebene zuzuordnen: Diese wären v. a. Joseph, Maria, der halb im Schatten liegende Engel, welcher links über Maria schwebt, und auch die Gruppe der Hirten und die blau

406 Dass es wieder gerade die Hände und Köpfe sind, hängt möglicherweise mit der Herkunft des Auftraggebers zusammen: V. a. in Italien wurde nämlich manchmal im Vertrag zwischen Auftraggeber und Künstler bzw. Werkstattoberrhaupt festgelegt, dass die Hände und Gesichter vom Meister ausgeführt werden mussten (Friedländer 1992, S. 159-160; Nash 2008, S. 193; Kemperdick 2008, S. 101). Nördlich der Alpen wissen wir allerdings auch von einem Rechtsstreit um den „eigenhändigen“ Anteil an einem Altarwerk, das Albert Cornelisz um 1520 zu liefern hatte (Friedländer 1992, S. 156).

gewandeten Engel scheinen nicht genau in derselben Ebene zu liegen. Man kann die Komposition daher auch so sehen, dass die Figuren kreisförmig um einen Mittelpunkt angeordnet sind, den die Figur Marias bildet. Genauso könnte man Maria, die Engel im Vordergrund und die knienden Engel im Hintergrund auf einer weiteren Ebene angeordnet sehen, die jedoch nicht bildparallel verläuft, sondern parallel zur perspektivisch verkürzten Kante des Futtertroges.

Bislang konnte das Triptychon, ausgehend vom mutmaßlichen Alter der Kinder, von denen das Älteste, die auf dem linken Flügel dargestellte Margherita, im Jahr 1471 geboren ist, nur ungefähr, nämlich in die mittleren bis späteren 1470er Jahre datiert werden. Campbell und Thompson schlugen vor, dass Mitteltafel und Flügel nicht gleichzeitig entstanden seien, ihnen zufolge wurden die Innenseiten der Flügel später ausgeführt als die Mitteltafel.⁴⁰⁷ Dem kann man nur teilweise zustimmen. Am spätesten wurde wahrscheinlich die Innenseite des linken Flügels ausgeführt, da die Enge des Bildraumes und die Monumentalität der Figuren sehr an Werke wie den Brügger Marientod erinnern. Die Räumlichkeit scheint gegenüber den anderen Teilen des Altars reduziert zu sein. Zwischen den Figuren, die größer und zahlreicher sind als auf dem anderen Flügel, ist kaum Freiraum. Außerdem ist über ihren Köpfen weniger vom Himmel zu sehen, da er zum Großteil von einer felsigen Landschaft verdeckt wird, in der die schwangere Maria, Joseph und der Esel auf der Flucht nach Ägypten zu sehen sind. Hier gibt es also einen sehr abrupten Sprung von Nahsicht zu extremer Fernsicht. Bezeichnend ist, dass der Blick am rechten Bildrand, also dort, wo die Tafel an das Mittelbild anschließt, von einem Architekturfragment verstellt wird. Dem gegenüber wird im linken oberen Viertel des rechten Flügels der Blick auf eine winterliche Hügelandschaft eröffnet. Unmittelbar über dem Kopf der Auftraggeberin gibt es zwar auch einen Sprung von Nahsicht zu Fernsicht, jedoch ist dieser nicht so abrupt wie beim anderen Flügel. Tatsächlich ist schwer zu beurteilen, ob die räumliche Enge auf dem linken Flügel einfach nur daraus resultiert, dass männliche Figuren größer sind als weibliche und die Portinari zur Zeit der Entstehung des Altares mehr Söhne als Töchter hatten, weshalb auf dem einen Flügel mehr Figuren untergebracht werden mussten. Die beiden eben genannten Motive, das Architekturfragment rechts und die

407 Thompson, Campbell 1974, S. 105.

Hintergrundszene oben sprechen allerdings dafür, dass die Enge kein Zufall ist. Ich möchte daher die folgende Reihung der einzelnen Bestandteile des Triptychons vorschlagen: Am frühesten, vielleicht in den mittleren 1470er Jahren, dürften die Grisaillegemälde mit der Verkündigung auf der Außenseite entstanden sein. Wie an früherer Stelle bereits ausführlicher besprochen, erinnern sie sehr an den Stil Rogier van der Weydens. Die Komposition der gesamten Innenseite dürfte erst relativ spät in einem Stadium gewesen sein, in dem mit der malerischen Ausführung begonnen werden konnte. Verglichen mit den späteren Werken des Malers weicht die Unterzeichnung teilweise stark von dem ausgeführten Gemälde ab. Eine wichtige kompositionelle Änderung wurde schon erwähnt, die Position des Christkinds. Darüber hinaus gab es noch eine Änderung, die zugleich einen nicht unwesentlichen inhaltlichen Wandel bedeutete: Ursprünglich war es nicht geplant, auch die Kinder des Stifterpaares, also die ganze Familie darzustellen. Der Portinari-Altar ist wohl eines der ersten Beispiele für diese Ikonografie, die später z. B. von Hans Memling nachgeahmt wurde.⁴⁰⁸ Die Komposition der Mitteltafel und des rechten Flügels war wahrscheinlich um 1477 vollendet. Die Ausführung der wichtigen Teile, v. a. der Hände und der Gesichter bzw. Köpfe durch den Hauptmeister dürfte nicht lange gedauert haben. Die Komposition des linken Flügels hingegen dürfte später zu datieren sein, da sie stilistisch eher in der Nähe des Brügger Marientodes oder der Oxforder Zeichnung zu sehen ist. Unabhängig von der Fertigstellung der Kompositionen bzw. der Unterzeichnung kann sich die malerische Ausführung des Altars noch jahrelang hingezogen haben.

Literatur: Friedländer 1926, S. 19-26, 125f; Winkler 1964, S. 23-36; Hatfield Strens 1968; Pächt 1969, S. 43-58; Thompson, Campbell 1974, S. 65-68; Ridderbos 1991, S. 11F, 21-23, 30-32, 44-46, 179; Sander 1992, S. 235-249; Belting, Kruse 1994, S. 230-234; Pächt 1994, S. 167-175; Miller 1995; Dhanens 1998, S. 250-301, 378-381; Panofsky 2001, S. 337-340, 479f; Edwards 2002; Koster 2003; Jacobs 2006; Wolfthal 2007; Koster 2008; Franke 2008; Ridderbos 2008; Konwitz 2009; Franke 2012, S. 105-182; Edwards 2012.

408 Noch nicht gestellt wurde in diesem Zusammenhang anscheinend die Frage, ob es Hugos Idee war, die Kinder darzustellen oder die des Auftraggebers.

Porträtfragment (Abb. 16)

Baltimore, Walters Art Gallery; Holztafel, 32,2 x 22,5 cm.

Provenienz: Arnheim, P. A. Borger; Amsterdam, Frederick Muller et Cie. (13.11.1882); Amsterdam, M. Leembruggen (Kaufdatum unbekannt); Dauerleihgabe an das Rijksmuseum Amsterdam (1903); Amsterdam, Frederick Muller et Cie. (13.4.1920); New York, Privatsammlung (?); Paris und New York, J. Seligmann and Co. (Kaufdatum unbekannt); Baltimore, Henry Walters (1920); vermacht an das Walters Art Museum (1931).

Kommentar: Das Porträtfragment in der Walters Art Gallery in Baltimore scheint irritierende, z. T. einander widersprechende formale Eigenschaften zu besitzen: Einerseits lassen sich Kopf- und Gesichtstyp des Dargestellten, welche wieder die charakteristische Form eines in die Länge gezogenen, auf die Spitze gestellten Dreiecks besitzen, gut mit den Köpfen auf Hugos Werken um etwa 1477 vergleichen, v. a. mit den Kopftypen des Portinari-Altars. Andererseits kann man ausgeprägte Verflächigungs- und Typisierungstendenzen beobachten, die wiederum auf Hugos letzte Werke verweisen, darunter insbesondere auf den wahrscheinlich um 1480 entstandenen Brügger Marientod. Die enträumlichende Darstellungsweise wird u. a. durch die Beleuchtung erreicht: Auf dem ursprünglichen Bild wendete sich der Stifter wohl nach (vom Betrachter aus) links und war somit leicht in den Raum hinein gedreht, sein Gesicht ist daher eigentlich im Dreiviertelprofil gegeben. Das Licht kommt jedoch von rechts und somit wird die Profilansicht betont, da die rechte Gesichtshälfte im Schatten liegt. Der Mann scheint ein relativ schmales Gesicht, flache Wangen und eine dünne, gerade, eher spitze und deutlich hervortretende Nase zu besitzen (man kann sich aber gut vorstellen, dass speziell die Nase einer stärkeren Stilisierung unterworfen ist als die meisten anderen Teile des Gesichts, sie also eigentlich weniger dünn und spitz war). Das Gesichtsrelief ist also nicht sehr flach. Trotzdem hat man aufgrund der starken Beleuchtung der linken Gesichtshälfte den Eindruck, dass sich Wangen und Nase fast in derselben Raumbene befinden. Der Winkel zwischen Wange und Nase erscheint abgeflacht. Die perspektivische Verkürzung des Gesichts wird also mithilfe der Beleuchtung in einem hohen Maß abgeschwächt. Es scheint fast, als habe der Künstler versucht, zwei An-

sichten des Gesichtes gleichzeitig bzw. die beiden Gesichtshälften aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu zeigen, da die stark beleuchtete linke Gesichtshälfte praktisch keiner Verkürzung unterworfen ist, obwohl der Kopf ja eigentlich im Dreiviertelprofil gegeben und somit in den Raum hineingedreht ist, während die andere Hälfte teilweise extrem verkürzt ist. Charakteristisch für die formale Gestaltung sind ferner: die den Umriss der rechten, im Schatten liegenden Gesichtshälfte berührende, aber nicht durchbrechende Nasenspitze (der nächste Schritt in der stilistischen Entwicklung ist die komplette Frontalisierung der Gesichter); der vollständig sichtbare rechte Mundwinkel; die herabhängenden, die Form der Augenbrauen echoartig wiederholenden Mundwinkel; und schließlich das rechte Auge, welches die Regeln der perspektivischen Verkürzung ignoriert und ebenso groß dargestellt ist wie das Linke.

Das Bild in Baltimore ist das mit Abstand am stärksten typisierende Porträt von der Hand Hugos. Einer derart ausgeprägten Typisierung sind in seinem Werk sonst nur Engel und andere heilige Personen unterworfen, aber keine Figuren, von denen man annimmt oder weiß, dass es sich um Bildnisse handelt. Andererseits sind aus der Zeit um und nach 1480 anscheinend keine (weiteren) Goes'schen Porträts oder Fragmente bekannt. Ähnlich, wenn auch nicht ganz so typisierend ist eigentlich nur das Bildnis der Maria Baroncelli Portinari auf dem rechten Flügel des Portinari-Altars. Eventuell kann in dem Fall die Typisierung mit dem Geschlecht der dargestellten Person in Verbindung gebracht werden – es handelt sich um das einzige erhaltene Frauenbildnis von Hugo van der Goes. Allerdings sei an dieser Stelle daran erinnert, dass der eigenhändige Anteil bei der Ausführung der Porträts auf dem Portinari-Altar deutlich geringer sein dürfte als beim Fragment in Baltimore, wiewohl die Kompositionen und somit auch die Kopf- und Gesichtstypen eindeutig mit dem Hauptmeister in Verbindung zu bringen sind. Trotz der deutlichen Typisierung und Enträumlichung ist die Figur eindeutig als ein Bildnis zu erkennen. In der Tat ist es ein wahres Kunststück, bei so starken Abstrahierungstendenzen die individuellen Züge der Person nicht untergehen zu lassen. Dies wird vermutlich durch die intensive psychologische Aufladung des Bildes erreicht, die unter den Porträtfragmenten Hugos ebenfalls einzigartig, aber durchaus nicht untypisch für seine Kunst ist.

Es gibt daher sowohl Argumente für eine Datierung des Bildnisses vor 1480, als auch Indizien, die für eine Entstehung um 1480 oder später sprechen. Möglicherweise entstand die dem Bildnis zugrunde liegende Zeichnung bzw. die Unterzeichnung des Gemäldes vor 1480, vielleicht um 1477, während die malerische Ausführung, welche aufgrund ihrer für Hugo van der Goes typischen Feinheit als eigenhändig anzusehend ist, ein wenig später erfolgte. Dem gegenüber handelt es sich bei der Darstellung des Heiligen neben dem Stifter höchstwahrscheinlich um die Arbeit eines Gehilfen. Die weniger feine Modellierung des Kopfes und des Gesichtes lassen sich z. B. mit der Darstellung der Hand des Heiligen Thomas auf dem linken Flügel des Portinari-Altars vergleichen. Die Einordnung des Fragments wird darüber hinaus noch aus den folgenden Gründen erschwert: Die Typisierung des Kopfes mit seiner charakteristischen, in die Länge gezogenen Dreiecksform würde an die frühe Gruppe, darunter insbesondere den Portinari-Altar erinnern. Dies gilt auch für die Darstellung des Kopfes im Dreiviertelprofil – bei den späteren Werken sind die Gesichter fast immer frontal gegeben. Die feinmalerische Brillanz und die psychologische Aufladung des Bildnisses lassen aber eher an Werke wie die kleine Kreuzabnahme denken.

Literatur: Friedländer 1926, S. 49, 128; Tolnay 1944, S. 184; Panofsky 1953, S. 332; Winkler 1964, S. 86-87; Schrade 1966, S. 38-43; Thompson, Campbell 1974, S. 7; Gordon 1988; Sander 1992, S. 133-140; Belting, Kruse 1994, S. 238f; Dhanens 1998, S. 329; Brügge 2010, S. 164, 523 (siehe dort auch f. ältere Literatur).

3.3.4 Problematische Zuschreibungen

Lukas malt die Madonna (Abb. 103)

Lissabon, Museu de Arte Antiga; Holztafel, 104,5 x 62,4 cm.

Provenienz: Bis 1913 Palacio des Necessidades (Teil der königlichen Sammlung).

Kommentar: Dem Lissaboner Lukas, dessen Zuschreibung vor Sander höchst umstritten war, fehlt es v. a. an psychischer Präsenz. Verdächtig ist aber auch das sehr detailliert dargestellte Interieur – die Monumentalität der Figur und der ruhigere Gewandfaltenstil würden, wenn es sich um ein eigenhändiges Werk handelt, eher für eine Datierung um etwa 1480 sprechen, doch das detailliert dargestellte Interieur ist etwas irritierend, da Hugo sich v. a. bei seinen letzten Tafelgemälden gerne auf die menschlichen Figuren und ihr Innenleben konzentriert und wenig von der Umgebung zeigt.

Literatur: Reis Santos 1939; S. 162-164; Reis Santos 1953, S. 61f; Reis Santos 1962, S. 61f; Winkler 1964, S. 221-226; Eisler 1964, S. 191f; Arndt 1965, Sp. 783-785; Friedländer 1969, S. 88; Lissabon 1981; Silver 1984, S. 240f.; Sander 1992, S. 112-126, Tafel 23; Dhanens 1998, S. 117-125.

Madonna (Abb. 104)

Pavia, Museo Civico, Pinacoteca Masalpina; Leinwand, 40,5 x 27,0 cm.

Provenienz: Das Tüchlein gelangte in den 1830er Jahren mit der Gemäldesammlung des Marchese Malaspina in das Museo Civico.

Kommentar: Den eigenhändigen Arbeiten am nächsten steht vielleicht das Madonnenbild in Pavia. Auch dieses Gemälde war vor den 1990er Jahren umstritten und wurde seit dem von der Forschung ignoriert. Die Züge Marias sind denen der Frankfurter Madonna sehr ähnlich, Gleiches gilt auch für die Darstellung der Hände. Merkwürdig wirken jedoch die Neigung und die Position des Kopfes, wodurch das Gesicht weniger frontal ist (Frontalität ist bei Hugos weiblichen Figuren ab etwa 1478 fast zwingend). Auch Position und Körperhaltung des Kindes sind eher ungewöhnlich – es handelt sich eigentlich um eine Rückenfigur, die den Kopf nach hinten gedreht hat. Da die Komposition

insgesamt weniger streng und geometrisch, d. h. natürlicher und gleichzeitig komplizierter ist als die der Frankfurter Madonna vermute ich, dass das Bild von einem italienischen Meister nach dem niederländischen Vorbild gemalt wurde.

Literatur: Oettinger 1938, S. 59; Winkler 1964, S. 80-82; Friedländer 1969, S. 87; Pavia 1981, S. 219f; Wolfthal 1989, S. 34-36; Sander 1992, S. 185-196, Tafel 31; Dhanens 1998, S. 164-171.

Porträtfragment (Abb. 105)

New York, Metropolitan Museum; Holztafel, 31,8 x 26,7 cm (oval).

Provenienz: Sammlung M. Signol, Paris (bis 1878); Sammlung Baron Étienne Martin de Beurnonville, Paris (1878-1881); Paul Mame, Tours (1881-1904); H. O. Havemeyer, New York (1904-1929).

Kommentar: Das sogenannte ovale Porträtfragment besitzt zwar einige Eigenschaften, die an Hugo van der Goes erinnern (Ausbildung der Physiognomien insbesondere um die Augen, Augenlider, Modellierung der Hände), doch dem Werk fehlen v. a. die typische feinmalerische Brillanz und die psychologische Expressivität. Das Gesicht wirkt (zumindest verglichen mit Hugos anderen Porträts) fast etwas leer und maskenhaft, untypisch ist auch der Fensterausblick im Hintergrund. Das Gemälde würde daher aus meiner Sicht der Gruppe Rogier van der Weyden näher stehen als der Gruppe Hugo van der Goes.

Literatur: Puyvelde 1935, S. 84; Rey 1936, S. 48f; New York 1947, S. 57f; Panofsky 1953, S. 294, 479, 499, 550; Winkler 1964, S. 57ff; Friedländer 1969, S. 85, 108; Sander 1992, S. 127-132, Tafel 24; Belting, Kruse 1994, S. 235; New York 1998, S. 170f (siehe dort f. ältere Literatur).

4 Zusammenfassung

Ausgangspunkt meiner Überlegungen zur stilistischen Entwicklung des altniederländischen Malers Hugo van der Goes war eine tiefgreifende, formale wie inhaltliche Analyse des sog. Wiener Diptychons (Abb. 1-3). Die Frage nach der Zusammengehörigkeit der drei Tafeln, aus denen es besteht, ihrer Datierung und dem möglichen Auftraggeber des Werkes hängen sehr eng miteinander zusammen. Keine von ihnen kann ohne die Analyse des offenbar sehr komplexen, mehrere Bedeutungsebenen umfassenden ikonografischen Programms, welches eng mit Textstellen aus der Bibel, aber auch zeitgenössischen theologischen bzw. philosophischen Schriften in Verbindung zu stehen scheint, beantwortet werden. Einer der wichtigsten Texte ist in diesem Zusammenhang Paulus' Römerbrief, in dem erstmals darauf hingewiesen wird, dass die Menschheit durch den Kreuzestod Christi von der Sünde, die Adam und Eva begingen, erlöst wurde. Diese erste, „vordergründige“ Bedeutungsebene könnte also die ungewöhnliche Zusammenstellung des Sündenfalls mit der Beweinung erklären. Allerdings lässt sie zwei Fragen offen: Warum ist auf dem rechten Flügel nicht die Kreuzigung, sondern die Beweinung dargestellt, und warum sind die Figuren, welche Christus beweinen, so betroffen, da im Römerbrief der Tod Christi doch eigentlich als etwas Positives gesehen wird? Die Erklärung hierfür könnte man in zwei weiteren Texten sehen: Der Erste ist Lorenzo Vallas gegen Mitte des 15. Jahrhunderts verfasster Dialog über die Freiheit des menschlichen Willens, worin der Autor Paulus' Gedanken aufgreift und neu interpretiert. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass es die Willensfreiheit grundsätzlich gibt, da Vorhersehen – Gott ist allwissend – nichts mit Vorherbestimmen zu tun hat. Die Frage, ob es sich beim Wiener Diptychon schon um „protestantische“ Kunst handelt, kann man daher verneinen, und vom „protestantischen Dogma“, nach dem Erlösung und Gnade nur durch die vorhergehende Sünde möglich seien, scheint auch noch keine Spur zu sein. Dennoch sieht Valla den Menschen und seine Situation nicht unbedingt optimistisch, da viele Menschen trotz ihrer Willensfreiheit nach wie vor meist die Sünde wählen. Der Mensch ist demnach nicht zur Sünde verdammt, denn er wurde durch den Opfertod Christi von der Erbsünde befreit, doch er kann trotzdem jederzeit wieder zum Sünder werden, da er einen freien Willen besitzt. Diese Überlegungen könnten mit der Ikono-

grafie des Diptychons zusammenhängen, da auf dem linken Flügel Adam in dem Moment gezeigt wird, wo er noch nicht in den Apfel gebissen hat und vermutlich gerade überlegt, ob er es wirklich tun sollte. Hier könnte so etwas wie der „Moment der Willensfreiheit“ dargestellt sein, während mit der Beweinung die Antwort auf die Frage, wie sich Adam entschieden hat, präsentiert wird: Christus musste die Menschheit erlösen – also hat Adam nicht das Richtige getan. Natürlich kennt der christliche Betrachter des 15. Jahrhunderts die Antwort auf die Frage des Sündenfalls. Dennoch würde sich ein derartiges Thema meines Erachtens vortrefflich für die Ikonografie eines privaten Andachtsbildes eignen, da der Mensch, wie Adam, jeden Tag vor der Entscheidung steht, ob er den Weg der Sünde oder den oft etwas beschwerlicheren Weg in den Himmel wählt.

Für diese Interpretation würde auch die Darstellung der heiligen Genovefa sprechen, die ursprünglich auf der Rückseite des Sündenfalls zu sehen war. Bei diesem Bild handelt es sich – trotz der Attribute – wahrscheinlich nicht um Geneviève, die Schutzheilige von Paris, sondern um die legendäre Genovefa von Brabant, die sich auch deshalb sehr gut in diese theologische Diskussion einfügt, weil sie ihre Berühmtheit v. a. der Gegenreformation verdankt. Allerdings würde Genovefa von Brabant ebenso zum Untergang des biblischen Reiches von Tyrus passen, worüber in Hesekiel 26-28 berichtet wird, da diese Geschichte nicht nur ikonografische Details erklären, sondern auch mit politischen Ereignissen parallelisiert werden kann, welche die Niederlande betrafen. Die Gegenstände, welche sich im Paradiesesfluss befinden, deuten darauf hin, dass zwischen dem Text und dem Inhalt des Diptychons tatsächlich ein Zusammenhang besteht, da sie in der Bibelstelle – als die Handelswaren bzw. Reichtümer von Tyrus – alle genannt werden. Außerdem kann man darin, dass die – ähnlich den Niederlanden – am Meer liegende, reiche Handelsstadt Tyrus von Hesekiel mit einem prächtigen Schiff verglichen wird, das mitten auf dem Meer zerbricht, eine Anspielung auf die Teilung des burgundischen Erbes zwischen Habsburg und Frankreich sehen. Und das wiederum würde bedeuten, dass in der Ikonografie des Diptychons die Machtansprüche der Habsburger zum Ausdruck kommen, da der Konflikt mit Frankreich im Jahr 1477, als Maximilian die einzige Erbin des Burgunderreiches heiratete, vorhersehbar war. Neben dem quellenmäßig überlieferten Besuch Maximilians bei Hugo wäre dies also ein weiteres

Argument für die Auftraggeberschaft des jungen Herrscherpaares. Der ambivalente Charakter des inhaltlichen Programms würde aber nicht nur zum Wiener Diptychon als einem Werk zwischen Mittelalter und Neuzeit passen, sondern auch zu allem, was über Maximilians Persönlichkeit bekannt ist: Zum einen ist nämlich die typologische Parallelisierung des alttestamentarischen Textes mit der Beweinung Christi eine zutiefst mittelalterliche Angelegenheit, zum anderen dient diese Parallelisierung einem neuen Zweck, nämlich dem Ausdruck der Machtansprüche eines modernen Herrschers. Mit der Persönlichkeit Maximilians lässt sich all dies insofern in Verbindung bringen, als Maximilian einerseits noch mittelalterliche Traditionen wie Ritterspiele und Turniere pflegte, weshalb er oft als der „letzte Ritter“ bezeichnet wird. Andererseits aber war er auch ein hochintelligenter, gebildeter, für neue Ideen durchaus offener, jedoch nicht unkritischer junger Mann und später ein sehr fähiger Herrscher. Er schuf die Voraussetzungen dafür, dass sich die Renaissance nördlich der Alpen durchsetzen konnte, wobei die Nähe des habsburgischen „Kernlandes“ zum Reich des Matthias Corvinus, der schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Renaissance nach Ungarn gebracht hatte, für diese Entwicklung sicher nicht unbedeutend war. Maximilian selbst war in Wiener Neustadt auf die Welt gekommen, weil Matthias Corvinus damals Wien belagert hatte und Kaiser Friedrich III. deshalb seinen Hof nach Wiener Neustadt verlegen musste. Im Gegensatz zu Matthias Corvinus hatte Maximilian aber sicherlich nicht im Sinn, italienische Künstler und Kunstwerke nach Mittel- und Westeuropa zu importieren. Anscheinend sympathisierte er mit der „politisch-nationalen“ Seite der Reformation und förderte durch die Unterstützung von Künstlern wie Albrecht Dürer die Entwicklung einer eigenen, nordischen Renaissance, während ihn die innere Reform der Kirche nicht wirklich interessierte. Auch die Wahl der Heldin einer altdeutschen Sage für die Rückseite des Sündenfalls könnte mit diesen „nationalistischen Tendenzen“ zusammenhängen. Das Wiener Diptychon, welches offensichtlich einen Wendepunkt in Hugo van der Goes' stilistischer Entwicklung markiert, könnte daher vor diesem Hintergrund gesehen werden. So wäre es z. B. vorstellbar, dass Maximilian den Wunsch äußerte, Hugo möge sich bei der Gestaltung von Adam und Eva am Genter Altar orientieren – es ist überliefert, dass er Künstler wie Albrecht Dürer oder Intellektuelle, die z. B. an der Arbeit

von Schriften wie dem berühmten „Weißkunig“ beteiligt waren, gern „schulmeisterte“ (Abb. 37).

