

David Ganz

## Weder eins noch zwei

Jan van Eycks *Madonna in der Kirche* und die Scharnierlogik spätmittelalterlicher Diptychen

*Denkt man über die Differenz von Singular und Plural der Bilder nach, mag einem als elementare Größe eine Einheit aus zwei Bildern in den Sinn kommen. Keine Konstellation scheint für eine Definition dessen, was das Bild im Plural sein könnte, elementarer und prägnanter als das Zusammentreffen zweier Bilder. Näher besehen und genauer durchdacht erweist sich diese Annahme zwar nicht als falsch, aber als ein wenig zu einfach. Schließlich kann eine Einheit aus zwei Bildern nicht den gleichen Zugewinn an relationaler Komplexität erbringen wie eine Verbindung von drei oder mehr Komponenten. Nicht ohne Grund, so scheint es, kannten und kennen einige Sprachen den Dual, der den besonderen Status der Zwei grammatikalisch markiert und ihn von Einzahl und Mehrzahl unterscheidet. Freilich bietet ein solcher Dual, auf Bilder bezogen, seine ganz eigenen Komplikationen, die aus dem fehlenden Abstand zwischen Singular und Plural resultieren: Ist das Bilderpaar ein Bild, zwei Bilder oder gar drei?*

*Im nachfolgenden Beitrag wird diese Frage an repräsentativen Beispielen der Bildgattung des Diptychons durchgespielt, dessen bildgeschichtliche Schlüsselposition sich erst seit einigen Jahren abzeichnet. Das Diptychon der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts überrascht durch die außerordentliche kombinatorische Vielseitigkeit, mit der die Zweierstruktur der klappbaren Doppeltafel variiert wurde. Die zunehmende Erforschung der Objektform führt zu einem neuen Blick auf die ars nova der Altniederländer, die bis dato als Kunst des neuen Eintafelbildes und großformatiger Klappretabel für die Altäre der Kirchen galt. Gegenüber diesen Bildformen kann das Diptychon jedoch mehr beanspruchen als eine bloß numerische Zwischenposition. Das Scharnier, das die beiden Bildtafeln verbindet, verweist uns zurück auf eine lange intermediale Symbiose von Buch und Bild. Spätmittelalterliche Praktiken einer buchgestützten Imagination entdeckten im Mechanismus des Öffnens und Schließens das ideale Vehikel für den angestrebten Bildtransfer vom Buch ins Herz. Ausgehend von der Analogie zwischen Imagination und Malerei konnte das Diptychon dann zu einem starken Modell für den künstlerischen Prozess der Bildproduktion werden. Mit der Beweglichkeit des Scharniers und der daraus resultierenden Variabilität der Bildanordnung besaß es aber auch eine technisch-spielerische Komponente, die anschlussfähig ist für die Frage nach der modernen und postmodernen Praxis der Mehrbildlichkeit.*

## Zerteilungen. Ort und Gegenort

Beginnen wir mit einem der ältesten Diptychen der altniederländischen Malerei, oder vielmehr dem, was davon übrig geblieben ist: Jan van Eycks *Madonna in der Kirche* in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 1).<sup>1</sup> Solche halbierten Diptychen, wie man sie quer durch die Altmeistersammlungen der Welt zuhauf antreffen kann, sind insofern ein instruktiver Gegenstand für die Fragestellung dieses Bandes, als sie einige elementare Differenzen zwischen Bild im Singular und Bild im Plural ver-

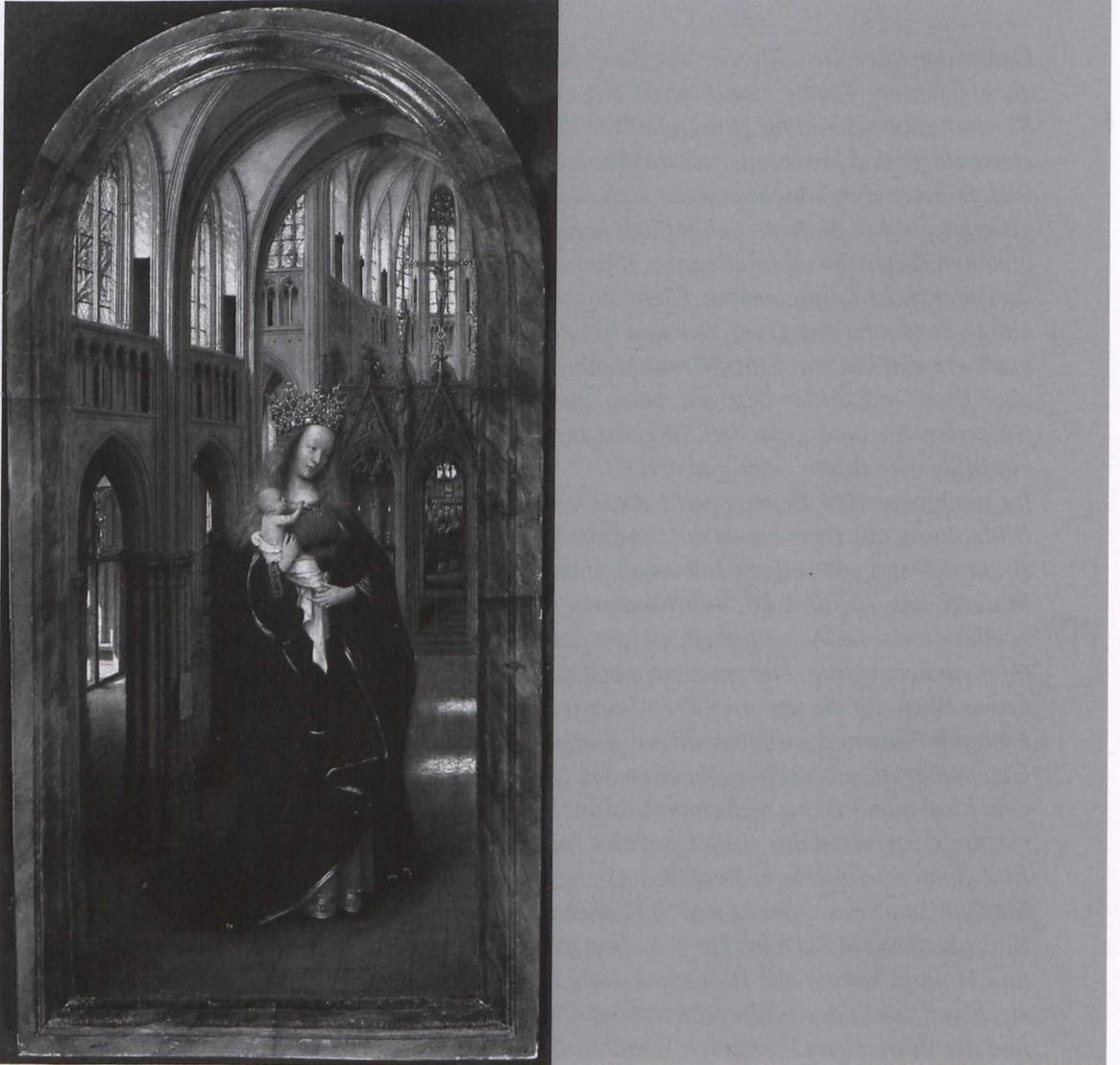


Abb. 1: Jan van Eyck, *Madonna in der Kirche*, um 1425. Berlin, SMBPK, Gemäldegalerie

deutlichen helfen. Zugleich geben sie eine Vorstellung davon, welche einschneidenden Konsequenzen auch auf einer ganz materiellen Ebene eintreten können, wenn sich der Bildstatus unserer Objekte verschiebt.

Die heutige museale Präsentation von Jan van Eycks Gemälde ist an diejenige eines Einzelbildes angeglichen. Rahmen und Bildträger sind für sich betrachtet eine vollständige Einheit.<sup>2</sup> Doch selbst in dieser Zurichtung sind kaum die Hinweise darauf zu übersehen, dass wir ein Fragment vor uns haben. Denn der Körper Mariens befindet sich räumlich gesehen zwar in der linken Hälfte des Kircheninneren, planimetrisch ist er



Abb. 2: Meister von 1499, Diptychon des Christiaan de Hondt, 1499. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

jedoch so weit aus der Mitte des rundbogigen Bildfeldes nach rechts verschoben, dass die Bildkomposition aus dem Gleichgewicht gerät. Die Körperachse und, deutlicher noch, der Blick sind spürbar nach rechts ausgerichtet. Maria kommuniziert mit einem unsichtbaren Gegenüber, das sich jenseits des rechten Bildrandes befindet.<sup>3</sup>

Um 1500 erteilte Christiaan de Hondt, Abt der bei Brügge gelegenen Zisterzienserabtei Ter Duinen, einem uns nicht namentlich bekannten Maler den Auftrag, eine Kopie des Diptychons mit der *Madonna in der Kirche* anzufertigen.<sup>4</sup> Im Gegensatz zur Urfassung ist dieses Werk des ‚Meisters von 1499‘, wie sein Notname lautet, vollständig erhalten (Abb. 2).<sup>5</sup> Eingefügt in die plurale Bildstruktur des Diptychons erlangt der dezentrierende Impuls der *Madonna in der Kirche* einen radikal anderen Stellenwert: Er wird auf dem zweiten Bild komplementär ergänzt durch eine spiegelverkehrt dazu orientierte Struktur. In einem häuslichen Interieur kniet ein Beter – es ist der Besteller der Kopie, Christiaan de Hondt – und schaut nach links. So wie sein Blickvektor auf Maria trifft, erhält der Blick der Gottesmutter ein direktes Ziel in der knienden Gestalt des Abtes.

Innerhalb dieser Kommunikation durch Blicke von Bild zu Bild ist auch dem Betrachter eine genau definierte Position angewiesen. Jeder der beiden so unterschiedlichen Räume ist auf einen Betrachterstandpunkt zugeschnitten, der sich vor dem rechten bzw. linken Bildrand befindet. Das Nebeneinander der Tafeln jedoch bewirkt, dass sich die Raumkonstruktionen zu einer kongruenten Betrachterposition ergänzen, die sich nun nicht mehr am Rand, sondern genau im Zentrum, vor dem verbindenden Scharnier nämlich, befindet.

