

Jochen Sander

Hugo van der Goes

94 A 600



09402478,2

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Jochen Sander

Hugo van der Goes · Stilentwicklung und Chronologie

Hugo van der Goes

Stilentwicklung
und Chronologie

BERLINER SCHRIFTEN ZUR KUNST

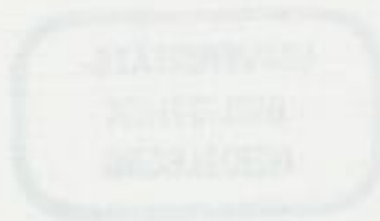
Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut
der Freien Universität Berlin

Band 3

Jochen Sander

Hugo van der Goes

Stilentwicklung
und Chronologie



VERLAG PHILIPP VON ZABERN · MAINZ

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft
der VG Wort

Umschlag: Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Mohrenkönig,
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Sander, Jochen:

Hugo van der Goes : Stilentwicklung und Chronologie /
Jochen Sander. - Mainz : von Zabern, 1992

(Berliner Schriften zur Kunst ; Bd. 3)

94 A 600 ISBN 3-8053-1226-1

NE: GT



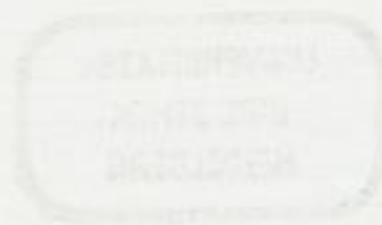
306 Seiten mit 114 Schwarzweißabbildungen
und 32 Tafeln mit 34 Farbabbildungen

© 1992 by Philipp von Zabern, Mainz am Rhein
ISBN 3-8053-1226-1

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet,
dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie)
zu vervielfältigen.

Printed in Germany by Philipp von Zabern
Printed on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral)

Meinen Eltern
und zur
Erinnerung an
Elisabeth Hauschteck
(1898-1985)



INHALT

VORWORT	11
A. LEBEN UND NACHLEBEN. DAS BILD DES HUGO VAN DER GOES	15
I. <i>Vom Dekan der Genter Malerzunft zum Laienbruder im Kloster Roodendaele: Hugo van der Goes im Spiegel der Dokumente seiner Zeit</i>	15
II. <i>»Het alder beste werck van Meester Hughe . . .« - der Nachruhm</i>	18
III. <i>Die Wiederentdeckung des Künstlers im 19. Jahrhundert . . .</i>	23
IV. <i>. . . und die Wiederentdeckung seiner Kunst im 20. Jahrhundert .</i>	27
V. <i>Stil und Chronologie der Werke: Die Geschichte eines Problemfalls der altniederländischen Kunstgeschichtsschreibung</i>	30
B. FRÜHWERK ODER »ULTIMA MANIERA«? EINE VERFAHRENE FORSCHUNGSSITUATION ALS AUSGANGSPUNKT	40
C. DIE WERKE. UNTERSUCHUNGEN ZU HUGO VAN DER GOES' KLEINFORMATIGEN TAFELBILDERN UND TÜCHLEINMALEREIEN .	44
I. <i>Am Narrenseil? Das Wiener Diptychon und seine Probleme</i>	44
1. Die Forschungsgeschichte	49
2. Bestand und Zustand: Der Befund der Autopsie	54
a. Die hl. Genovefa	54
b. Der Sündenfall	55
c. Die Beweinung	57
d. Die Rückseite der Beweinung	58
3. Der gemäldetechnologische Befund	62
4. Die Entstehungsgeschichte des Wiener Diptychons	77
5. Das Verhältnis von Sündenfall und Beweinung zur Bildtradi- tion	82

6. Das Verhältnis der Wiener Beweinung zu den traditionell spätdatierten Werken	88
II. <i>Von der Einzeltafel zum Triptychon: Das Frankfurter Marien-Altärchen</i>	91
1. Zur Forschungsgeschichte	93
2. Bestand und Zustand im Augenschein	97
3. Der gemäldetechnologische Befund	99
4. Die Entstehungsgeschichte des Frankfurter Marien-Triptychons	106
5. Das Verhältnis der Frankfurter Marien-Tafel zur traditionellen Madonnenikonographie	109
III. <i>Der heilige Lukas zeichnet die Madonna. Das Tafelbild im Museu Nacional in Lissabon</i>	112
1. Die Entwicklung der Forschungsmeinungen	113
2. Ein Bild wird wiederentdeckt – die Ergebnisse der jüngsten Restaurierung	118
3. Autorschaft und Datierung des Lissaboner Lukas	119
4. Der Evangelist und der Gegenstand seines künstlerischen Bemühens	124
IV. <i>Das »Ovale Portrait-Fragment« in New York</i>	127
1. Zur Forschungsgeschichte	127
2. Zustand und Ergebnis der gemäldetechnologischen Untersuchung	130
3. Bildkontext, Zuschreibung und Datierung	131
V. <i>Der Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes dem Täufer in Baltimore</i>	133
1. Die Forschungsgeschichte	135
2. Zustand und Ergebnisse der jüngsten Restaurierung	136
3. Rekonstruktion und Datierung des Diptychons	139
VI. <i>Das Tüchlein-Diptychon der »Kleinen Kreuzabnahme«</i>	141
1. Die Forschungsgeschichte	143
2. Der Augenschein	147
3. Der gemäldetechnologische Befund	150
4. Die Datierung der »Kleinen Kreuzabnahme« und ihre Stellung in Hugos Werk	153

VII. <i>Das Tüchlein-Fragment in Oxford und Hugos meist kopierte Bildschöpfung: Die »Große Kreuzabnahme«</i>	156
1. Zur Geschichte der Forschungsmeinungen	158
2. Eine Ruine wird besichtigt: Bestand und Zustand	160
3. Der gemäldetechnologische Befund	162
4. Original, Replik oder Kopie? Das Verhältnis des Oxforder Tüchlein-Fragments zu den übrigen Versionen der »Großen Kreuzabnahme«	165
5. Ein Fragment wird rekonstruiert. Die »Große Kreuzabnahme« und die Bildtradition	167
6. Die Datierung der »Großen Kreuzabnahme«	168
VIII. <i>»... coram imagine Virginis Marie in Sole«: Die Tüchlein- Madonnen in Kassel und Pavia</i>	172
i. Das Tüchleinbild in Kassel	172
1. Zur Forschungsgeschichte	173
2. Bestand und Zustand. Das Ergebnis der Autopsie	175
3. Die Madonna auf der Mondsichel – der ursprüngliche Zustand des Kasseler Tüchleins	176
4. Ghirlandaio und Ramboux: Die spätere Geschichte des Kasseler Tüchleins	179
ii. Die Tüchlein-Madonna in Pavia	185
1. Ein Blick auf die Forschungsgeschichte	185
2. Das Bild im Augenschein	187
3. Der gemäldetechnologische Befund	188
iii. Sixtus IV. und die Mondsichelmadonna als Ablaßbild: Ein externer Datierungsanhalt	190
iv. Die Mondsichelmadonnen in Kassel und Pavia im Werk Hugos	192
IX. <i>Bildersturm im 20. Jahrhundert: Das geschändete Leinwandbild mit »Schmerzensmann und Mater dolorosa« in Toledo</i>	197
1. Die Forschungsgeschichte	197
2. Bestand und Zustand. Der Befund der Autopsie	199
3. Die Zerstörung eines Bildes als Ersatzhandlung. Die jüngere Geschichte des Tüchleins	200
4. Die Stellung des Toledaner Tüchleins in Hugos Werk	202
D. DIE VORLAGE UND IHRE ANVERWANDLUNG: HUGOS VERHÄLTNIS ZUR BILDTRADITION	205

I. <i>Geben oder Nehmen? Hugo van der Goes und Martin Schongauers Druckgraphik</i>	206
II. <i>Vergessene Monumentalmalerei: Das Wandbild im »Groot Vleeshuis« in Gent und der Portinari-Altar</i>	215
III. <i>Die Kunst der Anverwandlung: Hugos Auseinandersetzung mit der Bildtradition</i>	220
E. STILENTWICKLUNG UND CHRONOLOGIE DER WERKE DES HUGO VAN DER GOES	227
I. <i>Nochmals: Frühwerk oder »ultima maniera«? Die Untersuchungsergebnisse im Kontext der widerstreitenden Vorschläge zur stilistischen Entwicklung des Malers</i>	227
II. <i>Das Frühwerk um den Monforte-Altar (ca. 1467 - ca. 1472)</i>	232
III. <i>Die mittlere Schaffensperiode um den Portinari-Altar und die Edinburger Flügel (ca. 1473 - ca. 1477)</i>	234
IV. <i>Die Spätwerke um den Brügger Marientod (ca. 1477 - ca. 1482)</i> .	249
F. EXKURSE	267
I. <i>Van der Goes' späte Verkündigung: Das Berliner Diptychon des Meisters von 1499</i>	267
II. <i>Zur Originalrahmung eines niederländischen Tüchleins der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine halbfigurige Madonna lactans in Privatbesitz</i>	273
G. VERZEICHNIS DER MEHRFACH ZITIERTEN LITERATUR	275
H. TAFEL- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS SOWIE PHOTONACHWEIS	289
I. REGISTER	297

VORWORT

Hugo van der Goes – von keinem anderen niederländischen Maler seiner Zeit gibt es ausführlichere biographische Angaben, kaum ein Künstler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist so intensiv bearbeitet worden wie gerade er. Und dennoch: Der überragenden Forschungsleistungen von Goldschmidt, Friedländer, Panofsky, Winkler und Pächt ungeachtet, ist bei kaum einem anderen altniederländischen Künstler die Diskussion um den Charakter seiner Kunst, mithin auch um die Datierung seiner Werke, bis heute derart kontrovers geblieben. Was kann angesichts dieser Sachlage von einer weiteren Untersuchung erwartet werden, die nicht nur mehr oder minder in der Form einer traditionellen Künstlermonographie daherkommt, sondern die sich darüber hinaus in der Analyse der dem Maler sicher zuzuschreibenden Werke genügt? Versuchen wir die Beantwortung dieser Frage von unterschiedlichen Richtungen aus.