Nicht unberechtigt erscheint die Frage, ob man eine derartige intellektuelle Leistung wie die Schöpfung der Ikonografie des Wiener Diptychons und das Verständnis für alle damit zusammenhängenden theologischen, philosophischen, künstlerischen, kulturellen und politischen Probleme dem jungen Maximilian zutrauen sollte, der zur mutmaßlichen Entstehungszeit des Diptychons nicht älter als 19 Jahre war. Man kann sie jedoch aus dem folgenden Grund mit „ja“ beantworten: Maximilian war sicher kein gewöhnlicher junger Mensch des späten 15. Jahrhunderts, sondern der Erzherzog von Österreich und zukünftige Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nationen. Damit er es mit Gegnern wie Matthias Corvinus aufnehmen konnte, wurde er zu dem modernen Herrscher erzogen, als der er in die Geschichte einging.⁴⁰⁹

Im zweiten Schritt wurde versucht, die durch die ikonografische Methode gewonnene Datierung des Diptychons anhand der Untersuchung des Stils und der formalen Struktur der Bilder zu überprüfen. Zu diesem Zweck wurden die einzelnen Bestandteile des Diptychons systematisch mit anderen Gemälden des Künstlers und mit Werken von Zeitgenossen bzw. Vorgängern verglichen. Eines der wichtigsten Vergleichsbeispiele waren die eben erwähnten Genter Aktdarstellungen (Abb. 34). Bei der Gegenüberstellung der Bilder zeigte sich, dass man hier eher von einem bewussten Rückgriff oder intendierten Zitieren sprechen kann als von stilistischem Einfluss. Gemeinsam ist beiden Darstellungen, dass sie frühe Zeugen für das erwachende Interesse der niederländischen Kunst am menschlichen Körper sind. Bei den Körperhaltungen gibt es ebenfalls einige motivische Übereinstimmungen. Sonst offenbaren sich jedoch v. a. Unterschiede: Der Realismus der Wiener Ureltern ist drastischer, was besonders bei Eva auffällt. Weitere wichtige Unterschiede sind, dass es den Mann und die Frau, die für Jan van Eycks Akte Modell standen, wahrscheinlich wirklich gab, es scheint sich um Porträts zu handeln. Dem gegenüber besitzen die Gesichter von Hugos Figuren nicht nur andere Züge, sondern sie sind darüber hinaus einer recht intensiven Typisierung unterworfen. Hinzu kommen weitere stilistische Unterschiede: Gegenüber van Eycks malerisch-atmosphärischem Stil besitzt Hugos Kunst deutliche grafische Eigenschaften. Auch ge-

409 Zur Erziehung Maximilians: Wiesflecker 1971, S. 65-87.

wisse Verflächigungstendenzen lassen sich beim Wiener Sündenfall beobachten, was auf eine Entstehung in den späteren 1470er Jahren hinweist. Die Volumina und großen Formen der Körper, die bei van Eyck eine wichtige Rolle spielen, werden kaum hervorgehoben. Dafür werden v. a. die Details der Physiognomien und Gegenstände betont. Für die Darstellung der heiligen Genovefa wurde die Verkündigung auf der Außenseite des Portinari-Altars (Abb. 9) als Vergleichsbeispiel gewählt, da es sich bei diesen Bildern um die einzigen erhaltenen sog. Grisaillegemälde von Hugo van der Goes handelt. Die Ähnlichkeiten beziehen sich in erster Linie auf die Kopfhaltungen der Figuren und die Gesichtstypen. Allerdings besitzt die wohl wenige Jahre später entstandene Genovefa schönere, harmonischere Züge als die gegen 1476 gemalten Florentiner Figuren. Renaissancehafter wirkt die Wiener Darstellung aber auch aufgrund der kompakteren Umrisse der Figur und der natürlicher herabfallenden Gewandfalten, während die Gewänder beim anderen Bild noch ein recht starkes, an Rogier van der Weyden erinnerndes Eigenleben besitzen. Im Gegensatz dazu scheinen bei der Portinari-Verkündigung Zentrifugalkräfte wirksam zu sein, die nicht nur die Gewänder, sondern auch die Figuren selbst auseinanderziehen wollen. Hier offenbart sich ein weiterer wesentlicher stilistischer Unterschied zwischen den Bildern: Die Florentiner Figuren haben mehr Bewegungsfreiheit, da um sie herum mehr Freiraum ist, sie füllen die Nische nicht so stark aus wie die Genovefa. Die räumliche Enge lässt das Wiener Bild daher stilistisch in die Nähe von später zu datierenden Werken wie dem Brügger Marientod rücken. Unterscheidet gibt es auch bei der Maltechnik: Die Portinari-Verkündigung, bei der höchstwahrscheinlich nur die Unterzeichnung vom Werkstattoberhaupt angelegt wurde, ist im Wesentlichen eine reine Graumalerei, es wurde nur ein helles und ein dunkles Pigment für ihre malerische Ausführung verwendet. Dem gegenüber fallen bei der Genovefa-Darstellung beim genaueren Hinsehen wärmere und kühlere Grautöne auf, was ebenfalls zur stärkeren Verlebendigung der Darstellung und zur Verunklärung ihres Skulpturencharakters beiträgt.

Unter den Werken Hugos steht die Wiener Beweinung zweifellos dem ungefähr ein Jahr später entstandenen Brügger Marientod (Abb. 21) stilistisch am nächsten. Die auffälligste Gemeinsamkeit zwischen den beiden Bildern ist die durch die Kunst Joos van Wassenhoves beeinflusste, kühle, aquarellhafte Farbigkeit, wobei die Farbharmonie beim

Marientod etwas artifizieller und bunter ist als bei der Beweinung. Die Ikonografie der Bilder ist zwar grundsätzlich unterschiedlich, jedoch gibt es eine inhaltliche Gemeinsamkeit: Das Thema ist in beiden Fällen der Tod bzw. das Sterben. Die Unterschiede beziehen sich nur auf den Moment und die Personen: Im einen Fall ist ein Moment vor dem Zeitpunkt des Todes dargestellt, im anderen ein Moment danach. Die konkreten Personen hingegen sind für die Bildaussage von geringerer Bedeutung. Aus diesen inhaltlichen Übereinstimmungen resultieren auch kompositionelle Gemeinsamkeiten: Das Zentrum ist beide Male die sterbende bzw. gestorbene Person, um welche die übrigen Figuren angeordnet sind. Bei der Beweinung wird der Raum primär durch die Figuren, darunter v. a. Christus, aufgebaut. Beim Marientod hingegen ist der wichtigste räumliche Anker das Bett, auf dem Maria liegt. Dieses ist zwar perspektivisch verkürzt dargestellt, dennoch wirkt das Bild insgesamt flächiger als die Beweinung. Neben der ausgeprägten räumlichen Enge lässt sich beim Marientod auch ein geringeres Interesse am menschlichen Körper, dessen Formen unter den üppigen, bunten Stoffmassen verborgen bleiben, beobachten. Schließlich wurde die Wiener Beweinung im Kontext der altniederländischen Kreuzabnahme-, Beweinungs- und Grablegungs-Darstellungen betrachtet. Hierfür wurde sie mit der sog. kleinen Kreuzabnahme (Abb. 14, 15) von Hugo van der Goes, der Londoner Grablegung von Dirk Bouts d. Ä. (Abb. 35) und der großen Beweinungskomposition aus der Nachfolge oder Werkstatt Rogier van der Weydens in Den Haag (Abb. 36) verglichen. Die „kleine Kreuzabnahme“ ist das einzige Vergleichsbeispiel, das nach dem Wiener Diptychon entstand, und unterscheidet sich v. a. in zwei Punkten von der Beweinung: Es ist ein anderer, früherer Moment dargestellt – tatsächlich kann nicht eindeutig bestimmt werden, ob es sich bei ihr um eine Kreuzabnahme oder um eine Beweinung handelt. Außerdem ist die Darstellung nahsichtiger, was zu einer stärkeren Fragmentierung der Figuren, zu einer Konzentration auf Hände und Köpfe und somit zur weiteren Verengung des Bildraumes führt. Bei der Gegenüberstellung mit der Haager Beweinung wird klar, dass das (wahrscheinlich) jüngere Gemälde eigentlich eine ins Hochformat gedrängte, miniaturisierte Version des älteren ist. Auf beiden Bildern ist zwar die Beweinung Christi dargestellt, doch wurden wieder unterschiedliche Momente für die Darstellungen ausgewählt, wodurch die Eine der Kreuzabnahme, die Andere hingegen der Grablegung näher steht. Damit hängt auch

zusammen, dass im einen Fall die Figuren sehr betroffen sind und sich ruhig verhalten, während man beim anderen Bild zahlreiche pathetische Gebärden und offen gezeigte Gefühle beobachten kann. Eine Erklärung hierfür kann man – neben der Größe und der Funktion – in der unterschiedlichen Raumauffassung der Gemälde sehen: Die Figuren auf dem Wiener Bild verhalten sich ruhiger, weil sie aufgrund der räumlichen Enge keinen Platz für größere Bewegungen und pathetische Gebärden haben. Einen großen Unterschied gibt es auch bei der Farbigkeit, die beim Haager Bild deutlich wärmer ist, was wiederum gut zur gesteigerten Aktivität der Figuren passt. Das wichtigste Vorbild für Hugos Beweinung scheint allerdings die berühmte Londoner Grablegung gewesen zu sein. Neben den kompositionellen Gemeinsamkeiten verbindet diese beiden Bilder v. a. der Ernst und das Schweigen der Figuren. Fast noch interessanter sind jedoch die Unterschiede, unter denen der Wichtigste wieder die Raumauffassung betrifft: Während bei dieser das bildparallel angeordnete Grab, die Position des Leichnams, die Profilfiguren sowie die fehlende Verbindung zum Hintergrund der Räumlichkeit massiv entgegenwirken, wird bei jener an erster Stelle durch den in die Tiefe führenden Körper Christi Raum geschaffen. Neben der Londoner Grablegung wirkt die Wiener Beweinung also durchaus räumlich, aber im Vergleich zu früheren Werken des Malers lassen sich schon enträumlichende Tendenzen beobachten. Bemerkenswert und erklärungsbedürftig ist in diesem Zusammenhang natürlich die große stilistische Ähnlichkeit zwischen dem Brügger Marientod und der Londoner Grablegung. Die Analyse der formalen Struktur der Tafeln des Wiener Diptychons durch systematische Vergleiche mit anderen Werken ergab, dass die Bilder stilistisch Hugos Arbeiten der späten 1470er Jahre nahe stehen. V. a. die Verflächigungstendenzen und die sukzessive Verengung des Bildraumes sprechen für eine gleichzeitige Entstehung beider Tafeln um etwa 1478. Somit konnte die auf ikonografischem Weg gewonnene Datierung des Werkes bestätigt werden. Die vergleichende Analyse der Tafeln war jedoch auch vor dem Hintergrund der Weiterentwicklung der Methode der vergleichenden Kunstforschung ergebnisreich: Zu zwei der drei Bilder – dem Sündenfall und der Genovefa – ließen sich nur wenige Vergleichsbeispiele finden, während die Auswahl der Vergleichsbeispiele zur Beweinung nicht leicht fiel, da das Gemälde Teil der großen Gruppe der nördlich der Alpen entstandenen Kreuzabnahme-, Beweinungs- und Grablegungs-Darstellungen ist.

Der zweite Teil der Studie beschäftigt sich mit der gesamten „Werkgruppe Hugo van der Goes“. Im ersten Kapitel werden drei Miniaturen aus der Werkgruppe „Meister der Houghton-Miniaturen“ analysiert. Die zentrale Frage lautet hier, ob es sich um Werke von Hugo van der Goes handeln könnte. Bei einer der Miniaturen, der Heimsuchungs-Szene (Abb. 29) im sog. Huth-Stundenbuch (London, British Library, Add. Ms. 38126), erscheint die Zuschreibung an den Tafelmaler als sehr wahrscheinlich. Besonders charakteristisch sind das „eingefrorene“ Bewegungsmotiv bei Elisabeth, die gerade dabei ist, sich hinzuknien und ihr suggestiver, an die Schlange auf dem Wiener Sündenfall erinnernde Blick auf Maria. Die Figur Marias hingegen lässt sich gut mit der Wiener Genovefa vergleichen, wobei es die größten Ähnlichkeiten bei den Kopf- bzw. Gesichtstypen gibt. Bei Maria kommt jedoch noch ein schwer zu interpretierender Gesichtsausdruck hinzu, in dem wahrscheinlich sowohl ihre Freude über die Schwangerschaft, als auch Angst, Sorge, und vielleicht eine gewisse böse Vorahnung, dass sie ihr Kind überleben wird, zum Ausdruck kommen. Insgesamt zeichnet sich die Vordergrundszene daher durch ein für Hugo van der Goes sehr typisches psychisches Drama aus. Interessant ist auch die dem Brügger Marientod nicht unähnliche, ambivalente Raumauffassung der Miniatur, die einerseits durch ein Denken in bildparallel angeordneten, untereinander kaum verbundenen, hauchdünnen Raumebenen, andererseits durch deutliche Enträumlichungstendenzen und einen gewissen räumlichen Zerfall charakterisiert werden kann. Man kann den Raum, in dem sich das Ereignis der Heimsuchung abspielt, entweder als eine eher seichte Theaterbühne sehen und alles, was sich hinter den beiden Figuren befindet, als ein kulissenartiges „Bild im Bild“. Man kann ihn aber genauso als eine tiefere Theaterbühne auffassen, die durch das Gebüsch am Ufer des Gewässers, vor dem die beiden Figuren stehen, zweigeteilt und durch den mächtigen Gebäudekomplex im Hintergrund abgeschlossen wird. In dem Fall würden die Figuren eher vor als im Raum stehen. Bezeichnend sind außerdem gewisse Geometrisierungstendenzen, welche insbesondere durch die zahlreichen vertikalen Linien im Bild hervorgerufen werden und ebenfalls zur Verflächigung beitragen. Es liegt daher nahe, die Heimsuchungs-Miniatur in der stilistischen Nähe des Wiener Diptychons, der Oxforder Zeichnung und des Brügger Marientodes anzusiedeln und um 1479 zu datieren. Der Heimsuchungs-Miniatur steht im Huth-Stundenbuch die Darstellung der Disputatio der heiligen Barbara

(Abb. 30) stilistisch am nächsten. Aufgrund der trockenen, aquarellhaften Maltechnik und der verwendeten Pigmente steht außer Zweifel, dass die oder eine Hand, die bei der Heimsuchung am Werk war, an der Ausführung dieser Miniatur ebenfalls beteiligt war. Aus meiner Sicht ist es wahrscheinlich, aber weniger sicher als bei der Heimsuchungs-Miniatur, dass wir es mit einer eigenhändigen Arbeit von Hugo van der Goes zu tun haben. Außer der Maltechnik verbinden die beiden Bilder noch weitere Gemeinsamkeiten: Wir haben es in beiden Fällen mit Zwei-Figuren-Kompositionen zu tun, wobei auch der Figurenmaßstab identisch ist. Auch die Konzeption des Raumes als eine Art tiefe, zweigeteilte Theaterbühne ist prinzipiell identisch. Darüber hinaus finden sich hier wieder zahlreiche Linien und Ebenen, die bildparallel oder parallel zu einer Bildkante verlaufen und somit zur Geometrisierung und Verflächigung des Bildes beitragen. Dennoch wirkt die Miniatur etwas räumlicher als die Heimsuchung, da z. B. die Figuren etwas tiefer in den Raum hineingerückt wurden und im vorderen, theaterbühnenartig aufgefassten Raumteil durch die Fugen des Fliesenbodens eine Art perspektivischer Tiefensog entsteht. Merkwürdig wirken die Haltung von Barbaras rechtem Arm sowie die für Hugo van der Goes eher ungewöhnlichen Gesichtstypen. Dennoch dürften die Argumente für eine Zuschreibung an den Maler überwiegen. Auf etwas sichererem Boden als bei der Disputatio der heiligen Barbara scheinen wir uns bei dem Einzelblatt der Hirtenverkündigung in Los Angeles (Abb. 27) zu bewegen. Das Ungewöhnlichste an dieser Darstellung ist sicherlich die Tatsache, dass sie eine Nachtszene zeigt, was an ein verlorenes, jedoch in zahlreichen Kopien überliefertes Hauptwerk Hugos denken lässt, die Geburt Christi bei Nacht. Darüber hinaus spricht v. a. die dramatische Auffassung des Ereignisses für eine Zuschreibung der Miniatur an Hugo van der Goes, die Figuren und teilweise auch die Tiere bringen ihre innere Bewegtheit beim Erscheinen des Engels durch heftige Bewegungen zum Ausdruck. Typisch ist auch die Gewandbehandlung, welche auf spätere Werke wie die Oxforder Zeichnung und den Brügger Marientod verweist und somit eine Entstehung der Miniatur um 1480 nahe legt. Die Raumauffassung hingegen scheint etwas komplexer zu sein als bei den beiden anderen Miniaturen: Es herrscht hier ebenfalls ein Denken in Raumebenen vor, allerdings verlaufen diese nicht mehr alle bildparallel, sondern können sich auch in den Raum hineinkrümmen, wie etwa

die Ebene, in der sich der in der linken unteren Bildecke kniende Hirte, der blau gewandete Hirte und der Hund befinden.

Gegenstand des nächsten Kapitels sind die Probleme um die Datierung und Zuschreibung des großen Monforte-Altars in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 33). Zwar werden in der neueren Literatur (Sander, Winkler) kaum Zweifel darüber gehegt, dass es sich bei dem Gemälde um das einzige erhaltene Frühwerk Hugos aus der Zeit um 1470 handelt, allerdings sind nach der 2004 abgeschlossenen Restaurierung einige stilistische Eigenschaften sichtbar geworden, die nicht nur an der Datierung und eigenhändigen Ausführung des Werkes Zweifel aufkommen lassen, sondern eigentlich für eine Ausgliederung des Gemäldes aus der sog. Kerngruppe sprechen. Zu diesen gehören an v. a. die Farbigkeit und die Maltechnik: Erstere ist nämlich deutlich wärmer als bei den restlichen Bestandteilen der Kerngruppe, was sehr ungewöhnlich ist, da für den Stil Hugos sonst eine ausgesprochen kühle Farbigkeit charakteristisch ist; Letztere ist insofern außergewöhnlich, als beim Monforte-Altar einerseits mehr Farbschichten übereinander gelegt wurden als bei den anderen Werken Hugos, was dazu führt, dass die Farben leuchtender erscheinen. Andererseits scheinen die untersten Schichten dicker zu sein bzw. fehlen diese bei den anderen Arbeiten des Künstlers teilweise. Ungewöhnlich an dem Bild ist darüber hinaus die renaissancehafte Monumentalität der Figuren, was der Hauptgrund für die Schwierigkeiten bei seiner chronologischen Einordnung ist. Es wäre nämlich unlogisch, wenn sich der Künstler vom renaissancehaft-monumentalen Stil des Monforte-Altars zu einem gotischeren, von Rogier van der Weyden und Dirk Bouts d. Ä. geprägten Stil (Portinari-Altar) entwickelt hätte, um dann schließlich wieder zu einem harmonischeren und monumentaleren Stil zu gelangen, der in Werken wie dem Brügger Marienbild oder der Berliner Hirtenanbetung zum Ausdruck kommt. Neben der Monumentalität der Figuren und der Farbigkeit wäre v. a. die Darstellung der Haare und der Hände ungewöhnlich für Hugo van der Goes. Auf dem Monforte-Altar besitzen die Figuren durchwegs schöne und eher ausdruckslose Hände, während die Hände bei den anderen Werken Hugos immer sehr individuell charakterisiert werden. Die Haare wurden beim Monforte-Altar mit einem dünneren Pinsel gemalt – in der Absicht, möglichst jedes einzelne Haar sichtbar zu machen –, wogegen bei den anderen Werken Hugos ein dickerer Pinsel verwendet wurde, wodurch man zwar nicht jedes einzelne Haar sieht,

dafür aber einen besseren Eindruck davon bekommt, wie sich die Haare anfühlen, wenn man in sie hineingreift. Außerdem haben die Figuren auf dem Monforte-Altar viel volleres Haar als auf den Werken der sog. Kerngruppe. Auch die Frisuren sind sehr unterschiedlich: Während die zumeist vollen Haare der Figuren auf dem Monforte-Altar einen natürlichen Halt besitzen, sind sie bei der Kerngruppe oft eher schütter und hängen entweder schlaff herab, oder sind in sehr regelmäßige, ornamentale Wellen oder Locken gelegt. Aus diesen Beobachtungen kann man den Schluss ziehen, dass wir es nicht mit einem Werk von Hugo van der Goes zu tun haben, sondern höchstwahrscheinlich mit der Arbeit eines Nachfolgers. Obwohl das Bild den dendrochronologischen Daten zufolge theoretisch schon um 1470 entstanden sein kann, wäre eine Datierung um 1490 plausibel, weil die frühesten Kopien des Werkes ungefähr in die mittleren 1490er Jahre zu datieren sind.

Der abschließende Katalog beschäftigt sich hauptsächlich mit zwei Problemen: der stilistischen Entwicklung des Malers, d. h. der Erarbeitung einer Feinchronologie seiner Werke und der Ermittlung des eigenhändigen Anteils an den einzelnen Arbeiten. Was die Rekonstruktion der stilistischen Entwicklung angeht, erwies es sich als vorteilhaft, den Monforte-Altar aufgrund der an früherer Stelle beschriebenen Probleme aus unseren Überlegungen auszuklammern. Die Datierung der einzelnen Werke fällt dann nicht nur leichter, sondern man gelangt auch zu genaueren Ergebnissen. Bei der Frage der Händescheidung wurden die Werke in zwei Gruppen unterteilt: in eine Gruppe der eigenhändigen Arbeiten und in eine Gruppe von Arbeiten mit eigenhändigem Anteil. Zur zweiten Gruppe gehören im Wesentlichen der Portinari-Altar (Abb. 8-12) und die Bonkil-Flügel (Abb. 4-7). Bei diesen Werken wurden v. a. die Hände und die Köpfe der Figuren vom Hauptmeister ausgeführt, auf der Mitteltafel des Portinari-Altars wurde wohl auch das Blumenstilleben im Vordergrund und das Christkind von Hugo van der Goes gemalt. Der eigenhändige Anteil scheint bei der Innenseite des linken Flügels, auf dem Tommaso Portinari und seine Söhne dargestellt sind, wesentlich höher zu sein als bei den anderen Tafeln. Teilweise massive Beteiligung von Mitarbeitern ist hingegen v. a. bei der Ausführung der Gewänder anzunehmen. Mit der Ausführung der Grisaillemalereien auf den Flügelaußenseiten dürfte der Hauptmeister nicht viel zu tun gehabt haben, da es zwischen der Unterzeichnung und der ausgeführten Malerei

praktisch keine Abweichungen gibt. Beim Problem der Datierung erwies es sich ebenfalls als günstig, die Werke in zwei bis drei Gruppen zu unterteilen. Die erste, frühe Gruppe fällt dabei im Wesentlichen mit der Gruppe der Werke mit eigenhändigem Anteil zusammen und besteht aus den folgenden Arbeiten: dem Portinari-Altar (Abb. 8), den Bonkil-Flügeln (Abb. 4-7) und der Innenseite des linken Flügels des Hippolyt-Altars (Abb. 102). Stilistisch zeichnen sich diese Werke durch eine unverkennbare Abhängigkeit von der Kunst Dirk Bouts d. Ä. und Rogier van der Weydens aus. Eines der charakteristischsten Merkmale sind die „Bouts'schen“ Kopftypen mit ihrem spitzen Kinn und der breiten, knochigen Stirn. Auch die eher kühle, atmosphärischere Farbigkeit, die man besonders beim Portinari-Altar beobachten kann, lässt an Bouts d. Ä. denken. Das Eigenleben der Gewänder hingegen erinnert eher an die Kunst Rogiers. Zur späten Gruppe sind eigentlich fast alle anderen Werke der „Gruppe Hugo van der Goes“ zu zählen: das Wiener Diptychon (Abb. 1-3), das Frankfurter Marienbild (Abb. 18), der Brügger Marientod (Abb. 21), die Berliner Hirtenanbetung (Abb. 22), die „Kleine Kreuzabnahme“ (Abb. 14, 15), die Oxforder Zeichnung (Abb. 20), das Porträtfragment in New York (Abb. 17), die beiden Miniaturen im Huth-Stundenbuch (Abb. 29, 20) und die Hirtenverkündigung in Los Angeles (Abb. 27). Daneben gibt es einige Werke, die sich nicht so recht in die frühere oder spätere Gruppe einordnen lassen: die Zeichnung in Windsor (Abb. 13), das Kreuzabnahme-Fragment in Oxford (Abb. 23) und das Porträtfragment in Baltimore (Abb. 16). Die späte Gruppe unterscheidet sich von der Frühen v. a. durch schönere Gesichter mit harmonischen Zügen, die oft frontal dargestellt sind, eine monumentalere, fast renaissancehafte Figurenauffassung, eine natürlichere Gewandbehandlung und eine weniger atmosphärische, d. h. buntere, aquarellhafte Farbigkeit. Sehr bezeichnend ist auch die zunehmende räumliche Verengung: Bei den früheren Werken, z. B. dem Portinari-Altar, ist um die oft Gruppen bildenden Figuren herum und zwischen ihnen mehr Freiraum, sie haben daher mehr Bewegungsfreiheit. Auch über ihren Köpfen ist mehr Platz, sie füllen – im Gegensatz etwa zur Berliner Hirtenanbetung – nicht die gesamte Bildhöhe aus, obwohl sie meist aufrecht stehen oder knien, während auf den späteren Werken die Figuren nicht selten auf dem Boden sitzen, und wenn sie stehen, dann sind sie selten ganzfigurig dargestellt.

Wenn wir 1481 (den dendrochronologischen Daten zufolge handelt es sich bei der Berliner Hirtenanbetung um das letzte Werk des 1482 verstorbenen Malers) und 1477-78 (Bestellung des Wiener Diptychons) als „Ankerpunkte“ annehmen, kann daher die folgende zeitliche Abfolge für die einzelnen Werke vorgeschlagen werden: Die Anlage der Komposition dürfte bei den Werken der frühen Gruppe ungefähr zwischen 1475 und 1478 stattgefunden haben. Die tatsächliche Fertigstellung der Gemälde kann aber noch einige Jahre länger gedauert haben. Unter den Werken der frühen Gruppe ist wohl die Komposition der Verkündigung auf den Flügelaußenseiten des Portinari-Altars am frühesten, vielleicht um 1476, zu datieren, da ihr Stil noch stark von der Kunst Rogiers geprägt ist. Das späteste Bild der frühen Gruppe dürfte hingegen die linke Flügelinnenseite des Florentiner Triptychons mit den Porträts von Portinari und seinen Söhnen sein. Es ist wahrscheinlich um 1478 entstanden, da der Bildraum hier – besonders im Vergleich zu den anderen Bestandteilen des Altars – bereits deutlich verengt ist. Bemerkenswert ist übrigens auch, dass der eigenhändige Anteil am spätesten Bild der frühen Gruppe am höchsten zu sein scheint, während die malerische Ausführung der (mutmaßlich) frühesten Tafeln wohl ausschließlich auf Werkstattmitarbeiter zurückzuführen ist. Die Mitteltafel des Triptychons und die rechte Flügelinnenseite mit der Darstellung der Stifterin Maria Baroncelli und ihrer Tochter dürften daher beide um 1477 zu datieren sein, wobei die Komposition der rechten Flügelinnenseite möglicherweise früher abgeschlossen war. Beide Tafeln wirken wesentlich räumlicher als die linke Flügelinnenseite. Auffällig ist auch der stilistische Unterschied zwischen den Innenseiten der sog. Bonkil-Flügel: Bei der Tafel mit der Darstellung des Königs und des Prinzen sind deutliche Verflächigungstendenzen auszumachen, Raumebenen werden z. B. durch den Kontrast zwischen dem roten Hintergrund und dem grünen Gewand des Heiligen zusammengezogen oder durch den Umhang des Königs, der den perspektivisch verkürzten Fußboden zwischen der Figur und dem unteren Bildrand verdeckt. Dem gegenüber führt z. B. der pelzbesetzte Saum des Gewandes der Königin in die Tiefe des Raumes hinein. Aus diesem Grund kann man für die linke Flügelinnenseite eine Entstehung um 1477 annehmen, während die Komposition der anderen Tafel ungefähr ein Jahr früher angelegt wurde. Ähnliche stilistische Unterschiede lassen sich zwischen den Flügelaußenseiten beobachten, wo insbesondere die räumliche Enge und die Monumentalität der

Figuren für eine spätere Entstehung der rechten Außenseite spricht. Eines der spätesten Werke der frühen Gruppe ist wohl auch die linke Flügelseite des Hippolyt-Altars, bei der v. a. der Kontrast und das unorganische Verhältnis zwischen den dunkel gekleideten Stifterfiguren, deren Umrisse noch zusätzlich hervorgehoben wurden, und dem hellen Grün des Hintergrundes an den Wiener Sündenfall denken lässt. Das Bild dürfte daher um 1477-78 entstanden sein.