Im Zusammentreffen der Blicke von Bildpersonal und Betrachterinstanz realisiert sich die Einheit jener Bildgattung, die in der deutschsprachigen Literatur „Adorationsdiptychon“ heißt – eine eher irreführende Bezeichnung, denn die Aktivität von Figuren à la De Hondt ist Gebet, nicht Anbetung.<sup>6</sup> Bildgeschichtlich steht das Orationsdiptychon, wie es im Folgenden heißen soll, an einer aufschlussreichen Schwellenposition zwischen mittelalterlichem Bildsystem und neuzeitlichem *tableau*. So hat Hans Belting in *Die Erfindung des Gemäldes* darauf abgehoben, dass sich die künstlerische Innovation von Jan van Eycks *Rolin-Madonna* (1434) gerade an der Überwindung mehrteiliger Bildformulare zugunsten eines homogenen Einheitsraumes festmachen lässt.<sup>7</sup> Exakt das gleiche Geschehen, das sich in der *Madonna in der Kirche* auf zwei Tafeln verteilt – der Auftraggeber kniet betend am *prie-dieu*, vor ihm wird Maria mit dem Christuskind sichtbar – wird hier vom gleichen Künstler in einen gemeinsamen Bildraum integriert. Das Ergebnis ist eine Bildform, die dezidiert als Eintafelbild in Erscheinung tritt.

Eine auf den stetigen Zugewinn an illusionistischen Darstellungstechniken fixierte Kunstgeschichte hat mit Blick auf solche Neuerungen die mehrfachen Unterteilungen der verschiedenen ‚Ptychen‘ des Spätmittelalters als lästige Barrieren abgetan, die sich der souveränen Beherrschung der gesamten Malfläche durch den Künstler hinderlich in den Weg stellten. Anhaltspunkte für diese These meinte man in Werken wie Hans Memlings *Diptychon für Martin van Nieuwenhove* (1487) zu sehen: Neben der detaillierten Konstruktion des gemalten Interieurs ist hier der Rundspiegel hinter Maria an der Illusion eines durchgängigen Raumes beteiligt,

der den Auftraggeber und die heiligen Personen vereint.<sup>8</sup> Ein ebenso spielerischer Umgang mit der Mehrteiligkeit des Bildträgers wurde auch verschiedenen Werken der italienischen Frührenaissance unterstellt: Filippo Lippis *Verkündigung* in San Lorenzo (um 1440) etwa, in welcher der Maler sich die Freiheit genommen habe, das Diptychonformat durch Verlagerung beider Hauptfiguren der Erzählung in einen ‚Flügel‘ der zweiteiligen Pala gleichsam zu hintergehen.<sup>9</sup>

Es scheint, dass die Geschichte des spätmittelalterlichen Diptychons gute Argumente bietet, die gegen eine solch teleologische Sichtweise sprechen. So ist für die Situation in den Niederlanden zuallererst ein statistischer Befund festzuhalten: Die Innovation der *Rolin-Madonna* und vergleichbarer Eintafelbilder führte keineswegs dazu, dass die Nachfrage nach Diptychen zurückging. Im Gegenteil: Die meisten Diptychen wurden überhaupt erst im späteren 15. und frühen 16. Jahrhundert produziert.<sup>10</sup> Über einen recht langen Zeitraum gab es also eine Koexistenz von einseitiger und zweiseitiger Bildform. Gerade dieses Nebeneinander ermöglichte (oder provozierte) faszinierende Phänomene der Hybridität: Die Differenz der Einheit und Zweiheit konnte dadurch hervorgekehrt werden, dass man äußere Objektform und innerbildliche Struktur gerade nicht in ein Verhältnis der Kongruenz brachte. Und dabei erprobte man nicht nur die bereits angesprochene Möglichkeit, das ‚altertümliche‘ Diptychon mit einer ‚modernen‘ Bildanlage zu kombinieren, sondern auch die umgekehrte Option, das Eintafelbild mit einer mehrteiligen Bildstruktur zu besetzen. So ist in die *Rolin-Madonna*, wie Steffen Bogen gezeigt hat, bildplanimetrisch geradezu eine Scharniersituation eingebaut, die Grenzziehungen zwischen links und rechts markiert und die Brücke über den Fluss als Bindeglied inszeniert.<sup>11</sup> In einer Bildkultur aber, in der mehrteilige Bildträger mit klappbaren Scharnieren omnipräsent waren, mussten solche Figurationen des Trennens und Verbindens von Bildelementen ein sehr viel größeres Gewicht besitzen als in späteren, von der unangefochtenen Integrität des *tableau* geprägten Kontexten der Rezeption. Die pragmatische Dimension des Klappens, Faltens, Verbindens und Zerteilens, kurz des Handelns mit Bildern als materiellen Trägermedien, war der mehrteiligen Bildform des Diptychons über eine Verdoppelung des Äußerungsaktes fest eingeschrieben. Sie fand beim neuen Eintafelbild eine ästhetische Entsprechung in einer doppelten Lesbarkeit von Formen, die sich erst über einen längeren Prozess des visuellen Zuordnens und Zergliederns einstellte.

## Lose Kopplungen. Objektform und Bildsinn

Ein Bild tritt zu einem anderen hinzu und verbindet sich mit ihm zu einer größeren Einheit. Dergestalt scheint die Grundoperation schlechthin auszusehen, die vom Universum der Einzelbilder zu dem der Pluralbilder führt. Man könnte sich daher fragen, ob die Verwendung einer solch prägnanten Objektform nicht auf einer universalen Sinnstruktur basiert. Für das Triptychon hat Klaus Lankheit vor etlichen Jahrzehnten bekanntlich Warburgs Begriff der Pathosformel bemüht und darunter die „besondere sakrale Wirkung, Affektkraft, Ausstrahlung“ von Dreitafelbildern

verstanden wissen wollen.<sup>12</sup> Lankheits Position weiterdenkend haben unlängst die Autoren des Stuttgarter Ausstellungskatalogs *Drei. Das Triptychon in der Moderne* (2009) eine inhärent „trinitarische“ oder „autoritäre“ Disposition ternärer Bildeinheiten postuliert.<sup>13</sup>

So verführerisch solche Überlegungen erscheinen, um der Semantik pluraler Bildformen habhaft zu werden, ich halte sie für weitgehend ungeeignet und irreführend. Gerade das so simple und scheinbar selbstverständliche Dispositiv Diptychon hat eine sehr spezifische und wechselvolle Geschichte, die von radikalen Umdeutungen und Umnutzungen geprägt ist. Nimmt man den Begriffsbestandteil *ptychein* ernst und grenzt die Gattung somit auf Bilder ein, die mittels eines Scharniers verbunden waren und geklappt werden konnten, dann handelt es sich um eine Objektform, die sich aus Schrifträgern entwickelt hat: klappbaren Schreibtafeln, die später zum mehrseitigen Buch erweitert wurden, wie wir es gegenwärtig (noch) kennen. Die Objektform Diptychon ist kein Produkt autonomer Arbeit am Bild, und wohl erst in sekundärer Hinsicht das Ergebnis der Faszination durch die Zahl Zwei und die algebraischen Aporien, in die ein Nachdenken über ‚Zweiheit‘ leicht münden kann.

Aus der Objektform des zweiteiligen Klappbildes entwickelt sich ein eigener Strang der Geschichte mehrteiliger Bildformen, der Bild und Schrift in einem langen Weg intermediärer Vergemeinschaftung zusammenbindet. Klappbare Doppeltafeln aus Holz, deren Innenseiten beschriftet werden konnten, können ja gewissermaßen als die Nullstufe des Buches zum Blättern gelten: der *caudex*, aus dem der *codex* mit seinen Blattlagen aus Papyrus oder Pergament entstand.<sup>14</sup> Diese Urform des Notizbuchs wurde im spätantiken Konsulardiptychon zu einem künstlerisch gestalteten Luxusobjekt umfunktioniert: Tafeln aus Elfenbein, in deren Außenseiten Bilder eingeschnitzt wurden. Bei der Konzeption dieser Doppeltafeln optierte man für eine Besetzung der Zweierstruktur, die auf Symmetrie und Verdoppelung basierte. Zwei (weitgehend) gleiche Bilder stellten den Körper des Konsuls in den Mittelpunkt.<sup>15</sup> Die Duplizierung der Bilder war ein Gestus der Macht, der dem anderen, dem Gegenüber, keinen Raum lassen mochte. Wer ein solch kostbares Geschenk tatsächlich als Notizbuch oder Briefblock verwendete, schrieb seine Texte mit jeder Benutzung in den außen sichtbaren Bildkörper des Konsuls ein.

Dass das Christentum seine mediale Identität als Buchreligion schon früh über die Buchform des Kodex (und damit gegen die bis dahin vorherrschende Buchform der Rolle) definierte, ist mediengeschichtlich hinlänglich bekannt.<sup>16</sup> Es überrascht daher wenig, den Kodex in christlichen Kontexten immer wieder in einen Bildträger transformiert zu finden. Insbesondere in der Gattung des Prachteinbands war das zweigliedrige Dispositiv des Kodex Grundlage für zweiteilige Bildkompositionen.<sup>17</sup> Verdoppelungseffekte wie im Fall des Konsulardiptychons sind hier jedoch undenkbar. Im Zentrum stehen vielmehr, wie Wolfgang Kemp am Beispiel der *Mailänder Elfenbeintafeln* (5. Jahrhundert) gezeigt hat, Operationen des Unterscheidens: Diesseits und Jenseits, Ereignisse und Ergebnisse, Szenen und Symbolzeichen werden in getrennte Register aufgeteilt; alles wird durch eigene Rahmenformen voneinander abgegrenzt und doch als aufeinander einwirkendes Beziehungsgeflecht lesbar.<sup>18</sup> Als Außenseiten der Heiligen Schrift führten die beiden Tafeln vor Augen, wie sich die

Vielfalt des Geschriebenen in anschauliche Figuren der Ganzheit transformieren ließ. Die relationale Höherstufigkeit solcher Schauseiten des Buchs konnte als Komplexitätsgewinn gegenüber ‚simplen‘ Körperbildern verbucht werden.