Es gibt nur wenige Museen, die wie das Groeningemuseum in Brügge auf vergleichsweise engem Raum einen so eindrucksvollen und qualitativ übertragenden Einblick in die Entwicklung der altniederländischen Malerei bieten. Von Jan van Eyck über Petrus Christus bis hin zu Hans Memling und Gerard David entfaltet sich vor den Augen des Betrachters das Panorama der Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts; enge künstlerische Verwandtschaften und gestalterische Kontinuitäten werden erfahrbar. Um so deutlicher tritt eine Bildtafel der Sammlung als Solitär hervor: Der Marien Tod des Hugo van der Goes (Tafel 16). In Komposition und Kolorit, in Ausdruck und Einzelgestaltung steht dieses Bild für sich. Es sperrt sich nicht nur gegen eine allzu einfache Einfügung in die Betrachtung der übrigen Werke des Museums, sondern es ergreift Besitz von Phantasie und Imagination des Betrachters. Ganz entsprechende Erfahrungen lassen sich vor Hugos anderen, über die großen europäischen und amerikanischen Sammlungen verstreuten Werken machen. Es sind Bilder, die dem Betrachter eine intensive Auseinandersetzung im Wortsinne »nahelegen«.

Als Friedrich Winkler im Jahre 1964 mit seiner monumentalen Studie zum »Werk des Hugo van der Goes« die vorerst letzte große Gesamtdarstellung vorlegte, formulierte der große Kenner der altniederländischen Tafel- und Buchmalerei programmatisch seine Absicht: »Die Nachahmung von Meisterwerken des Hugo van der Goes durch Zeitgenossen und Nachfolger ist der Kern der Ausführungen, die in dem vorliegenden Buch gemacht werden. ... Wir erschließen damit Ansichten der schöpferischen Tätigkeit Goes', die das Dutzend erhaltener Originale nicht gewähren kann.« (S. 6). Winkler zielte also auf eine Präzisierung der Eigenart von Hugos künstlerischem Schaffen durch die Betrachtung seines Werkes in einem weiteren Kontext und von seiner künst-

lerischen Umgebung aus. Nur vier Jahre nach dem Erscheinen von Winklers Buch (und ungeachtet seiner substanziellen, auf der »Außensicht« des Werkes beruhenden Erkenntnisse) gelangte Otto Pächt in seinem methodisch anders ausgerichteten Aufsatz zum »Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes« (1968) zu diametral entgegengesetzten Ergebnissen. Stilentwicklung und Chronologie stehen seither buchstäblich Kopf. Bei den Zeitgenossen Hugos mit Erfolg angewandte, bewährte kunsthistorische Herangehensweisen greifen in diesem Falle nicht, liefern in sich zwar schlüssige, einander aber widersprechende Resultate. Die Analyse von Stilentwicklung und Chronologie des Malers erweist sich als ähnlich widerspenstig wie die Erscheinung des Marienbildes im Kontext der Altniederländersammlung des Groeningemuseums.

Seit den Tagen von Goldschmidt, Friedländer und Winkler hat die Altniederländer-Forschung nicht nur das Repertoire ihrer an die Kunstwerke gerichteten Fragen weiterentwickelt. Ihr steht darüberhinaus mit der in ihren Erkenntnismöglichkeiten stetig verbesserten Gemäldetechnologie eine »Hilfswissenschaft« zu Gebote, die nicht nur die Bewertung von Bildzuständen präzisiert, sondern die zugleich weitreichende Einblicke in die künstlerische Entstehung eines Bildes bietet. Ein nachträglicher Blick ins Atelier, über die Schulter des Künstlers, wird so möglich. Um ein mögliches Mißverständnis zu vermeiden: Die genuin kunsthistorische Aufgabe des Erkennens und Interpretierens eines Befundes – und eben auch eines gemäldetechnologischen Befundes etwa einer Röntgenaufnahme – bleibt unverändert bestehen. Derartige Untersuchungen vermögen aber die Basis, auf der der Kunsthistoriker seine Deutungen entwickelt, zu sichern, im Idealfall sogar substanziell zu erweitern. Die bisherige Forschung hat dieses Erkenntnispotential für die Werke des Hugo van der Goes nur zu einem verschwindend geringen Teil genutzt.

Unter diesen Umständen erscheint es lohnend, den Blick erneut auf Hugos Werke selbst zu konzentrieren und, anstelle der »Außensicht«, programmatisch auf eine werkimmanente »Binnensicht« zu setzen. Dies bedeutet keine Geringschätzung der Erkenntnisse der bisherigen Forschung, die für das Verständnis des Künstlers Entscheidendes beigetragen hat. Die erneute Befragung der Originale nach Hugos künstlerischer Eigenart und Entwicklung, unter Anwendung gerade auch des heute zu Gebote stehenden gemäldetechnologischen Instrumentariums, kann vielmehr die bisher bestehenden Vorstellungen ergänzen und erweitern. Auf diese Weise mag die hier vorliegende Untersuchung, die vom behandelten Material her eng begrenzt ist, zugleich Erkenntnisse über »das Dutzend erhaltener Originale« dieses bedeutendsten niederländischen Malers der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hinaus vermitteln.

Das vorliegende Buch ist die überarbeitete und erweiterte Fassung einer Dissertation, die unter der Betreuung von Professor Werner Busch an der Ruhr-Universität Bochum entstand. Sie wäre nicht ohne die wohlwollende Förde-

rung durch zahlreiche Personen und Institutionen zustande gekommen. Ihnen allen gilt mein Dank, allen voran aber meinem Doktorvater. Verpflichtet fühle ich mich auch den privaten Sammlern sowie den Kustoden und Restauratoren jener Museen, die mir auf großzügigste Weise den Zugang zu den ihnen anvertrauten Werken des Hugo van der Goes ermöglichten, mir bereits vorliegende Ergebnisse gemäldetechnologischer Analysen zur Verfügung stellten oder aber der erstmaligen Untersuchung der Bilder zustimmten bzw. diese durchführten.

Darüberhinaus möchte ich mich bei einer Reihe von Freunden und Kollegen für ihre Unterstützung bedanken. M. W. Ainsworth, New York, und J. R. J. van Asperen de Boer, Amsterdam, überließen mir freundlicherweise Infrarot-Untersuchungsmaterialien zum Wiener Diptychon. P. Klein, Hamburg, stellte nicht nur die Ergebnisse seiner dendrochronologischen Analysen altniederländischer Tafelbilder zur Verfügung, sondern führte für mich eine Reihe von Neuuntersuchungen an Tafeln des Hugo van der Goes durch. D. Wolfthal, New York, J. H. Marrow, Princeton, E. Gordon und E. Zafran, Baltimore, gewährten vorab Einblick in noch unpublizierte Arbeiten. Engagierte Diskussionen mit F. Brachert, S. Heydasch-Lehmann, B. Brinkmann, E. König und J. Marrow während der Arbeit dienten der Klärung mancher Einzelprobleme wie grundsätzlicher Fragestellungen.

Die Arbeit wesentlich erleichtert haben auch die Mitarbeiter der Städel-Bibliothek, der Bibliotheken der Bonner Universität und des dortigen Kunsthistorischen Instituts, des »Rijksbureaus voor Kunsthistorische Dokumentatie« in Den Haag und, last but by no means least, des »Centre National de Recherches »Primitifs Flamands«« in Brüssel.

Zahlreiche Reisen waren im Vorfeld und zur Durchführung der Untersuchungen notwendig. Für ihre unermüdliche Unterstützung bin ich meinen Eltern dankbar, ebenso der Studienstiftung des deutschen Volkes für die Gewährung eines Promotionsstipendiums. Verpflichtet bin ich schließlich auch den Herausgebern der »Berliner Schriften zur Kunst« und dem Verlag Philipp von Zabern, hier ganz besonders den Herren H. Peters und F. Rutzen, die das Buch unter ihre Fittiche genommen und ihm sein ansprechendes Äußeres gegeben haben. Die Drucklegung schließlich wurde durch eine Beihilfe der VG Wort, München, ermöglicht, während für die Finanzierung von vierundzwanzig Farbtafeln, die den Nachvollzug der Argumentation des Buches wesentlich befördern, Herrn H. J. Abs zu danken ist.