Das früheste Werk der späten Gruppe ist zweifellos das Wiener Diptychon. Bei der Beweinung macht sich zwar eine gewisse räumliche Verengung bemerkbar, doch ist die Art der Raumkonstruktion, bei der der Körper Christi dem (fast) leeren Bodenstreifen vor den Füßen Marias auf dem Portinari-Altar entspricht, den früheren Werken nicht unähnlich. Die Beweinungskomposition dürfte daher von den drei Tafeln am frühesten zu datieren sein. Auch lässt sich bei der Beweinung wie beim Sündenfall noch ein gewisses Interesse für den menschlichen Körper beobachten. Beim Sündenfall wird dies zwar vom Bildthema gefordert (Adam und Eva können nur nackt dargestellt werden), bei der Beweinung jedoch sehen wir in der linken unteren Bildecke eine weibliche Figur, deren Körperformen durch ihre enge Kleidung hervorgehoben werden, während die Figuren auf späteren Werken wie etwa dem Brügger Marientod immer sehr weite, bequeme Kleider tragen, wodurch sie wie mittelalterliche Gewandfiguren wirken. Beim Sündenfall hingegen machen sich bereits Enträumlichungstendenzen bemerkbar. Adam, Eva und die Schlange befinden sich in einer Raumebene, die sich nahe an der Bildfläche befindet und nur leicht schräg in das Bild hineinführt. Auf diese Weise wird der Eindruck einer sehr schmalen Theaterbühne vermittelt. Die Krone des Erkenntnisbaumes, welche das rechte obere Viertel des Bildes ausfüllt, hat dieselbe Wirkung wie die Gloriole, in der Christus auf dem Brügger Marientod zu Maria herabschwebt. In den Jahren 1479-80 dürften die „kleine Kreuzabnahme“, die Frankfurter Madonna, die Oxford-Zeichnung, die beiden Miniaturen im Huth-Stundenbuch, der Brügger Marientod und die Miniatur der Hirtenverkündigung entstanden sein. Die beiden wichtigsten stilistischen Merkmale dieser Gruppe sind die zunehmende räumliche Enge, die im Brügger Marientod gipfelt, und zahlreiche horizontale und v. a. vertikale Linien, die zu einer Geometrisierung und Verflächigung der Bilder führen. Die Geometrisierungs- und Enträumlichungstendenzen lassen sich am besten bei der Oxford-Zeichnung, der

Heimsuchungs-Miniatur und dem Brügger Marientod beobachten. Die beiden spätesten Werke dieser Gruppe dürften der Brügger Marientod und die Hirtenverkündigung in Los Angeles sein. Ein hochinteressantes Phänomen ist, dass die Verengung des Bildraumes zwar ein Hauptmerkmal der späten Werkgruppe ist, bei den Miniaturen jedoch eher das gegenteilige Phänomen beobachtet werden kann – die Figuren wirken zwar relativ monumental, um sie herum ist aber trotzdem genug Freiraum. Das letzte Werk Hugos ist zweifellos die Berliner Hirtenanbetung. Dies legen nicht nur die dendrochronologischen Daten nahe – auch stilistisch ordnet sich das Werk aufgrund der harmonischen Gesichtstypen, der monumentalen Figurenauffassung, der natürlichen Gewandbehandlung und der genau im rechten Winkel zur Bildfläche angeordneten, perspektivisch verkürzten Krippe, die an das Bett auf dem Brügger Marientod erinnert, gut in die späte Werkgruppe ein. Allerdings ist die räumliche Enge nicht mehr so stark ausgeprägt wie beim Brügger Marientod. Die aquarellhafte Farbigkeit spricht ebenfalls für eine späte Entstehung, jedoch besitzt sie nicht mehr eine so kühle Wirkung wie bei den anderen Werken der sog. Kerngruppe (mit Ausnahme der Bonkil-Flügel), neben dem ungefähr ein Jahr früher entstandenen Marientod wirkt die Hirtenanbetung sogar ausgesprochen warm. Diese Unterschiede sprechen dafür, dass das Werk nach der Überwindung der schweren psychischen Krise des Künstlers, über den sein Mitbruder Ofhuys in der Chronik des Roode Klosters berichtet, entstand.

Zudem wurde eine neue, „stilistisch bereinigte“ Übersetzung des Berichtes über die vermutlich um 1480 stattgefundenene psychische Krise des Malers in der sog. Ofhuys-Chronik angefertigt. Im Rahmen der Einleitung der Arbeit wurde dieser für die Zeit einzigartige, in vielerlei Hinsicht sensationelle Text, der uns einiges über die Person sowohl des Künstlers als auch des Autors verrät, aus interdisziplinärer Perspektive beleuchtet: Vom psychiatrie- bzw. wissenschaftsgeschichtlichen Standpunkt zeugt er einerseits von den vielleicht sogar für spätmittelalterliche Verhältnisse sehr umfangreichen Kenntnissen des Autors auf dem Gebiet der Psychiatrie – er war sich z. B. der angeborenen Neigung mancher Menschen zu depressiven Erkrankungen bewusst. Was den kulturgeschichtlichen Hintergrund angeht, konnte gezeigt werden, dass der Text und sein Gegenstand vor dem religionsgeschichtlichen, theologischen bzw. philosophischen Hintergrund der Melancholia-Diskussion des frühen 16. Jahrhunderts gesehen werden

müssen: Während praktisch jede Form von traurigen Gemütszuständen im Mittelalter und für die Gegenreformation als eine zu beseitigende Krankheit („Mönchskrankheit“, „Protestantenkrankheit“) galt, war die Überwindung des zeitweiligen Glaubenszweifels für die protestantische Orthodoxie ein wichtiger Glaubensbeweis. Der italienische Quattrocento-Philosoph Marsilio Ficino sah in der Neigung zum „melancholischen Abgrund“ hingegen einen wesentlichen Charakterzug der kreativen Künstlerpersönlichkeit und einen nicht zu unterschätzenden Aspekt des erwachenden „künstlerischen Selbstbewusstseins“. Es wäre daher schwer vorstellbar, dass Hugos schwere psychische Krise, deren Überwindung Ofhuys zufolge auch mit einem gewissen Persönlichkeitswandel einherging, überhaupt keinen Einfluss auf seine stilistische Entwicklung hatte.

Abschließend noch eine kurze Stellungnahme zu einem interessanten Problem, das mangels dokumentarischer Evidenz in der jüngeren Forschung leider kaum mehr diskutiert wurde: der Möglichkeit, dass Hugo van der Goes eine oder vielleicht sogar mehrere Italienreisen unternommen haben könnte.⁴¹⁰ Obwohl für sein Werk diesbezüglich aus meiner Sicht im Grunde dasselbe gilt wie für seine Vorgänger und Zeitgenossen – man kann keinen stilistischen Einfluss und erst recht keine Abhängigkeit von der Kunst des Quattrocento feststellen – lassen sich in seinen Gemälden beim genaueren Hinsehen beinahe unzählige Motivübernahmen aus Kunstwerken beobachten, die sich im späteren 15. Jahrhundert in Italien befanden. Dies schließt sowohl italienische Kunstgegenstände wie Donatellos Judith und Holofernes (vgl. das Kissen unter den Füßen der Wiener Genovefa) oder Antonio del Pollaiuolos „Herkules und Hydra“ (Galleria degli Uffizi, Florenz; vgl. Evas Bizeps beim Wiener Sündenfall) als auch niederländische Gemälde wie Joos van Wassenhoves Apostel-Kommunion oder Bouts' Grablegung mit ein.

410 Pächt 1994, S. 165.

5 Anhang A

5.1 *Gaspard Ofhuys' Bericht über Hugo van der Goes in der Chronik des Klosters Roodendaele*

5.1.1 Lateinisch⁴¹¹

Anno domini M^oCCCC^oLXXXII^o moritur frater Hugo conversus hic professus. Hic tam famosus erat in arte pictoria, ut circa montes sibi similis, ut aiebant, temporibus illis non inveniebatur. Partiter novicii fuimus ipse et ego hoc scribens. In eius investitione et noviciatu, ipse pater prior Thomas plurima solatium mundanorum attinentia permittebat, propter melius tamen, quia magnus inter mundanos fuerat, quae magis ad pompam huius seculi inducebant, quam ad penitentiae et humilitatis viam. Quod minime aliquibus placebat dicentibus: Novicii non sunt exaltandi sed humiliandi. Et quia excellens valde erat in ymaginibus depingendis a magnatibus et pluribus etiam ab illustrissimo archiduce Maximiliano visitabatur. Optebant enim vehementer opera eius inspicere. Propter hospites eius occasione venientes pater Thomas prior eum permittebat hospitum cameram ascendere et ibidem cum illis convivari.

Post eius professionem paucis annis elapsis V vel VI, contingit hunc fratrem conversum, si bene memini Coloniam pergere cum fratre suo uterine fratre Nicholao hic professo et donanto, cum fratre Petro regulari de Throno eo tunc in Iericho Bruxelle moranti, et cum aliquibus aliis. Ut tunc sui fratris Nicholai donanti relat didici, in reditu quadam nocte, hic frater noster conversus, mirabilem fantasialem morbum incurrit, quo incessanter dicebat se esse dampnatum et dampnatione eterne adiunctatum, quo etiam sibi ipsi corporaliter et letaliter (nisi violenter impeditus fuisset auxilio astantium) nocere volebat. Ex hac infirmitate mirabili, extrema peregrinationis illius luctus occupebat non modicus. Qui tamen auxilio opitulante Buxellam pervenerunt, et sine mora pater prior Thomas illuc demandatur, ille cuncta videns et audiens, suspicabatur eum eodem morbo vexari, quo rex Saul agitabatur. Unde recordans quomodo Saul levius habebat David cytharam percutiente, permisit ibidem coram fratre Hugonem melodiam fieri non modicam sed alia spectacula recreativa, quibus intendebat mentales fantasias repellere. In omnis hiis frater Hugo non melius habuit, sed aliena loquens se filium perditionis asserebat. Sic ergo indispositus domum hanc intravit.

De servicio et assistentia a fratribus choralibus, in caritate et compassione noctu dieque exhibitis, in eternum et ultra nunquam ex memoria divina erit, cuncta cernente licet protunc plurimi etiam magnates aliter fabulabantur.

Que autem fuerit hec infirmitas huius conversi diversi diversimode sentiebant. Quidam dicebant quod species erat frenesis magne. Alii vero eum obsessum a demone asserebant. De utroque infortunio aliqua signa apparebant verumtamen semper audivi, quod nulli unquam in tota sua indispositione nocere voluit nisi semper sibi ipsi. Hoc non auditur de freneticis

411 Identisch mit der Transkription bei Dhanens 1998, S. 392f.

aut obsessis, ergo quid fuerit credo, deus solus novit. Dupliciter ergo de hac nostri conversi pictoris infirmitate possumus loqui. Primo dicendo, quod fuerit naturalis et quedam species frenesis. Sunt enim secundum, naturalis huius infirmitatis plures species que generantur aliquando ex cibis melancholicis, aliquando ex potatione fortis vini exurentis humores et incinerantis, aliquando ex anime passionibus scilicet sollicitudine, tristitia, nimio studio et timore. Aliquando ex malicia humoris corrupti dominatis in corpore hominis ad talem infirmitatem preparati. Quantum ad anime passiones pro certo scio dictum fratrem conversum fuisse valde gravatum. Habetat enim sollicitudinem maximam quomodo opera perficeret depingenda. Ut tunc dicebatur vix in IX annis perficere potuisset. Sepissime in libro flamingo studebat. De potu vini, indubie propter hospites, timeo eius naturam gravatum fuisse. Ex hiis igitur sibi generare potuit materiam, successu temporis, infirmitatis sue magne.

Secundo de hac infirmitate possumus loqui, tenendo de sibi evenisse, ex piisma die providentia, qui ut dicitur 2 Petri 3, patienter agi propter nos, nolens aliquos perire, sed omnes ad penitentia reverti. Frater enim iste conversus propter specialem suam artem in nostra religione satis fuit exaltatus famosior effectus quam si in seculo remansisset, et quia homo erat ut ceteri ex honoribus sibi exhibitis visitationibus et salutationibus diversis forte cor suum elevatum est, quare dominus nolens eum perire, misericorditer et immisit hanc humiliativam infirmitatem qua re vera humiliatum est valde. Hoc ipse frater intelligens quam cito convaluit se valde humiliavit, sponte nostrum refectorium relinquens et cum laicis refectionem humiliter capiens. Hec hic recitare curavi, quia deus hec omnia permisit ut estimo, non tantum propter peccati punitionem aut peccantis correptionem et emmendationem sed etiam propter nostram instructionem.

Dato hanc infirmitatem accidisse ex accidenti naturali. Instruimur in hoc anime passiones repellere non permittere illas nobis dominari, alias in naturalibus nostris irremediabiliter possemus ledi. Frater iste pictor egregius ut tunc dicebatur ex nimis ymaginationibus fantasiis et sollicitudinibus circa cerebrum in quadum vena lesus erat. Est enim circa cerebrum ut aiunt quedam vena parva valde et gracilis, potentie ymaginative et fantastice deserviens, quando ergo ymaginationes et fantasie in nobis nimis habundant, hec venula turbatur, quod si alteo turbatur et ledatur quod rumpatur, homo incidit in frenesim vel amentiam. Fantasiis ergo nostris et ymaginationibus suspicionibus, et aliis vanis cogitationibus et inutilibus, quibus sine profectu nostrum cerebrum turbatur, ponamus modum, ne incidamus in tale et irremediabile periculum. Homines enim sumus. Quod ergo huic converso accidit ex fantasiis et ymaginationibus nonne et nobis accidere posset.

Esto quod non ex causa naturali hoc infortunium evenit, sed ex dei providentia infallibili, quoe procurat electis et proedestinatis (si in errore sunt), materiam penitendi et revertendi, quid fratres mei dicemus? Melius est temporaliter affligi, quam eternaliter cruciari. Unde rogabat dampnatus, in inferno sepultus: Rogo te pater Abraham ut mittas Lazarum in domum patris mei, habeo enim V fratres ne et ipsi veniant in hunc locum tormentorum Lucas 16. tamquam diceret: Scio quia dampnabiliter vivunt et nisi perituerint et in mundo pro suis peccatis afflicti fuerint, haec tormenta incurrent.

Times hic affligi? Multo plus afflictia eterna timenda est. Si ergo times divinam afflictionem temporalem, times et afflictionem infernalem, et non est dedecus peccati sine decore iusticie, te ipsum peccatorem corrige. Si superbus es, humilia te ipsum valde, coram deo et eius vicario pastore tuo, quia nisi te emendaveris (quia es electus et de proedestinatis) ipse deus

qui superbis resistit, nolens quod pereas, adeo te humiliabit, cui resistere non poteris, quod exemplum aliis eris.

Nonne humiliatione placatur, nonne penitentia pacatur, ipse dominus deus noster? In conspectu ergo eius humilia animum tuum, vitam tuam malam corrige, ad bene et disciplinante vivendum te veraciter dispone, declina a malo et fac bonum, eius misericordiam impetrabis, afflictionem temporalem temperabis, at effugies supplicium eternum. Sepultus est in nostro atrio sub divo.

5.1.2 Deutsch⁴¹²

Im Jahr des Herrn 1482 starb Laienbruder Hugo, der hier sein Gelübde abgelegt hatte. Man sagte, er sei in der Kunst der Malerei so berühmt gewesen, dass es diesseits der Berge zu jener Zeit keinen ihm Vergleichbaren gab. Wir waren zur gleichen Zeit Novizen, er und ich, der dies schreibt. Pater Thomas, der Abt, hielt es für besser, ihm während der Zeit seiner Investitur und seines Noviziats die Fortführung vieler weltlicher Genüsse zu erlauben, da er eine hervorragende Persönlichkeit unter den Laien war, was jedoch eher zum weltlichen Prunk beitrug als zum Verbleib auf dem Weg der Buße und Demut. Einigen gefiel dies überhaupt nicht und sie sagten: Novizen sollen nicht hochmütig, sondern demütig sein. Und weil er ein so hervorragender Maler war, wurde er von vielen Aristokraten, sogar vom hochberühmten Erzherzog Maximilian, besucht. Sie wollten nämlich unbedingt seine Werke sehen. Pater Thomas erlaubte ihm daher, sich im Gastquartier aufzuhalten, um mit seinen Gästen zusammen zu sein.

Einige Jahre nach seinem Gelübde, 5 oder 6, ereignete es sich, dass dieser Laienbruder, wenn ich mich recht erinnere, nach Köln aufbrach. Begleitet wurde er von seinem Halbbruder Nicolas, der Donant war und ebenfalls hier sein Ordensgelübde abgelegt hatte, von Bruder Petrus, einem Mönch aus Marienthron, der sich damals im Kloster Jericho bei Brüssel aufhielt und einigen anderen. Wie ich später von seinem Bruder Nicolas erfuhr, befahl diesen unseren Laienbruder eines Nachts auf der Rückfahrt eine seltsame Geisteskrankheit. Unentwegt sagte er, er sei verdammt und zur ewigen Verdammnis verurteilt, und wollte sich tödlich verletzen (mit Hilfe derjenigen, die in seiner Nähe waren, konnte er aber mit Gewalt daran gehindert werden). Aufgrund dieser seltsamen Schwäche war das Ende jener Reise von einer tiefen Trauer überschattet. Als sie, Hilfe suchend, in Brüssel ankamen, wurde unverzüglich Pater Thomas dorthin gerufen; nachdem dieser alles gesehen und gehört hatte, vermutete er, dass es sich um dieselbe Krankheit handelte, an der auch König Saul gelitten hatte. Daraufhin erinnerte er sich, wie Saul durch das Harfespiel Davids Erleichterung fand, und erlaubte nicht nur, dass in Bruder Hugos Gegenwart ohne Zurückhaltung Melodien gespielt wurden, sondern auch noch andere entspannende Ablenkungen, um seine Wahnvorstellungen zu verdrängen. Bruder Hugo ging es trotz dieser Behandlung nicht besser, sondern er sprach weiterhin Unverständliches und behauptete, ein Sohn der Verdammnis zu sein. In einem derart verwirrten Zustand betrat er also dieses Haus.

Die Chorbrüder umsorgten ihn Tag und Nacht und nahmen Anteil an seinem Leid; sie werden für immer in Erinnerung bleiben. Und obwohl das alles jeder sehen konnte, behaupteten viele, auch Aristokraten, etwas Anderes.

412 Übersetzung: Anna Simon.

Was die Krankheit dieses Laienbruders eigentlich war, darüber gingen die Meinungen auseinander. Manche sagten, es sei eine Art von schwerer Phrenitis gewesen. Andere wieder behaupteten, er sei von einem Dämon besessen gewesen. Für beide Leiden gab es irgendwelche Anzeichen, aber ich hörte immer nur, dass er in seiner ganzen Verwirrung niemals jemand anderen verletzen wollte außer sich selbst. Dies weist aber nicht auf Phrenitis oder Besessenheit hin, weshalb ich glaube, dass Gott allein weiß, was es war. Man kann die innere Schwäche unseres Malermönches daher auf zwei Arten sehen. Erstens könnte es eine Art von Phrenitis gewesen sein, die von selbst entstanden war. Es soll nämlich verschiedene Arten von dieser seiner natürlichen Schwäche geben, die mal von stimmungsverändernden Speisen, mal durch das Trinken von starkem Wein, der das Gemüt in Brand versetzt und zerstört, mal durch die Leidenschaften der Seele wie Sorge, Traurigkeit, zu viel Studium und Angst verursacht werden. Manchmal entsteht sie durch die Bosheit eines schlechten Körpersaftes, der den Körper des zu dieser Krankheit neigenden Menschen beherrscht. Was die Leidenschaften der Seele angeht, weiß ich mit Sicherheit, dass der Laienbruder, um den es hier geht, sehr belastet war. Er hatte nämlich große Sorgen, wie er die zu malenden Werke vollenden sollte. Wie man damals sagte, konnte er sie kaum in 9 Jahren fertigstellen. Sehr oft las er in einem flämischen Buch. Ich befürchte, dass seine natürliche Schwäche durch das Trinken von Wein, was er zweifellos wegen seiner Gäste tat, verschlimmert wurde. Dies waren also die Umstände, die mit der Zeit die Grundlage für seine große innere Schwäche hervorbrachten.

Zweitens können wir diese Neigung, wenn wir annehmen, dass sie von selbst entstanden war, als von Gottes gnädiger Vorsehung verursacht sehen; dieser sagte in 2 Petrus 3: „Ich bin geduldiger mit euch, weil ich nicht will, dass sich irgendjemand von euch verirrt, sondern dass ihr alle zur Buße zurückkehrt.“ Denn dieser Bruder genoss nach unserem Glauben aufgrund seiner besonderen Kunst genug Verehrung und er wurde noch berühmter, als wenn er ein Laie geblieben wäre, und weil er nur ein Mensch war, wie die anderen, hat sich sein Herz wegen der Ehre, die ihm entgegengebracht wurde, der Besuche und der Grüße sehr erhoben, weshalb der Herr, der nicht wollte, dass er zugrunde geht, ihm in barmherziger Absicht diese demütigende Krankheit schickte, wodurch er oft und wahrhaft gedemütigt wurde. Als der Bruder dies verstanden hatte, genas er schnell, war oft demütig, verließ von selbst unser Refektorium und nahm die Mahlzeiten demütig zusammen mit den Laien zu sich. Ich habe dies hier erzählt, weil Gott dies alles erlaubte, wie ich meine, und zwar nicht so sehr wegen der Bestrafung der Sünder, oder der Ermahnung und Verbesserung derjenigen, die sündigen wollen, sondern auch um uns alle zu belehren.

Angenommen, diese Geisteskrankheit hatte eine natürliche Ursache. Man lehrt uns, die Leidenschaften der Seele zu verdrängen und nicht zuzulassen, dass sie uns beherrschen, weil unsere natürlichen Anlagen sonst unwiederherstellbaren Schaden erleiden können. Man glaubte, dass bei diesem Bruder, der ein herausragender Maler war, aufgrund von zu viel Phantasterei und Sorge eine Vene irgendwo in der Nähe des Gehirns geplatzt sei. Man nimmt nämlich an, dass es in der Nähe des Gehirns eine kleine und zarte Vene gibt, welche als die Quelle der Vorstellungskraft und Kreativität dient; wenn wir daher zu viele phantastische Vorstellungen haben, wird diese kleine Vene sehr beansprucht, und wenn sie so sehr beansprucht wird, dass sie platzt, dann erkrankt der Mensch an Phrenitis oder wird wahnsinnig. Setzen wir daher unseren Phantasien, Vermutungen, Vorstellungen und anderen eitlen und nutzlosen Versuchungen, durch die unser Geist ohne Nutzen gestört wird, eine Grenze, damit wir nicht in so eine unheilbare Gefahr geraten. Denn wir sind Menschen. Was

diesem Laien passiert ist aufgrund der Phantasien und Einbildungen, kann nämlich auch uns passieren.

Wenn wir annehmen, dass dieses Unglück keine natürliche Ursache hatte, sondern durch Gottes unverkennbare Vorsehung passiert ist, weil der Herr für seine Auserwählten und Vorbestimmten die Möglichkeit der Buße und Umkehr bietet, was sagen wir dann, meine Brüder? Es ist besser, gelegentlich betrübt zu sein, als ewige Qualen zu erleiden. Daher bittet der Verdammte und in der Hölle Begrabene: Ich bitte dich, Vater Abraham, dass du Lazarus in das Haus meines Vaters schickst, damit nicht auch meine 5 Brüder an diesen Ort der Folter kommen Lucas 16. Genauso könnte er sagen: Ich weiß, dass sie in Sünde leben und diese Folter erdulden, wenn sie keine Reue zeigen und für ihre Sünden in der Welt leiden.

Hast du Angst, hier betrübt zu sein? Viel mehr sollte man die ewigen Qualen fürchten. Wenn du also die gelegentliche göttliche Betrübniß fürchtest, fürchte auch den teuflischen Kummer, und da es keine Sünde und Unehre gibt ohne Anstand und Gerechtigkeit, mach du Sünder deine Fehler selbst wieder gut. Wenn du hochmütig bist, erniedrige dich selbst oft vor den Augen Gottes und seines Stellvertreters, deines Pastors; denn wenn du nicht bereit bist, dich zu ändern (weil du auserwählt bist und einer der Vorbestimmten), wird dich Gott selbst, der sich den Hochmütigen widersetzt und dem du dich nicht widersetzen kannst, demütigen, damit du den Anderen ein Beispiel bist.

Wird unser Gott nicht durch Demut besänftigt, wird er nicht durch Reue befriedigt? Sei in seinem Angesicht demütig, verbessere dein sündhaftes Leben, wolle wirklich ein gutes und diszipliniertes Leben führen, falle ab vom Bösen und tue Gutes, und du wirst an seiner Gnade teilhaben, dein gelegentlicher Kummer wird seltener werden und du entfliehst der ewigen Folter. Er wurde begraben in unserem Hof unter dem freien Himmel.