Wie fügt sich das spätmittelalterliche Diptychon in diese Geschichte einer Ko-habitation von Kodex und mehrteiligem Bild? Schriftelemente finden hier lediglich als Beiwerk (Gebetstexte, Signaturen, Angaben zur Identität portraittierter Personen) Verwendung; in erster Linie sind diese Doppeltafeln Bildträger.<sup>19</sup> Zeitgenössische Inventarlisten bezeichnen die bemalten Diptychen trotzdem regelmäßig als „tableau [...] en manière d'un livre“. Welches Buch damit gemeint ist, wird klar, wenn die Form als „tableau [...] en forme d'unes heures“ beschrieben wird.<sup>20</sup> Tatsächlich gibt es gute Gründe für die Vermutung, dass sich die Gattung des Orationsdiptychons aus Doppelseiten von Stundenbüchern entwickelt hat.<sup>21</sup> *Livre d'heures* (Stundenbuch) und *tableau en forme d'unes heures* (Bild in der Art eines Stundenbuchs) hatten einen gemeinsamen Verwendungskontext: Man klappte diese Gegenstände auf und betete vor ihren geöffneten Innenseiten. Dass Stundenbuch und Diptychon dabei auch gemeinsam zur Verwendung kamen, wird nicht nur durch die gängige Ikonographie nahe gelegt, welche die gemalten Beter mit Büchern ausstattet, sondern auch durch Mischformen von Diptychon und (Stunden-)Buch: Die Außenseiten von Diptychen konnten wie Bucheinbände gestaltet sein, ja Buch und Diptychon konnten zu einer materiellen Einheit verbunden werden wie im Fall des Wiener *Gebetsbuchdiptychons Philipps des Guten*.<sup>22</sup>

### Dispositive des Sehens. Äußerer und innerer Blick

Der innere Kitt des traditionellen christlichen Bildsystems ist die thematische Klammer heilsgeschichtlicher Bezüge. Die *Mailänder Elfenbeine* sind dafür ein gutes Beispiel: Das starke Rahmensystem weist den Räumen und Zeiten des Heils einen Verbund stabiler Orte zu, die als System von miteinander kommunizierenden Größen aufgefasst werden sollen. Narratologisch orientierte Studien der letzten Jahre haben herausgearbeitet, wie die Montage vieler Bilder zu einem Ensemble nicht nur als Werk eines menschlichen Künstlers betrachtet werden konnte, sondern auch als ‚providentielles Analogon‘ einer von Gott künstlergleich entworfenen Seinsordnung.<sup>23</sup> Diese Ordnung ist, wie die Etymologie von *providentia* nahelegt, zugleich eine Ordnung des Sehens. Das ‚Ganze‘ christlicher Offenbarung erschließt sich nicht aus einer einzigen Betrachterposition, sondern ist für seine Visualisierung auf eine Auffächerung von Blickwinkeln und Sehmodi angewiesen.

Genau am zuletzt genannten Punkt setzt die Logik der spätmittelalterlichen Diptychen an: In den allermeisten Fällen ist die innere Scharnierbildung hier einem Akt des Blickens von Bild zu Bild übertragen.<sup>24</sup> Das Verhältnis von Bild-Ordnung und Betrachter erweitert sich damit zu einem Dispositiv zweiter Ordnung, das die Betrachterrolle intern spiegelt. Für höchst aussagekräftig bezüglich dieses Aspekts halte ich solche Werke, die ein einzelnes Ereignis in zwei Handlungsfelder aufspalten: Sehen und Gesehen-Werden werden zum entscheidenden Brückenschlag zwi-

schen den Bildorten erklärt. Praktiziert wird diese Separierung an hochkanonischen Mysterien der Heilsgeschichte wie der Verkündigung, der Kreuzigung oder der Kreuzabnahme. Ankunft wie Abschied, Empfängnis wie Tod Christi werden dem gleichen zweiteiligen Dispositiv unterworfen, das Akteure über Blicke zusammenführt. Im *Kreuzigungsdiptychon* Rogiers etwa lässt die Teilung des Bildträgers einen kontinuierlichen Handlungsraum in zwei Sphären auseinanderfallen, die allein die innere Schau der kraftlos zu Boden sinkenden Maria und der schmerzvolle Blick des Lieblingsjüngers wieder zusammenbinden (Abb. 3).<sup>25</sup> Wenn sich der Gelände-

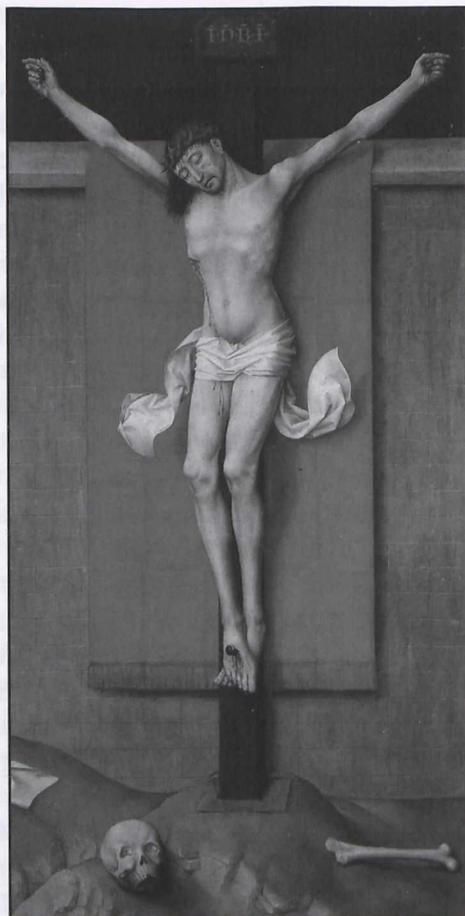


Abb. 3: Rogier van der Weyden, Kreuzigungsdiptychon, um 1460. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection

streifen und die Mauer im Hintergrund über die Bildgrenze hinweg fortsetzen, wenn auf der Kreuzigungstafel sogar ein Stück von Mariens Mantel sichtbar wird, dann hebt dies den tiefen Einschnitt zwischen den beiden Orten des Sehens keineswegs auf, sondern verstärkt ihn sogar: Die Diptychonform macht aus dem Blick der Trauernden auf Christus eine Situation radikaler Trennung. Die Tränen, die aus den

Augen der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers treten, artikulieren den Wunsch, diese Aufspaltung zu überwinden in einer Angleichung an das Bild des Gekreuzigten, das vor ihnen steht.<sup>26</sup>

Im Hintergrund dieser Gleichsetzung des Diptychons mit einer bestimmten Sehform ist die Unterscheidung zwischen zwei Sehmodi wirksam: dem äußeren und dem inneren Blick.<sup>27</sup> Zwischen den Bildern besteht zwar ein Blickkontakt, doch fallen ihre Bildwelten in zwei Blickwinkel auseinander: Für das *Diptychon des Meisters von 1499* (Abb. 2) muss man davon ausgehen, dass die Tafel mit dem Auftraggeber eher eine von außen zu beobachtende Situation darstellt, während das Bild mit der Muttergottes etwas visualisiert, das allein der Betor in seiner Imagination wahrnehmen kann. Ort und Gegen-Ort, deren Zusammenhang das Diptychon sichtbar macht, können in der Welt nie zusammen beobachtet werden, weil sie nur über unterschiedliche Sehmodi zugänglich sind.

Eine genauere Betrachtung von Jan van Eycks *Madonna in der Kirche* (Abb. 1) kann darüber hinaus zur erstaunlichen Entdeckung führen, dass das zum inneren Blick gehörende Gotteshaus an seinen Schwellen selbst noch einmal mit Bildern ausgekleidet ist: mit einer von Kerzen flankierten Madonna aus Stein in der Lettnerische, den Reliefs der Verkündigung und der Marienkrönung in der Tympanonzone oder der Kreuzigungsgruppe, die den Lettner bekrönt. Auf die neuen Möglichkeiten der altniederländischen Malerei, gemalte Räume mit ‚eingebetteten‘ Bildern zu bestücken und das Bild im Plural von materiellen Bild-Körpern in gemalte Bildräume zu verlagern, hat Kemp in einem grundlegenden Beitrag hingewiesen.<sup>28</sup> Im Kontext des Diptychons und der Praktiken seines Gebrauchs erscheint diese innere Multiplizierung der Bilder als Anleitung für den Rezipienten, den Raum der heiligen Person imaginär zu durchqueren und die lebendige Präsenz der Gottesmutter mit einer Reihe marianischer Artefakte zu verknüpfen. Gerade die Kombination aus Fragmentierung und Unschärfe dieser Bilder im Bild ist eine Einladung an den Betrachter, in der eigenen Imagination weitere Bilder zu ergänzen und die Reise durch den Bilderraum über die Grenzen seiner malerischen Repräsentation hinaus fortzusetzen.

Wer von einem solchen imaginären Parcours wieder vor die Doppeltafel zurückkehrt, wird bemerken, dass der gesamte Kirchenraum in dem von Jan van Eyck festgelegten Ausschnitt durch paarige Strukturen geprägt ist: Das Seitenportal der Kirche ist zweigeteilt, zwei Bögen und zwei Fenster sind auf der linken Seite des Mittelschiffs sichtbar, denen im Hintergrund zwei Arkaden des Lettners entsprechen. Die Bilderfülle des Imaginationsraumes ist eng an die zweiteilige Objektform des Bildträgers gekoppelt, die der Betrachter vor sich hat.

## Spaltungen. Von den buchförmigen Bildern zu den Bildern im Herzen

In der Fassung des Meisters von 1499 antwortet den vielen Bildern im Kirchenraum ein einzelnes Bilderpaar in der Kammer des knienden Auftraggebers. Als wörtliche *mise en abyme* soll es offenkundig Auskunft über den medialen Status des Diptychons selbst geben. Das Thema der rundbogigen, an einer Kette befestigten

Doppeltafel hat der Anonymus im Unklaren gelassen – angesichts seiner sonstigen Detailversessenheit mag man die andeutend hingeworfenen Farbflecken durchaus als gezielte Unbestimmtheitsstelle sehen, die der Betrachter nach seinen eigenen Vorlieben auffüllen soll.<sup>29</sup> Ganz präzise ist der Künstler dagegen bei der Angabe des Orts, an dem das Diptychon angebracht wurde: Es ist das Bett des Abts an der Rückwand des Raumes. Zwar hat man darin auch einen Hinweis auf die tatsächliche Verwendung von Diptychen in der ausgegrenzten ‚Heimlichkeit‘ des eigenen Betts sehen wollen.<sup>30</sup> Die planimetrische Zuordnung des Betts zur Trias von Abt, Buch