Erst nach dem Abschluß des Manuskripts erschien Bernhard Ridderbos' Studie zu Hugo van der Goes (*De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst*, Den Haag 1991). Seine Ergebnisse konnten daher im vorliegenden Buch nicht mehr berücksichtigt werden.

J. S.

A. LEBEN UND NACHLEBEN. DAS BILD DES HUGO VAN DER GOES

I. Vom Dekan der Genter Malerzunft zum Laienbruder im Kloster Roodendaale: Hugo van der Goes im Spiegel der Dokumente seiner Zeit

Durch die Archivforschungen vornehmlich des 19. Jahrhunderts sind wir über Leben und Tätigkeit des Hugo van der Goes zumindest so weit unterrichtet, wie sich diese in den überlieferten Dokumenten der Zeit spiegeln¹. Unbekannt bleiben Herkunft² und Geburtsjahr Hugos, seine Lehrzeit und sein Lehrer. Historisch sicher faßbar wird der Maler erstmals anlässlich seiner Aufnahme in die Genter Malergilde als Meister am 5. Mai 1467³. Sein älterer Malerkollege Joos van Wassenhove diente ihm dabei als Bürge. Im Zusammenhang mit der Malergilde sollte Hugo auch in den nachfolgenden Jahren kontinuierlich genannt werden⁴: 1468 und 1469 als Geschworener, 1469, 1471, 1473 und 1474 als Meister, der sich bei der Neuaufnahme anderer Maler in die Gilde als Bürge bereitstellte, und schließlich 1474 und 1475 als Dekan der Genter Malergilde. Hugos letzte Nennung in dieser Funktion am 18. August 1475 stellt zugleich die letzte bekannte Erwähnung seines Namens in den erhaltenen Genter Stadtdokumenten dar.

¹ Im folgenden werden mehrfach zitierte Titel nur mit Autorennamen und Erscheinungsjahr, bei Katalogen mit Titel, Ort und Jahr genannt. Die Neuauflage von Max J. Friedländer, u. a., *Early Netherlandish Painting*, Bd. I-XIV, Leyden-Bruxelles 1967-1976, wird grundsätzlich unter der Abkürzung ENP I-XIV, der Ausstellungskatalog *Imaginair Museum Hugo van der Goes*, Tentoonstelling, Oudergem, »Rood Klooster«, Gent, Museum voor Schone Kunsten, Leuven, Faculteitsgebouw Letteren en Wijsbegeerte, 1982/83, Gent 1982, unter der Abkürzung *Imaginair Museum* zitiert. Zur Archivforschung des 19. Jahrhunderts: Schayes (1846), S. 337f, 340f; Laborde (1851), S. 338; Busscher (1859), S. 169f, 200-213; Wauters (1863), S. 723-743; Even (1870), S. 186^{1,2}; Pinchart (1881), S. 360-369; Haeghen (1899).

In unserem Jahrhundert sind die Forschungen zu nennen von Duverger, Groote (1948), S. 437-443; Schrijver (1955-56), S. 193-211; Hatfield Strens (1968), S. 315-319.

Vollständige Zusammenstellung aller Quellen im Originaltext durch E. Duverger in *Imaginair Museum*, S. 61-88.

² In den Löwener Stadtrechnungen der Jahre 1479/80 findet sich anlässlich der Zahlung von noch ausstehenden Geldern der Stadt an die Erben des Dirk Bouts, basierend auf einer Schätzung durch einen Maler, der mit größter Wahrscheinlichkeit mit Hugo van der Goes identisch ist, die Angabe, dieser sei aus Gent gebürtig (*Imaginair Museum*, Doc. XXVIII). Nach Aussage der Grabinschrift van der Goes' »Vixit tempore Caroli Audacis« (a. a. O., Doc. LVIII) erscheint die Annahme von Hugos Geburt in den 1430er Jahren am wahrscheinlichsten.

³ A. a. O., Doc. II.

Ob die Begnadigung eines Verbannten »Hugues Van der Goes« durch Philipp den Guten am 3. März 1451 auf den Maler zu beziehen ist, erscheint eher unwahrscheinlich (a. a. O., Doc. I); der Name van der Goes war im 15. Jahrhundert nicht ungebräuchlich (McCloy [1967], S. 65f).

⁴ *Imaginair Museum*, Doc. V, VI, VII, IX, XII, XVII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI.

Auch für die Lieferung von Bildwerken in städtischem Auftrag erscheint sein Name seit 1468 einigermaßen regelmäßig⁵. Von diesen Arbeiten hat sich nichts erhalten, was aber angesichts ihres ausgesprochenen Gebrauchskarakters nicht wunder nimmt⁶: Dutzende von Papstwappen anlässlich eines für Gent bewilligten Ablasses zwischen 1468 und 1473, dreißig Wappenschilder Herzog Philipps des Guten für dessen Aufbahrung in Gent 1474, nicht näher beschriebene Werke anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York 1468 in Brügge, Leinwandbilder mit »pareren van maeghdekins« für den Festeinzug Karls des Kühnen in Gent 1469 und schließlich weitere Bilder mit heraldischen Motiven für den Einzug des Fürsten im Jahre 1472. Zumindest in einer städtischen Zahlung von 1469 an Hugo werden Mitarbeiter genannt. Zwar findet sich Hugos Name nach 1475 nicht mehr in den Genter Stadtarchivalien, aber der Maler scheint dennoch bis 1477 in engem Kontakt mit der Stadt gestanden zu haben: Von Mai 1473 bis Mai 1477 bezahlte »Hughe de scildre« die Jahresmiete für ein Haus in der St. Pietersnieuwstraat⁷. Damit bricht die Reihe der zu Hugos Lebzeiten entstandenen und ihn unmittelbar und namentlich nennenden Dokumente ab.

Wohl nicht allzu lange nach 1475⁸ trat Hugo van der Goes als »frater conversus« in das zur Windesheimer Kongregation gehörende Kloster Roodendaele im Wald von Soignies bei Brüssel ein, dem er bis zu seinem Tod im Jahre 1482 angehörte. Über diesen Lebensabschnitt berichtet ausführlich die Chronik des Klosters⁹. Sie wurde zwischen 1509 und 1513 von Gaspard Ofhuys verfaßt, der als Novize den Maler unter den Konversen gekannt hatte und der später selbst Prior des Klosters wurde¹⁰. Die in diesem Chroniktext enthalte-

⁵ A.a.O., Doc. III, IV, VIII, X, XI, XIII, XIV, XVI, XVIII.

⁶ Arndt (1964), S. 83–88, brachte überzeugend zumindest die Entwürfe für zwei erhaltene Werke der »angewandten Kunst« mit van der Goes in Verbindung: Zum einen die Darstellung des hl. Stephanus auf einer burgundischen Standarte (St. Gallen, Historisches Museum), die 1476 von den Eidgenossen in der Schlacht von Grandson erbeutet wurde, zum anderen einen wappenhaltenden Engel von einer (ansonsten nicht erhaltenen) Grabplatte (Brügge, St. Jakob).

⁷ Imaginair Museum, Doc. XV; Schrijver (1955–56), S. 193–211.

⁸ In der Chronik des Klosters teilt Gaspar Ofhuys (vergl. nachfolgende Anmerkung) mit, er sei zur gleichen Zeit wie Hugo in das Kloster eingetreten. Ofhuys Klostereintritt kann aber mit hoher Wahrscheinlichkeit auf 1475 festgelegt werden, wie McCloy (1967), S. 27, nachwies. Da der Ausbruch von Hugos Krankheit auf der Rückreise von Köln Ofhuys zufolge 5 oder 6 Jahre nach Ablegung des Ordensgelübdes (d. h. erst nach Ablauf des Noviziats) geschah, Hugo aber erst nach vorübergehender Genesung von seiner Krankheit 1482 starb, ergibt sich, der Hausanmietung in Gent bis 1477 zum Trotz, die zwingende Notwendigkeit der Annahme des Klostereintritts um 1475 und nicht erst 1477.

⁹ Imaginair Museum, Doc. XLIII; Originale Cenobii Rubevallis in Zonia prope Bruxellam in Brabantia de Gaspar Ofhuys, Bruxelles, Bibliotheque Royale Albert Ier, Ms II, 48017, f. 115v–188; erstmals publiziert durch Wauters (1863), S. 723–743; in deutscher Übersetzung bei Sander (1912), S. 534–538. Letzte und grundlegende Diskussion durch McCloy (1967).

¹⁰ McCloy (1967), S. 27. Ofhuys war Prior von Roodendaele seit 1509, seine Aufzeichnungen brechen mit dem Jahr 1513 ab.

nen biographischen Angaben sind die ausführlichsten, die über irgendeinen der altniederländischen Maler bekannt sind.