6 Anhang B

6.1 *Abbildungsverzeichnis mit Abbildungsnachweis*

Abbildung 1: Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Genovefa, Öl auf Holz, 33,8 x 23,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (Quelle: Kunsthistorisches Museum, Wien)

Abbildung 2: Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Öl auf Holz, 33,8 x 23,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (Quelle: Pächt 1994, Tafel 16)

Abbildung 3: Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung, Öl auf Holz, 34,4 x 22,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (Quelle: Kunsthistorisches Museum, Wien)

Abbildung 4: Hugo van der Goes, Bonkil-Flügel, linker Flügel, Innenseite, Öl auf Holz, 198,5 x 97 cm, Edinburgh, National Gallery (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 196)

Abbildung 5: Hugo van der Goes, Bonkil-Flügel, rechter Flügel, Innenseite, Öl auf Holz, 198,5 x 97 cm, Edinburgh, National Gallery (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 196)

Abbildung 6: Hugo van der Goes, Bonkil-Flügel, linker Flügel, Außenseite, Öl auf Holz, 198,5 x 97 cm, Edinburgh, National Gallery (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 197)

Abbildung 7: Hugo van der Goes, Bonkil-Flügel, rechter Flügel, Außenseite, Öl auf Holz, 198,5 x 97 cm, Edinburgh, National Gallery (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 197)

Abbildung 8: Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Innenseite, Öl auf Holz, Florenz, Uffizien (Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Hugo_van_der_Goes_004.jpg, 02.02.2014)

Abbildung 9: Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Außenseite (geschlossen), Öl auf Holz, Florenz, Uffizien (Quelle: <http://www.wga.hu/art/g/goes/portinar/4portina.jpg>, 02.02.2014)

Abbildung 10: Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Mitteltafel, Öl auf Holz, 249 x 300 cm, Florenz, Uffizien (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 174-175)

Abbildung 11: Portinari-Altar, linker Flügel, Innenseite, Öl auf Holz, 249 x 137 cm (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 176)

Abbildung 12: Portinari-Altar, rechter Flügel, Innenseite, Öl auf Holz, 249 x 137 cm (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 177)

Abbildung 13: Hugo van der Goes, gekreuzigter Christus, Farbe auf Papier, 25,8 x 20,4 cm, Windsor, Windsor Castle (Quelle: Erwin Pokorny, Wien)

Abbildung 14: Hugo van der Goes, Kleine Kreuzabnahme, linker Flügel, Tempera auf Leinwand, 53,1 x 38 cm, Privatsammlung (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 188)

Abbildung 15: Hugo van der Goes, Kleine Kreuzabnahme, rechter Flügel, Tempera auf Leinwand, 52 x 36,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 189)

Abbildung 16: Hugo van der Goes, Porträtfragment, Öl auf Holz, 32,2 x 22,5 cm, Baltimore, Walters Art Museum (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 187)

Abbildung 17: Hugo van der Goes, Porträtfragment, Öl auf Holz, 25,1 x 18,7 cm, New York, Metropolitan Museum (Quelle: New York 1998, S. 173)

Abbildung 18: Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Öl auf Holz, 23,8 x 17,4 cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 185)

Abbildung 19: Dirk Bouts d. Ä. und Hugo van der Goes, Hippolyt-Triptychon, Öl auf Holz, 90 x 89,2 cm (Mitteltafel), 92 x 41 cm (Flügel), Brügge, St. Salvator (Quelle: Dahnens 1998, S. 326-327)

Abbildung 20: Hugo van der Goes, Jakob und Rachel, Tinte und Farbe auf Papier, 33,8 x 57,2 cm, Oxford, Christ Church, Picture Gallery (Quelle: Dhanens 1998, S. 238-239)

Abbildung 21: Hugo van der Goes, Marientod, Öl auf Holz, 147,8 x 122,4 cm, Brügge, Groeningemuseum (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 198)

Abbildung 22: Hugo van der Goes, Anbetung der Hirten, Öl auf Holz, 246 x 97 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 23: Hugo van der Goes, Kreuzabnahme-Fragment, Tempera auf Leinwand, 42 x 46 cm, Oxford, Christ Church, Picture Gallery (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 186)

Abbildung 24: Meister der Houghton Miniaturen (?), Antonius in der Wüste und Szenen aus der Antonius-Vita, sog. Emerson-White-Stundenbuch, Houghton Library, Tempera auf Pergament, 14,5 x 10,2 cm, Cambridge (Mass.), Typ. 443-443.1, fol. 99v-100r (Quelle: Los Angeles 2003, S. 170, Fig. 32a)

Abbildung 25: Meister der Houghton Miniaturen (?), Trauerzug, Tempera auf Pergament, 14,5 x 10,2 cm, Cambridge, Houghton Library, Typ. 443-443.1, fol. 171r (Quelle: Los Angeles 2003, S. 171, Fig. 32b-32c)

Abbildung 26: Meister der Houghton Miniaturen (?), Gregorsmesse, Tempera auf Pergament, 12 x 8,4 cm, Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. II 3634-6 (Quelle: Los Angeles 2003, S. 171, Fig. 32b-32c)

Abbildung 27: Hugo van der Goes (?), Hirtenverkündigung, Tempera auf Pergament, 12,5 x 9 cm, Los Angeles, J. P. Getty Museum, Ms. 60;95.ML.53 (Quelle: Getty Museum, Los Angeles)

Abbildung 28: Meister der Houghton-Miniaturen (?), Hirtenanbetung, Tempera auf Pergament, 14,5 x 10,2 cm, Cambridge, Houghton Library, Typ. 443-443.1, fol. 157r (Quelle: Los Angeles 2003, S. 172, Fig. 32d)

Abbildung 29: Hugo van der Goes, Heimsuchung, sog. Huth-Stundenbuch, Tempera auf Pergament, 14,8 x 11,6 cm, London, British Library, Add. Ms. 38126, fol. 66v (Brinkmann 1997, Tafel 29)

Abbildung 30: Hugo van der Goes (?), Disputatio der heiligen Barbara, Tempera auf Pergament, 14,8 x 11,6 cm, London, British Library, Add. Ms. 38126, fol. 145v (Quelle: British Library, London)

Abbildung 31: Meister der Houghton-Miniaturen (?), Betender David, Tempera auf Pergament, 12,5 x 7,75 cm, Privatsammlung (Quelle: Los Angeles 2003, S. 176, Fig. 34a)

Abbildung 32: Meister der Houghton-Miniaturen (?), Vision des heiligen Dominik, Temperament auf Pergament, 12,8 x 7,75 cm, Privatsammlung (Quelle: Los Angeles 2003, S. 177, Fig. 34b)

Abbildung 33: Hugo van der Goes, Nachfolge oder Werkstatt, Monforte-Altar, Öl auf Holz, 147 x 242 cm (in der Mitte überhöht um 9 x 76,3 cm), Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Quelle: Graf 2004, S. 255, Abb. 1)

Abbildung 34: Brüder van Eyck, Genter Altar, Adam und Eva, Öl auf Holz, 212,9 x 37,1 cm (Adam) und 213,3 x 32,3 cm (Eva), Gent, St. Bavo (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 28-29)

Abbildung 35: Dirk Bouts d. Ä., Grablegung, Tempera auf Leinwand, 90,2 x 74,3 cm, London, National Gallery (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 144)

Abbildung 36: Rogier van der Weyden, Werkstatt (?), Beweinung, Öl auf Holz, 80,7 x 130,3 cm, Den Haag, Mauritshuis (Quelle: Kemperdick 2007, S. 123, Abb. 123)

Abbildung 37: Hans Burgkmair, Kaiser Maximilian „schulmeistert“ einen Hofmaler, Holzschnitt aus dem „Weißkunig“, um 1518 (Quelle: Silver 2008, S. 33)

Abbildung 38: Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Detail, Joseph, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 168-169)

Abbildung 39: Monforte-Altar, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 168-169)

Abbildung 40: Monforte-Altar, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 168-169)

Abbildung 41: Monforte-Altar, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 168-169)

Abbildung 42: Portinari-Altar, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 174-175)

Abbildung 43: Portinari-Altar, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 174-175)

Abbildung 44: Portinari-Altar, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 174-175)

Abbildung 45: Portinari-Altar, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 174-175)

Abbildung 46: Portinari-Altar, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 174-175)

Abbildung 47: Portinari-Altar, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 180)

Abbildung 48: Marientod, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 198-201)

Abbildung 49: Marientod, Detail (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 198-201)

Abbildung 50: Hirtenanbetung, Detail (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 51: Hirtenanbetung, Detail (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 52: Monforte-Altar, IRR, Gewand Josephs (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 53: Monforte-Altar, IRR, Kopf Mariä (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 54: Monforte-Altar, IRR, Detail aus dem Gewand des mittleren Königs (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 55: Monforte-Altar, IRR, Detail (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 56: Monforte-Altar, IRR, Detail (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 57: Monforte-Altar, IRR, Detail Gewand Mariä (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 58: Hirtenanbetung, IRR, Detail (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 59: Hirtenanbetung, IRR, Detail (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 60: Hirtenanbetung, IRR, Detail, Josephs Oberschenkel (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 61: Hirtenanbetung, IRR, Detail (Quelle: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin)

Abbildung 62: Portinari-Altar, IRR, rechter Flügel, Außenseite, Detail (Quelle: Koster 2008, CD-ROM)

Abbildung 63: Portinari-Altar, IRR, rechter Flügel, Außenseite, Detail (Quelle: Koster 2008, CD-ROM)

Abbildung 64: Hugo van der Goes, Beweinung, Wien, Kunsthistorisches Museum, IRR (Quelle: Sander 1992, S. 68)

Abbildung 65: Rogier van der Weyden, Miraflores-Altar, Mitteltafel, Öl auf Holz, 71 x 43 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Quelle: Kemperdick 2007, S. 37, Abb. 33)

Abbildung 66: Joos van Wassenhove, Apostelkommunion, Öl auf Holz, 331 x 335 cm, Urbino, Galleria Nazionale (Quelle: Pächt 1994, Tafel 14)

Abbildung 67: Petrus Christus, Beweinung, Öl auf Holz, 98 x 188 cm, Brüssel, Koninklijke Musea (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 132-133)

Abbildung 68: Rogier van der Weyden, Nachfolge, Beweinung, Öl auf Holz, 47 x 35 cm Madrid, Prado (Quelle: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Rogier_van_der_Weyden_\(after\)_-_Pietà_-_Prado_PO2540.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Rogier_van_der_Weyden_(after)_-_Pietà_-_Prado_PO2540.jpg), 02.02.2014)

Abbildung 69: Brüder Limburg, hl. Genoveva, Très Belles Heures, fol. 181, Tempera auf Pergament, New York, Metropolitan Museum (Quelle: Los Angeles 2008, S. 215, Fig. 181)

Abbildung 70: Mosaikikone, Venedig, San Marco, Südfassade (Quelle: Belting 1990, S. 222, Abb. 114)

Abbildung 71: Orans, Rom, Coemeterium Jordanorum (Quelle: Fiocchi Nicolai 2000, S. 137, Abb. 147)

Abbildung 72: Simone Martini, Kreuzabnahme, Tempera auf Holz, 24,5 x 15,5 cm, Antwerpen, Koninklijke Museum voor schone Kunsten (Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Simone_Martini_065.jpg, 02.02.2014)

Abbildung 73: Cod. n. 2616, fol. 1v, Tempera auf Pergament, Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Quelle: Smeyers 1999, S. 372)

Abbildung 74: Dirk Bouts d. Ä., Paradies, Öl auf Holz, 115 x 69,5 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 150)

Abbildung 75: Sog. Stundenbuch der Maria von Burgund, Cod. 1857, fol. 14v, Tempera auf Pergament, 22,5 x 16,3 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Stundenbuch_der_Maria_von_Burgund_Wien_cod._1857_14v.jpg, 02.02.2014)

Abbildung 76: Cod. 1857, fol. 43v, Tempera auf Pergament, 22,5 x 16,3 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Stundenbuch_der_Maria_von_Burgund_Wien_cod._1857_43v.jpg, 02.02.2014)

Abbildung 77: Bouts-Werkstatt (?), Schmerzensmann und Mater Dolorosa, 36,8 x 27,8 cm (Schmerzensmann) und 36,8 x 27,9 cm (Mater Dolorosa), Öl auf Holz, London, National Gallery (Quelle: London 1998, S. 64-65)

Abbildung 78: Andrea Pisano, Madonna, Marmor, 31 cm hoch, Budapest, Szépművészeti Múzeum (Quelle: Garas 1998, S. 92 Abb. 1)

Abbildung 79: Brüder van Eyck, Genter Altar, Außenseite, Johannes der Täufer, Öl auf Holz, 149,1 x 55,1 cm Gent, St. Bavo (Quelle: http://www.wga.hu/art/e/eyck_van/jan/09ghent/2closed2/l2johnb.jpg, 02.02.2014)

Abbildung 80: Nino Pisano, Madonna, Marmor, 135 cm hoch, Florenz, Santa Maria Novella (Quelle: http://www.wga.hu/art/p/pisano1/nino/mad_chil.jpg, 02.02.2014)

Abbildung 81: Dirk Bouts d. Ä., Abendmahls-Altar, Öl auf Holz, 185 x 294 cm, Löwen, St. Pieterskerk (Quelle: http://www.wga.hu/art/b/bouts/dirk_e/lastsupp/0altar1.jpg, 02.02.2014)

Abbildung 82: Rogier van der Weyden, Columba-Altar, Mitteltafel, Öl auf Holz, 138 x 153 cm, München, Alte Pinakothek (Quelle: Kemperdick 2007, S. 79, Abb. 77)

Abbildung 83: Masaccio, Trinität, Fresko, 640 x 317 cm, Florenz, S. Maria Novella (Quelle: Turner 1996, S. 100, Abb. 59)

Abbildung 84: Jan Provost, Kreuzigung, Öl auf Holz, 117 x 172,5 cm, Brügge, Groeningemuseum (Quelle: <http://www.wga.hu/art/p/provost/crucifil.jpg>, 02.02.2014)

Abbildung 85: Meister von Frankfurt, Kopie nach den Flügeln des Monforte-Altars, Öl auf Holz, 159 x 99 cm (Geburt Christi) und 159 x 99 cm (Beschneidung Christi), Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 229)

Abbildung 86: Hans Memling, Johannes-und-Veronika-Diptychon, linker Flügel, Vorderseite, Öl auf Holz, 31,6 x 24,4 cm, München, Alte Pinakothek (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 222-225)

Abbildung 87: Hans Memling, Johannes-und-Veronika-Diptychon, linker Flügel, Rückseite, Öl auf Holz, 31,2 x 24,4 cm, München, Alte Pinakothek (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 222-225)

Abbildung 88: Hans Memling, Johannes-und-Veronika-Diptychon, rechter Flügel, Vorderseite, Öl auf Holz, 31,2 x 24,4 cm, Washington, National Gallery (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 222-225)

Abbildung 89: Hans Memling, Johannes-und-Veronika-Diptychon, rechter Flügel, Rückseite, Öl auf Holz, 31,2 x 24,4 cm, Washington, National Gallery (Quelle: Belting, Kruse 1994, Tafel 222-225)

Abbildung 90: Abbildung 30, Detail, Pfauen (Quelle: British Library, London)

Abbildung 91: Abbildung 30, Detail, Hunde (Quelle: British Library, London)

Abbildung 92: Abbildung 30, Detail, Barbara (Quelle: British Library, London)

Abbildung 93: Abbildung 27, Detail, Betlehem (Quelle: Getty Museum, Los Angeles)

Abbildung 94: Abbildung 27, Detail, Engel (Quelle: Getty Museum, Los Angeles)

Abbildung 95: Abbildung 27, Detail, Hirten (Quelle: Getty Museum, Los Angeles)

Abbildung 96: Abbildung 27, Detail, Hund (Quelle: Getty Museum, Los Angeles)

Abbildung 97: Moritz von Schwind, Genovefa, Federzeichnung auf Papier, 29,5 x 23 cm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett (Quelle: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/78e012a.jpg>, 02.02.2014)

Abbildung 98: Breviarium, Hs. 946, fol. 536v, Tempera auf Pergament, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh (Quelle: Brinkmann 2001, S. 147, Abb. 6)

Abbildung 99: Perugino, Beweinung Christi, Öl auf Holz, 214 x 195 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina (Quelle: <http://www.wga.hu/art/p/perugino/christ/mourning.jpg>, 02.02.2014)

Abbildung 100: Geertgen van Haarlem, Beweinung Christi, Öl auf Holz, 172 x 139 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Quelle: Pächt 1994, Tafel 22)

Abbildung 101: Donatello, Judith und Holofernes, Bronze, 236 cm hoch, Florenz, Palazzo Vecchio (Quelle: http://www.wga.hu/art/d/donatell/3_late/judith/1judith4.jpg, 02.02.2014)

Abbildung 102: Hugo van der Goes, Hippolyt-Triptychon, linker Flügel, Öl auf Holz, 92 x 41 cm, Brügge, St. Salvator (Quelle: Sander 1992, Tafel 13)

Abbildung 103: Hugo van der Goes, Umkreis, Lukas malt die Madonna, Öl auf Holz, 104,5 x 62,4 cm, Lissabon, Museu de Arte Antiga (Quelle: Sander 1992, Tafel 23)

Abbildung 104: Hugo van der Goes, Umkreis, Madonna, Tempera auf Leinwand, 40,5 x 27,0 cm, Pavia, Museo Civico, Pinacoteca Masalpina (Quelle: Sander 1992, Tafel 31)

Abbildung 105: Niederländisch, Porträtfragment, Öl auf Holz, 31,8 x 26,7 cm (oval), New York, Metropolitan Museum of Art (Quelle: Sander 1992, Tafel 24)

Abbildung 106: Pieter Brueghel d. Ä. (?), Kreuzabnahme, Federzeichnung auf Papier, 14,2 x 18,7 cm, Wien, Albertina (Quelle: Sander 1992, S. 166)

Abbildung 107: Hugo van der Goes, Sündenfall, Wien, Kunsthistorisches Museum, Infrarotreflektografie (Quelle: Stolz 2011, S. 117)

Abbildung 108: Hugo van der Goes, Sündenfall, Wien, Kunsthistorisches Museum, Infrarotreflektografie (Quelle: Stolz 2011, S. 121)

Abbildung 109: Hugo van der Goes, Genovefa, Wien, Kunsthistorisches Museum, Infrarotreflektografie (Quelle: Stolz 2011, S. 129)

6.2 Bibliografie

Ainsworth 1998

Ainsworth, Maryan Wynn: Gerard David, Purity of vision in an age of transition, New York 1998.

Ainsworth 2003

Ainsworth, Maryan Wynn: Rezension von: Koreny, Fritz (u. a.): Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch, Antwerpen, Rubenshuis, 2002, in: Master drawings, 41 (2003), S. 305–316.

Alberti, Bättschmann 2000

Alberti, Leon Battista: Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bättschmann, Darmstadt 2000.

Alexander 1988

Alexander, Jonathan J. G.: Constraints on pictorial invention in Renaissance illumination, The role of copying North and South of the Alps in the fifteenth and early sixteenth centuries, in: Miniatura, 1 (1988), S. 123-135.

Alexander, Mairinger, van Schoute 1978

Alexander, Ingrid und Mairinger, Franz und van Schoute, Roger: Le dessin sous-jacent chez van der Goes, Le diptyque du Péché originel et la Déploration du Kunsthistorisches Museum de Vienne, in: Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain, 11 (1978), S. 73-83.

Antwerpen 2002

Koreny, Fritz (u. a.): Altniederländische Zeichnungen, Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Ausstellungskatalog, Rubenshuis, Antwerpen, 14.6.-18.8.2002, Antwerpen 2002.

Arndt 1964

Arndt, Karl: Zum Werke des Hugo van der Goes, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3.F. 15 (1964), S. 63-98.

Arndt 1965

Arndt, Karl: Hugo van der Goes, Der Portinari-Altar, Stuttgart 1965.

Asmus, Bock, Grosshans 1998

Asmus, Gesine und Grosshans, Rainald und Bock, Hanning: Gemäldegalerie Berlin, 200 Meisterwerke, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1998.

As-Vijvers 2005

As-Vijvers, Anne Margreet W.: Recycling the Huth Hours, The Master of the David Scenes and the making of the Brukenthal Breviary, or: the Ghent Associates and the contribution of Simon Marmion to Ghent-Bruges manuscript painting, in: Dekeyzer, Brigitte; van der Stock, Jan (Hrsg.): Manuscripts in transition, Recycling manuscripts, texts and images; proceedings of the international congress held in Brussels, 5.-9.11.2002, Paris 2005, S. 379-390.

As-Vijvers 2013

As-Vijvers, Anne Margreet: Re-making the margin, The master of the David Scenes and Flemish manuscript painting around 1500, Turnhout 2013.

Baberowski 2005

Baberowski, Jörg: Vom Sinn der Geschichte, München 2005.

Bader, Gaier, Wolf 2010

Bader, Lena (u. a., Hrsg.): Vergleichendes Sehen, München 2010.

Badstübner 2006

Kunz, Tobias und Badstübner, Ernst: Baugestalt und Bildfunktion, Berlin 2006.

Baldass 1921

Baldass, Ludwig, Mabuses „Heilige Nacht“, eine freie Kopie nach Hugo van der Goes, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 35 (1921), S. 34-48.

Bautz 1990

Bautz, Friedrich W. (Hrsg.): Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Band 2, Herzberg 1990.

Behling 1957

Behling, Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957.

Belting 1981

Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.

Belting 1990

Belting, Hans: Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

Belting 2008

Belting, Hans (Hrsg.): Kunstgeschichte, Eine Einführung, Berlin 2008.

Belting, Kruse 1994

Belting, Hans und Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes, Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

Bergdolt 2001

Bergdolt, Klaus (Hrsg.): Opere e giorni, studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venedig 2001.

Bern, Brügge 2008

Marti, Susan (u. a., Hrsg.): Karl der Kühne (1433 – 1477), Kunst, Krieg und Hofkultur, Ausstellungskatalog, Bernisches Historisches Museum, 25.4.-24.8.2008, Bern, Bruggemuseum, 27.3.-21.7.2009, Bruges, Musée Communal des Beaux-Arts, 27.3.-21.7.2009, Stuttgart 2008.

Bertalanffy 1968

Bertalanffy, Ludwig von: General system theory, New York 1968.

Binski 1991

Binski, Paul: Painters, London 1991.

Blockmans 1990

Blockmans, Wim: The devotion of a lonely duchess, in: Malibu 1990, S. 29-46.

Blockmans 1997

Blockmans, Wim: Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in den burgundischen Niederlanden, in: Franke, Welzel 1997, S. 11-28.

Blockmans, Prevenier 2000

Blockmans, Wim und Prevenier, Walter: De Bourgondiërs, De Nederlanden op weg naar eenheid 1384-1530, Amsterdam 2000.

Blum 2012

Blum, Gerd (u. a., Hrsg.): Pendant Plus, Praktiken der Bildkombinatorik, Berlin 2012.

Boon 1951

Boon, Karel Gerard: Naar aanleiding van tekeningen van Hugo van der Goes en zijn school, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 1950/51 (1951), S. 82-102.

Boone 1999

Boone, Marc: Apologie d'un banquier médiéval, Tommaso Portinari et l'État bourguignon, in: Le Moyen Age, Revue d'histoire et de philologie 105 (1999), S. 35-54.

Bottacin 2004a

Bottacin, Francesca: „La comunione degli Apostoli“ di Giusto di Gand nella tradizione urbinata settecentesca, in: La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldi e altri inediti di periegetica marchigiana, Urbino 2004, S. 123-127.

Bottacin 2004b

Bottacin, Francesca: Riflessioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata, in: Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo, atti del convegno, Urbino, Chiesa di San Cassiano, Castelvallino, 11-12.10.2002, Urbino 2004, S. 69-84.

Bottacin 2007

Bottacin, Francesca: Giovan Battista Cavalcaselle e Giusto di Gand, both „on the road again“, in: Notizie da Palazzo Albani, 34/35.2005/06 (2007), S. 257-269.

Bredekamp 2011

Bredekamp, Horst: Theorie des Bildakts, Berlin 2011.

Breen 2011

Breen, Gerome (u. a.): A genome-wide significant linkage for severe depression on chromosome 3, The depression network study, in: American Journal of Psychiatry, 168/8 (2011), S. 840.

Breustedt 1966

Breustedt, Renate: Die Entstehung und Entwicklung des Nachtbildes in der abendländischen Malerei und seine Ausbreitung in den Niederlanden (bis ca. 1520/30), Diss., Göttingen 1966.

Brinkmann 1997

Brinkmann, Bodo: Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches, Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit, Turnhout 1997.

Broderie 1895

Broderie, Arthur de la: Jean Meschinot, sa vie et ses œuvres 1895.

Brückner 2007

Brückner, Burkhard: Delirium und Wahn, Geschichte, Selbstzeugnisse und Theorien von der Antike bis 1900, Band 1, Vom Altertum bis zur Aufklärung, Hürtgenwald 2007.

Brückner 2010

Brückner, Burkhard: Geschichte der Psychiatrie, Bonn 2010.

Brückner 2012

Brückner, Burkhard: Begriffsgeschichtliche Notiz zu Hugo van der Goes in der „Ofhuys-Chronik“, E-Mail, 2012.

Brügge 1979

de Vos, Dirk: Sedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderijen 15de en 16de eeuw, Brügge 1979.

Brügge 2009

Blockmans, Wim und Borchert, Till-Holger (Hrsg.): Staging the Court of Burgundy, Proceedings of the Conference „The splendor of Burgundy (1418–1482), A multidisciplinary approach, organised by the Musea Brugge-Groeningemuseum in the Concertgebouw Bruges, 12–14 May 2009, London 2013.

Brügge 2010

Borchert, Till-Holger (Hrsg.): Van Eyck bis Dürer, Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa, Ausstellungskatalog, Brugge, Musée Communal des Beaux-Arts, 29.10.2010-30.01.2011, Stuttgart 2010.

Bruijnen 2008

Bruijnen, Yvette: Rezension von: Périer-D'Ieteren, Catheline: Dieric Bouts, The complete works, Brussels, 2006, in: Oud-Holland, 121 (2008), S. 81–86.

Brüssel 2002

Dekeyzer, Brigitte und van der Stock, Jan (Hrsg.): Manuscripts in transition, Recycling manuscripts, texts and images, Proceedings of the international congress held in Brussels, 5.-9.11.2002, Paris 2005.

Brüssel 2013

Brücken, Véronique und Steyaert, Griet: L'héritage de Rogier van der Weyden, Ausstellungskatalog, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, 12.10.2013-16.1.2014, Tiel 2013.

Büttner 2000

Büttner, Nils: Die Erfindung der Landschaft, Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000.

Büttner 2010

Büttner, Nils: Vermeer, München 2010.

Buck 2001

Buck, Stephanie: Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett, Kritischer Katalog, Turnhout 2001.

Buck 2003

Buck, Stephanie: The impact of Hugo van der Goes as a draftsman, in: Master drawings, 41 (2003), S. 228–239.

van Buren 1975

van Buren, Anne: The Master of Mary of Burgundy and his colleagues, The state of research and questions of method, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 38 (1975), S. 286–309.

Buskirk 2014

Buskirk, Jessica: Hugo van der Goes's adoration of the shepherds, Between ascetic idealism and urban networks in late medieval Flanders, in: Journal of Historians of Netherlandish Art, 6:1 (2014), <http://www.jhna.org/index.php/vol-61-2014/250-buskirk-hugo-van-der-goess-adoration-of-the-shepherds>, 6.8.2014.

Bussels 2010

Bussels, Stijn: Making the most of theatre and painting, The power of „tableaux vivants“ in joyous entries from the Southern Netherlands (1458 – 1653), in: Art history, 33 (2010), S. 236–247.

Campbell 1984

Campbell, Lorne: Edward Bonkil, a Scottish patron of Hugo van der Goes, in: The Burlington magazine, 126 (1984), S. 265–274.

Campbell 1993/1994

Campbell, Lorne: Rezension von: Sander, Jochen: Hugo van der Goes, Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, in: Simiolus, 22 (1993/94), S. 97-99.

Campbell 2001

Campbell, Lorne: Edward Bonkil and Hugo van der Goes, in: The Burlington magazine, 143 (2001), S. 157–158.

Campbell 2003

Campbell, Lorne: Edward Bonkil and Hugo van der Goes, in: The Burlington magazine, 145 (2003), S. 213–214.

Campbell 2013

Campbell, Lorne: Hugo van der Goes et Bruxelles, in: Brüssel 2013, S. 36-47.

Cerisiers 1675

Cerisiers, René de: L'innocence reconnue ou la vie de S. Geneviève, Brüssel 1675.

Châtelet 1989

Châtelet, Albert: Hugo van der Goes et la Dévotion moderne, in: Publication du centre européen d'études bourguignonnes, 29 (1989), S. 129-136.

Châtelet 1993

Châtelet, Albert: Rezension von: Sander, Jochen: Hugo van der Goes, Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, in: Bulletin monumental, 151 (1993), S. 540-541.

Châtelet 2004

Châtelet, Albert: Un tableau témoin de l'ambition d'un favori, Antoine de Croÿ et Hugo van der Goes, in: Hirschbiegel, Jan und Paravicini, Werner (Hrsg.): Der Fall des Günstlings, Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 17. Jahrhundert, 8. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Ostfildern 2004, S. 481-487.