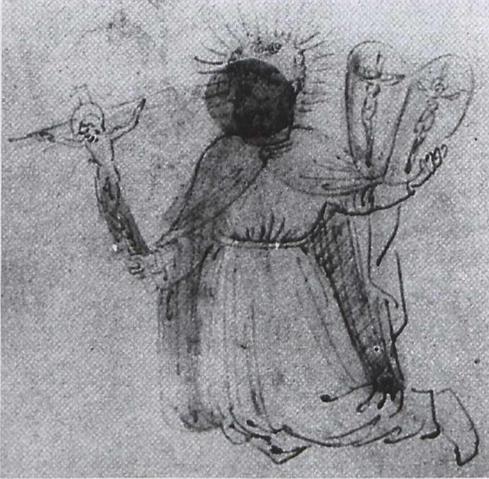


Abb. 4: Cristoforo Cortese, Märtyrer mit aufgeschnittenem Herz, um 1418. Siena, Biblioteca Comunale, Ms. T 1 2, p. 60

und Doppelbild erscheint jedoch allzu planvoll für eine solch buchstäbliche Lesart. Dies umso mehr, als das Bett frömmigkeitsgeschichtlich vielfältig konnotiert war: etwa als Figur des Brautgemachs, des *thalamus*, der auf die geistige Vereinigung mit Maria verweist, die der Beter anstrebt.<sup>31</sup> Als Metapher der Zusammenkunft von *sponsus* und *sponsa* hat das Bett einen festen Platz in Verkündigungsdarstellungen der Zeit. Enger auf die Semantik des Trägermediums Diptychon bezogen kann man aber auch an die vielfach belegte Rede vom Bett als Figur des menschlichen Herzens denken.<sup>32</sup> „Unser Bett ist unser Herz“, schreibt Augustinus in seinem Psalmenkommentar; Cassiodor führt diese Zuordnung etwas genauer aus: „In seinem Bett, das bedeutet im eigenen Herzen. Denn Bett kommt von Liegen, wo unser Geist innen wohnend Gutes und Schlechtes abwägt.“<sup>33</sup>

Mit dem Herzen sind wir bei einem klassischen Ort des inneren Sehens angelangt, der bereits in den französischen Elfenbeindiptychen des 13. und 14. Jahrhunderts als somatische Referenz der Objektform Diptychon aufgerufen werden konnte.<sup>34</sup> Im frühen 15. Jahrhundert weiß der Sieneser Dominikanerprediger Tommaso Caffarini die schaurige Geschichte eines christlichen Sklaven am Hof eines orientalischen Herrschers zu erzählen:<sup>35</sup> Eines Tages verriet der Sklave dem König, dass er der Passion Christi wegen zahlreiche Wunden in seinem Herzen trage. Über diese Behauptung war der König so erbost, dass er kurz entschlossen die Sezierung des Mannes bei

lebendigem Leibe anordnete. In seinem grausamen Tod sollte der Sklave jedoch recht behalten: Als man sein Herz aufschnitt, wurde dort ein Doppelbild des Gekreuzigten entdeckt. Gleich einem Siegel hatte es sich von einem ‚Flügel‘ des Herzens auf den anderen abgedrückt. Eine in Venedig hergestellte Zeichnung zu dieser Erzählung gibt dem Sklaven sein aufgeklapptes Herz mit zwei spiegelbildlich angeordneten Figuren des Gekreuzigten in die Hand (Abb. 4).<sup>36</sup> Der Bezug dieser „fleischernen Tafeln“ (2 Kor 3, 2), um das berühmte Pauluswort zu zitieren, auf die im frühen 15. Jahrhundert auch in Italien bekannte Objektform Diptychon ist überdeutlich.

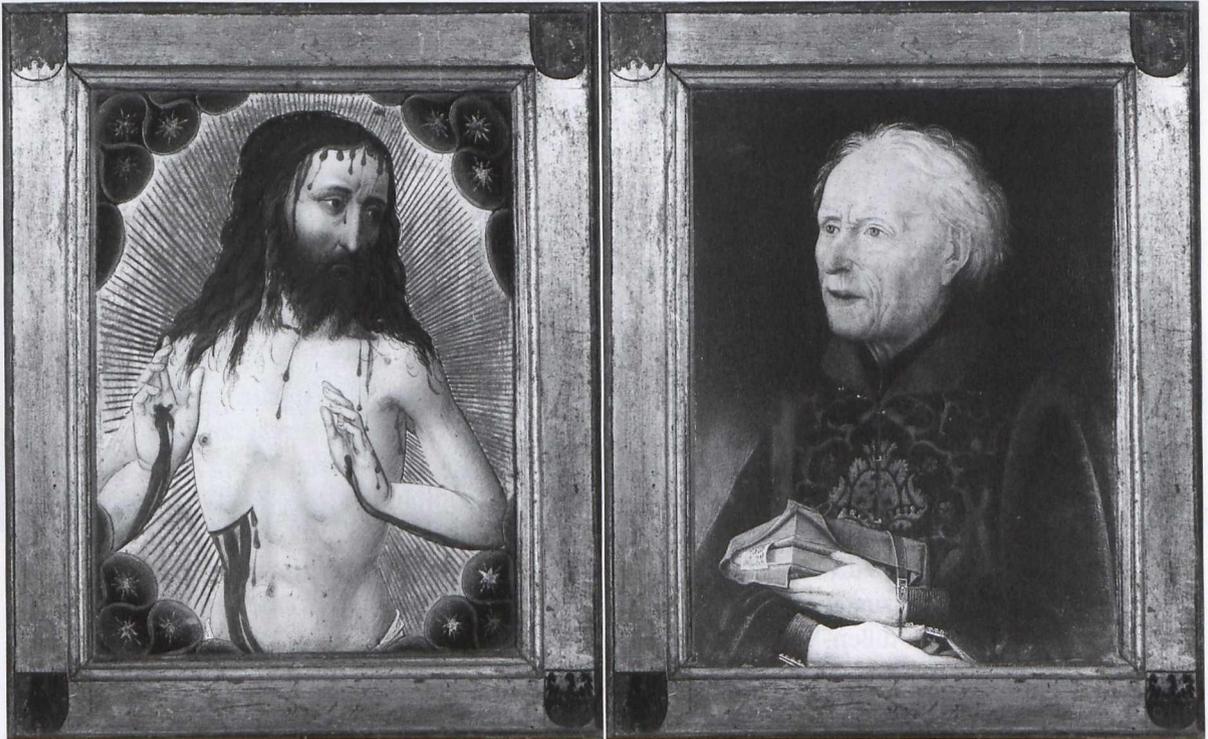


Abb. 5: Hans Pleydenwurff, Löwenstein-Diptychon, um 1456. Basel, Kunstmuseum (linker Flügel); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (rechter Flügel; Rahmen ergänzt)

In realen Diptychen des Spätmittelalters kann die Herzmotaphorik sehr vielschichtig dort ausgespielt werden, wo eine der beiden Tafeln ein Bild des Passionschristus trägt. Ein Paradebeispiel hierfür ist Hans Pleydenwurffs *Löwenstein-Diptychon*, das uns von den Niederlanden (und Italien) kurz ins fränkische Bamberg führen wird (Abb. 5).<sup>37</sup> Auch dieses Doppelbild wurde nachträglich zertrennt und unterschiedlichen Käufern bzw. Sammlungen überantwortet, doch geht es mir an dieser Stelle allein um den Gewaltakt, dessen Spuren der Schmerzensmann gut sichtbar auf seiner Haut trägt. Der Körper Christi, der durch den Wolkenkranz deutlich als himmlische Erscheinung ausgewiesen ist, ist der Körper eines gewaltsam ums Leben Gekom-

menen, von dessen Tötung die Wunden zeugen, aus denen Blut quillt. Als wichtigste der Kreuz- und Passionswunden galt stets der Einstich an der rechten Seite, der von der Lanze des Longinus herrührte. Wie es das populäre Bildschema der Fünf Wunden Christi vor Augen führt, wurde die Seitenwunde im Spätmittelalter als Wunde am Herzen gedeutet. Als Öffnung des Körpers auf das Innere des Herzens war der Schnitt in die Seite Christi gleichsam die Pforte des Gläubigen zum Heil.<sup>38</sup>

Bei Pleydenwurff ist die Seitenwunde als langer klaffender Spalt ausgestaltet, durch den ein breiter, bis zur unteren Rahmenleiste reichender Blutstrom den Körper hinunterfließt. Hier wie am Haupt, am Hals und an den Unterarmen überzieht das Blut den ebenmäßig-schönen Körper Christi in ornamentaler Zeichnung. Sein intensiver Rotton kann den Blick auf die auffällige formale Verwandtschaft lenken, die zwischen dem Einstich ins Herz und dem Schlitz im Buch besteht, in das Löwenstein seinen linken Daumen geschoben hat. Diese Parallelisierung aktualisiert nun auf sehr beziehungsreiche Weise beide Referenzen, die der pluralen Bildform des Diptychons ihre spezifische Semantik verleihen: das Herz und das Buch.<sup>39</sup> Die abstrakten Schriftzeichen des Buchs in der Hand des Domherrn sind der Ausgangspunkt für eine Bewegung, die auf die Öffnung im Herzen Jesu zuläuft – der ins Buch geschobene Finger erweist sich in diesem Zusammenhang als nicht wenig bedeutungsträchtig, evoziert er doch die Geste des Apostels Thomas, der seinen Finger in die Seitenwunde legen darf. In Korrespondenz mit diesem Akt der Öffnung sollte auch der Gläubige sein Herz öffnen, um das Bild Christi darin einzutragen.

Dem kleinformatigen Diptychon, das zeigt Pleydenwurffs Werk sehr schön, ist eine mediale Bewegungsbahn eingeschrieben: vom Buch mit seinen Schriftzeichen über die Praxis des imaginativen Gebets zur Einbildung im Herzen. Gerade die Körperhaftigkeit des mehrteiligen Klappbildes machte das Diptychon zu einem idealen Trägermedium für Praktiken, die darauf abzielten, das Herz zu öffnen, es mit Bildern auszustatten und es dann sicher wieder abzuschließen. Doch erweist sich dieses Innen-Außen-Verhältnis mit Hinblick auf die zweiteilige Bildform immer auch als ein zwiespältiges: Die Darstellung auf dem rechten Flügel ist Portrait des äußeren Menschen und doch Bestandteil eines Modells für die Bilder im Herzen. Der blutende Christus ist Simulierung eines inneren Vorstellungsbildes und doch für Dritte sichtbare Repräsentation. In solchen Divergenzen gewinnt das Diptychon eine mediale Eigenständigkeit gegenüber den Anforderungen der Frömmigkeitspraxis. Sie war die Voraussetzung dafür, dass die Objektform zum Anknüpfungspunkt für ein erweitertes Nachdenken über Einer- und Zweierstrukturen von Bildern werden konnte.