Auch als Konversbruder blieb Hugo als Maler tätig und erhielt als weithin berühmter Künstler schon während seines Noviziats vom damaligen Prior Thomas eine Reihe von Vergünstigungen, insbesondere bei Besuchen hochgestellter Persönlichkeiten, die seine Bilder sehen wollten; darunter war auch Erzherzog Maximilian, der zukünftige Gatte der Maria von Burgund. Nicht ohne tadelnden Unterton vermerkte Ofhuys, daß sich Hugos Lebensführung auf diese Weise mehr

»... ad pompam huius seculi inducebant, quam ad penitentie et humilitatis viam (... auf den Prunk dieser Welt bezog als auf den Weg der Buße und der Demut)«¹¹.

Etwa fünf oder sechs Jahre nach der Ablegung der Ordensgelübde befahl Hugo auf der Rückkehr von einer Reise mit Mitbrüdern nach Köln

»... mirabilem fantasialem morbum incurrit, quo incessanter dicebat se esse dampnatum et dampnationi eterne adiudicatum, quo etiam sibi ipsi corporaliter et letaliter - nisi violenter impeditus fuisset auxilio astantium - nocere volebat (... eine sonderbare Krankheit, bei der er phantasierte; wobei er unaufhörlich sagte, er sei verdammt und zur ewigen Verdammnis verurteilt. Wobei er auch sich selbst körperlich und tödlich schaden wollte, wenn er nicht gewaltsam mit Hilfe der Umstehenden daran gehindert worden wäre)«¹².

Alle Versuche, den Kranken¹³ durch Musik zu beruhigen -

»Unde recordans quomodo Saul levius habebat david cytharam percutiente, permisit ibidem coram fratre Hugone melodiam fieri (Sich daran erinnernd, daß es Saul erleichterte, wenn David die Harfe schlug, erlaubte er [Prior Thomas in Brüssel; JS], daß dort in Anwesenheit von Bruder Hugo Musik gemacht werde)«¹⁴ -

schlugen fehl und Hugo kehrte ins Kloster zurück, ohne daß sich sein Zustand wesentlich gebessert hatte.

An die Schilderung dieser Ereignisse schloß Ofhuys sodann eine längere Diskussion der möglichen Ursachen der Erkrankung an¹⁵. Das unmittelbare Eingreifen Gottes schien ihm die wahrscheinlichste Erklärung zu sein:

»... et quia homo erat ut ceteri ex honoribus sibi exhibitis visitationibus et salutationi-

¹¹ Imaginair Museum, Doc. XLIII. Für die deutsche Übersetzung hier und im folgenden ist Dr. C. Meckelnborg, Berlin, zu danken.

¹² A.a.O., Doc. XLIII.

¹³ Die Diskussion der möglichen Diagnosen bei McCloy (1967), S. 89-99.

¹⁴ Imaginair Museum, Doc. XLIII.

¹⁵ Wie McCloy (1967), S. 29-34, zeigen konnte, zitierte Ofhuys zu den möglichen Ursachen der Krankheit Hugos verschiedene medizinische Lehrbücher, was zumindest im Hinblick auf einen Teil der Angaben zur Lebensführung Hugos die Frage aufwirft, ob Ofhuys objektiv berichtet oder aber auch hier die tatsächlichen Gegebenheiten den medizinischen Autoritäten stellenweise angepaßt hat.

bus diversis forte cor suum elevatum est, quare dominus nolens eum perire, misericorditer ei immisit hanc humiliativam infirmitatem, qua re vera humilitatus est valde. Hoc ipse frater intelligens quam cito convaluit se valde humiliavit, sponte nostrum refectorium relinquens, et cum laicis refectionem humiliter capiens (... und weil er ein Mensch wie alle anderen war, so wurde infolge der verschiedenen ihm erwiesenen Ehren, Besuche und Begrüßungen sein Herz hochmütig. Und weil der Herr nicht wollte, daß er zugrunde ginge, schickte er ihm barmherzig diese demütigende Krankheit, durch die er in der Tat sehr gedemütigt worden ist. Als der Bruder dies bemerkte, wie schnell er gesundete, erniedrigte er sich sehr und verließ von selbst unser Refektorium, und speiste demütig mit den Laienbrüdern)¹⁶.

Nicht lange danach starb Hugo van der Goes 1482 in Roodendaele und wurde im Klosterhof beigesetzt. Zur Frage, wie lange diese Zeitspanne war, und ob er in dieser Zeit noch als Maler tätig war, schweigt die Chronik.

Die Kenntnis vom Rückzug des Malers ins Kloster Roodendaele und seines dortigen Aufenthalts bis zu seinem Tode 1482 ermöglicht es schließlich, zwei Eintragungen in den Löwener Stadtrechnungen des Jahres 1480 auf van der Goes zu beziehen. Beide Dokumente kennen

»... eenen Monck vanden Roeden Cloestere ... eenen den notabelsten scildere die men binnen den landen hier omtrint wiste te vindene, die geboren es van der stad van Ghent en nu woonechtich es in den Rooden Cloester.«¹⁷

Dieser Maler-Mönch aus Roodendaele schätzte im Auftrag des Rates von Löwen u. a. die teilweise unvollendet hinterlassenen Gerechtigkeitsbilder des 1475 verstorbenen Dirk Bouts für das Löwener Rathaus. Mit diesen beiden auf Hugo van der Goes zu beziehenden Nennungen bricht die Reihe der bekannt gewordenen Erwähnungen des Malers in den Dokumenten seiner Zeit ab¹⁸.

II. »Het alder beste werck van Meester Hughe...« - der Nachruhm

Im Gegensatz zu anderen niederländischen Künstlern des 15. Jahrhunderts¹⁹ geriet der Name des Hugo van der Goes in den Jahrhunderten nach seinem

¹⁶ Imaginair Museum, Doc. XLIII.

¹⁷ A. a. O., Doc. XXVIII, XXIX.

¹⁸ Hugos gelegentliche Erwähnungen in Reiseberichten, Inventaren oder Aufzeichnungen des endenden 15. oder des 16. Jahrhunderts sind für unseren Zusammenhang von geringem Interesse, lassen sich doch die dort genannten Werke nicht mehr identifizieren. Deutlich wird allerdings an diesen Zuschreibungen wie an den rühmenden Äußerungen über Hugo van der Goes und über seine Werke die außerordentlich hohe Wertschätzung, die man dem Maler noch lange nach seinem Tode entgegenbrachte - etwa das Lob auf Hugo in Jean Lemaïres Gedicht zur Verherrlichung Margarete von Österreichs 1504/05 oder Dürers Notizen im Niederländischem Tagebuch von 1520 (a. a. O., Doc. XLII, XLI und XLVI).

¹⁹ Suzanne Sulzberger, La Réhabilitation des Primitifs flamands 1802-1867; in: Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires 12/3 (1961), S. 1-177; Hans-Wolfgang Löhneysen, Die ältere niederländische Malerei. Künstler und Kritiker, Kassel 1956, S. 263-269.

Tode dank der mehr oder weniger ausführlichen Erwähnungen bei Vasari, van Vaernewijck, de Heere und van Mander nicht völlig in Vergessenheit²⁰.

In der Erstausgabe von Vasaris Künstlerviten von 1550 wird

»Ugo d'Anversa, che fe la tavola di Santa Maria Nuova di Firenze«

als Nachfolger Jan van Eycks im Gebrauch der Ölfarbe genannt²¹. Diese kurze Erwähnung ist als Grundlage für die Verbindung des in den Quellen der Zeit vielfach genannten Malers mit einer bestimmten Werkgruppe von herausragender Bedeutung, denn bei der von Vasari genannten Tafel handelt es sich ohne jede Frage um den Portinari-Altar (Tafel 5, Abb. 97), eines der Hauptwerke Hugos. Als Stiftung des Florentiner Handelsherrn Tommaso Portinari stand das Triptychon von 1483 bis 1899 auf dem Hauptaltar von S. Maria Nuova in Florenz²². Die Ungenauigkeit in der Namensangabe ist wohl unschwer mit der zeitlichen wie räumlichen Distanz Vasaris zum Gegenstand seiner Überlegungen zu erklären. Darüberhinaus diente ihm die Erwähnung des »Ugo d'Anversa« lediglich als ein Beleg unter anderen für die Verwendung und Weiterverbreitung der seiner Meinung nach von Jan van Eyck »erfundenen« Technik der Ölmalerei.