Claussen 2001

Claussen, Peter Cornelius: Unsichtbares sichtbar machen, Der Marientod des Hugo van der Goes und Raffaels Transfiguration, in: Jacobi, Rainer-M. E., Claussen, Peter C. (Hrsg.): Die Wahrheit der Begegnung, Anthropologische Perspektiven der Neurologie, Würzburg 2001, S. 491-512.

Commynes, Blanchard 2007

Commynes, Philippe de und Blanchard, Joël: Mémoires, Genf 2007.

Crowe, Cavalcaselle 1875

Crowe, Joseph A. und Cavalcaselle, Giovanni B.: Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875.

de Vos 1994

de Vos, Dirk: Hans Memling, The complete works, London 1994.

Denny 1980

Denny, Don: A symbol in Hugo van der Goes' „Lamentation“, in: Gazette des beaux-arts, 95 (1980), S. 121-124.

Derwich 2004

Derwich, Marek (Hrsg.): Die „Neue Frömmigkeit“ in Europa im Spätmittelalter, Göttingen 2004.

Dhanens 1998

Dhanens, Elisabeth: Hugo van der Goes, Antwerpen 1998.

Diebner 2006

Diebner, Hans H.: Bilder sind komplexe Systeme und deren Interpretationen noch viel komplexer, Über die Verwandtschaft von Hermeneutik und Systemtheorie, in: Hinterwaldner, Buschhaus 2006, S. 282-299.

Dittmann 2010

Dittmann, Lorenz: Farbgestaltung in der europäischen Malerei, Ein Handbuch, Köln 2010.

Eclercy 2008

Eclercy, Bastian: Von Mausefallen und Ofenschirmen, Zum Problem des „disguised symbolism“ bei den frühen Niederländern, in: Frankfurt, Berlin 2008, S. 133-147.

Edwards 2002

Edwards, Mary D.: Leaps of faith, The metaphorical use of gravity in the Portinari altarpiece, in: Medieval perspectives, 17 (2002), S. 85-104.

Edwards 2012

Edwards, Mary D.: Leaps of faith in the „Portinari Altarpiece“ of Hugo van der Goes, in: Edwards, Mary D. und Bailey, Elisabeth (Hrsg.): Gravity in art, Essays on weight and weightlessness in painting, sculpture and photography, Jefferson 2012, S. 107-118.

Eichberger 2002a

Eichberger, Dagmar: Habsburg und das kulturelle Erbe Burgunds, in: Borchert, Till-Hoger (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit, Flämische Meister und der Süden, 1430-1530, Ausstellungskatalog, Groeningemuseum, Brügge, 15.3.-30.6.2002, Stuttgart 2002, S. 184-179.

Eichberger 2002b

Eichberger, Dagmar: Close encounters with death, Changing representations of women in Renaissance art and literature: Muir, Bernard J. (Hrsg.): Reading texts and images, Essays on medieval and renaissance art and patronage, Exeter 2002, S. 273-296.

Eichberger 2005

Eichberger, Dagmar: Illustrierte Festzüge für das Haus Habsburg-Burgund, Idee und Wirklichkeit, in: Freigang, Christian (Hrsg.): Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, Berlin 2005, S. 73-98.

Eisler 1964

Eisler, Colin T.: Rezension von Luís Reis Santos, Materpieces of Flemish Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in Portugal, Lisbon 1962, in: Gazette des Beaux-Arts, 6. per., 63 (1964), S. 191f.

Eisenach, Torgau 1994

Schuchardt, Günter (Hrsg.): Gesetz und Gnade, Cranach, Luther und die Bilder, Ausstellung im Cranach-Jahr 1994, Eisenach, Museum d. Wartburg, 4.5.-31.7.1994, Torgau, Schloß Hartenfels, 25.8.-6.11.1994, Eisenach 1994.

Elkins 1996

Elkins, James: Style, in: Turner, Jane (Hrsg.): The Dictionary of Art, Band 30, New York 1996, S. 876-883.

van Engen 2008

van Engen, John H.: Sisters and brothers of the common life, The devotio moderna and the world of the later Middle Ages, Philadelphia 2008.

Engerth 1884

Engerth, Eduard von: Über die im Kunsthistorischen Museum neu zur Aufstellung gelangenden Gemälde, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 2 (1884), S. 145-166.

Erasmus, Welzig 1969

Welzig, Werner (Hrsg.): Erasmus von Rotterdam, Ausgewählte Schriften, Darmstadt 1969.

Evans 1993

Evans, Mark Llewellyn: „Uno maestro solenne“, Joos van Wassenhove in Italy, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 44 (1993), S. 75-110.

Brinkmann 2001

Brinkmann, Bodo (Hrsg.): Aus Albrecht Dürers Welt, Festschrift für Fedja Anzelewsky, Turnhout 2001.

Field 1997

Field, Judith Veronica: The invention of infinity, Mathematics and art in the Renaissance, Oxford 1997.

Fiocchi Nicolai 2000

Fiocchi Nicolai, Vincenzo und Bisconti, Fabrizio und Mazzoleni, Danilo: Roms christliche Katakomben, Geschichte, Bilderwelt, Inschriften, Regensburg 2000.

Firmenich-Richartz 1897

Firmenich-Richartz, Eduard: Hugo van der Goes, in: Zeitschrift für christliche Kuns, 10 (1897), Sp. 225-236 und 289-300, 371-386.

Fischer 2012

Fischer, Stefan: Rezension von: Falkenburg, Reindert: The land of unlikeness, Hieronymus Bosch, „The Garden of Earthly Delights“, Zwolle 2011; Koreny, Fritz: Hieronymus Bosch, Die Zeichnungen, Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Turnhout 2012, in: Kunstform, 13 (2012), S. 11.

Fleck 2010

Fleck, Miriam Verena: Ein tröstlich gemelde, Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit, Korb 2010.

Florenz 2008

Meijer, Bert W. (Hrsg.): Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430 – 1530, Dialoghi tra artisti, Da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello, Livorno 2008.

Frank 1898

Samson-Himmelstjerna, Hermann von und Frank, Viktor: Russisches Christenthum, Paderborn 1898.

Franke, Welzel 1997

Franke, Birgit und Welzel, Barbara: Die Kunst der burgundischen Niederlande, Eine Einführung, Berlin 1997.

Franke 2008

Franke, Susanne: Between status and spiritual salvatio, „The Portinari triptych“ and Tommaso Portinari's concern for his „memoria“, in: Simiolus 33 (2007/2008), S. 123–144.

Franke 2012

Franke, Susanne: Raum und Realismus, Hugo van der Goes' Bildproduktion als Erkenntnisprozess, Frankfurt a. M. (u. a.) 2012.

Frankfurt 2002

Sander, Jochen (u. a.): Niederländische Gemälde im Städel, 1400 - 1550, Mainz 2002.

Freigang, Schmitt 2005

Freigang, Christian und Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.): Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter. La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen-Age, Berlin 2005.

Frey 1949

Rey, Dagobert: Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft, Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen, Innsbruck (u. a.) 1949.

Frick, Schläpfer 2007

Schläpfer, Thomas und Frick, Caroline: Angst und Depression, Bremen 2007.

Friedländer 1903a

Friedländer, Max J.: Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902, München 1903.

Friedländer 1916

Friedländer, Max J.: Von van Eyck bis Bruegel, Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916.

Friedländer 1925

Friedländer, Max J.: Die altniederländische Malerei, Band 4, Dierick Bouts und Joos van Gent, Berlin 1935.

Friedländer 1926

Friedländer, Max J.: Die altniederländische Malerei, Band 5, Hugo van der Goes, Leiden 1926.

Friedländer 1968

Friedländer, Max J.: Early Netherlandish painting, Volume 4, Dirk Bouts and Joos van Gent, Leiden 1968.

Friedländer 1969

Friedländer, Max J.: Early Netherlandish painting, Volume 5, Hugo van der Goes, Leiden 1969.

Friedländer 1992

Friedländer, Max J.: Von Kunst und Kennerschaft, Leipzig 1992.

Friess 1968

Friess, Gerda: Edelsteine im Mittelalter, Diss., Wien 1968.

Garas 1998

Garas, Klára und Ember, Ildikó (Hrsg.): Szépművészeti múzeum, Budapest 1998.

Gelfand 1994

Gelfand, Laura D.: Fifteenth-century Netherlandish portrait diptychs, Origins and function, Diss., Ohio 1994.

Gelshorn 2007

Gelshorn, Julia: Interkonizität, in: Kritische Berichte, 35 (2007/3), S. 53-58.

Gent, Oudergem 1982

Hoozee, Robert (Hrsg.): Imaginair museum Hugo van der Goes, Ausstellungskatalog, Oudergem, Rood Klooster, 9.9.-14.11.1982, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 18.12.1982-6.2.1983, Leuven, Faculteitsgebouw Letteren en Wijsbegeerte, 11.-25.2.1983, Gent 1982.

Goldschmidt 1903

Goldschmidt, Adolf: Notizen und Mitteilungen, Kunstgeschichtliche Gesellschaft, in: Deutsche Literaturzeitung (1903), S. 997-999.

Gombrich 2002

Gombrich, Ernst H.: Art and illusion, A study in the psychology of pictorial representation, 6. Aufl., London 2002 (Erstausgabe 1960).

Gordon 1988

Gordon, Eric A.: The conservation of Hugo van der Goes's Portrait of a Donor with St. John the Baptist in The Walters Art Gallery, in: The journal of the Walters Art Gallery, 46 (1988), S. 92-97.

Graf 2004

Graf, Beatrix: Der Monforte-Altar von Hugo van der Goes, Bemerkungen zu Erhaltungszustand, Restaurierung und Maltechnik, in: Jahrbuch Berliner Museen, 45 (2003/2004), S. 255-270.

Grams-Thieme 1988

Grams-Thieme, Marion: Lebendige Steine, Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, Wien 1988.

Greub-Fracz 2010

Greub-Fracz, Krystina Maria: Altniederländische gemalte Skulpturenimitationen, Zu Genese und medialem Status eines Bildmotivs, Diss., Wien 2010.

Groote, Tolomio 1975

Groote, Geert: Il trattato „De quattour generibus meditabilium“, Originaltext und italienische Übersetzung von Ilario Tolomio, Padua 1975.

Grosshans 2001

Grosshans, Rainald: IRR-investigations of the panel paintings by Hugo van der Goes in the Berlin Gemäldegalerie, in: Verougstraete, Hélène und van Schoute, Roger (Hrsg.): Jérôme Bosch et son entourage et autres études, Colloque pour l'Étude du Dessin sous-jacent et de la Technologie dans la Peinture, 14, Bruges, 13.-15.9.2001, Leuven 2003, S. 235-249.

Grosshans 2003

Grosshans, Rainald: Die Königsanbetung aus Monforte von Hugo van der Goes in der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz (2003), S. 131-164.

Grunzweig 1931

Grunzweig, Armand: Correspondance de la filiale de Bruges des Medici, Brüssel 1931.

Hackelöer, Schmailzl 2002

Schmailzl, Kurt J. G. und Hackelöer, Bernhard-Joachim: Schwangerschaft und Krankheit, Wechselwirkung, Therapie, Prognose, Berlin (u. a.) 2002.

Halsall 2008

Halsall, Francis: *Systems of art, Art, history and systems theory*, Oxford 2008.

Hamburg, Köln 2012

Hurttig, Marcus Andrew (Hrsg.): *Die entfesselte Antike, Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Wallraf-Richartz-Museum und Fondation Corboud, Köln, 1.3.-28.5.2012, Hamburger Kunsthalle, 27.3.-26.6.2011, Köln 2012.

Hammer-Tugendhat 2006

Hammer-Tugendhat, Daniela: Jan van Eyck, Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: Zimmermann, Anja (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gender, Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 73-97.

Hand, Spronk 2006

Hand, John O. und Spronk, Ron: *Essays in context, Unfolding the Netherlandish diptych*, Publication in conjunction with the exhibition „Prayers and portraits, Unfolding the Netherlandish diptych“, Harvard University Art Museums, Cambridge, New Haven 2006.

Harbison 1985

Harbison, Craig: Visions and meditations in early Flemish painting, in: *Simiolus*, 15 (1985), S. 87-118.

Hatfield Strens 1968

Hatfield Strens, Bianca: L'arrivo del trittico Portinari a Firenze, in: *Commentari, rivista di critica e storia dell'arte*, 19 (1968), S. 315-319.

Hartmann 1993

Hartmann, Erwin: Bilder haben ihre Schicksale, Ankauf der „Anbetung der Könige“ des Hugo van der Goes vor achtzig Jahren, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 30 (1993), S. 503-514.

Heffner 2010

Heffner, Linda J.: *The reproductive system at a glance*, Oxford 2010.

Hilbert, Cohn-Vossen 2011

Hilbert, David und Cohn-Vossen, Staphan: *Anschauliche Geometrie*, Berlin 2011.

Hinterwaldner, Buschhaus 2006

Hinterwaldner, Inge und Buschhaus, Markus: *The picture's image, Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit*, München 2006.

Höfer 2006

Höfler, Janez: Zum Einfluß des Meisters E. S. auf die niederländische Malerei, Der Tod Mariens des Hugo van der Goes in Brügge, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 42 (2006), S. 77-91.

Holly 1984

Holly, Michael Ann: *Panofsky and the foundations of art history*, Ithaca 1984.

Hulin de Loo 1939

Hulin de Loo, Georges: La Vignette chez les enlumineurs gantois entre 1470 et 1500, in: *Académie Royale de Belgique, Bulletins de la Classe des Beaux-Arts* (1939), S. 158-180.

Huizinga, Köster 2006

Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters, Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, herausgegeben und übersetzt von Kurt Köster, 12. Aufl., Stuttgart 2006 (Erstausgabe München 1924).

Iming 2009

Iming, Andrea: Luzifer als Frau? Zur Ikonographie der frauengestaltigen Schlange in Sündenfalldarstellungen des 13. bis 16. Jahrhunderts, Hamburg 2009.

Itzel 2004

Itzel, Constanze: Der Stein trägt, Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts, Diss., Heidelberg 2004.

Jacobs 2006

Jacobs, Lynn F.: The miraculous threshold in Hugo Van der Goes's Portinari altarpiece, in: Hamburger, Jeffrey F., Korteweg, Anne S. (Hrsg.): Tributes in honor of James H. Marrow, Studies in painting and manuscript illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance, London 2006, S. 261-270.

Jäger 1990

Jäger, Michael: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, Köln 1990.

Janowski 1978

Janowski, Hans Norbert (Hrsg.): Geert Groote, Thomas von Kempen und die Devotio moderna, Olten 1978.

Jantzen 1910

Jantzen, Hans: Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910.

Jähnig 1914

Jähnig, Karl Wilhelm: Die Darstellungen der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung Christi in der altniederländischen Malerei von Rogier van der Weyden bis zu Quentin Metsys, Leipzig 1914.

Jongmanns 2003

Jongmanns, Georg: Bildkommunikation, Ansichten der Systemtheorie, Bielefeld 2003.

Jostes 2008

Jostes, Aloysia Elisabeth: Die Historisierung der Devotio moderna im 15. und 16. Jahrhundert, Verbandsbewußtsein und Selbstverständnis in der Windesheimer Kongregation, Diss., Groningen 2008.

Kemp 1990

Kemp, Martin: The science of art, Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat, New Haven 1990.

Kemperdick 1997

Kemperdick, Stephan: Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden, Turnhout 1997.

Kemperdick 2001

Kemperdick, Stephan: Aelbert van Ouwaters Auferweckung des Lazarus und der Dirk Bouts zugeschriebene Marienaltar des Prado, in: Bert Cardon (Hrsg.): Bouts studies, Proceedings of the international colloquium (Leuven, 26 - 28 November 1998), Leuven 1998, S. 71–88.

Kemperdick 2007

Kemperdick, Stephan: Rogier van der Weyden, 1399/1400 - 1464, Königswinter 2007.

Kentenich 1927

Kentenich, Gottfried: Die Genovefalegende, Ihre Entstehung und ihr ältester datierter Text, Trier 1927.

Kermer 1967

Kermer, Wolfgang: Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei, Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, Diss., Tübingen, Düsseldorf 1967.

Kessler 1965

Kessler, Herbert Leon: The solitary bird in Van der Goes' Garden of Eden, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 28 (1965), S. 326–329.

Kirschbaum 1968

Kirschbaum, Engelbert: Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie, A - Ezechiel, Rom (u. a.) 1968.

Klein 1937

Klein, Dorothee: Andachtsbild, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 1, A – Baubetrieb, München 1937, S. 687f.

Klein 2012

Klein, Andreas: Ich bin so frei, Willensfreiheit in der philosophischen, neurobiologischen und theologischen Diskussion, Neukirchen-Vluyn 2012.

Klibansky, Panofsky, Saxl 1990

Klibansky, Raymond und Panofsky, Erwin und Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie, Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main 1990.

König 1998

König, Eberhard (u. a.): Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians, Handschrift 78 B 12 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1998.

König 2009

König, Eberhard (u. a.): El libro de horas Voustre Demeure, Estudio para la edición facsimilar del volumen de Madrid y las miniaturas de Berlín y Filadelfia, Valencia 2009.

Koch 1964

Koch, Robert A.: Flower symbolism in the Portinari Altar, in: The art bulletin 46 (1964), S. 70–77.

Koch 1965

Koch, Robert A.: The Salamander in Van der Goes' Garden of Eden, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 28 (1965), S. 323–326.

Koch 1988

Koch, Robert A.: The Getty „Annunciation“ by Dieric Bouts, in: The Burlington magazine, 130 (1988), S. 509-522.

Konowitz 2009

Konowitz, Ellen: Hugo van der Goes's Portinari altarpiece and the Heart of Devotion, in: Pugliese, Olga Z. und Kavaler, Ethan M. (Hrsg.): Faith and fantasy in the Renaissance, Toronto 2009, S. 269-289.

Koreny 2012

Koreny, Fritz (u. a.): Hieronymus Bosch, Die Zeichnungen, Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Turnhout 2012.

Koslow 1979

Koslow, Susan: The impact of Hugo van der Goes' mental illness and late-medieval religious attitudes on the Death of the Virgin, in: Rosenberg, Charles E. (Hrsg.): Healing and History, New York 1979, S. 27-50.

Koster 2003

Koster, Margaret: New documentation for the Portinari altarpiece, in: The Burlington magazine, 145 (2003), S. 164–179.

Koster 2008

Koster, Margaret: Hugo van der Goes and the procedures of art and salvation, London 2008.

Kren 1997

Kren, Thomas (u. a.): Masterpieces of the J. Paul Getty Museum, Illuminated manuscripts, London 1997.

Kren, Morrison 2006

Kren, Thomas und Morrison, Elisabeth (Hrsg.): Flemish manuscript painting in context, Recent research, Based on symposia held at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 5-6.9.2003, and at the Courtauld Institute of Art, London, 21.2.2004, Los Angeles 2006.

Krieger 1995

Krieger, Michaela: Grisaille als Metapher, Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert, Wien 1995.

Krieger 1996

Krieger, Michaela: Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts, in: Kunstchronik, Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, 49 (1996), S. 575–588.

Krieger 1998

Krieger, Michaela: Zur Grisaillemalerei bei Dirk Bouts, in: Leuven 1998, S. 125-150.

Krieger 2005

Krieger, Michaela: Rezension von: Kren, Thomas und McKendrick, Scot (Hrsg.): *Illuminating the Renaissance, The triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, Ausstellungskatalog, Getty Museum, Los Angeles, 17.6.-7.9.2003, Royal Academy of Arts, London, 29.11.2003-22.2.2004, Los Angeles 2003, in: *Journal für Kunstgeschichte*, 9 (2005), 3, S. 240-249.

Krieger 2012

Krieger, Michaela: *Gerard Horenbout und der Meister Jakobs IV. von Schottland, Stilkritische Überlegungen zur flämischen Buchmalerei*, Wien 2012.

Kruse, Thürlemann 1999

Kruse, Christiane und Thürlemann, Felix (Hrsg.): *Porträt - Landschaft - Interieur, Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999.

Lane 1975

Lane, Barbara G.: *Ecce Panis Angelorum, The manger as altar in Hugo's Berlin Nativity*, in: *The art bulletin*, 57 (1975), S. 476-486.

Lassaigne 1957

Lassaigne, Jacques: *Die flämische Malerei, Das Jahrhundert van Eycks*, Genf 1957.

Levi d'Ancona 1977

Levi D'Ancona, Mirella: *The garden of the Renaissance, Botanical symbolism in Italian painting*, Florenz 1977.

Leuven 1998

Smeyers, Maurits (Hrsg.): *Dirk Bouts (ca. 1410 – 1475), Een Vlaams primitief te Leuven*, Ausstellungskatalog, Sint-Pieterskerk en Predikherenkerk, Louvain, 19.9.-6.12.1998, Leuven 1998.

Leuven 1998

Cardon, Bert (u. a., Hrsg.): *Bouts Studies, Proceedings of the International Colloquium*, Leuven, 26-28.11.1998, Leuven 2001.

Leuven 2001

Verougstraete, Hélène und van Schoute, Roger (Hrsg.): *Jérôme Bosch et son entourage et autres études. Colloque pour l'Étude du Dessin sous-jacent et de la Technologie dans la Peinture*, 14, Brugge, 13.-15.9.2001, Leuven 2003.

Leuven 2009

Campbell, Lorne (Hrsg.): *Rogier van der Weyden, Master of passions*, Ausstellungskatalog, M, Leuven, 20.9.-6.12.2009, Leuven 2009.

Lieftinck 1964

Lieftinck, Gerard I.: *De meester van Maria van Bourgondie en Rooclooster bij Brussel*, in: *Bulletin en nieuws-bulletin, Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 6. Ser. 17 (1964), S. 255-294.

Lieftinck 1969

Lieftinck, Gerard I.: Boekverluchters uit de omgeving van Maria van Bourgondie, Brussel 1969.

Lissabon 1981

S. Lucas retratando a Virgem, Pintura, Coletânea de textos, Conclusão dos exames e tratamentos realizados no Instituto José de Figueiredo, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1981.

London 1998

Campbell, Lorne: The fifteenth century Netherlandish schools, National Gallery, London, London 1998.

Los Angeles 2003

Kren, Thomas (u. a.): Illuminating the Renaissance, The triumph of Flemish manuscript painting in Europe, Ausstellungskatalog, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 17.6.-7.9.2003, Royal Academy of Arts, London, 29.11.2003-22.2.2004, Los Angeles 2003.

Los Angeles 2008

Husband, Timothy (Hrsg.): The art of illumination, The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry, Ausstellungskatalog, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 18.11.2008 - 8.2.2009, New Haven 2008.

Los Angeles 2010

Kren, Thomas (Hrsg.): Illuminated manuscripts from Belgium and the Netherlands in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010.

Luhmann 1984

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme, Frankfurt am Main 1984.

Luther 1964

Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe, Band 18, Weimar 1964.

Luther, Delius 1884

Delius, Johannes (Hrsg.): Martin Luthers Trostschriften, Gotha 1884.

Madrid 2009

Borchert, Till-Holger (Hrsg.): Jan Van Eyck, Grisallas, Ausstellungskatalog, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 3.11.2009-31.1.2010, Madrid 2009.

Malibu 1983

Kren, Thomas (u. a.): Renaissance painting in manuscripts, Treasures from the British Library, Ausstellungskatalog, J. Paul Getty Museum, Malibu, 6.10.1983-8.1.1984, Pierpont Morgan Library, New York, 20.1.-29.4.1984, British Library, London, 25.5.-30.9.1984, New York 1983.

Malibu 1990

Kren, Thomas (Hrsg.): Margaret of York, Simon Marmion, and the Visions of Tondal, Papers delivered at a Symposium organized by the Department of Manuscripts of the J. Paul Getty Museum, 21-24.6.1990, Malibu 1992.

Marrow 1986

Marrow, James H.: Symbol and meaning in northern European art of the late middle ages and the early Renaissance, in: *Simiolus*, 16 (1986), S. 150-169.

Marrow 1991

Marrow, James H.: Dutch manuscript painting in context, Encounters with the art of France, the Southern Netherlands and Germany, in: Klamt, Johann-Christian; van der Horst, Koert (Hrsg.): *Masters and miniatures, Proceedings of the Congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands*, Utrecht, 10-13.12.1989, Doornspijk 1991, S. 53-88.

McCloy 1958

McCloy, William A.: *The Ofhuys chronicle and Hugo van der Goes*, Iowa City 1958.

McKendrick 2003

McKendrick, Scot: *Flemish illuminated manuscripts, 1400-1550*, London 2003.

McKendrick 2007

McKendrick, Scot: Between Flanders and Normand, Collaboration among miniaturists or a case of influence? in: Lowden, John; Bovey, Alixe (Hrsg.): *Under the influence, The concept of influence and the study of illuminated manuscripts*, Turnhout 2007, S. 222-224.

McNamee 1963

McNamee, Maurice B.: Further symbolism in the Portinari Altarpiece, in: *The art bulletin* 45 (1963), S. 142-143.

Mendez Casal 1909-1910

Mendez Casal, A.: Les grands oeuvres d'art inédites, in: *Les Arts anciens de Flandre (1909-1910)*, 156-161.

Miller 1995

Miller, Julia Isabel: Miraculous childbirth and the Portinari altarpiece, in: *The art bulletin* 77 (1995), S. 249-261.

Möbius 1989

Möbius, Friedrich: *Stil und Epoche, Periodisierungsfragen, Friedrich Möbius zu seinem 60. Geburtstag*, Dresden 1989.

Nash 2008

Nash, Susie: *Northern Renaissance art*, Oxford 2008.

New York 1947

Wehle, Harry B. und Salinger, Margareta: *Catalogue of early Flemish, Dutch and German paintings*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1947.

New York 1998

Ainsworth, Maryan Wynn (u. a.): *From van Eyck to Bruegel, Early Netherlandish painting in The Metropolitan Museum of Art*, Ausstellungskatalog, Metropolitan Museum of Art, New York, 22.9.1998-3.1.1999, New York 1998.

Novotny 1938

Novotny, Fritz: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938.

Nuttall 1992

Nuttall, Paula: The patrons of chapels at the Badia of Fiesole, in: Studi di storia dell'arte, 3 (1992), S. 97-112.

Oettinger 1938

Oettinger, Karl: Das Rätsel der Kunst des Hugo van der Goes, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 12 (1938), S. 43–76.

Ohly 1985

Ohly, Friedrich: Gesetz und Evangelium, Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach, Der Blutstrahl der Gnade in der Kunst, Münster 1985.

Ohm 1948

Ohm, Thomas: Die Gebetsgebärden der Völker und das Christentum, Leiden 1948.

Origines, Jay 1954

Jay, Eric George (Hrsg.): De oratione, Origen's Treatise on prayer, London 1954.

Oschema, Schwings 2010

Oschema, Klaus und Schwinges, Rainer Christoph (Hrsg.): Karl der Kühne von Burgund, Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft, Zürich 2010.

Pächt 1933

Pächt, Otto: Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen 2, Berlin 1933, S. 75–100.

Pächt 1948

Pächt, Otto: The Master of Mary of Burgundy, London 1948.

Pächt 1952

Pächt, Otto: Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance in: Alte und neue Kunst, 1 (1952), 2, S. 70-78.

Pächt 1956

Pächt, Otto: Rezension von: Panofsky, Erwin: Early Netherlandish painting, Cambridge 1953, in: The Burlington magazine, 98 (1956), S. 110-116, 267-279.

Pächt 1969

Pächt, Otto: Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 22 (1969), S. 43–58.