## Die Mechanik des Scharniers

Das Merkmal, das den Diptychen in den letzten Jahren eine gesteigerte Aufmerksamkeit gerade auch im Kontext von Ausstellungen verschafft hat, ist die Beweglichkeit der Doppelflügel. Mittels Computeranimationen, plastischer Modelle, aber auch einer gewinkelten Präsentation der Werke selbst wurde das Diptychon als

interaktives Trägermedium inszeniert, das sein wahres Potential erst in den Händen seiner Besitzer entfaltet, in einer nahsichtig-taktilen Rezeptionsform, die das genaue Gegenteil jener distanzierten Betrachtung starrer Bildhängungen ist, die der museale Raum zu erzwingen scheint.<sup>40</sup> In der historischen Rezeptionssituation wurden die kleinformatigen Orationsdiptychen in schützenden Behältnissen aufbewahrt, zum Gebrauch in die Hand genommen, aufgeklappt, aufgestellt oder aufgehängt, um dann wieder zusammengeklappt und verstaut zu werden.<sup>41</sup> Die Choreographie

ermöglicht dem Betrachter der Vorderseite stellt sich dem Betrachter als ein Weg zu nicht sehen Betrachter tritt zur Verfügung steht (Abb. 2). Der Raum wird

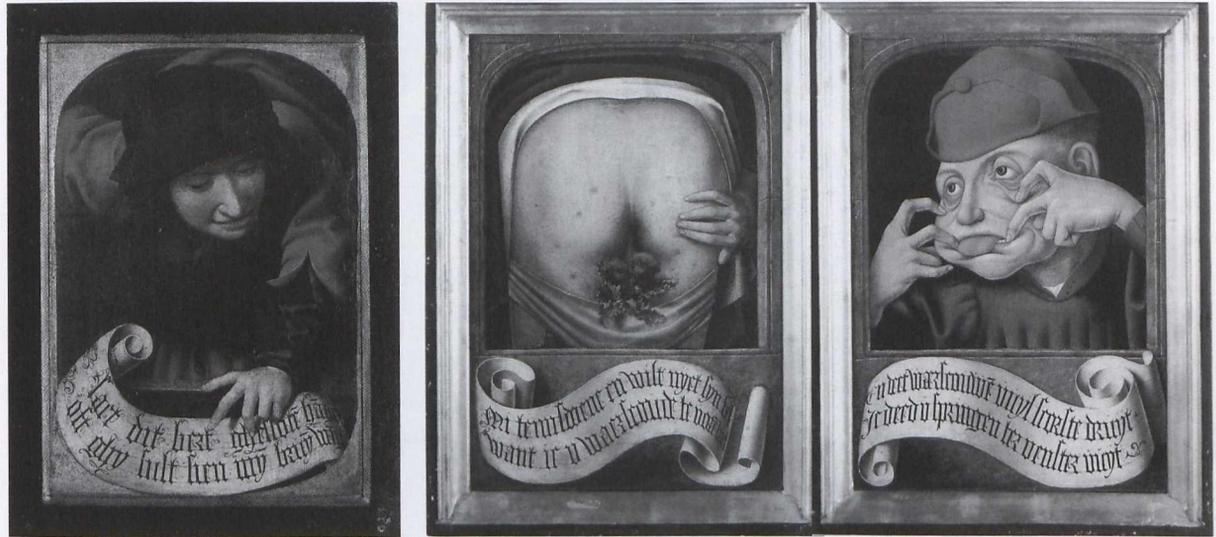


Abb. 6–7: Flämischer Meister, Satirisches Diptychon, um 1520. Lüttich, Collections artistiques de l'Université de Liège. Legs Wittert

dieser Bildaufführung war nicht dem Regelwerk eines Kalenders unterworfen oder in anderer Form ritualisiert – wie üblicherweise bei den großen Triptychen auf den Altären von Kirchen und Kapellen –, sondern ins persönliche Belieben jedes Eigentümers gestellt.

Der Übergang vom geschlossenen zum geöffneten Zustand bringt eine zeitliche Dimension ins Spiel, die das Diptychon mit anderen Bildern zum Klappen und Drehen teilt: War ein Diptychon geschlossen, waren allein seine meist bemalten Außenseiten zu sehen: Wappen und Zeichen des Memento mori bezogen sich auf äußere Verhältnisse von materiellem Besitz und körperlicher Vergänglichkeit. Erst das Aufklappen der Flügel machte die Bilder auf den Innenseiten zugänglich und spannte gleichzeitig die Sehverbindung zwischen den dort dargestellten Figuren auf. Der Eintritt in eine Dreiecksbeziehung des Sehens – Blick des Betrachters auf das Diptychon, Blick von einem Flügel des Diptychons zum anderen – konnte auf den bemalten Außenseiten durch Pfortnerfiguren eigens inszeniert werden. In nicht sehr ernst gemeinter Manier führt dies ein seltsam vornüber gebeugter Mann auf einem

satirischen Diptychon des frühen 16. Jahrhunderts vor (Abb. 6).<sup>42</sup> Man solle dieses „Brett“ auf keinen Fall öffnen, rät das Spruchband, auf das er im Gestus eines Propheten seinen Finger legt. Wen diese Warnung nicht beeindruckt oder die Ankündigung „brauner Wangen“ erst recht neugierig macht, der blickt im geöffneten Zustand nicht ins Innere des Herzens, sondern auf das entblößte Hinterteil des Warners (Abb. 7). Auf dem Gegenflügel schneidet ein Narr eine Fratze dazu, welche die traditionellen Organe des Gebets deformiert: Mund und Augen.<sup>43</sup>



Abb. 8: Meister von 1499, Christus als Salvator Mundi (Außenseite von Abb. 2 links), 1499. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Im Modus persiflierender Inversion bringt diese Doppeltafel ein Strukturmoment auf den Punkt, das uns in seriöseren Schöpfungen positiv gewendet entgegentritt: Auf der Außenseite der schon erwähnten Nachschöpfung der *Madonna in der Kirche* empfängt Christus den Betrachter in der Torhalle eines Sakralbaus, dessen Portal mit einem Tuch verhängt ist (Abb. 8). Der materielle Prozess des Aufklappens der Doppeltafel kann vom Betrachter mit der Imagination verbunden werden, das Tor zum Heil zu durchschreiten und in den Raum des von Christus gehaltenen Buchs einzutreten. Beim Umwenden der Vordertafel stellt sich dann heraus, dass dieser Weg gar nicht jedem Betrachter frei zur Verfügung steht (Abb. 2). Der Raum hinter dem Vestibül entpuppt sich als gespaltenes Interieur, dessen ungleiche Kammern über die Achse des wechselseitigen Hin- und Herblickens verklammert sind. Wer den Gebetstext rezitiert, der hier wie in der Eyck'schen Urfassung das Bild der Madonna rahmt, der spricht die Gebete des gemalten Beters nach.<sup>44</sup>

Die zeitliche Dimension, die den pluralen Bilddispositiven eingeschrieben ist, unterscheidet sich prägnant von dem, was man die Bildzeit des klassischen Einfeldbildes nennen könnte: eben nicht Zeit im Bild, sondern Zeit zwischen den Bildern. Grundsätzlich gesehen spielt es hierfür keine Rolle, ob die Bild-Anordnung kinetisch manipuliert werden kann wie im Fall des Diptychons, ob sie nur in einer Eigenbewegung zu erschließen ist wie im Fall monumentaler Bild-Installationen oder ob sie aus lediglich temporären Bild-zu-Bild-Verbindungen besteht wie in der Präsentation von Sammlungen und Ausstellungen. Denn bereits die Rahmenleisten und andere Grenzmarkierungen sorgen für eine Verzahnung von Bildraum und Betrachter-, 'Milieu', die die erste und die zweite Ebene der Bildhandlung eng miteinander verschränkt.<sup>45</sup>

Das Diptychon bietet ein in dieser Hinsicht besonders brisantes Verzahnungsschema, weil es, so Wolfgang Ullrich, „die Fuge, die die beiden Tafeln voneinander trennt“, in die Mitte der gesamten Anordnung rückt.<sup>46</sup> Als Grenze und Klammer zwischen Diesseits und Jenseits ist das Scharnier natürlich eine Vorrichtung, die sich auf die von Gott gestiftete Ordnung unterschiedlicher Orte und Sichtbarkeitsphären in der Welt bezieht. In den Händen eines menschlichen Benutzers geht diese autoritative Setzung jedoch schnell verloren. Von Rahmen zu Rahmen führend, ist das Scharnier ein mechanisches Hilfsmittel, das die Künstlichkeit der Verbindung zwischen den beiden Bildern nicht kaschiert, sondern sichtbar belässt.

Zu dieser eher technischen Dimension der Gemachtheit passen verschiedene Befunde zum praktischen Umgang mit Diptychen im Spätmittelalter: In den niederländischen Malerwerkstätten wurden kleinformatige Bildtafeln mit religiösen Sujets auf Vorrat geschaffen und erst durch nachträgliches Andocken eines dazu passenden zweiten Flügels in Diptychen verwandelt. Ebenso konnte der Portraitflügel eines bestehenden Diptychons ausgewechselt werden gegen die Repräsentation eines neuen Besitzers.<sup>47</sup> ‚Kopien‘ älterer Diptychen, wie sie im späten 15. und im frühen 16. Jahrhundert vermehrt in Auftrag gegeben wurden, sind in Wahrheit nicht selten Kombinationen von alt und neu. An keinem Beispiel lässt sich dies so gut nachvollziehen wie an den Repliken der *Madonna in der Kirche*: Der anonyme Schöpfer des *Diptychons von Christiaan de Hondt* fügte in die Komposition der rechten Tafel

ein neues Auftraggeberportrait ein (Abb. 2).<sup>48</sup> Kurz darauf bestellte Margarete von Österreich bei dem gleichen Meister ein weiteres Diptychon, das nicht nur auf dem rechten Flügel eine abermals modifizierte Portraitfigur enthält, sondern das Madonnenbild des linken Flügels gegen eine neue Komposition austauscht.<sup>49</sup>

Im frühen 16. Jahrhundert war es Jan Gossaert, der das von der *Madonna in der Kirche* ausgehende Spiel der Auflösung und Knüpfung von Bildzusammenhängen auf die Spitze trieb: Der rechte Flügel seines *Doria-Diptychons* versetzt den Auftraggeber Antonio Siciliano in einen atmosphärischen Landschaftsraum (Abb. 9).<sup>50</sup> Das Ergeb-



Abb. 9: Jan Gossaert, Doria-Diptychon, 1513. Rom, Galleria Doria Pamphilj

nis ist ein Nebeneinander zweier Orte, die in der älteren Tradition des Diptychons nie kombiniert worden waren: eines gebauten Interieurs und einer idyllischen und weitläufigen Naturszenerie. Dieses neuartige Konzept ist in erster Linie als ‚kunst-historische‘ Demonstration zu sehen. Im abrupten Übergang von einem Raum zum anderen wird die Differenz zwischen dem ehrwürdigen Vorbild und der ehrgeizigen Neuschöpfung sehr scharf artikuliert. Die Kombination der beiden Räume ist zuallererst das Werk des malenden Künstlers und nicht das Produkt eines gemalten Gebets. Dazu passt, dass Gossaert die Madonnenfigur nunmehr mittig anordnet und nach innen schauen lässt.<sup>51</sup> Der Blick des Auftraggebers Siciliano in die Gründerzeit der niederländischen Malerei kann vom Marienbild nicht erwidert werden. Nur der Betrachter vermag beide Bilder zu sehen und kann ihre unterschiedlichen künstlerischen Konzepte vergleichen.