Wesentlich ausführlicher als der italienische Autor geht Marcus van Vaernewijck in einer Reihe von Arbeiten auf Hugo van der Goes ein. Die umfassendsten Informationen sind in seiner »Historie van Belgis« von 1568 enthalten²³. Daß es sich bei dem »Hughe vander Leyden« genannten Künstler zweifelsfrei um Hugo van der Goes handelt, geht aus einem Vergleich mit van Vaernewijcks gleichzeitig entstandenem, unpubliziertem Bericht über die Verwüstungen der Bilderstürmer in Gent in den Jahren 1566–68 hervor²⁴. Hier werden die auch in der »Historie van Belgis« (und dort »Hughe vander Leyden«) genannten Bilder »Hughe van der Ghoest in Zeeland« zugewiesen,

»... zoo ghetoenamt omdat hij daer langhe ghewoont hadde, maer was van der Leijden in Hollant gheboren.«

Zumindest für die zu seiner Zeit in Gent befindlichen Bildwerke gab van Vaernewijck so detaillierte Beschreibungen und derart präzise Angaben zu ihrem jeweiligen Standort, daß an seiner genauen Originalkenntnis dieser neunzig

²⁰ Im folgenden werden nur die gedruckten und damit allgemein zugänglichen Arbeiten des 16. bis 18. Jahrhunderts diskutiert, die sich mit Hugo van der Goes auseinandersetzen und die jeweils voneinander unabhängig neues Material beibringen.

²¹ Imaginair Museum, Doc. XLVII.

²² Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1525, 249 x 300–137 cm; ENP IV, S. 69, Nr. 10, Tafel 14–18. Zur Ankunft des Portinari-Altars 1483 in Florenz vergl. Hatfield Strens (1968), S. 328f (Imaginair Museum, Doc. XXX-XXXVII). 1899 gelangte der Altar aus der Kirche unmittelbar in die Uffizien.

²³ Imaginair Museum, Doc. LIV.

²⁴ A.a.O., Doc. XLVIII.

Jahre nach Hugos Tod – noch – mit seinem Namen verbundenen Bilder nicht gezweifelt werden kann. Von diesen Arbeiten – u. a. ein Epitaph mit der Darstellung der Madonna mit Heiligen in St. Jakob, eine Katharinenlegende in der Karmeliterkirche, »in zynen ionghen tijd« gemalt, ein Bild mit der Geschichte Davids und Abigails – ist nichts erhalten geblieben. Lediglich von der Darstellung des Zusammentreffens von David und Abigail (Abb. 1) hat sich eine Reihe von Kopien erhalten, deren beste deutlich den Stilzusammenhang mit den Werken der »Gruppe van der Goes«²⁵ um den Portinari-Altar erkennen lassen²⁶.

Die Geschichte Davids und Abigails, auf einen Kaminsturz im Hause des Genter Bürgers Jacob Weytens gemalt, scheint im 16. Jahrhundert das berühmteste Werk Hugos gewesen zu sein. Van Vaernewijck hebt es als eine Darstellung hervor,

»... die niet alleen die ooghen van ghemene liede[n] maer ooc va[n] groote constenaers – hem dies wel verstaende – soudē doen openstae[n] en[de] met grooten lust aenzien soo fraey en[de] levende is hy gheschildert...«²⁷

Der junge Künstler habe dieses Werk ausgeführt, während er sich – vergeblich – um eine Tochter des Hauses bemühte. 1565, drei Jahre vor van Vaernewijcks »Historie van Belgis«, wurde ein Sonett des Genter Malers und Dichters Lucas de Heere gedruckt, das gleichfalls die David-und-Abigail-Darstellung zum Gegenstand hat²⁸. Unter ausdrücklicher Bezeugung der Autorschaft des »Hugues van goust«

»... spreek... een van de gheschilderte vraukens...«

und rühmt, Hugo mit Praxiteles vergleichend, die Lebendigkeit der dargestell-

²⁵ Die Bezeichnung »Gruppe van der Goes« für alle Werke im Stile des Malers, gleichgültig ob eigenhändig oder nicht, wird hier und im folgenden im selben Sinne wie in den Corpus-Bänden des Brüsseler »Centre National de Recherches Primitifs Flamands« gebraucht.

²⁶ ENP IV, S. 71f, Nr. 19 a-h; Winkler (1964), S. 95–99; Elisabeth Dhanens, Actum Gandavi. Zeven Bijdragen in Verband met de Oude Kunst te Gent; in: Academiae Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten 48, Nr. 2 (1987).

Ein weiteres in Kopien überliefertes Werk des Hugo van der Goes, das den Stilzusammenhang mit den Werken um den Portinari-Altar deutlich zeigt, ist die »Virgo deipara«, die Darstellung der Madonna mit dem Kind, umgeben von Sibyllen und Propheten. Vor 1517 datiert eine Beschreibung dieses Bildes in Gedichtform, verfaßt von dem Mechelner Humanisten Hieronymus Busleyden. In dem zugehörigen Vortext wird mitgeteilt, daß das Gedicht auf den Flügeln einer Tafel angebracht sei, die von dem berühmten Maler Hugo stamme: »Carmen appendicium ad alas tabellae ab Hugone nobili pictore depictae...« (Imaginair Museum, Doc. XLIV, XLV). Die Beschreibung Busleydens stimmt mit den erhaltenen Kopien überein, so etwa mit dem Tafelbild des Ambrosius Benson in Antwerpen, Musée des Beaux-Arts, vergl. ENP IV, S. 73, Nr. 26; Winkler (1964), S. 99–101.

²⁷ Imaginair Museum, Doc. LIV.

²⁸ A.a.O., Doc. LI.



Abb. 1 Kopie nach Hugo van der Goes, David und Abigail, Brüssel, Musées Royaux d'Histoire de l'Art

ten Figuren, denen allein die Sprache abgehe, um sie nicht mit Lebenden verwechseln zu können.

Das Bild – einschließlich einer leicht variierten Wiedergabe von de Heeres Sonett – sollte auch in Karel van Manders »Schilder-Boek« (1604) im Mittelpunkt der Vita des »Huge van der Goes« stehen²⁹. Daneben machte van Mander auch ausführlich Gebrauch von van Vaernewijcks Mitteilungen in der »Historie van Belgis« zu Hugos Werken. Dessen nicht sonderlich genauen Hinweis auf

»... het alder beste werck van Meester Hughe... in Sinte Jacobs Kercke...«³⁰

zu Brügge präzierte van Mander durch die Beschreibung eines Altarbildes mit der Kreuzigung Christi, das durch die zeitweilige Übermalung mit den Zehn Geboten der Zerstörung im Bildersturm entgangen sei. Ob van Mander dieses Bild aus eigener Anschauung kannte, geht aus seinem Text nicht ein-

²⁹ A.a.O., Doc. LVII.

³⁰ A.a.O., Doc. LII.

deutig hervor, die Zeugenschaft späterer Autoren spricht aber eher dagegen³¹. Die Tätigkeit des angeblich aus Brügge stammenden Malers ließ van Mander in die Jahre um 1480 fallen, in merkwürdigem Widerspruch zu seiner ausdrücklichen Schilderung von Hugos Lehrzeit bei Jan van Eyck. Ort und Zeitpunkt des Todes van der Goes' waren van Mander nach eigenen Worten unbekannt.

Die Frage nach Hugos Lebenszeit und Begräbnisort beantwortete 1613 Francois Sweerts in seinen »*Monumenta sepulchralia... Brabantiae*«³² mit dem Abdruck der Grabinschrift:

»In RVBRA VALLE, Canonorum Regularium monasterio, ordinis divi AUGUSTINI.
Pictor HVGO VANDER GOES humatus hic quiescit,
Dolet ars, cum similem sibi modo nescit.
Vixit tempore CAROLI AUDACIS,
ibidem factus monachus, ad maiorem DEI gloriam.«

Van Manders ausführliche Lebensbeschreibung sollte für die nachfolgende Zeit die verbindliche und kritiklos übernommene Vorlage bleiben³³. Erst 1769 verglich Jean Baptist Descamps in seiner »*Voyage pittoresque de la Flandre*«³⁴ dessen Angaben zum Altarbild in St. Jakob in Brügge mit dem Bildwerk selbst und korrigierte van Manders Beschreibung als Kreuzigung kommentarlos zugunsten einer Kreuzabnahme. Eine ähnliche, stillschweigende Korrektur erfolgte 1777 im »*Nieuwen Verlichter der Konst-Schilders*«³⁵. Hier wurde Hugos Geburtsjahr mit 1366 in Brügge angegeben – wohl auf Grund eines mißverstandenen Dokumentenfundes – und daraufhin sinnvollerweise van Manders Angabe zur Tätigkeit des Malers um 1480 fallengelassen, bei ansonsten weitgehend unverändert übernommenem Text.

Die zahlreichen Nennungen in der topographischen und Kunstliteratur des niederländischen 17. und 18. Jahrhunderts lassen auch verständlich werden, weshalb in diesem Zeitraum wiederholt in Inventaren und Verkaufskatalogen Bilder mit ausdrücklicher Zuschreibung an Hugo erschienen³⁶. Vor diesem

³¹ Siehe unten S. 22.

³² *Imaginair Museum*, Doc. LVIII.