Pächt 1977

Pächt, Otto: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, Ausgewählte Schriften, München 1977.

Pächt 1989

Pächt, Otto: Van Eyck, Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989.

Pächt 1994

Pächt, Otto: Altniederländische Malerei, Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, München 1994.

Pächt 1995

Pächt, Otto: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, in: ders.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, ausgewählte Schriften, München 1995, S. 165-300, 313-316.

Pächt, Thoss 1990

Pächt, Otto und Thoss, Dagmar: Die illuminierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, Band 7, Flämische Schule II, Wien 1990.

Panofsky 1927

Panofsky, Erwin: „Imago Pietatis“, Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 261–308.

Panofsky 1951

Panofsky, Erwin: Gothic architecture and scholasticism, Latrobe 1951.

Panofsky 1953

Panofsky, Erwin: Early Netherlandish painting, It's origins and character, Cambridge (Mass.) 1953.

Panofsky 1955

Panofsky, Erwin: Meaning in the visual arts, Papers in and on art history, Garden City 1955.

Panofsky 2001

Panofsky, Erwin: Die Altniederländische Malerei, Ihr Ursprung und Wesen, Übersetzt von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, Köln 2001.

Panofsky 2006

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie, Köln 2006.

Paravicini 2008

Paravicini, Werner: „Vernünftiger Wahnsinn“, Karl der Kühne, Herzog von Burgund (1433 - 1477), in: Marti, Susan (Hrsg.): Karl der Kühne (1433 - 1477), Kunst, Krieg und Hofkultur, Stuttgart 2008, S. 39–49.

Paris, Berlin 2005

Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie, Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ausstellungskatalog, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 10.10.2005-6.1.2006, Neue Nationalgalerie, Berlin, 17.2.-7.5.2006, Ostfildern-Ruit 2005.

Pavia 1981

Peroni, Saggi A. (u. a.): Pincaoteca Masalpina, Pavia 1981.

Pearson 2005

Pearson, Andrea G.: Envisioning gender in Burgundian devotional art, 1350 – 1530, Experience, authority, resistance, Aldershot 2005.

Périer-D'Ieteren 2006

Périer-D'Ieteren, Catheline: Dieric Bouts, The complete works, Brüssel 2006.

Pleij 2000

Pleij, Herman: Der Traum vom Schlaraffenland, Mittelalterliche Phantasien vom vollkommenen Leben, Frankfurt am Mai 2000.

Post 1968

Post, Regnerus Richardus: The Modern Devotion, Confrontation with Reformation and Humanism, Leiden 1968.

Post 2011

Post, Werner: Acedia, Das Laster der Trägheit, Zur Geschichte der siebten Todsünde, Freiburg im Breisgau 2011.

Preimesberger 1991

Preimesberger, Rudolf: Zu Jan van Eycks Dipzychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 54 (1991), S. 459–489.

Pschyrembel 1994

Hildebrandt, Helmut und Pschyrembel, Willibald: Pschyrembel, Klinisches Wörterbuch, Berlin 1994.

Puyvelde 1935

Puyvelde, Leo van: Two exhibitions at Brussels, I. Flemish Primitives at the International Exhibition, in: Burlington Magazine 67 (1935), S. 84.

Quermann 2006

Quermann, Carolin: Der Marientod von Hugo van der Goes, Distanzen als Gegenstand der Bildanalyse, Weimar 2006.

Reis Santos 1939

Reis Santos, Luis: A lost work of Massys and a hitherto unknown Van der Goes, in: Burlington Magazine 75 (1939), S. 162-169.

Reis Santos 1953

Reis Santos, Luis: Obras-primas da Pintura Flamenga dos seculos XV e XVI em Portual, Lisboa 1953.

Reis Santos 1962

Reis Santos, Luis: Masterpieces of Flemish Panting of the fifteenth and Sixteenth Centuries in Portugal, Lisbon 1962.

Rey 1936

Rey, Robert: Hugo van der Goes, Fontainebleau-Paris 1936.

Rey 1945

Rey, Robert: Hugo van der Goes, Brüssel 1945.

Reynolds 2003

Reynolds, Catherine: „Goes, Hugo van der“, in: Grove Art Online, Oxford Art Online, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T032991>, 7.8.2014.

Ridderbos 1990

Ridderbos, Bernhard: Die „Geburt Christi“ des Hugo van der Goes, Form, Inhalt, Funktion, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 32 (1990), S. 137–152.

Ridderbos 1991

Ridderbos, Bernhard: De melancholie van de kunstenaar, Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst, s'Gravenhage 1991.

Ridderbos 2007

Ridderbos, Bernhard: Hugo van der Goes's „Death of the Virgin“ and the modern devotion, An analysis of a creative process, in: Oud-Holland, 120 (2007), S. 1–30.

Ridderbos 2008

Ridderbos, Bernhard: Il trittico con il „Giudizio Universale“ di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes, in: Meijer, Bert W. (Hrsg.): Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430 – 1530, Dialoghi tra artisti, Da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello, Livorno 2008, S. 38–65.

Riegl 1985

Riegl, Alois: Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, München 1985.

Riegl 1902

Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 23 (1902), S. 71–278.

Ringbom 1965

Ringbom, Sixten: Icon to narrative, The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Abo 1965.

Ringbom 1969

Ringbom, Sixten: Devotional images and imaginative devotions, Notes on the place of art in late medieval private pity, in: Gazette des beaux-arts, 111=73 (1969), S. 159–170.

Roggen 1957

Roggen, Domien: Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen, Antwerpen 1957.

Rohlmann 1994

Rohlmann, Michael: Auftragskunst und Sammlerbild, Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento, Alfter 1994.

Roover 1963

De Roover, Raymond: The rise and decline of the Medici Bank, 1397–1494, Cambridge (Mass.) 1963.

Rosenauer 1969

Rosenauer, Artur: Zu einer niederländischen Beweinungskomposition und ihren Reflexen in der österreichischen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 22 (1969), S. 157–166.

Rüthing 1992

Rüthing, Heinrich: Frömmigkeit, Arbeit, Gehorsam, Zum religiösen Leben von Laienbrüdern in der Windesheimer Kongregation, in: Schreiner, Klaus (Hrsg.): Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter, Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, München 1992, S. 203-226.

Sander 1912

Sander, Hjalmar: Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes und zur Chronologie seiner Werke, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 35 (1912), S. 519–545.

Sander 1989

Sander, Jochen: The meeting of Jacob and Rachel, Hugo van der Goes' drawing at Christ Church, Oxford, in: Master drawings, 27 (1989), S. 39–52.

Sander 1992

Sander, Jochen: Hugo van der Goes, Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992.

Sander 1999

Sander, Jochen: An Hugos Statt, Das Künstlerselbstbildnis in den Kopien und Varianten nach dem Monforte-Altar des Hugo van der Goes als Ausdruck künstlerischen Selbstbewußtseins, in: Kruse, Christiane und Thürlemann, Felix (Hrsg.): Porträt - Landschaft – Interieur, Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999, S. 237-254.

Schade 2001

Schade, Karl: Ad excitandum devotionis affectum, Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei, Weimar 2001.

Scheibler 1887

Scheibler, Ludwig: Über altdeutsche Gemälde in der kaiserlichen Galerie zu Wien, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 10 (1887), S. 271–306.

Scherer 2001

Scherer, Annette: Vom Andachtsbild zum Sammlerbild, Varianten des „Sündenfalls“ von Hugo van der Goes, in: Bergdolt, Klaus (Hrsg.): Opere e giorni, Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venedig 2001, S. 363–370.

Schlie 2002

Schlie, Heike: Bilder des Corpus Christi, Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Berlin 2002.

Schmidt 1989

Schmidt, Peter: Aby M. Warburg und die Ikonologie, Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wüttke, Bamberg 1989.

Schmidt, Suckale 2003

Schmidt, Peter und Suckale, Robert (Hrsg.): Stil und Funktion, Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, München 2003.

Schmidt 2005

Schmidt, Gerhard: Malerei der Gotik, Fixpunkte und Ausblicke, Graz 2005.

Schmitt 1992

Schmitt, Jean-Claude: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter, Stuttgart 1992.

Schöne 1938

Schöne, Wolfgang: Dieric Bouts und seine Schule, Berlin 1938.

van Schoute 1979

van Schoute, Roger: Le diptyque du péché originel et de la déploration de Hugo van der Goes au Kunsthistorisches Museum de Vienne, Etude du dessin sous-jacent, in: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloques 1 et 2 organisés par le Laboratoire d'Etude des Oeuvres d'Art par les Méthodes Scientifiques, Leuven 1979, S. 60.

Schrade 1966

Schrade, Hubert: Zum Stifterbildnis des Hugo van der Goes in Baltimore, in: Fiensch Günther; Imdahl, Max (Hrsg.): Festschrift Werner Hager, Recklinghausen 1966, S. 38-43.

Schumann 1851

Schumann, Robert: Genoveva, Oper in vier Acten nach Tieck und Hebbel, Clavierauszug von Clara Schumann, Leipzig 1851.

Schwarz 2004

Schwarz, Reinhard: Luther, Göttingen 2004.

Seattle 2004

Alexander-Skipnes, Ingrid (Hrsg.): Cultural exchange between the Low Countries and Italy 1400 - 1600, Turnhout 2007.

Sedlmayr 1951

Sedlmayr, Hans: Der Ruhm der Malkunst, Jan Vermeer „De schilderconst“, in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 169-177.

Sedlmayr 1960

Sedlmayr, Hans: Jan Vermeer, Der Ruhm der Malkunst, in: Sedlmayr, Hans: Epochen und Werke, Band 2, Wien 1960, S. 107-119.

Silva Maroto 2001

Silva Maroto, Pilar: Le dessin sous-jacent de la Sainte Famille de Bernard van Orley et de la Vierge de Louvain, in: Leuven 1998, S. 109-119.

Silver 2006

Silver, Larry: Hieronymus Bosch, deutschsprachige Ausgabe, München 2006.

Silver 2008

Silver, Larry: Marketing Maximilian, The visual ideology of a Holy Roman emperor, Princeton 2008.

Smeyers 1996

Smeyers, Maurits: Flemish illuminated manuscripts, 1475 - 1550, Ausstellungskatalog, Eremitage, St. Petersburg, 7.3.-5.5.1996, Museo Bardini, Florenz, 7.6.-28.7.1996, New York (u. a.) 1996.

Smeyers 1999

Smeyers, Maurits: Flemish miniatures from the 8th to the mid-16th century, Leuven 1999.

Stählin 1940

Stählin, Wilhelm: Form und Gebärde in Gottesdienst und Gebet, Potsdam 1940.

Steyaert 2005

Steyaert, Griet: De triptiek met de marteling van de heilige Hippolytus, begonnen door Dirk Bouts en afgewerkt door Hugo van der Goes en zijn leerling of medewerker, Aert van den Bossche, in: Balis, Arnout (Hrsg.): Florissant, Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15de - 17de eeuw), Liber amicorum Carl Van de Velde, Brüssel 2005, S. 51–63.

Steppe 1983

Steppe, Jan Karel: De mappemonde geschilderd door Jan van Eyck voor Filips de Goede, in: Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 44 (1983), 2, S. 87-131.

Strolz 2011

Strolz, Monika: Das Wiener Diptychon von Hugo van der Goes, Technologische Beobachtungen und Restaurierung, in: Technologische Studien, Kunshistorisches Museum Wien, 8 (2011), S. 91-132.

Strzygowski 1938

Strzygowski, Josef: Vergleichende Kunstforschung, in: Journal of the Indian Society of Oriental Art, 1938, S. 107–117.

Suckale 2003

Suckale, Robert: Zum Körper- und Wirklichkeitsverständnis der frühen niederländischen Maler, in: Schmidt, Peter und Suckale, Robert (Hrsg.): Stil und Funktion, Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, München 2003, S. 473–499.

Täube 1991

Täube, Dagmar R.: Monochrome gemalte Plastik, Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik, Essen 1991.

Tertullian, Schleyer 2006

Tertullianus, Quintus Septimius Florens: De baptismo, lateinisch - deutsch, Übersetzt von Dietrich Schleyer, Turnhout 2006.

Theunissen 1996

Theunissen, Michael: Vorentwürfe von Moderne, Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters, Berlin 1996.

Thompson, Campbell 1974

Thompson, Colin und Campbell, Lorne: Hugo van der Goes and the Trinity panels in Edinburgh, Edinburgh 1974.

Thürlemann 2012a

Thürlemann, Felix: Bild gegen Bild, Für eine Theorie des vergleichenden Sehens, in: Gerd Blum u.a. (Hrsg.): Pendant Plus, Praktiken der Bildkombinatorik, Berlin 2012, S. 391–401.

Thürlemann 2012b

Thürlemann, Felix: Vom Einzelbild zum hyperimage, Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Gerd Blum (u. a., Hrsg.): Pendant Plus, Praktiken der Bildkombinatorik, Berlin 2012, S. 23–44.

Tieck 1817

Tieck, Johann Ludwig: Leben und Tod der heiligen Genofeva, Pfalzgräfin im Trierlande, Nebst der wunderbaren Historie von der Melusina, Wien 1817.

Timmermann 2003

Timmermann, Achim: The workshop practice of medieval painters, in: Lindley, Phillip (Hrsg.): Making medieval art, Donington 2003, S. 42-53.

Tolnay 1944

Tolnay, Charles de: Hugo van der Goes as portrait painter, in: The art quarterly, 7 (1944), S. 181-190.

Turner 1996

Turner, Richard: Renaissance in Florenz, Köln 1996.

Utrecht 1989

Klamt, Johann-Christian und van der Horst, Koert (Hrsg.): Masters and miniatures, Proceedings of the Congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands, Utrecht, 10.-13.12.1989, Doornspijk 1991.

Valla, Keßler 1987

Valla, Lorenzo und Keßler, Eckhard: Über den freien Willen, Lateinisch-deutsche Ausgabe, München 1987.

Vandenbroeck 1985

Vandenbroeck, Paul: Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw, Antwerpen 1985.

Villarino Herrería 1997

Villarino Herrería, H.: Phrentitis in Greco-Latin medicine, in: Actas actas luso-españolas de neurología psiquiatría y ciencias afines, 25/2 (1997), S. 128-34.

Waagen 1847

Waagen, Gustav Friedrich: Nachträge zur Kenntnis der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts, in: Kunstblatt (1847), S. 201–203.

Waagen 1866

Waagen, Gustav Friedrich: Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, Band 1, Die K. K. Gemälde-Sammlungen im Schloss Belvedere und in der K. K. Kunst-Akademie, die Privat-Sammlungen, Wien 1866.

Walker 1960

Walker, Robert M.: The demon of the Portinari altarpiece, in: The art bulletin, 42 (1960), S. 218–223.

Warburg 1901

Warburg, Aby Moritz: Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 23 (1902), S. 247–266.

Warburg 1905

Warburg, Aby: Der Tod des Orpheus, Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die italienische Antike, in: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Hamburg im Oktober 1905, Sonderabdruck, Hamburg, 1905, S. 55-60.

Washington, Antwerpen 2006

Hand, John Oliver (u. a.): Prayers and portraits, Unfolding the Netherlandish diptych, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington, DC, 12.11.2006-4.2.2007, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 3.3.-27.5.2007, New Haven 2006.

Wauters 1855

Wauters, Alphonse: Histoire des environs de Bruxelles, Brüssel 1855.

Wauters 1872

Wauters, Alphonse: Hugues van der Goes, Brüssel 1872.

Weniger 2001

Weniger, Matthias: Provost als Buchmaler, Versuch einer Nachlese, in: Brinkmann, Bodo (Hrsg.): Aus Albrecht Dürers Welt, Festschrift für Fedja Anzelewsky, Turnhout 2001, S. 143-151.

Weniger 2004

Weniger, Matthias: „Durch und durch lutherisch“? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F. 55 (2004), S. 115-134.

White 1957

White, John: The birth and rebirth of pictorial space, London 1957.

Wieck 1983

Wieck, Roger S.: Late Medieval and Renaissance illuminated Manuscripts 1350-1525 in the Houghton Library, Cambridge 1983.

Wien 1981

Demus, Klaus und Klauner, Friderike und Schütz, Karl: Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä., Katalog der Gemäldegalerie, Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien 1981.

Wien 2012

Michel, Eva (Hrsg.): Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien, 14.9.2012-6.1.2013, München 2012.

Wiese 2010

Wiese, Harald: Eine Zeitreise zu den Ursprüngen unserer Sprache, Berlin 2010.

Wiesflecker 1971

Wiesflecker, Hermann: Kaiser Maximilian I., Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, Band 1, Jugend, burgundisches Erbe und Römisches Königtum bis zur Alleinherrschaft 1459 - 1493, Wien 1971.

Wiesflecker 1991

Wiesflecker, Hermann: Maximilian I., Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches, Wien 1991.

Wiesflecker-Freihuber 2001

Wiesflecker-Freihuber, Inge: Maximilian, in: Bautz, Friedrich W. (Hrsg.), Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, Band 8, Rembrandt – Scharbel, Herzberg 1994, Sp. 879-893.

Wijsman 2010

Wijsman, Hanno: Luxury bound, Illustrated manuscript production and noble and princely book ownership in the Burgundian Netherlands (1400 – 1550), Turnhout 2010.

Winkler 1925

Winkler, Friedrich: Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts, Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening, Leipzig 1925.

Winkler 1957

Winkler, Friedrich: Buchmalereien von Jan Provost, in: Roggen 1957, S. 285-290.

Winkler 1958

Winkler, Friedrich: Die Wiener Kreuztragung, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 9 (1958), S. 83-108.

Winkler 1964

Winkler, Friedrich: Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964.

Winkler 1978

Winkler, Friedrich: Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening, Amstersam 1978.

Wirth 1958

Wirth, K.-A.: Diptychon, in: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Band 4, München 1958, S. 61ff.

Wölfflin 1943

Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1943.

Wolf 1999

Wolf, Gerhard: Jenseits des Flusses, Affinitäten und Differenzen in den Bildkonzepten Jan van Eycks und Leon Battista Albertis, in: Kruse, Thürlemann 1999, S. 13-29.

Wolff-Thomsen 2006

Wolff-Thomsen, Ulrike: Willy Gretor (1868 - 1923), Seine Rolle im internationalen Kunstbetrieb und Kunsthandel um 1900, Kiel 2006.

Wolfthal 1989

Wolfthal, Diane: The beginnings of Netherlandish canvas painting, 1400-1530, Cambridge 1989.

Wolfthal 2007

Wolfthal, Diane: Florentine bankers, Flemish friars, and the patronage of the Portinari altarpiece, in: Alexander-Skipnes, Ingrid (Hrsg.): Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400–1600), Turnhout 2007, S. 1–21.

Wood 2000

Wood, Christopher (Hrsg.): The Vienna school reader, New York 2000.

Zemanek 2012

Zemanek, Evi (Hrsg.): Komparatistik, Berlin 2012.

Zijlmans 1990

Zijlmans, Kitty: Kunst, geschiedenis, kunstgeschiedenis, Methode en praktijk van een kunsthistorische aanpak op systeemtheoretische basis, Leiden 1990.

6.3 Kurzfassungen / Abstracts

6.3.1 Deutsch

Im Zentrum der Arbeit steht der niederländische Maler Hugo van der Goes (um 1435–1482, tätig in Gent und Ouderghem). Berühmtheit erlangte dieser Künstler auch durch den Bericht eines Zeitgenossen über seinen schweren Nervenzusammenbruch wenige Jahre vor seinem Tod. Diese für das späte Mittelalter bzw. die frühe Neuzeit sehr ungewöhnliche Quelle zur Persönlichkeit des Künstlers wird im Rahmen der Einleitung diskutiert, wobei zwei bisher anscheinend übersehene Aspekte besondere Berücksichtigung finden: Einerseits der Umstand, dass der Bericht im Kontext der Melancholia-Diskussion des frühen 16. Jahrhunderts entstand; Andererseits das überraschend große Wissen des Autors auf dem Gebiet der Psychiatrie (beispielsweise war er sich bewusst, dass Depressionen eine organische Ursache haben können oder dass eine depressive Neigung angeboren sein kann). Der Text legt daher nahe, dass die psychische Krise des Malers in einen Persönlichkeitswandel überging, welcher sich teilweise wohl auch mit den bemerkenswerten stilistischen Veränderungen in seinem Werk in Verbindung bringen lässt.

Im ersten Kapitel wird eines von Hugos Hauptwerken, das sog. Wiener Diptychon einer detaillierten inhaltlichen und formalen Analyse unterzogen. Seine Ikonographie wird dabei mit drei Texten in Verbindung gebracht: mit Lorenzo Vallas gegen Mitte des 15. Jahrhunderts verfasstem Dialog über die Freiheit des menschlichen Willens („*De libero arbitrio*“), der mit der Sündefall-Thematik des Diptychons zusammenzuhängen scheint; und mit Mathias Emichs 1472 erschienener Bearbeitung der Genovefa-Legende (bei der Heiligen, die ursprünglich auf der Rückseite des Sündenfalls zu sehen war, dürfte es sich nicht um Geneviève, die Schutzheilige von Paris, sondern um die altdeutsche Sagenheldin handeln); Am interessantesten erscheint jedoch Hesekiels Prophezeiung des Untergangs der Stadt Tyrus (Hesekiel 26-28), da sich die biblische Geschichte mit den historischen Ereignissen der 1470er Jahre in Bezug setzen lässt: im ersten Teil wird Tyrus nämlich mit dem Garten Eden verglichen, der auf dem linken Flügel des Diptychons zu sehen ist, während im zweiten Teil der Tod des Herrschers von Tyrus und der Untergang seines Reiches beweint werden - dies könnte eine Erklärung dafür sein, dass auf dem rechten Flügel (im Gegensatz zu den wenige Jahrzehnte später entstandenen sog. Gesetz-und-Gnade-Bildern) keine Kreuzigung, sondern eine Beweinung dargestellt ist. Zudem wird Tyrus in der Bibelstelle mit einem prächtigen Schiff verglichen, der mitten auf den Meer in zwei Teile bricht, worin man eine Parallele zum allmählichen Zerfall der burgundischen Niederlande ab 1477 sehen kann. Dieser ikonographische Kontext macht es wahrscheinlich, dass das Diptychon von Erherzog Maximilian I. von Habsburg und seiner Frau Maria von Burgund bestellt wurde, und zwar vermutlich sehr bald nach ihrer Hochzeit im Jahr 1477. In der Ikonographie des Diptychons könnten somit die Machtansprüche des Hauses Habsburg-Burgund (gegenüber Frankreich) zum Ausdruck kommen. Tatsächlich wurde das Werk aufgrund seines Stils von vielen Forschern in die späten 1470er Jahre datiert. Diesen stilkritischen Befund bestätigen auch die im Anschluss an die ikonographische Analyse durchgeführten, systematischen Vergleiche mit anderen Arbeiten Hugos und mit Werken seiner Zeitgenossen.

Das Thema des dritten Kapitels ist die „Werkgruppe Hugo van der Goes“. Kapitel 3.1 beschäftigt sich mit dem künstlerischen Verhältnis zwischen Hugo van der Goes und dem sog. Meister der Houghton-Miniaturen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der (bisher ebenfalls nicht diskutierten) Frage, ob drei Miniaturen aus dieser Werkgruppe dem Tafelmaler zugeschrieben werden können: zwei Miniaturen im „Huth-Studenbuch“ („Heimsuchung Mariä“ und „Disputatio der heiligen Barbara“ in der British Library, London) und ein Einzelblatt mit der Darstellung der „Verkündigung an die Hirten“ (Getty Museum, Los Angeles). Insbesondere die Farbigkeit, die Maltechnik, die Figurentypen, die dramatische Gestaltung der Szenen sowie nicht zuletzt ihre Raumauffassung machen die Autorschaft Hugos sehr wahrscheinlich.

In Kapitel 3.2 werden stilkritische Argumente für eine Ausgliederung des „Monforte-Altars“ aus der sog. Kerngruppe vorgebracht. Dieses Gemälde galt bisher als das einzige erhaltene Frühwerk des Malers, obwohl seine stilkritische Beurteilung vor der letzten Restaurierung eigentlich nicht möglich war. Insbesondere die wärmere Farbigkeit des Bildes und die Maltechnik sind untypisch für Hugo van der Goes. Darüber hinaus spricht u. a. auch die Ausdruckslosigkeit der Hände gegen die Urheberschaft Hugos. Nicht zuletzt wäre mit der Abschreibung ein wesentliches Problem gelöst, nämlich das der stilistischen Entwicklung: sie verlief dann relativ konsequent - die in die mittleren 1470er Jahre zu datierenden Werke zeigen den deutlichen Einfluss Rogier van der Weydens und Dirk Bouts' d. Ä., während sich der Maler um 1480 von der Tradition emanzipiert; ab zirka 1478 werden die Figuren immer monumentaler gestaltet, die Gewandbehandlung ist natürlich, zudem zeichnen sich die Spätwerke durch eine stärkere Lokalfarbigkeit und eine charakteristische „aquarellhafte“ Farbharmonie aus.

Die Ergebnisse von Kapitel 3.2 sind daher eine wichtige Voraussetzung für das letzte Unterkapitel, das sich eingehender mit der stilistischen Entwicklung des Malers befasst. Die Werke der „Kerngruppe“ werden in zwei Gruppen geordnet: Bei der früheren Werkgruppe (Portinari-Altar, Bonkil-Flügel) dürften große Teile der malerischen Ausführung auf Werkstattmitarbeiter zurückzuführen sein, während die Spätwerke (Hirtenanbetung, Marientod, Wiener Diptychon usw.) vermutlich fast alle ausschließlich vom Hauptmeister gemalt wurden. Im Rahmen dieses Kapitels wird also nicht nur eine „Händescheidung“ vorgenommen, sondern auch eine Feinchronologie erarbeitet, wobei die Analyse der Raumdarstellung besondere Berücksichtigung findet. Es zeigt sich, dass Hugo van der Goes den Raum mit Hilfe von imaginären Raumebenen gestaltet, die nicht nur (bild-)parallel verlaufen, sondern sich auch krümmen oder einander in verschiedenen Winkeln überschneiden können.

6.3.2 English

The thesis focuses on the Netherlandish painter Hugo van der Goes (about 1435–1482, active in Gent and Ouderghem), whose fame is also due to an unusual source from the late middle ages and early modern period: a report on his nervous crisis that was written by one of his contemporaries. In the introduction of this study it is pointed out that the genesis of the document must be seen in the context of the „melancholia dispute“ in the early 16th century. Besides, the text testifies to the author's extraordinary amount of knowledge on medical and psychiatric issues (e. g. he knew about the hereditary component of depression). Thus, the report suggests that the artist's psychological crisis evolved to a permanent change of his personality which is probably connected to stylistic changes in his oeuvre.