### Malerei im und als Diptychon

Wenn es um die späte Geschichte des Diptychons geht, ist Gossaert fraglos eine Schlüsselfigur. Wie kaum ein anderer vermochte er im frühen 16. Jahrhundert das Bedürfnis zu befriedigen, Repliken älterer Doppelbilder zu schaffen, die gleichwohl mehr boten als eine bloße Wiederholung. Die Rückkopplung der devotionalen Objektform an den Prozess der künstlerischen Bildproduktion war allerdings keine spätere Erfindung, sondern dem Dispositiv des bemalten Diptychons schon seit der ersten Generation der Altniederländer eingeschrieben. Erinnert sei nur an Jan van Eycks *Bornemisz-Diptychon* (um 1436), an dem Rudolf Preimesberger seine Überlegungen zur gemalten Kunsttheorie der Niederländer entwickelte.<sup>52</sup> Die Praxis des bildhaften Gebets, die in der dort dargestellten Verkündigungsszene ihren biblischen Archetyp fand, wurde von den Malern immer wieder in enge Analogie zur Praxis künstlerischer Bildproduktion gerückt.

Bei keinem Bildthema wird die Analogie von Malen und Beten so explizit vortragen wie bei dem der Lukasmadonna. Rogiers *Lukastafel* für die Antwerpener Malerzunft (um 1435) etwa zitiert bekanntlich eine ganze Reihe von Strukturvorgaben der *Rolin-Madonna*.<sup>53</sup> Auf diese Weise wird der kreative Prozess künstlerischer Bildproduktion über eine manifeste Bezugnahme auf die Handlungsstruktur des Gebets definiert. Die vom Evangelisten dargestellte Gottesmutter ist das Produkt imaginativer Arbeit am Bild. Ihr Vermögen zur figurativen Konkretisation scheint im Abstand zwischen der Silberstiftzeichnung rechts und dem lebendigen Marienbild links auf. Genau dieser Abstand und die mit ihm einhergehende Scharniersituation innerhalb der Tafel sind eine Anleihe beim Dispositiv des Diptychons.

Es erscheint nur folgerichtig, dass eine der zahlreichen ‚Kopien‘ der *Lukastafel* diese zweipolige Komposition in die zweiteilige Objektform des Diptychons überträgt (Abb. 10).<sup>54</sup> Auf den ersten Blick mag das wie eine Zuflucht zu bewährten Traditionen aussehen: als habe hier der mittelalterliche „Raum der Lokalisierung“, wie ihn Foucault nennt, einen späten Sieg über den neuzeitlichen „Raum der Ausdehnung“ davongetragen, der Mensch und Gottheit ihren je eigenen Platz zuweist.<sup>55</sup> Doch

gerade weil der Blick von Lukas auf Maria hier an einen Vorgang der Bildproduktion gekoppelt ist, weist uns die Rückübersetzung ins Diptychon darauf hin, dass mit der Separierung der Orte auch eine semiotische Grenze zwischen zwei Bildern eingezogen wird. So entsteht die paradoxe Konstellation, dass Lukas im Moment des Zeichnens bereits ein Gemälde vor sich hat, das der Betrachter auch als Endprodukt der gesamten Bildproduktion ansehen kann. Selbstverständlich lässt sich diese Beobachtung auch auf die zweite Hälfte des Diptychons mit dem zeichnenden Lukas ausweiten. Der Prozess der Bildwerdung betrifft die linke wie die rechte Seite – oder



Abb. 10: Anonymus, Lukas zeichnet die Madonna, um 1450. Dijon, Musée des Beaux-Arts

anthropologisch gewendet: Er zielt auf eine Wiederherstellung von gestörter Ebenbildlichkeit, von Angleichung des eigenen Selbst an das Urbild der *imago Dei*.

An diesem Punkt können wir noch einmal zu Gossaert zurückkehren. Seine späte Version der *Lukasmadonna* ist so etwas wie ein gemalter Traktat über das Verhältnis von Einfeld- und Zweifeldbild (Abb. 11).<sup>56</sup> Ähnlich wie schon Rogier hinterlegt er den gemeinsamen Raum, in dem Maria und Lukas zusammenkommen, mit den Einschnitten einer architektonisch gegliederten Rückwand, die aber so eng an die äußeren Bildgrenzen anschließt, dass sie zu einer Verlängerung des Bildrahmens in den gemalten Raum hinein wird. Diese steile Doppelarkade wurde erstmals von Victor Stoichita als Referenz auf die Objektform des Diptychons erkannt.<sup>57</sup> Über die Füllung des Bogens hinter Lukas wird diese Referenz in ein mediengeschichtliches

Argument umgemünzt: In Stein gehauen thront hier Moses über dem Heiligen, mit seiner Rechten die Doppeltafel der Gebote vorweisend. Das alte Verfahren der Typologie wird hier für eine kunsttheoretische Positionierung fruchtbar gemacht, die wohl weniger als (verfrühte) Stellungnahme zur reformatorischen Bestreitung des Bildes zu bewerten ist denn als kritische Auseinandersetzung mit einem von Gossaert selbst erfolgreich bedienten Bildmodell: Lukas ist (wie Ariane Mensger zu Recht herausstellt) der neue Moses. Das bedeutet nicht nur, dass an die Stelle toter Schrift nun das lebendige Bild tritt, sondern auch, dass das einteilige Träger-



Abb. 11: Jan Gossaert, Lukas zeichnet die Madonna, um 1520. Wien, Kunsthistorisches Museum

medium der künstlerischen Arbeit programmatisch das zweiteilige Trägermedium Diptychon ablöst. Moses wird hier als Erfinder einer Bildform aufgerufen, die nunmehr zu überwinden ist.<sup>58</sup> Diese über die Figur des Propheten markierte Verschiebung ist zusammenzusehen mit der radikal veränderten Blickbeziehung, die den Kontakt zwischen Maria und Lukas regelt. Zum neuen Moses wird Lukas nur, weil die Figur, die er anschaut, ein von Gott hergestelltes Bild ist, eine himmlische Vision, die von Wolken gerahmt über dem Fußboden schwebt. Die Entrückung der Gottesmutter in eine Sphäre von Gott geformter Bilder lässt die beiden Pole der ehrwürdigen Modellsitzung sehr viel weiter auseinanderdriften, als es im Diptychon je der Fall war. Innerbildlich können wir eine schwer zu überbrückende Kluft zwischen zwei Arten von Bildern konstatieren, der himmlischen Vision und der materiellen Zeichnung, eine Kluft, die durch den helfenden Eingriff des Engels mehr herausgestellt als geschlossen wird. Auf das Gemälde als Ganzes bezogen, wird aus diesem Zwiespalt ein effektvolles Signal der Überbietung: Über die Sichtbarmachung der Differenz zwischen Vision und Artefakt gelingt es Jan Gossaerts Kunst, die Grenzen dessen zu überschreiten, was sich im materiellen Bild noch darstellen lässt.

## Ausblick

Das Diptychon ist in den nordalpinen Bildkulturen des Spätmittelalters omnipräsent. Gerade für den niederländischen Kontext kann man angesichts der Vielfalt thematischer Besetzungen der Doppeltafel von einer universalen Seh- und Denkform sprechen, die kulturelle Zusammenhänge in dualen Strukturen organisiert. Gleichwohl ist es kein Dualismus, dem die Diptychen huldigen: Die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits, äußerem und innerem Blick werden durchlässig gehalten, das innere Scharnier des Sehens und Gesehen-Werdens zwischen den Tafeln zeigt an, dass die gegensätzlichen Sphären miteinander kommunizieren.

Die kritische Revision des Diptychons, die Gossaert in der Wiener Fassung des Lukasthemas betreibt, lässt die Hintergründe der bildgeschichtlichen Zäsur erahnen, die um 1530/50 recht abrupt zum Ende des zweiteiligen Klappbildes führt. Ein neues Konzept der Bildproduktion hatte zur Durchsetzung eines neuen Blickregimes geführt. Die beobachtbare Außenwelt, in der Künstler und Auftraggeber agierten, und die innere Welt imaginierter Phantasmen wurden stärker gegeneinander abgeschottet. Nicht die Erfindung des neuen Eintafelbildes, sondern das Wegbrechen eines ganzen Kontextes von anthropologischen, bildtheoretischen und medienpragmatischen Parametern hat das Ende des Diptychon eingeläutet.

Die faszinierenden Auflösungserscheinungen, die etwa bei Gossaert, Scorel und anderen immer wieder für eine Entkopplung der beiden Bildtafeln sorgen, waren aber nur eine Facette von Phänomenen der Desintegration, welche im Zusammenhang mit dem Gebrauch der Diptychen beobachtet werden können. Wie wir gesehen haben, wurde die bewegliche Verbindung des Bildscharniers von Beginn an als Möglichkeit genutzt, Bilderpaare flexibel zusammenzufügen und zu verändern. In dieser Hinsicht

markiert das zweiteilige Klappbild ein wichtiges Stadium in jenem Prozess, der von den festen Bild-Ensembles des Mittelalters zu den offenen *hyperimages* neuzeitlicher Bildersammlungen führt. In letzteren wird das einzelne Bild ohne jede feste Bindung zu einem frei beweglichen Objekt, das in jederzeit veränderbaren Hängungsmustern stets neue Bildnachbarn findet. Die visuelle Anordnung der Hängung hat nur vorübergehenden Bestand und kann permanent revidiert werden.