³³ Man vergleiche etwa Antonius Sanderus, *De Brugensibus Eruditionis Fama* von 1624 (*Imaginair Museum*, Doc. LX), sein *Flandria Illustrata* von 1641 (a. a. O., Doc. LXI bis), Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerer-Künste* von 1675 (a. a. O., Doc. LXII), oder Jean Baptiste Pierre Lebrun, *Galerie des Peintres Flamands, Hollandais et Allemands* von 1796 (a. a. O., Doc. LXXVIII).

³⁴ *Imaginair Museum*, Doc. LXVII. Noch 1753 hatte Descamps in *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais* (*Imaginair Museum*, Doc. LXVI) in seiner *Vita des »Hugues vander Goes«* van Mander einschließlich der Schilderung der Übermalung von Hugos Altartafel in St. Jakob mit den Zehn Geboten während des Bildersturms wiedergegeben – interessanterweise, ohne den Bildgegenstand selbst zu benennen.

³⁵ *Imaginair Museum*, Doc. LXX.

³⁶ A. a. O., Doc. LXI, LXV, LXVIII, LXIX, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI.

Hintergrund konnte dann die im 19. Jahrhundert einsetzende, kritisch das überlieferte Erbe sichtende Kunstgeschichtsschreibung ihren Versuch, Person und Werk des Hugo van der Goes präziser zu fassen, in Angriff nehmen.

III. Die Wiederentdeckung des Künstlers im 19. Jahrhundert...

Die kunsthistorische Forschung sollte das ganze 19. Jahrhundert hindurch mit dem Versuch beschäftigt sein, zum einen die historische Person des Malers durch intensives Quellenstudium, zum anderen sein überliefertes Werk vom Portinari-Altar (Tafel 5, Abb. 97) aus zu erschließen.

Ein erstes Ergebnis gezielter Archivstudien teilte 1824 L. de Bast³⁷ mit: In den Stadtrechnungen von Gent finde sich bis zum Jahre 1480 der Name des Malers vielfach im Zusammenhang städtischer Aufträge. 1826 wurde in einem ungezeichneten Artikel im Genter »Messenger des Sciences et des Arts«³⁸ schon detaillierter über Hugos Mitarbeit an Dekorationen bei den Feierlichkeiten zur Einsetzung Karls des Kühnen als Graf von Flandern 1467 sowie bei Feiern eines Papstjubiläums in Gent 1473 berichtet. Mit A. G. B. Schayes (1846)³⁹ setzen dann die Quellenpublikationen im Originaltext (oder zumindest in Übersetzung) ein. Schayes war in den Stadtrechnungen Löwens auf die Schätzung des Bouts-Nachlasses durch den Maler-Mönch aus Roodendaele gestoßen und verband diese Nennung zu Recht mit Hugo van der Goes⁴⁰. 1851 veröffentlichte der Comte de Laborde⁴¹ seine Goes betreffenden Funde in den burgundischen Hofrechnungen, Zahlungsbelege für Arbeiten aus Anlaß der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York 1468 in Gent. 1859 folgte die Publikation der zahlreichen Nennungen in den Genter Stadtdokumenten durch E. de Busscher⁴², die die städtischen Aufträge und seine Laufbahn innerhalb der Malergilde betreffen. Durch die Auffindung der Ofhuys-Chronik und ihre Publikation 1863 durch A. Wauters⁴³ wurde das romantisch gestimmte Interesse an Hugo van der Goes schließlich nochmals wesentlich gesteigert⁴⁴. Damit waren die wesentlichen archivalischen Ent-

³⁷ Bast (1824), S. 349¹.

³⁸ Epitaphe de Hugues van der Goes (1826), S. 128.

³⁹ Schayes (1846), S. 337f, 340f.

⁴⁰ 1870 teilte Even, S. 186^{1,2}, den Wortlaut der Eintragungen in den Löwener Stadtrechnungen mit.

⁴¹ Laborde (1851), S. 338, Nr. 4505.

⁴² Busscher (1859), S. 169f, 200–221.

⁴³ Wauters (1863), S. 737–741.

⁴⁴ Die Schilderung der Ofhuys-Chronik regte Emile Wauters zu seiner berühmt gewordenen Darstellung des vom Wahnsinn befallenen Malers an, die bereits 1872 für das Musée des Beaux-Arts in Brüssel angekauft wurde (Imaginaire Museum, S. 60¹⁰⁵, Abb. 13).

1881 veröffentlichte Pinchart, S. 360–369, eine Urkunde aus dem Stadtarchiv von Tournai, die

deckungen gemacht; in unserem Jahrhundert sollten nur noch zwei wichtige Dokumentenfunde hinzukommen: 1955/56 veröffentlichte A. de Schrijver⁴⁵ Eintragungen aus dem Rechnungsbuch des Philips van der Zickele zu Gent, die Mietzahlungen für ein Haus in Gent durch »Hughe de scildre« zwischen 1473 und 1477 belegen. 1968 schließlich machte B. Hatfield Strens⁴⁶ Zahlungsbelege aus dem Archiv des Florentiner Arcispedale di Santa Maria Nuova bekannt, die die Ankunft des Portinari-Altars in Florenz für Mai 1483 dokumentieren, mithin erst im Jahre nach dem Tode des Malers.

Während also die Kenntnis der Biographie durch de Busschers und Wauters intensive Archivarbeit um 1860 rasch zunahm und auf ein gesichertes Fundament gestellt werden konnte, klärte sich die Vorstellung von Charakter, Umfang und Bedeutung des Werkes zögerlicher. Nahezu alle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Hugo zugeschriebenen Werke gelten heute als Arbeiten Hans Memlings oder seines Umkreises⁴⁷; nur ganz allmählich traten daneben Bilder, die auch der jüngeren Forschung noch als Werke Hugos oder zumindest als Arbeiten in seinem Stil gelten. Meilensteine auf dem Wege dieser Klärung des Oeuvres waren dabei die Veröffentlichungen von G. Rathgeber (1842), G. F. Waagen (1847), L. Scheibler (1887) und E. Firmenich-Richartz (1897)⁴⁸. Die anfängliche Unschärfe der Stilvorstellung machte die folgenschwere Verfälschung eines Bildes möglich: Memlings heute in der Alten Pinakothek in München aufbewahrte Darstellung Johannes des Täufers in der Wildnis (Abb. 2)⁴⁹ wurde durch die Hinzufügung von Signatur und Datierung »H. V. D. GOES 1472« zu einem scheinbar gesicherten Werk Hugos. Bereits 1833 wurde die Tafel von A. van Lokeren⁵⁰ als Goes veröffentlicht – unter Beigabe einer Abbildung in Holzstich. Zwar konnte 1847 G. F. Waagen⁵¹ Signatur und Datierung als moderne Fälschung nachweisen und das Bild Hans Memling zuschreiben, aber dessenungeachtet sollte noch für längere

– 1468 datiert – die erste Nennung Hugos als Geschworener der Malergilde in Gent darstellt. Die Mitteilung über die Aufnahme des Malers als Meister in die Genter Gilde im Jahre 1467, die gleichfalls in den Dokumenten der Stadt Gent überliefert ist, aber 1859 de Busscher entgangen war, trug Haeghen (1899), S. 56f, nach.

⁴⁵ Schrijver (1955–56), S. 193–211.

⁴⁶ Hatfield Strens (1968), S. 315–319.

⁴⁷ Man vergleiche die von Rathgeber (1842), S. 14f, Sp. 117–122, 433, zusammengestellten, bis dahin mit Goes in Verbindung gebrachten Bilder mit ihren heutigen Zuschreibungen.

⁴⁸ Rathgeber (1842), S. 14f, Sp. 117–122, 433; Waagen (1847), S. 201f; Scheibler (1887), S. 280; Firmenich-Richartz (1897), Sp. 225–236, 289–300, 371–386.

⁴⁹ München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 652; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München 1983, S. 340f. Zur Provenienz des Bildes vgl. Lorne Campbell, Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries; in: Burlington Magazine 123 (1981), S. 471.

⁵⁰ Lokeren (1833), S. 417–424.

⁵¹ Waagen (1847), S. 202.



Abb. 2 Hans Memling, Johannes d.T. in der Wildnis,
München, Alte Pinakothek

Zeit die Münchener Johannes-Tafel – als scheinbar authentisches Werk – die Vorstellung von Hugos Stilcharakter bestimmen und weitere Zuschreibungen von Bildern des Memling-Kreises nach sich ziehen.