Chapter 2 presents an in-depth analysis of Hugo's „Vienna diptych“. The iconography of this major work seems to be linked to three texts: Lorenzo Valla's dialogue „On free will“ („De libero arbitrio“) might be connected to the fact that the left wing shows the „Fall of man“; Mathias Emich's adaptation of the Genovefa legend (published in 1472) was probably the source for the depiction that used to be on the back side of the „Fall of man“, therefore the saint on the panel is presumably not Geneviève of Paris but Genovefa, the leading character of the early German legend; however, the most interesting text is Hesekiel 26-28 since the prophet predicts the decline of the biblical realm of Tyrus which shows strong parallels to the historical events of the 1470's: in the first part, Tyrus is compared to Eden and its ruler to Adam (the left wing of the diptych shows Adam and Eve in Eden), whereas the second part is a lamentation of Tyrus respectively its ruler (the right wing shows the „Lamentation of Christ“). In addition, Tyrus is compared to a magnificent ship that breaks in two pieces in the middle of the sea, which might be interpreted as a metaphor for the gradual breakup of the Burgundian Netherlands after 1477. This could mean that the patrons of the Vienna diptych were Maximilian I. of Hapsburg and his wife Mary of Burgundy. They probably commissioned the work in autumn 1477, after their marriage. Therefore, the iconography of the diptych might express the claims of power of the house Hapsburg-Burgundy against France. Following the iconographical analysis, a series of systematic comparisons with Hugo's other works and paintings by his contemporaries confirms the result of earlier stylistic examinations according to which the diptych was made in the late 1470's.

In Chapter 3.1, the artistic relationship between Hugo van der Goes and the „Master of the Houghton-Miniatures“ is discussed. It seems probable that three miniatures from this group were painted by the panel painter: the „Visitation“ and the „Disputation of Saint Barbara“ in the „Huth Hours“ (British Library, London) as well as a single leaf showing the „Annunciation to the shepherds“ (Getty Museum, Los Angeles). The dramatic qualities of these scenes, their colour harmony, the figure types and the space conception are strong indicators of Hugo's style.

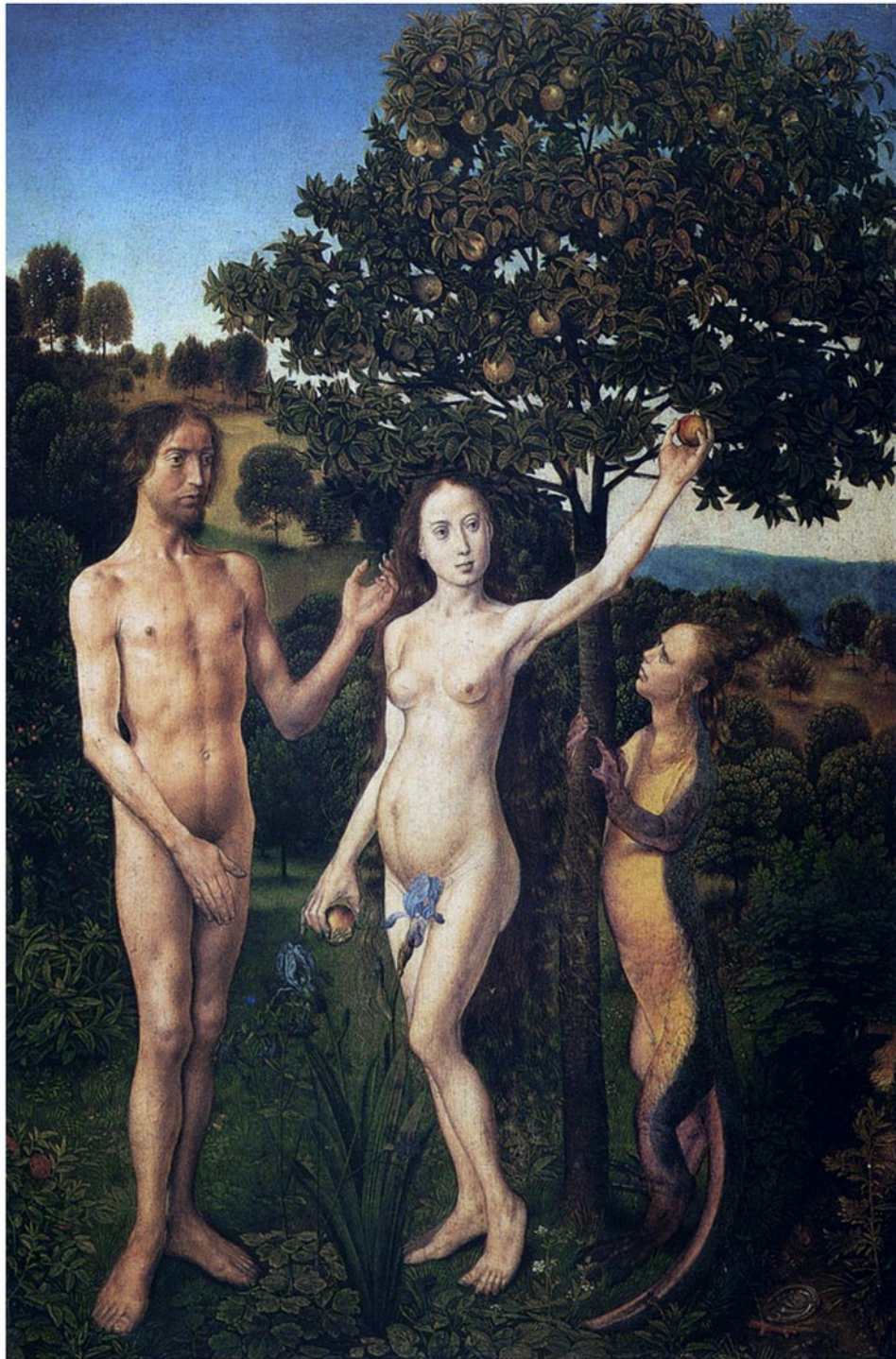
Chapter 3.2 deals with the „Monforte altarpiece“ and its stylistic placement. Although since the last restoration (completed in 2004) the painting shows numerous qualities that suggest a removal from the „core group“, its attribution has not been questioned. Especially the warmer colour harmony, the painting technique as well as the lack of expressiveness with regard to the rendering of the hands seem to be strong arguments against Hugo's authorship. Besides, it is easier to reconstruct the artist's stylistic development without the Monforte altarpiece. Van der Goes's style probably evolved quite linearly from a first phase that shows

the influence of Rogier van der Weyden and Dirk Bouts the Elder to a second period that is characterised by very monumental figures, natural design of garments and stronger local colours.

In the final chapter, a precise chronology of Hugo's oeuvre is compiled and the works are divided into autograph works and paintings that were executed by the main master and his workshop. The first task is accomplished by the analysis of Hugo's space conceptions: the artist appears to have imagined pictorial space in planes that are parallel (to the picture plane), oblique, intersecting or bent.



Abbildung 1: Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Genovefa, Wien, Kunsthistorisches Museum



*Abbildung 2: Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall,
Wien, Kunsthistorisches Museum*

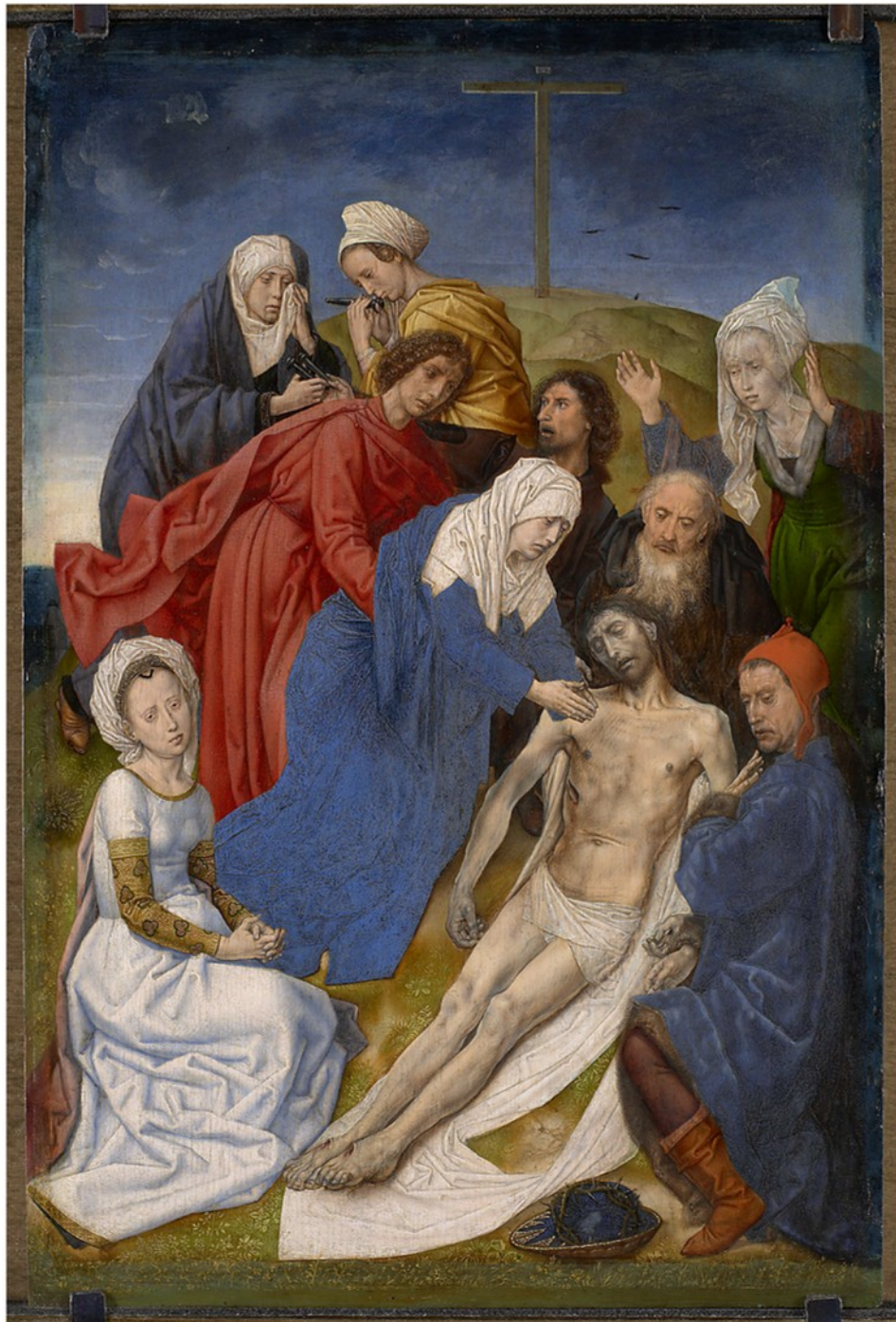


Abbildung 3: Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung,
Wien, Kunsthistorisches Museum



Abbildung 4: Hugo van der Goes, Bonkil-Flügel, linker Flügel, Innenseite, Edinburgh, National Gallery



Abbildung 5: Hugo van der Goes, Bonkil-Flügel, rechter Flügel, Innenseite, Edinburgh, National Gallery



Abbildung 6: Hugo van der Goes, Bonkil-Flügel, rechter Flügel, Außenseite, Edinburgh, National Gallery



Abbildung 7: Hugo van der Goes, Bonkil-Flügel, rechter Flügel, Außenseite, Edinburgh, National Gallery



Abbildung 8: Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Innenseite, Florenz, Uffizien



*Abbildung 9: Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Außenseite (geschlossen),
Florenz, Uffizien*



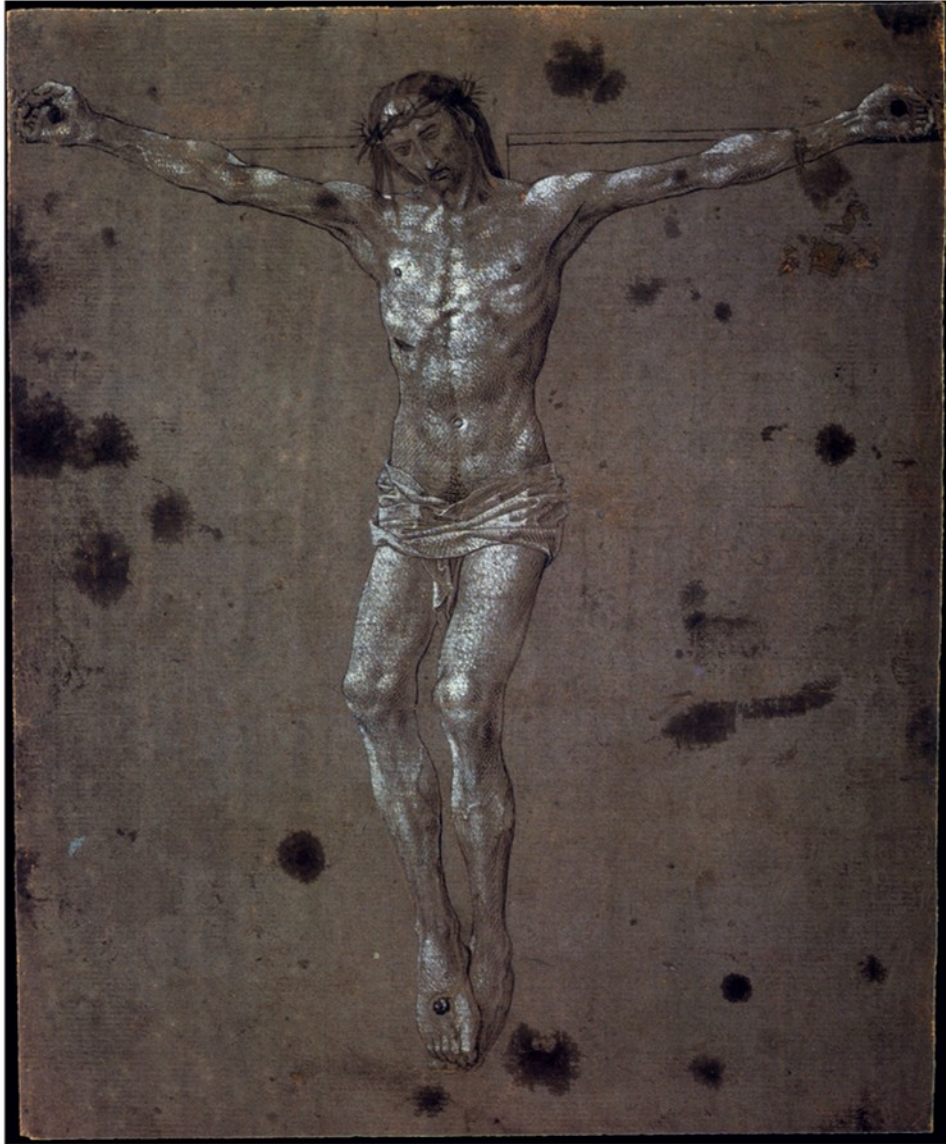
*Abbildung 10: Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Mitteltafel,
Florenz, Uffizien*



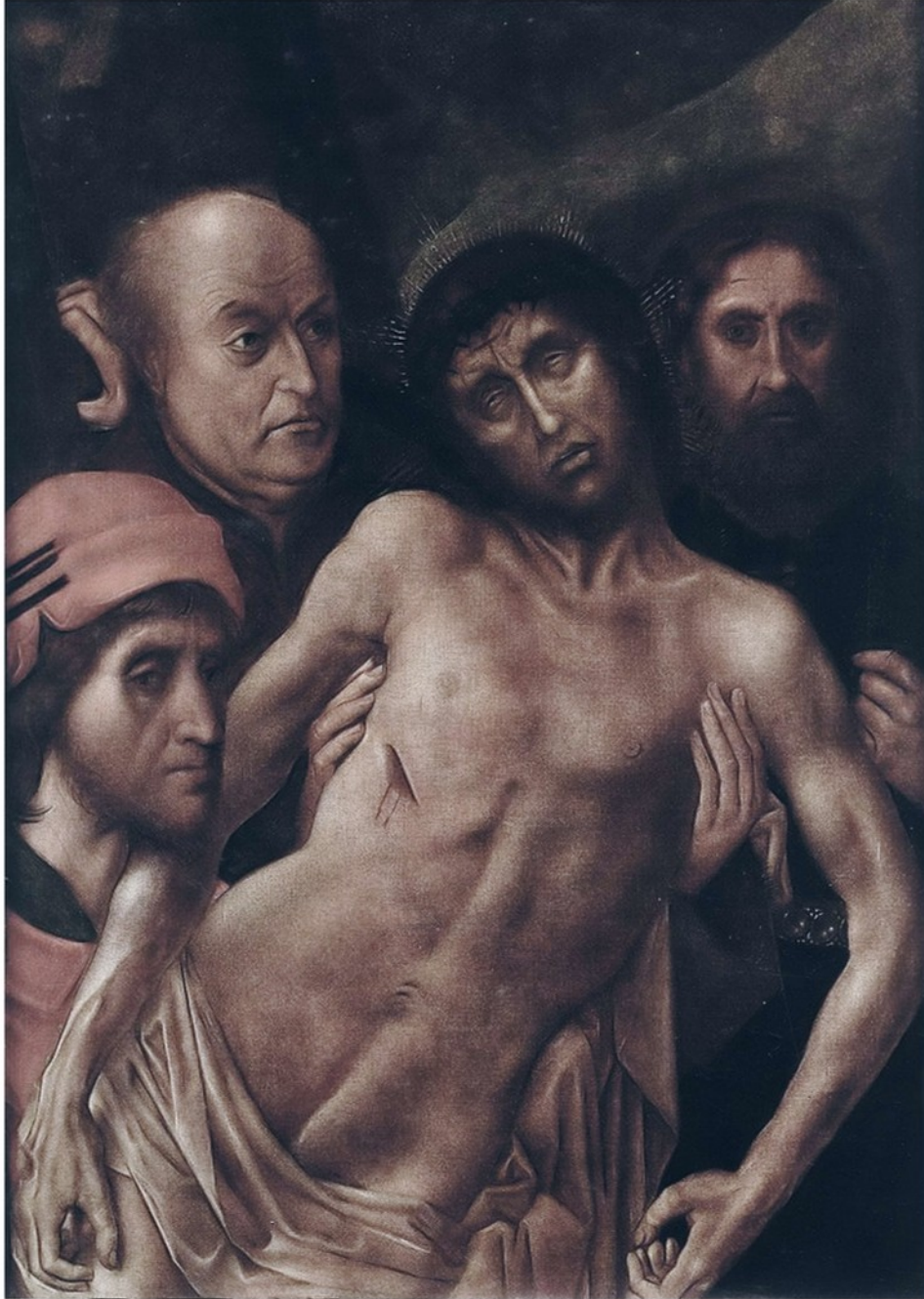
Abbildung 11: Portinari-Altar, linker Flügel, Innenseite



Abbildung 12: Portinari-Altar, rechter Flügel, Innenseite



*Abbildung 13: Hugo van der Goes, gekreuzigter Christus,
Windsor, Windsor Castle*



*Abbildung 14: Hugo van der Goes, sog. kleine Kreuzabnahme,
linker Flügel, Privatbesitz*



Abbildung 15: Hugo van der Goes, sog. kleine Kreuzabnahme, rechter Flügel, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



*Abbildung 16: Hugo van der Goes, Porträtfragment,
Baltimore, Walters Art Museum*



Abbildung 17: Hugo van der Goes, Porträtfragment, New York, Metropolitan Museum



Abbildung 18: Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel,
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



Abbildung 19: Dirk Bouts d. Ä. und Hugo van der Goes, Hippolyt-Triptychon, Brügge, St. Salvator



Abbildung 20: Hugo van der Goes, Jakob und Rachel, Oxford, Christ Church, Picture Gallery



*Abbildung 21: Hugo van der Goes, Marientod,
Brügge, Groeningemuseum*



Abbildung 22: Hugo van der Goes, Anbetung der Hirten, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



*Abbildung 23: Hugo van der Goes, Kreuzabnahme-Fragment,
Oxford, Christ Church, Picture Gallery*



Abbildung 24: Antonius in der Wüste und Szenen aus der Antonius-Vita, sog. Emerson-White-Stundenbuch, Houghton Library, Cambridge (Mass.), Typ. 443-443.1, fol. 99v-100r



Abbildung 25: Trauerzug, Emerson-White-Stundenbuch, Cambridge, Houghton Library, Typ. 443-443.1, fol. 171r



*Abbildung 26: Gregorsmesse,
Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. II 3634-6*



*Abbildung 27: Hirtenverkündigung,
Los Angeles, J. P. Getty Museum, Ms. 60*



Abbildung 28: Hirtenanbetung, Cambridge,
 Houghton Library, Typ. 443-443.1, fol. 157r



Abbildung 29: Heimsuchung, sog. Huth-Stundenbuch,
London, British Library, Add. Ms. 38126, fol. 66v



*Abbildung 30: Disputatio der heiligen Barbara,
London, British Library, Add. Ms. 38126, fol. 145v*



Abbildung 31: Betender David, Privatsammlung



*Abbildung 32: Vision des heiligen Dominik,
Privatsammlung*



*Abbildung 33: Hugo van der Goes, Nachfolge, Monforte-Altar,
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie*



Abbildung 34: Brüder van Eyck, Genter Altar,
Adam und Eva, Gent, St. Bavo



*Abbildung 35: Dirk Bouts d. Ä., Grablegung,
London, National Gallery*



Abbildung 36: Rogier van der Weyden, Werkstatt, *Beweinung*, Den Haag, Mauritshuis



*Abbildung 37: Hans Burgkmair,
Kaiser Maximilian "schulmeistert" einen Hofmaler,
Holzschnitt aus dem "Weißkunig", um 1518*



Abbildung 38: Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Detail, Joseph, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



Abbildung 39: Monforte-Altar, Detail



Abbildung 40: Monforte-Altar, Detail



Abbildung 41: Monforte-Altar, Detail



Abbildung 42: Portinari-Altar, Detail



Abbildung 43: Portinari-Altar, Detail



Abbildung 44: Portinari-Altar, Detail



Abbildung 45: Portinari-Altar, Detail



Abbildung 46: Portinari-Altar, Detail



Abbildung 47: Portinari-Altar, Detail



Abbildung 48: Marientod, Detail



Abbildung 49: Marientod, Detail



Abbildung 50: Hirtenanbetung, Detail



Abbildung 51: Hirtenanbetung, Detail



Abbildung 52: Monforte-Altar, IRR, Gewand Josephs



Abbildung 53: Monforte-Altar, IRR, Kopf Mariä

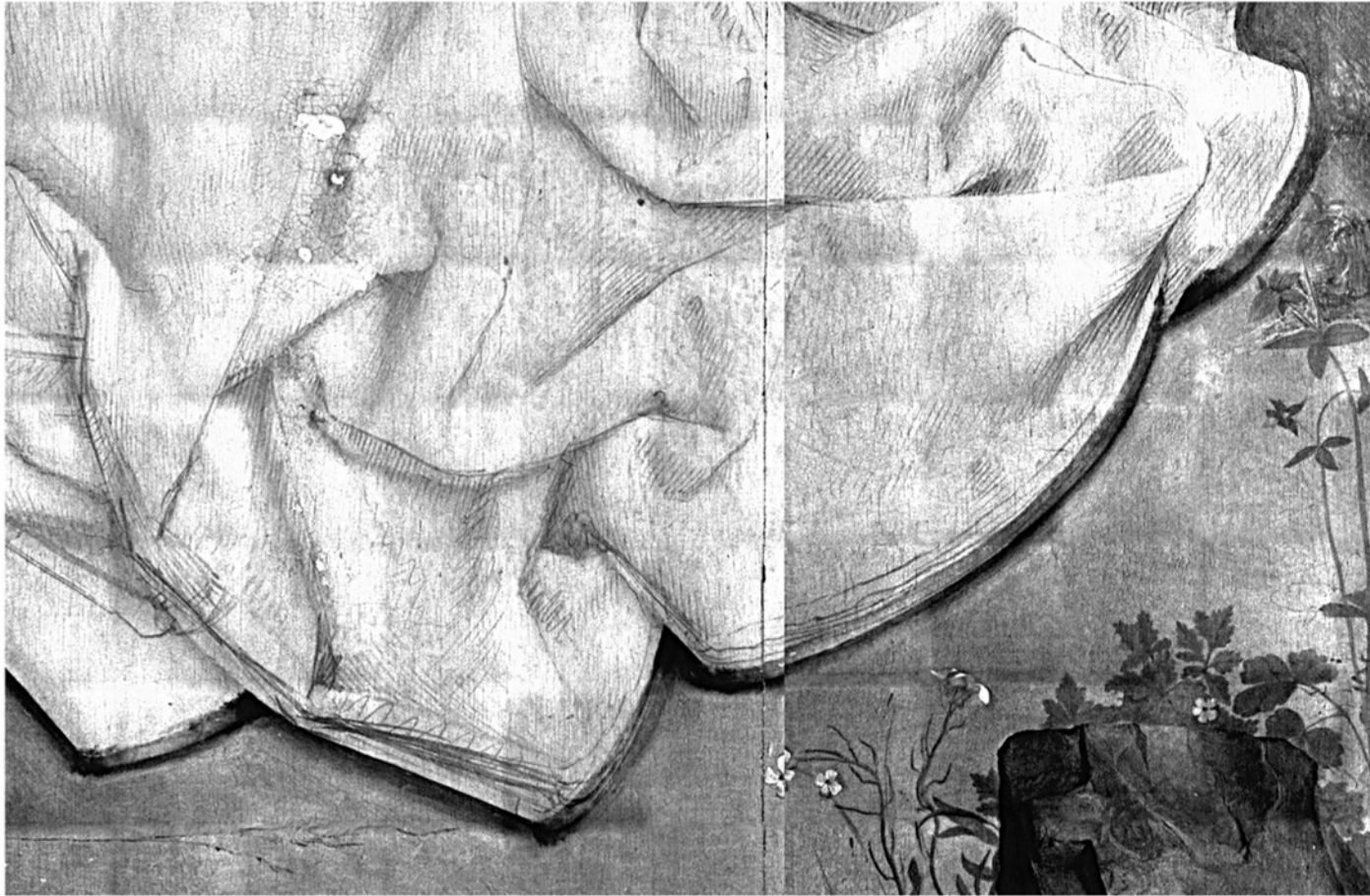


Abbildung 54: Monforte-Altar, IRR, Detail aus dem Gewand des mittleren Königs

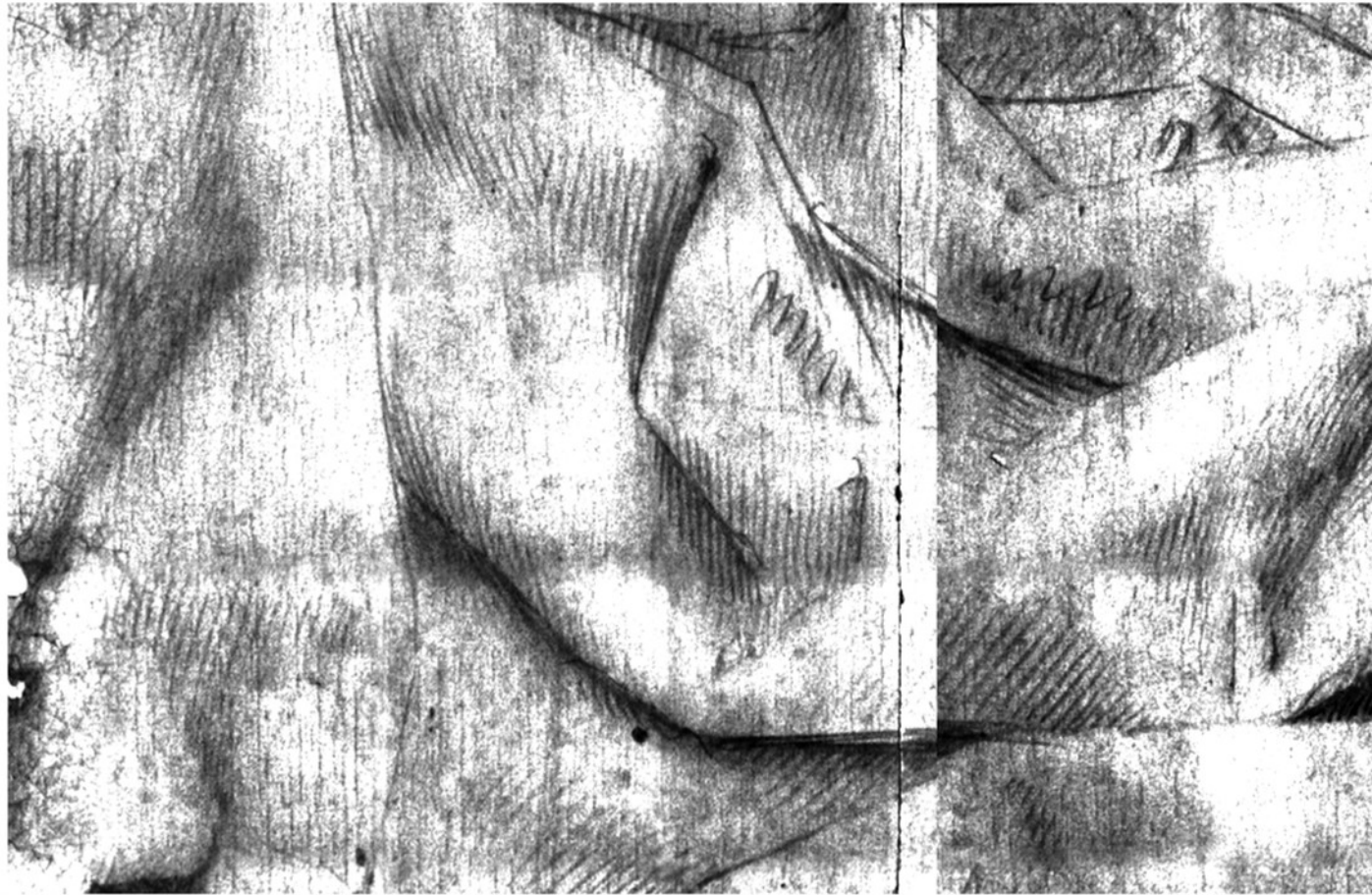


Abbildung 55: Monforte-Altar, IRR, Detail (Abb. 54)