An den Wänden der neuzeitlichen Bildergalerien artikuliert sich mit dem Pendantsystem ein neuer Dual der Bilder, welcher die Verknüpfung der Gemälde für ein vergleichendes Sehen organisiert.<sup>59</sup> Wie wenig er mit der älteren Objektform Diptychon gemeinsam hat, wird daran deutlich, dass die Pendanhängung in ihrer klassischen Ausprägung immer auf ein starkes Mittelbild ausgerichtet ist und so das Prinzip der Zwei in einen Prinzip der Drei aufrufen lässt. Wenn man so will, eignet der Bildsyntax des Pendants eine größere Nähe zur Objektform Triptychon, mit der sie unter anderem auch das Konzept der variierten Symmetrie teilt. Hingegen sperrte sich gerade der asymmetrische Gattungsmix von Portrait und Sakraldarstellung, wie er für das Orationsdiptychon konstitutiv ist, der Eingliederung in das neue Ordnungsschema. Angesichts all dieser Inkompatibilitäten war es nur konsequent, dass Diptychen regelmäßig in ihre Bestandteile zerlegt wurden, wenn sie in Bildergalerien und Museen gelangten, und dies mit bis heute andauernden Folgen.<sup>60</sup>

## Anmerkungen

- 1 Eichenholz, 31 x 14 cm. Vgl. Erich Herzog, Zur Kirchenmadonna van Eycks, in: *Berliner Museen* 6 (1956), 2–16; Carol J. Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton (NJ) 1982, 144–156; Craig Harbison, Miracles Happen. Image and Experience in Jan van Eyck's „Madonna in the Church“, in: Brendan Cassidy (Hg.), *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23–24 March 1990*, Princeton (NJ), 1993, 157–166; Nina Zenker, *Jan van Eyck. Die Madonna in der Kirche*, Berlin 2001 (Der Berliner Kunstbrief).
- 2 Der heutige Rahmen ist eine Ergänzung des späten 19. Jahrhunderts. Der originale Rahmen ging bei dem Raub der Tafel im März 1877 verloren. Vgl. Zenker, Jan van Eyck (wie Anm. 1), 8.
- 3 Zur Diskussion der Diptychongestalt der *Madonna in der Kirche* vgl. Herzog, Zur Kirchenmadonna (wie Anm. 1), 14–16; Zenker, *Jan van Eyck* (wie Anm. 1), 10–13.
- 4 Die Umstände dieses Kopieauftrags sind mangels Quellen zur Provenienz der Doppeltafel van Eycks nicht näher bekannt. Da die rechte Hälfte der Antwerpener Kopie in einem Diptychon für Margarete von Österreich exakt wiederholt wurde, äußerte Gelfand die Vermutung, das Werk habe sich in Habsburger Besitz befunden. Vgl. Laura Deborah Gelfand, Regency, Power, and Dynastic Visual Memory. Margaret of Austria as Patron and Propagandist, in: Ellen E. Kittell/Mary A. Suydam (Hg.), *The Texture of Society. Medieval Women in the Southern Low Countries*, New York 2004, 203–225, hier 210–212. Für diese These spricht, dass Jan Gossaert, der in dieser Zeit am Hof Margaretes tätig war, eine weitere Kopie der *Madonna in der Kirche* 1513 anfertigte. Vgl. Anm. 49. Starke Abweichungen in Farbverteilung (Gewänder Mariens) und Lichtregie (die berühmten Lichtbahnen der Fenster auf dem Fußboden) könnten andererseits ein Indiz dafür sein, dass als Vorlage nicht das Gemälde selbst, sondern eine Zeichnung diente. Vgl. John Oliver Hand/Catherine A. Metzger/Ron Spronk, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, Ausstellungskatalog Washington, National Gallery Washington, New Haven/London 2006, 140.

- 5 Eiche, 30 x 14 cm je Flügel. Vgl. Susanne Bäumler, *Studien zum Adorationsdiptychon. Entstehung, Frühgeschichte und Entwicklung eines privaten Andachtsbildes mit Adorantendarstellung*, Diss. Univ. München 1983, 83–87 und 192–194; Paul Eeckhout, Les trois diptyques du maître de 1499, in: *Bulletin (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique)* 34–37 (1985–88), 49–61, hier 49f; Laura Deborah Gelfand, *Fifteenth-century Netherlandish devotional portrait diptychs. Origins and function*, Ph.D. thesis, Case Western University, 1994, 70–72; Yvonne Yiu, Hinging Past and Present. Diptych Variants of Jan van Eyck's Virgin in the Church, in: John Oliver Hand/Ron Spronk (Hg.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge (Mass.) 2006, 110–123, hier 111–117; Hand/Metzger/Spronk, *Prayers* (wie Anm. 4), 140–149 und 317, Nr. 21.
- 6 Vgl. Bäumler, *Studien* (wie Anm. 5). Ferner: Jane B. Friedman, *An Iconological Examination of the Half-Length Devotional Portrait Diptych in the Netherlands. 1460–1530*, Ann Arbor 1977; Gelfand, *Fifteenth-century* (wie Anm. 5); Andrea Pearson, *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350–1530. Experience, Authority, Resistance*, Aldershot 2005; Hand/Spronk (Hg.), *Essays* (wie Anm. 5).
- 7 Vgl. Hans Belting/Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, 69.
- 8 Vgl. zuletzt Reindert L. Falkenburg, Hans Memling's Van Nieuwenhove Diptych. The Place of Prayer in Early Netherlandish Devotional Painting, in: Hand/Spronk (Hg.), *Essays* (wie Anm. 5), 92–109. Überlegungen zum ‚Funktionieren‘ des zweiteiligen Dispositivs auch in diesem Fall habe ich entwickelt in: David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, 180–182.
- 9 Die Diptychontradition des Werks ist gut herausgearbeitet bei Christoph Merzenich, Filippo Lippi. Ein Altarbild für Ser Michele di Fruosino und die Verkündigung in San Lorenzo zu Florenz, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41 (1997), 68–92.
- 10 Vgl. Hand/Metzger/Spronk, *Prayers* (wie Anm. 4), 4.
- 11 Vgl. Steffen Bogen, Die Schauöffnung als semiotische Schwelle. Ein Vergleich der Rolin-Madonna mit Bildfeldern des Franziskuszyklus in Assisi, in: Christiane Kruse/Felix Thürlemann (Hg.), *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999 (Literatur und Anthropologie, 4), 53–72, hier 63–65.
- 12 Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, 1959.4), 13.
- 13 Vgl. Wolfgang Ullrich, Autoritäre Bilder. Die zweite Karriere des Triptychons seit dem 19. Jahrhundert, in: Marion Ackermann (Hg.), *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, Ostfildern 2009, 15–23; Joachim Valentin, *Drei. Anfang der Vielheit. Philosophisches und religionswissenschaftliches Rauschen hinter dem Triptychon*, ebd., 25–35.
- 14 Vgl. dazu: Colin H. Roberts/Theodore Cressy Skeat, *The Birth of the Codex*, London 1985, 11–14.
- 15 Vgl. Wolfgang Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München/Paris/London 1994, 183–196. Einen guten Überblick zum aktuellen Forschungsstand gibt Massimiliano David (Hg.), *Eburnea diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, Bari 2007.
- 16 Vgl. Roberts/Skeat, *The Birth* (wie Anm. 14), 54–66; Harry Y. Gamble, *Books and Readers in the Early Church. A History of Early Christian Texts*, New Haven/London 1995, 42–74.
- 17 Für einen Überblick vgl. Frauke Steenbock, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin 1965. Gegenwärtig bereite ich eine Monographie zur Mediengeschichte des Prachteinbands vor, welche die hier angerissenen Zusammenhänge ausführlicher diskutieren wird.
- 18 Vgl. Wolfgang Kemp, Mittelalterliche Bildsysteme, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), 121–134, hier 121–126.
- 19 Vollständig ausgeklammert bleiben wird in diesem Artikel die mittelalterliche Geschichte des Diptychons vor den Altniederländern und in anderen Regionen Europas. Den besten Überblick bietet nach wie vor Wolfgang Kermer, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Katalog*, Diss. Univ. Tübingen 1967.

- 20 Vgl. Bäumler, *Studien* (wie Anm. 5), 31–33; Dagmar Eichberger, Devotional Objects in Book Format. Diptychs in the Collection of Margaret of Austria and her Family, in: Margaret M. Manion/Bernard J. Muir (Hg.), *The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship*, Exeter 1998, 291–323, hier 291–293.
- 21 Diesen Zusammenhang hat zuletzt Laura Deborah Gelfand herausgearbeitet. Vgl. Gelfand, *Fifteenth-Century* (wie Anm. 5), 12–37; dies., The Devotional Portrait Diptych and the Manuscript Tradition, in: Hand/Spronk (Hg.), *Essays* (wie Anm. 5), 46–59. Vgl. außerdem Eichberger, Devotional Objects (wie Anm. 20); Pearson, *Envisioning Gender* (wie Anm. 6), 3–20.
- 22 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 1800. Vgl. Eichberger, Devotional Objects (wie Anm. 20), 293f.
- 23 Vgl. Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001, 121–159.
- 24 Diese Aussage gilt uneingeschränkt für die Gattung des Orationsdiptychons und für Werke, die ein Ereignis in zwei Teilhandlungen aufspalten. Gerade die jüngsten Ausstellungs- und Publikationsprojekte zum Thema haben aber noch einmal die Heterogenität der spätmittelalterlichen Diptychen kenntlich gemacht: Doppelbilder von Ehegatten oder zweiteilige Themenkombinationen wie Jan van Eycks *New Yorker Diptychon* (New York, Metropolitan Museum) arbeiten offenkundig stärker mit der Bindekraft der Objektform selbst und mit der Fähigkeit des Betrachters, Sinnzusammenhänge zwischen den Tafeln herzustellen.
- 25 Eichenholz, 180,3 x 92,5 cm je Tafel. Vgl. Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999, 335–338 (Nr. 369); Felix Thürlemann, *Rogier van der Weyden. Leben und Werk*, München 2006, 109–111.
- 26 Ein tränenvoller Blick und die Objektform Diptychon kommen in der niederländischen Malerei der Zeit häufiger zusammen. Vgl. David Ganz, Spuren der Bildwerdung. Zur Medialität gemalter Tränen im Spätmittelalter, in: Beate Söntgen/Geraldine Spiekermann (Hg.), *Tränen*, München 2008, 27–40, hier 34f.
- 27 Vgl. Peter Schmidt, Inneres Bild und äußeres Bildnis. Porträt und Devotion im späten Mittelalter, in: Martin Büchsel/ders. (Hg.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003, 219–239; Ganz, *Medien* (wie Anm. 8), 176–185. Allgemein vgl. Jeffrey F. Hamburger, Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion, in: Klaus Krüger/Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 47–69; Bret L. Rothstein, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge 2005.
- 28 Vgl. Wolfgang Kemp, Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei van Eyck und Mantegna, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Kunstbeschreibung – Beschreibungskunst. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 99–119.
- 29 Das linke Bild wird häufig als Kreuzigung angesprochen, man könnte aber auch an eine Kreuzabnahme oder Beweinung denken, da nicht auszumachen ist, ob am Kreuz überhaupt ein Körper hängt. Das Thema des rechten Bildes ist noch offener. Zu erkennen ist lediglich eine große Figur mit grünem Obergewand.
- 30 Vgl. Gelfand, The Devotional (wie Anm. 21), 55.
- 31 Zur metaphorischen Lesart des Bettes als *thalamus* vgl. Purtle, *The Marian Paintings* (wie Anm. 1), 151–155. Zur literarischen Tradition im Spätmittelalter vgl. *Das St. Trudperter Hohelied. Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis*, hg. von Friedrich Ohly, Frankfurt a.M. 1998, 708–712.
- 32 Vgl. Karin Lerchner, *Lectulus floridus. Zur Bedeutung des Bettes in Literatur und Handschriftenillustration des Mittelalters*, Köln 1993 (Pictura et Poesis, 6), 75–104.
- 33 Aurelius Augustinus, *Enarrationes in psalmos I–L*, hg. von Eligius Dekkers/Johannes Frapoint, Turnhout 1956 (Corpus Christianorum Series Latina, 38), 324 (zu Psalm 35, 5): „Cubile nostrum est cor nostrum“. Magnus Aurelius Cassiodorus, *Expositio psalmodum I–LXX*, hg. von Marc Adriaen, Turnhout 1958 (Corpus Christianorum Series Latina, 97), 319 (zu Psalm 35, 5): „In cubili suo id est in corde proprio. Cubile enim a cubando dictum est, ubi animus noster intus inhabitans bonum malumque meditatur.“