Florenz als Standort des einzigen tatsächlich belegten Werkes des Malers, des Portinari-Altars, war für die belgischen und deutschen Autoren des frühen 19. Jahrhunderts mit ihrem speziellen Interesse an der niederländischen Kunst des Spätmittelalters eher abgelegen. Zwar betrieben schon K. F. Schinkel (1824) und S. Boisserée (1837)⁵² ein intensives Originalstudium des Altars,

⁵² Alfred von Wolzogen, Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, Bd. 2, Berlin 1862, S. 252 (Besichtigung des Altars am 21. 8. 1824); Hans-J. Weitz (Herausgeber), Sulpiz Boisserée, Tagebücher, Bd. 3: 1835–1843, Darmstadt 1983, S. 244–295 (zwischen dem 7. 6. und dem 29. 11. 1837 insgesamt sieben Besuche in S. Maria Nuova zum Studium des Portinari-Altars, vier Besuche des Archivs der Kirche); Sulpiz Boisserée, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 707f (Brief vom

Boisserée darüberhinaus sogar Archivarbeit, aber die erste ausführliche Beschreibung und Würdigung, gleichfalls auf Kenntnis des Originals beruhend, wurde erst durch J. D. Passavant⁵³ 1841 veröffentlicht. Die erste graphische Wiedergabe des Portinari-Altars sollte gar erst 1867 von E. Förster⁵⁴ der Fachwelt zugänglich gemacht werden – somit erst vierunddreißig Jahre nach van Lokerens Abbildung der Münchener Tafel!

Aber auch bei der allmählichen Bereinigung der Werkgruppe, die man Hugo van der Goes zuschrieb, blieb die Beurteilung des Malers umstritten. Die »realistische Richtung«⁵⁵ »... dieses ausgezeichneten Schülers der van Eyck«⁵⁶ wurde allgemein positiv hervorgehoben, ein »Mangel an Schönheitsgefühl«⁵⁷ aber von der Mehrzahl der Autoren beanstandet:

»Vander Goes, en un mot, n'est pas un idéaliste«,

wie H. Hymans (1884)⁵⁸ die Kritik des 19. Jahrhunderts an dem Maler auf den Punkt brachte.

25. 11. 1837 aus Florenz an den Bruder Melchior: »Das Spital St. Maria Nuova hat mich ganz besonders in Anspruch genommen wegen dem Bild von Hugo von Antwerpen... Die Notizen, die ich bei dem Pfarrer und im Archiv gefunden, führen bis jetzt nur zu Vermuthungen, geben aber Aufschluß genug, um zu überzeugen, dass alles bis jetzt über diesen Gegenstand Gedruckte ein Gewirre von Irrthümern und Mißverständnissen ist.«). Leider veröffentlichte Boisserée nichts von seinen Funden.

⁵³ Passavant (1841), S. 18. Zwar hatte schon Kugler (1837), S. 62, eine kurze Beschreibung des Altars geliefert, den er nach eigener Aussage 1835 selbst besehen hatte; seine Beschreibung fiel aber zu knapp aus, um dem Leser eine eigentliche Vorstellung der Tafeln zu vermitteln.

⁵⁴ Förster (1867), III. Malerei, S. 1–6 (Holzstiche nach Mitteltafel und Innenseiten der Flügel).

⁵⁵ Waagen (1847), S. 201.

⁵⁶ Passavant (1841), S. 18.

⁵⁷ Waagen (1862), S. 112.

⁵⁸ Henri Hymans, Carel van Mander. *Le livre des peintres. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands* (1604). Traduction, notes et commentaires par H. Hymans, Bd. 1, Paris 1884, S. 55.

Im gleichen kritischen Sinne eines »sowohl-als auch« äußerten sich Kugler (1837), S. 62; Jacob Burckhardt, *Kunstwerke der belgischen Städte*, Düsseldorf 1842, S. 64f; derselbe, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, S. 847f; Waagen (1847), S. 201f; derselbe (1862), S. 111–113; Crowe, *Cavalcaselle* (1857), S. 127–139; Förster (1867), S. 1–6; Wauters (1872); Alfred Woltmann, Karl Woermann (Herausgeber), *Geschichte der Malerei*, Bd. 2: *Die Malerei der Renaissance*, Leipzig 1882, S. 27–29; Toman (1887), Sp. 643–647; Adolf Philippi, *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden*, Leipzig 1898, S. 59–61. Uneingeschränkt positive Stilbeurteilungen fielen demgegenüber Passavant (1841), S. 18; Alfred Michiels, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, Bd. 3, Paris 1866, S. 336–372; Robert Dohme, *Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande bis gegen Mitte des 18. Jahrhunderts*, Bd. 1, Leipzig 1877, S. 6f; Carl Schnaase, Otto Eisenmann, *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, Stuttgart 1879, S. 205–210; Ludwig Adolf Scheibler, *Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460–1500*, Inauguraldissertation Bonn 1880, Bonn 1880 (beigebundene Thesen der Dissertation: »Hugo van der Goes ist sämtlichen Nachfolgern der van Eyck an Wert und den meisten derselben auch an Fruchtbarkeit gewachsen«); derselbe (1887), S. 280; Alphonse J. Wauters, *La peinture flamande*, Paris 1883, S. 70–76; Firmenich-Richartz (1897), Sp. 225–236, 289–300.

IV. ... und die Wiederentdeckung seiner Kunst im 20. Jahrhundert

Sich verändernde Sehgewohnheiten, vor allem aber das Auftauchen von zwei Hauptwerken Hugos führte in den beiden ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts zu einer neuen Sicht auf das Werk und den Stil des Malers.

Im Jahre 1903 erwarb das Berliner Kaiser Friedrich-Museum die Hirtenanbetung (Tafel 14)⁵⁹. Bereits 1897 hatte E. Firmenich-Richartz⁶⁰ das Bild, damals noch in Madrid, auf Grund einer Mitteilung Karl Justis als »sicheres Werk des Hugo van der Goes« bestimmt. Diese Zuschreibung sollte auch nach der Aufstellung des Bildes in Berlin uneingeschränkte Anerkennung finden. Nachdem A. Mendez Casal⁶¹ 1909/10 die große Altartafel der Königsanbetung (Tafel 1)⁶², zu diesem Zeitpunkt noch im Besitz des spanischen Klosters Monforte, als Werk Hugos veröffentlicht hatte

- »Il est extrêmement probable qu'il s'agit ici l'oeuvre la plus importante de ce peintre« - ,

begann ein Wettlauf der großen europäischen Museen um die Erwerbung der Tafel, die schließlich erneut das Kaiser Friedrich-Museum zu seinen Gunsten entscheiden konnte. Wie bei der Hirtenanbetung gab es auch bei der Königsanbetung keine Dissonanzen in der Frage der Autorschaft des Bildes. Spätestens mit dem Bekanntwerden des Monforte-Altars entfiel auch jede Grundlage für den »cantus firmus« der Stilkritik des 19. Jahrhunderts – für den Vorwurf »mangelnden Schönheitsgefühls«⁶³. Kennzeichnenderweise faßte Mendez Casal seine Beschreibung und Würdigung des Altares mit den Worten zusammen:

»... il produit une impression du plus pur idéalisme«⁶⁴!

Die sich auch unter dem Einfluß der jeweils zeitgenössischen Kunstproduktion ändernden Sehkonventionen führten schließlich auch zu einer Neubewertung des Brügger Marientodes (Tafel 16)⁶⁵, der bis dahin eher ein Schattendasein als angeblich von Restauratorenhand im 19. Jahrhundert entstelltes

⁵⁹ Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1622 A; Eiche, 97 x 245 cm; Picture Gallery Berlin. Catalogue of Paintings, 13th-18th Century (Berlin 1978), S. 183f.

⁶⁰ Firmenich-Richartz (1897), Sp. 374f.

⁶¹ Mendez Casal (1909/10), S. 156–161.

⁶² Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1718; Eiche, 147 x 242 cm; Picture Gallery Berlin. Catalogue of Paintings, 13th-18th Century (Berlin 1978), S. 184f.

⁶³ Waagen (1862), S. 112.

⁶⁴ Mendez Casal (1909–10), S. 158.

⁶⁵ Brügge, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groeningemuseum), Inv. Nr. O. 204; Eiche, 146,7 x 121,1 cm; Janssens de Bisthoven, Parmentier (1957), S. 84–92.

Werk geführt hatte⁶⁶. Seine außerordentliche Ausdruckskraft sollte erst zu Beginn unseres Jahrhunderts als eigenständiger Wert Anerkennung finden. Damit war um 1914 das um die Hauptwerke, den Monforte-Altar und die Hirtenanbetung in Berlin, den Marientod in Brügge, die Tafeln mit dem schottischen Königspaar, Edward Bonkil und der Trinität in Edinburgh (Tafeln 8–11)⁶⁷, dem Portinari-Altar in Florenz (Tafel 5) und dem Diptychon mit Sündenfall und Beweinung in Wien (Tafeln 18–20)⁶⁸, gruppierte Oeuvre des Genter Malers in seinen entscheidenden Umrissen bekannt. Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt sollten an neu entdeckten Bildern nur noch die beiden Tüchleindarstellungen der Madonnen in Pavia (Tafel 31), des linken Flügels der sogenannten »Kleinen Kreuzabnahme« mit dem von drei Helfern gestützten Leichnam Christi in amerikanischem Privatbesitz (Tafel 26) und die Tafel mit dem die Madonna zeichnenden Lukas in Lissabon hinzukommen (Tafel 23)⁶⁹.

⁶⁶ Janssens de Bisthoven, Parmentier (1957), S. 87f.