Abbildung 56: Monforte-Altar, IRR, Detail



Abbildung 57: Monforte-Altar, IRR, Detail Gewand Mariä



Abbildung 58: Hirtenanbetung, IRR, Detail



Abbildung 59: Hirtenanbetung, IRR, Detail



Abbildung 60: Hirtenanbetung, IRR, Detail, Josephs Oberschenkel



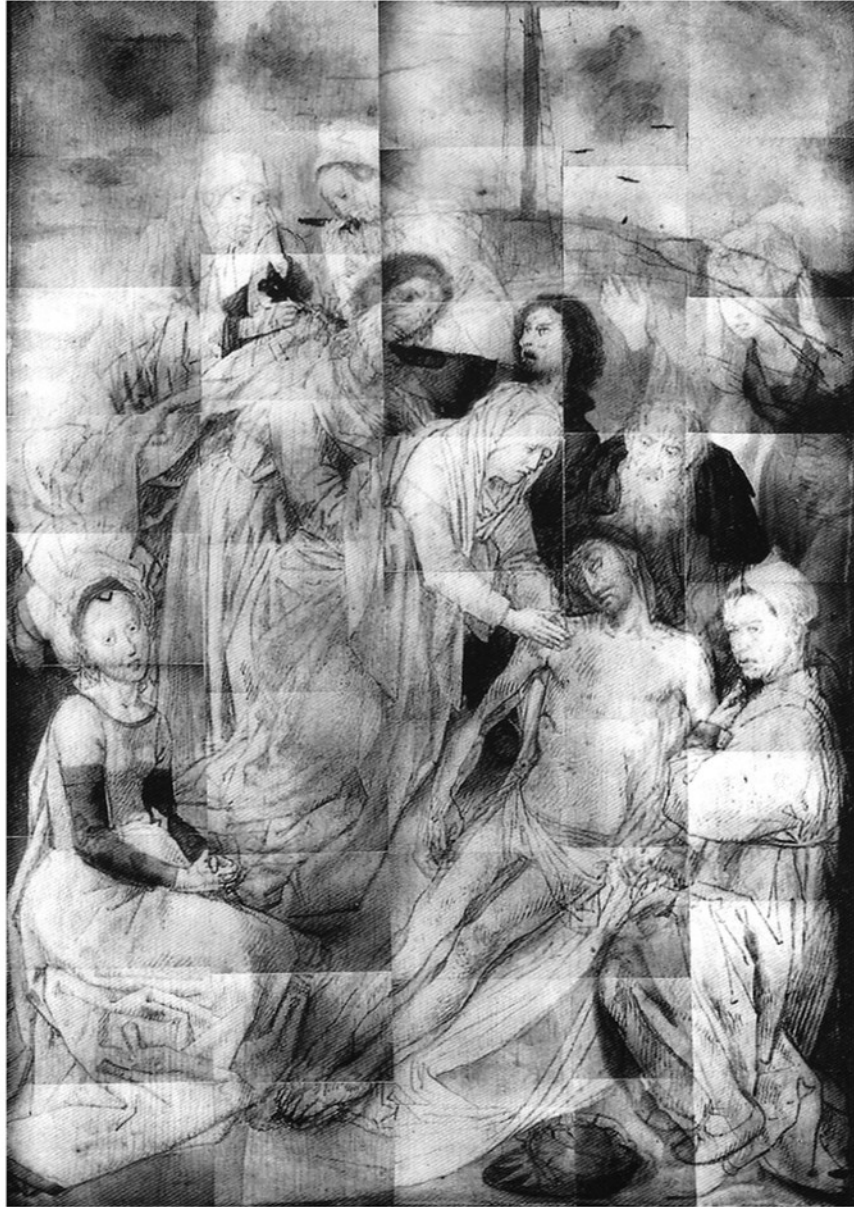
Abbildung 61: Hirtenanbetung, IRR, Detail



Abbildung 62: Portinari-Altar, IRR, rechter Flügel, Außenseite, Detail



*Abbildung 63: Portinari-Altar, IRR,
rechter Flügel, Außenseite, Detail*



*Abbildung 64: Beweinung, Wien, Kunsthistorisches
Museum, IRR*



Abbildung 65: Rogier van der Weyden, Miraflores-Altar, Mitteltafel, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



*Abbildung 66: Joos van Wassenhove, Apostelkommunion,
Urbino, Galleria Nazionale*



Abbildung 67: Petrus Christus, Beweinung, Brüssel, Koninklijke Musea



Abbildung 68: Rogier van der Weyden, Nachfolge, Beweinung, Madrid, Prado



*Abbildung 69: Brüder Limburg,
Geneviève, Très Belles Heures, fol.181,
New York, Metropolitan Museum*

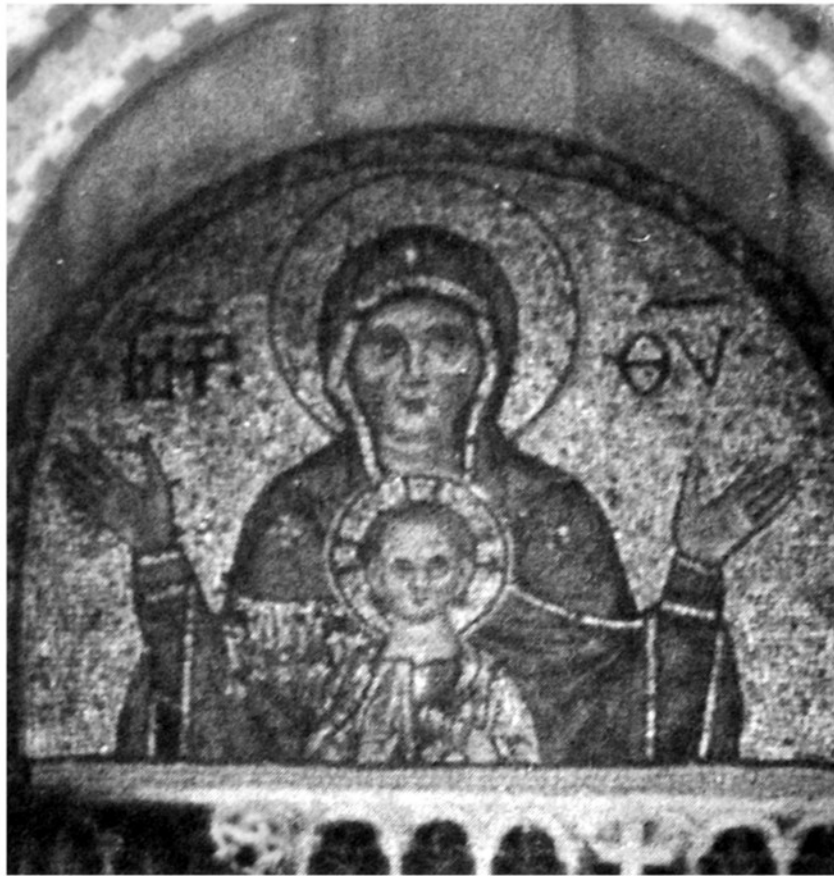


Abbildung 70: Mosaikikone, Venedig, S. Marco, Südfassade



Abbildung 71: Orans, Rom, Coemeterium Jordanorum



*Abbildung 72: Simone Martini, Kreuzabnahme,
Antwerpen, Koninklijke Museum voor schone Kunsten*



*Abbildung 73: Cod. n. 2616, fol. 1V,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek*



Abbildung 74: Dirk Bouts d.Ä., *Paradies*, Lille, Musée des Beaux-Arts



Abbildung 75: Sog. Stundenbuch der Maria von Burgund, Cod. 1857, fol. 14v, Wien, Österreichische Nationalbibliothek



*Abbildung 76: Cod. 1857, fol. 43v,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek*



Abbildung 77: Bouts-Werkstatt (?), Schmerzensmann und Mater Dolorosa, London, National Gallery



*Abbildung 78: Andrea Pisano, Madonna,
Budapest, Szépművészeti Múzeum*



Abbildung 79: Brüder van Eyck, Genter Altar, Außenseite, Johannes der Täufer, Gent, St. Bavo



*Abbildung 80: Nino Pisano,
Madonna, Florenz, Santa Maria Novella*



Abbildung 81: Dirk Bouts d.Ä., Abendmahls-Altar, Löwen, St. Pieterskerk



*Abbildung 82: Rogier van der Weyden, Columba-Altar, Mitteltafel,
München, Alte Pinakothek*

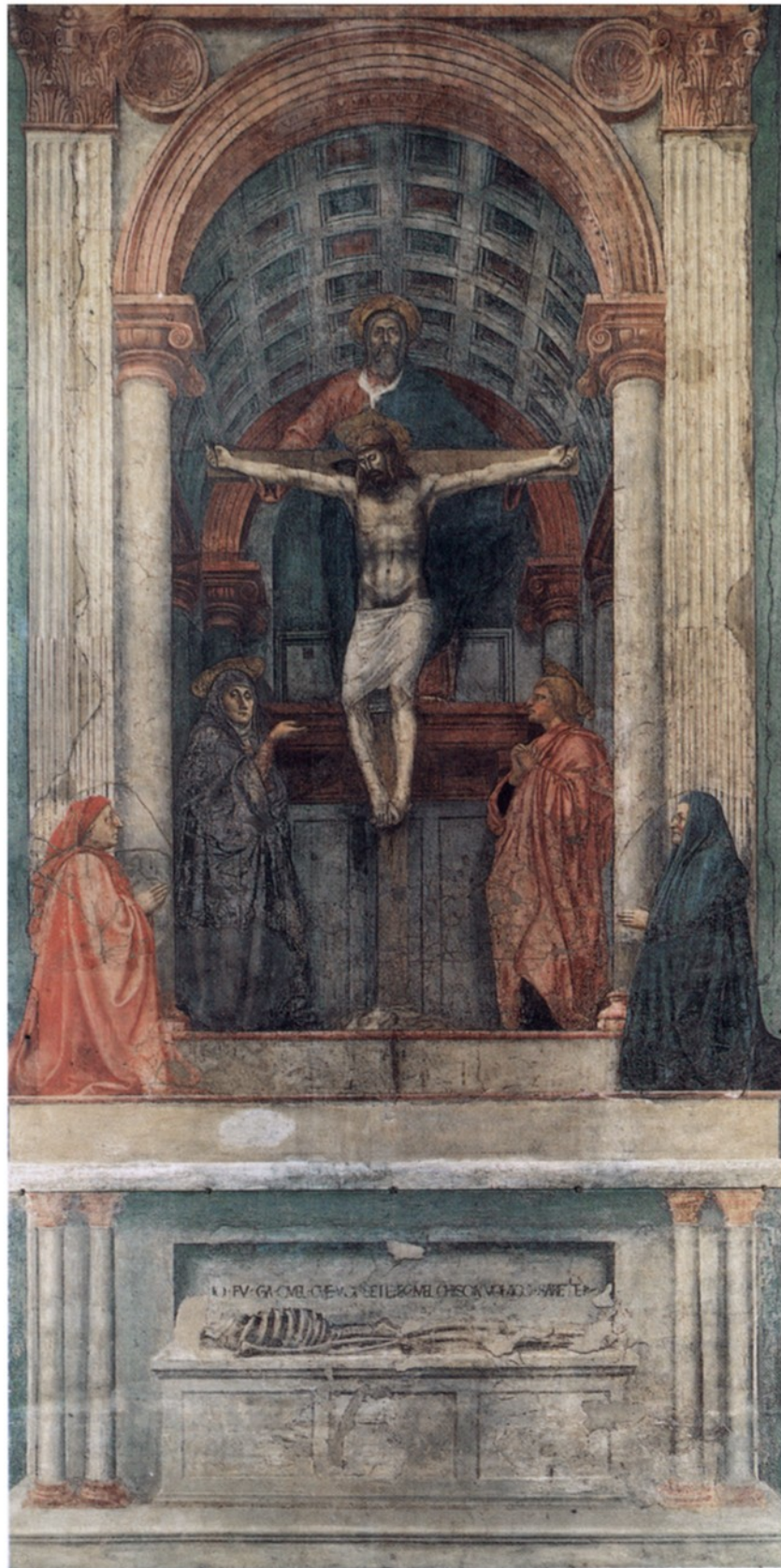


Abbildung 83: Masaccio, Trinität, Florenz, S. Maria Novella

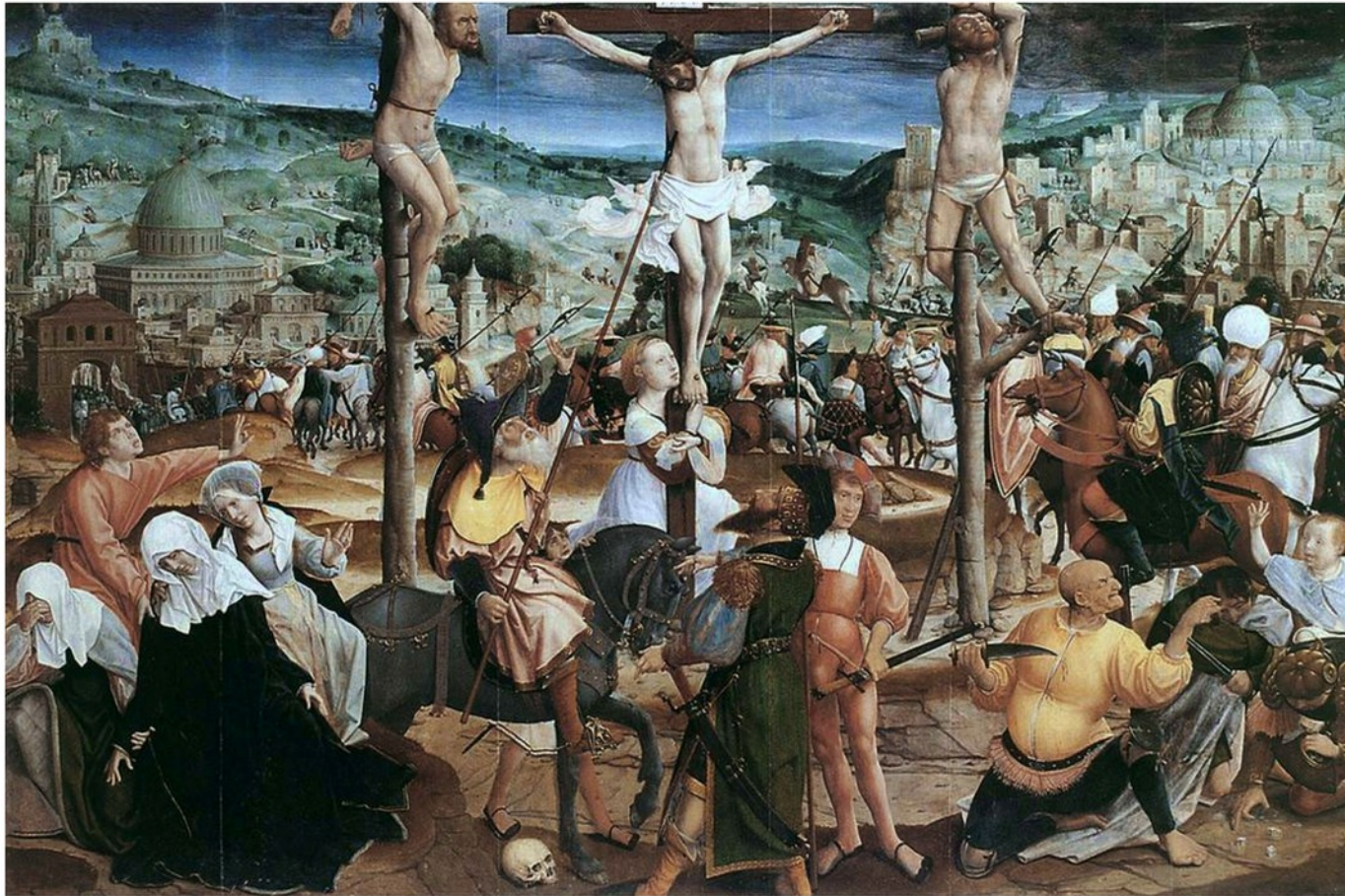


Abbildung 84: Jan Provost, Kreuzigung, Brügge, Groeningemuseum



*Abbildung 85: Meister von Frankfurt, Kopie nach den Flügeln des Monforte-Altars,
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*



Abbildung 86: Hans Memling, Johannes-und-Veronika-Diptychon, linker Flügel, Vorderseite, München, Alte Pinakothek



*Abbildung 87: Hans Memling, Johannes-und-Veronika-Diptychon,
linker Flügel, Rückseite, München, Alte Pinakothek*



Abbildung 88: Hans Memling, *Johannes-und-Veronika-Diptychon*, rechter Flügel, Vorderseite, Washington, National Gallery



Abbildung 89: Hans Memling, Johannes-und-Veronika-Diptychon, rechter Flügel, Rückseite, Washington, National Gallery



Abbildung 90: Abbildung 30, Detail, Pfauen



Abbildung 91: Abbildung 30, Detail, Hunde



Abbildung 92: Abbildung 30, Detail, Barbara



Abbildung 93: Abbildung 27, Detail, Betlehem



Abbildung 94: Abbildung 27, Detail, Engel



Abbildung 95: Abbildung 27, Detail, Hirten



Abbildung 96: Abbildung 27, Detail, Hund



*Abbildung 97: Moritz von Schwind, Genovefa,
Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett*



*Abbildung 98: Breviarium, Antwerpen, Museum
Mayer van den Bergh, Hs. 946, fol.536v*



*Abbildung 99: Perugino, Beweinung Christi,
Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina*



*Abbildung 100: Geertgen van Haarlem, Beweinung Christi,
Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie*



*Abbildung 101: Donatello, Judith und Holofernes,
Florenz, Palazzo Vecchio*



Abbildung 102: Hugo van der Goes, Hippolyt-Triptychon, linker Flügel, Brügge, St. Salvator



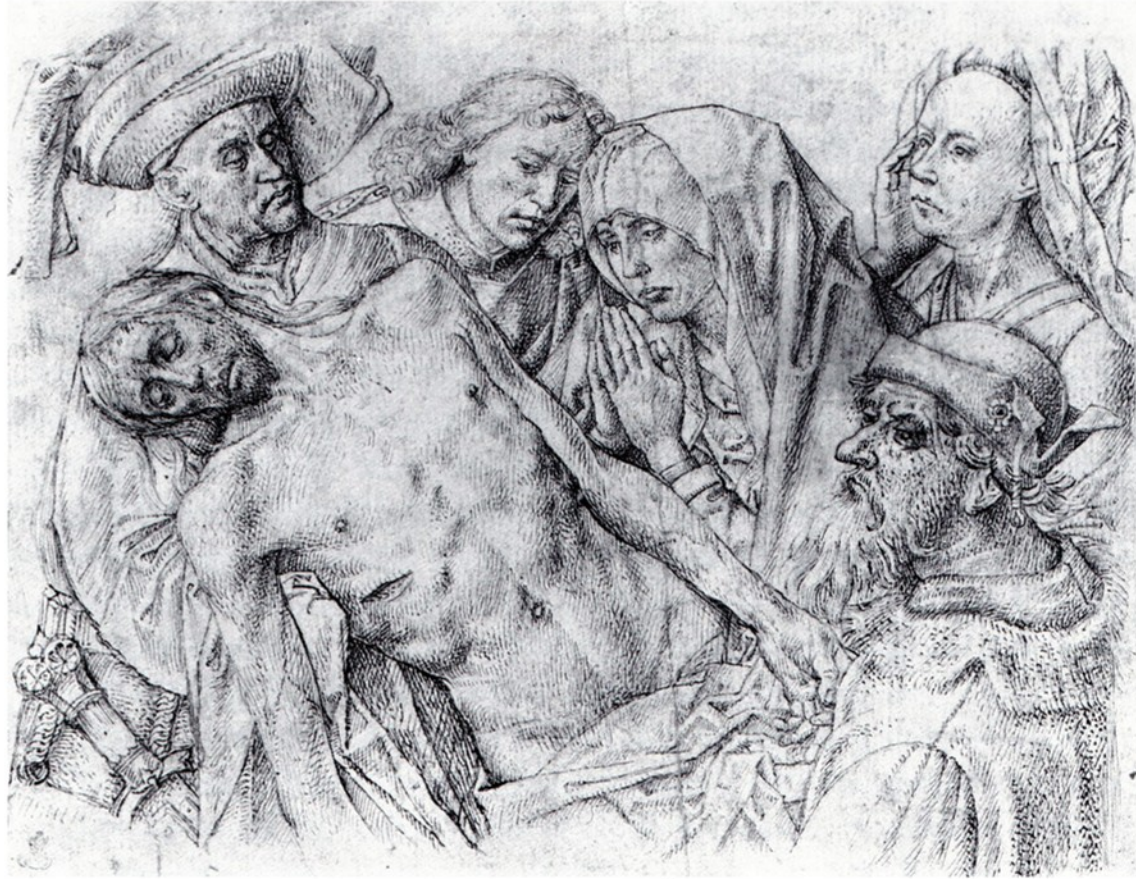
Abbildung 103: Hugo van der Goes, Umkreis, Lukas malt die Madonna, Lissabon, Museu de Arte Antiga



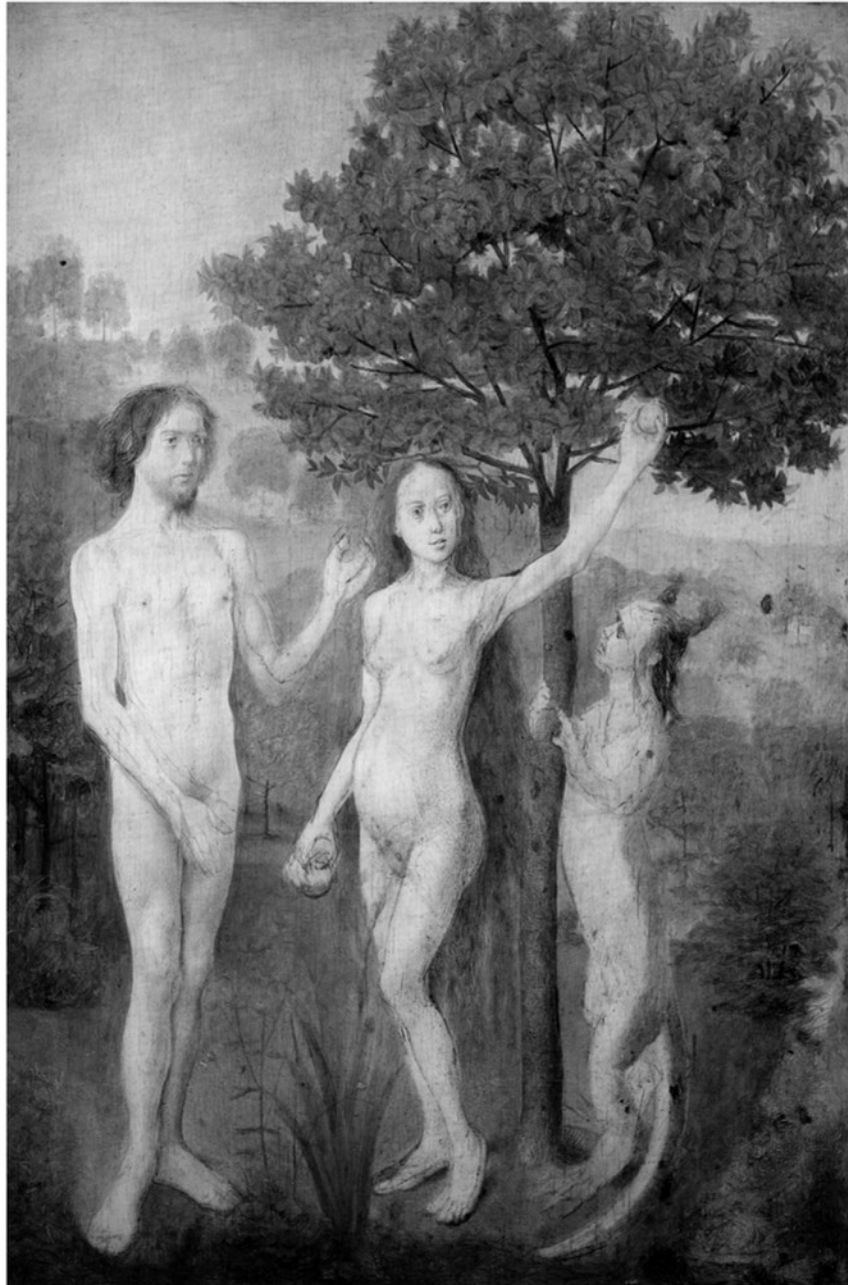
*Abbildung 104: Hugo van der Goes, Umkreis, Madonna,
Pavia, Museo Civico, Pinacoteca Masalpina*



*Abbildung 105: Niederländisch, Porträtfragment,
New York, Metropolitan Museum of Art*



*Abbildung 106: Pieter Brueghel d. Ä. (?), Kreuzabnahme,
Wien, Graphische Sammlung Albertina*



*Abbildung 107: Hugo van der Goes, Sündenfall, Wien,
Kunsthistorisches Museum, Infrarotreflektografie*



*Abbildung 108: Hugo van der Goes, Beweinung, Wien,
Kunsthistorisches Museum, Infrarotreflektografie*



*Abbildung 109: Hugo van der Goes, Genovefa, Wien,
Kunsthistorisches Museum, Infrarotreflektografie*