- 34 Vgl. Marius Rimmel, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, Paderborn 2010, 224–244.
- 35 „Hoc mox ut tyrannus audivit, graviter indignatus: ‚Et ego, inquit, experiar que dixisti.‘ Nec mora: exemptore vocato iubet aperto pectore martiris, etiam cor eius evelli et per medium cultro secari. Ubi statim, mirante tyranno cum suis, res miranda conspicitur et pro sigillo pars una cordis et pro impressione pars altera ipsius cordis, crucifixi Christi ymaginem repperunt.“ Tommaso Caffarini, *Libellus de supplemento legende prolixie virginis beate Catherine de Senis*, hg. von Iuliana Cavallini/Imelda Foralosso, Rom 1974 (Testi Cateriniani, 3), 132f.
- 36 Pergament, 29,5 x 22,0 cm, 112 Blatt. Zu den Bildern dieser Handschrift vgl. Fabio Bisogni, Il „Libellus“ di Tommaso d’Antonio Caffarini e gli inizi dell’iconografia di Caterina, in: Luigi Trenti/Bente Klange Addabbo (Hg.), *Con l’occhio e col lume. Atti del Corso seminariale di studi su S. Caterina da Siena (25 settembre – 7 ottobre 1995)*, Siena 1999, 253–267.
- 37 Lindenholz, Maße je Flügel 31 x 23 cm. Vgl. Bäumler, *Studien* (wie Anm. 5), 95–102 und 204–206, Nr. 23; Kurt Löcher, Bildnis des Bamberger Domherrn und Subdiakons Georg Graf von Löwenstein, in: Rainer Kahsnitz/William D. Wixom (Hg.), *Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und der Renaissance*, Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1986, 170–172 (Nr. 41); Schmidt, Inneres Bild (wie Anm. 27).
- 38 Vgl. Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley/Los Angeles/London 1997, 101–135.
- 39 Zur langen Tradition einer Verknüpfung von Herz und Buch vgl. ausführlich Eric Jager, *The Book of the Heart*, Chicago/London 2000.
- 40 Vgl. Hand/Metzger/Spronk (Hg.), *Prayers* (wie Anm. 4), 13.
- 41 Vgl. ebd., 4–7; Eichberger, Devotional Objects (wie Anm. 20); Pearson, *Envisioning Gender* (wie Anm. 6), 8–20. Diptychen konnten auch als Epitaphien in Familienkapellen oder als Altarbilder dienen, vgl. Gelfand, Fifteenth Century (wie Anm. 5), 139–153; Hugo van der Velden, Diptych Altarpieces and the Principle of Dextrality, in: Hand/Spronk (Hg.), *Essays* (wie Anm. 5), 124–155.
- 42 Holz, Maße je Flügel 58,5 x 44 cm. Viele Elemente dieses Werks bedürften einer eingehenderen Untersuchung, etwa die beiden Disteln und vor allem die Texte der Spruchbänder. Vgl. Timothy Hyman, A Carnival Sense of the World, in: ders./Roger Malbert (Hg.), *Carnavalesque*, Ausstellungskatalog Brighton, Museum and Art Gallery, London 2000, 8–73, hier 10–13; Nico van Hout (Hg.), *Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden*, Ausstellungskatalog Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Stuttgart 2007, 108f, Nr. 35.
- 43 Inschriften: LAET DIT BERT GHESLOTE[N] HA[N]GE[N] OFT GHY SULT SEIN MY[N] BRUY[N] WA[N]G[EN]. Innenseite links: MI TE MISDIENE EN WILT NYET SYN FEL / WANT IC U WAERSCOUDE TE VORE[N] WEL. Innenseite rechts: EN DEET WAERSCOUWE[N] VUYL SCORFTE DRUY IC DEED U SPRINGEN TER VENSTER UYT.
- 44 Überliefert sind die Inschriften, die in den verlorenen Rahmen des Berliner Gemäldes eingetragen waren. Untere Rahmenleiste: FLOS FLORUM APPELLARIS. Bogenförmiges Rahmenstück: MATER HEC EST FILIA – PATER HEC EST NATUS – QUIS AUDIVIT TALIA – DEUS HOMO NATUS ETCET. Die Inschrift im bogenförmigen Teil des Rahmens hat Meiss als Anfang eines Hymnus auf die Geburt Christi identifiziert. Vgl. Millard Meiss, Light as Form and Symbol in some Fifteenth-Century Paintings, in: *Art Bulletin* 27 (1945), 175–181, hier 179f.
- 45 Zum Milieu-Begriff vgl. Hans Dieter Huber, *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer Allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004, 147–167.
- 46 Ullrich, Autoritäre Bilder (wie Anm. 13), 16.
- 47 Kunsttechnologisch gut dokumentierte Beispiele für solche Praktiken bietet der Washingtoner Ausstellungskatalog: In der Werkstatt von Albrecht Bouts wurden Tafeln mit dem Schmerzensmann einzeln produziert und nachträglich mit einem Bild der Mater Dolorosa verbunden. Vgl. Hand/Metzger/Spronk (Hg.), *Prayers* (wie Anm. 4), 50–55, Nr. 4. Ein kleinformatiges Diptychon mit Maria und Kind und dem Kartäusergeneral Willem van Bibaut wurde vermutlich aus zwei vorhandenen Diptychen mit verschiedenen Trägermaterialien (Eiche/Walnuss) zusammenmontiert. Vgl. ebd., 156–163, Nr. 23.

- 48 Eine alternative These entwickelt Yiu, Hinging (wie Anm. 5), 112f: Das Diptychon Van Eycks habe schon im 15. Jahrhundert seinen rechten Flügel verloren, weshalb der Meister von 1499 an dieser Stelle eine retrospektive Neuschöpfung im Stil der frühen Altniederländer ergänzt habe.
- 49 Vgl. Gelfand, Regency (wie Anm. 4), 212f; Pearson, *Envisioning Gender* (wie Anm. 6), 163–165; Yiu, Hinging (wie Anm. 5), 114f.
- 50 Holz, Maße je Flügel 41 x 24 cm. Vgl. Ariane Mensger, Blick zurück nach vorn. Jan Gossaert kopiert Jan van Eyck, in: Kruse/Thürlemann (Hg.), *Porträt* (wie Anm. 11), 273–290; Yiu, Hinging (wie Anm. 5), 117–119.
- 51 Diese ‚Schließung‘ des Madonnenbildes wird gut herausgearbeitet bei Mensger, Blick zurück (wie Anm. 50), 282f.
- 52 Vgl. Rudolf Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991), 459–489.
- 53 Vgl. Christiane Kruse, Rogiers Replik. Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes, in: Kruse/Thürlemann (Hg.), *Porträt* (wie Anm. 11), 167–185; Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, 239–244; Thürlemann, *Rogier van der Weyden* (wie Anm. 25), 31–36.
- 54 Holz, Abmessungen 28,2 x 18,2 cm je Flügel. Vgl. Kermer, *Studien zum Diptychon* (wie Anm. 19), Bd. 1, 172–173 und Bd. 2, 152, Nr. 153; J. Rivière, Réflexions sur les „Saint Luc peignant la Vierge“ flamandes. De Campin à Van Heemskerck, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1987), 25–92, hier 54–60; Georg-W. Költzsch, *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000, 54.
- 55 Michel Foucault, Von anderen Räumen, in: Jörg Dünne/Stefan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, 317–327, hier 318.
- 56 Holz, 109,2 x 82 cm. Vgl. Kruse, *Wozu Menschen malen* (wie Anm. 53), 248–254; Ariane Mensger, *Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zur Beginn der Neuzeit*, Berlin 2002, 201–207.
- 57 Vgl. Victor I. Stoichita, Malerei und Skulptur im Bild. Das Nachdenken der Kunst über sich selbst, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz-Museum, München 2002, 10–19, hier 14.
- 58 Zur Verbindung von Moses und Diptychon vgl. Jager, *The Book* (wie Anm. 39), 125.
- 59 Es erscheint mir daher bildgeschichtlich zu ungenau, wenn Ullrich, *Autoritäre Bilder* (wie Anm. 13), 18, das Pendant „eine in der Zeit zwischen Claude Lorrain und Caspar David Friedrich besonders beliebte Form des Diptychons“ nennt.
- 60 Vgl. Till Holger Borchert, Innovation, Reconstruction and Deconstruction. Early Netherlandish Triptychs in the Mirror of Their Reception, in: Hand/Spronk (Hg.), *Essays* (wie Anm. 5), 172–199.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Berlin, bpk (Jörg P. Anders)

Abb. 2, 8: Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten – © Lukas – Art in Flanders VZW

Abb. 3: Belting/Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes* (wie Anm. 7)

Abb. 4: Trenti/Addabbo (Hg.), *Con l'occhio* (wie Anm. 36)

Abb. 5: Basel, Kunstmuseum / Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Abb. 6–7: Hyman/Malbert (Hg.), *Carnavalesque* (wie Anm. 42)

Abb. 9: Hand/Metzer/Spronk (Hg.), *Prayers and Portraits* (wie Anm. 4)

Abb. 10: Dijon, Musée des Beaux-Arts

Abb. 11: Wien, Kunsthistorisches Museum