⁶⁷ Edinburgh, National Gallery of Scotland (on loan by Her Majesty the Queen); Eiche, je 202,0 x 100,5 cm; Campbell (1985), S. 42–47, Cat. Nr. 30, 31.

⁶⁸ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 945, 5822a, 5822b; Eiche, 32,3 x 21,9 cm (Sündenfall und Hl. Genoveva), 34,4 x 22,8 cm (Beweinung); Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. (Wien 1981), S. 189–192.

⁶⁹ Pavia, Museo Civico, Pinacoteca Malaspina, Inv. Nr. 112; Leinwand, 40,5 x 27 cm; Pavia, Pinacoteca Malaspina (Pavia 1981), S. 219f. Erstmals als Arbeit des Hugo van der Goes publiziert von Schöne (1937), S. 166f.

Amerikanischer Privatbesitz; Leinwand, 53,3 x 38 cm; ENP IV, S. 87, Add. 136, Tafel 9. Erstmals als Werk Hugos veröffentlicht von Friedländer (1950), S. 167–171.

Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. Nr. 1459; Eiche, 104,5 x 62,4 cm; S. Lucas retratando a Virgem (Lisboa 1981). Als Werk van der Goes' erstmals von Reis Santos (1939), S. 162–167, bezeichnet.

Ein weiteres Tafelbild wurde erst jüngst von Grimm (1988), S. 77–91, als authentisches Werk Hugos veröffentlicht. Die in amerikanischem Privatbesitz befindliche, 100,7 x 124,8 cm messende Tafel zeigt die thronenden Madonna mit den Heiligen Thomas, Johannes dem Täufer, Hieronymus und Ludwig. Das bis vor kurzem noch weitgehend übermalte Bild ist sehr ungleichmäßig erhalten. So ist die Originalmalerei im Bereich der Madonnenfigur vollkommen verloren; die Unterzeichnung liegt frei.

Der auch von Grimm betonten Verwandtschaft mit Werken des Meisters von Moulins ungeachtet, wollte er auf Grund von Vergleichen mit allgemein anerkannten Werken in dem Bild eine eigenhändige Arbeit Hugos sehen. Der dendrochronologische Befund, der die Tafel interessanter Weise in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Wiener Sündenfall stellt, ließ Grimm an eine Entstehung ab der Mitte der 1470er Jahre denken. Im Rahmen vorliegender Arbeit hatte auch der Verfasser die Gelegenheit, die zur Diskussion stehende Tafel im Original zu studieren, wofür dem Besitzer gedankt sei. Angesichts der unübersehbaren, in seinen Vergleichen indirekt auch von Grimm anerkannten Verwandtschaft der neuentdeckten Tafel mit Werken unterschiedlichster Entstehungszeit innerhalb des Oeuvres Goes' erscheint uns eine Zuschreibung an den Genter Maler selbst unakzeptabel.

Die stilistische Nähe zum Meister von Moulins, das gleichzeitige Zitieren von Monforte-Altar und Marientod, die von den Werken Hugos deutlich abweichende Unterzeichnung – all dies läßt an die Ausführung der Tafel mutmaßlich durch den Meister von Moulins in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre in unmittelbarem Werkstattzusammenhang mit Hugo van der Goes denken. Insbeson-

Die Vorstellung vom künstlerischen wie kulturellen Umkreis, in dem Hugos Werke entstanden, wurde durch eine Reihe von Studien zur Kopienkritik, zur Ikonographie und zum Einfluß auf die künstlerische Produktion seiner Zeit wesentlich erweitert. Die Bemühungen um eine Rekonstruktion verlorengegangener Originalwerke durch die kritische Analyse der überlieferten Kopien eröffnete 1904 M. J. Friedländer⁷⁰. Der Überschrift seines Artikels – »Hugo van der Goes. Eine Nachlese« – zum Trotz sollte es nicht der einzige Versuch bleiben, auf dem Wege der Kopienkritik die Kenntnis des Oeuvres zu erweitern⁷¹. Doch erst mit F. Winklers (1964) monumentaler Monographie wurde das gesamte Kopienmaterial nicht nur erfaßt und vorgestellt, sondern auch für weitergehende Fragen nach Eigenart und Entwicklung des Malers herangezogen. Wie keine andere Hugo van der Goes gewidmete Arbeit belegt Winklers Buch seine überragende Rolle als Inspirationsquelle für zahlreiche Tafel- und Buchmaler nicht nur des ausgehenden 15., sondern auch des 16. Jahrhunderts⁷². Der Versuch der Ausleuchtung des geistesgeschichtlichen Hintergrundes der Werke konzentrierte sich anfangs auf die Frage nach dem Einfluß von geistlichen Schauspielen⁷³ auf die besondere Formulierung einzelner Bilder – etwa der Hirtenanbetung in Berlin –, um sich dann im Gefolge des ikonographischen Forschungsansatzes zunehmend der Erklärung von Einzelmotiven oder Motivgruppen zuzuwenden. Insbesondere nach dem Erscheinen von E. Panofskys »Early Netherlandish Painting« (1953)⁷⁴ und der darin entwickelten Vorstellung eines »disguised symbolism« in den Bildschöpfungen altniederländischer Künstler fanden ikonographische Fragestellungen auch bei Werken des Hugo van der Goes nochmals deutlich gesteigerte Auf-

ders die Verwendung von zeitgleich geschlagener baltischer Eiche aus ein- und demselben Waldgebiet (Grimm [1988], S. 86) für Hugos Sündenfall und für das neuentdeckte Bild scheint uns ein schlagender Beweis für eine zeitweilige, gemeinsame Tätigkeit der beiden Maler in einer Werkstatt zu sein.

⁷⁰ Friedländer (1904), S. 108–118.

⁷¹ Hier sind vor allem zu nennen: Ring (1913), S. 85–88; Destrée (1914); derselbe (1923), S. 359f; Friedländer (1926); Schöne (1937), S. 153–181; Arndt (1961), S. 153–175; derselbe (1964), S. 63–98.

⁷² Im selben Zusammenhang sind auch zu nennen: Destrée (1907 a), S. 510–529; derselbe (1914); Friedländer (1926); Arndt (1964), S. 83–88.

Die intensive Auseinandersetzung der zeitgenössischen Buchmaler mit Hugos Arbeiten führte schließlich G. I. Lieftinck, *De Meester van Maria van Bourgondie en Roodlooster bij Brussel*; in: *Bulletin en Nieuws-Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 17 (1964), S. 255–294, dazu, die Produktion des sogenannten Meisters der Maria von Burgund, fraglos eines der bedeutendsten Buchmaler dieses Zeitraums, dem gleichfalls im Kloster Roodendaale lebenden, ansonsten aber gänzlich unbekanntem Halbbruder Hugos, Nicolaas van der Goes, zuzuschreiben.

⁷³ Die wohl früheste derartige Studie zu Werken Hugos: Valentin Scherer, *Die Geburt Christi in der bildenden Kunst*; in: *Westermanns Monatshefte* 107,2 (1910), S. 485–496 (zur Berliner Hirtenanbetung). Zuletzt in diesem Zusammenhang: Barbara Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984, S. 50–59.

⁷⁴ Panofsky (1953), S. 131–148, zum Problem des »disguised symbolism«.

merksamkeit⁷⁵. Seit Beginn der 1950er Jahre nahm das Interesse auch an gemäldetechnologischen Untersuchungen und den hieraus erwachsenden kunsthistorischen Erkenntnismöglichkeiten sprunghaft zu. Die Resultate liegen inzwischen in einer Reihe von Einzelstudien vor⁷⁶.

V. Stil und Chronologie der Werke: Die Geschichte eines Problemfalls der altniederländischen Kunstgeschichtsschreibung

Obgleich es durchaus auch bei der ikonographischen oder kopienkritischen Forschung, bei der Einschätzung des Einflusses des Malers auf seine Zeitgenossen oder bei der Interpretation gemäldetechnologischer Untersuchungsbefunde z.T. zu widersprüchlichen Schlußfolgerungen gekommen ist, so bildet doch bis heute die Frage nach der Chronologie der Werke und damit nach der stilistischen Entwicklung die zentrale, kontrovers diskutierte Problematik der Goes-Forschung.

Die noch vollauf mit der Bereinigung der Hugo zugeschriebenen Werkgruppe beschäftigte kunsthistorische Forschung des 19. Jahrhunderts brachte nur geringes Interesse für Datierungsfragen oder solche nach der künstlerischen Entwicklung auf. Mit dem Anfang dieses Jahrhunderts sollte sich dies grundlegend ändern. Den Ausgangspunkt für jegliche chronologische Anordnung der Werke bildet der Portinari-Altar (Tafel 5, Abb. 97). Den ersten Versuch, seine Entstehungszeit präziser zu fassen, unternahm A. Warburg (1901)⁷⁷. Er hatte in Florenz die Archive auf Material zur Stifterfamilie Portinari durchgesehen und die Geburtsdaten der Kinder ermittelt: Der jüngste dargestellte Sohn, Pigello, war 1474 zur Welt gekommen, zwei Jahre vor dem vierten Kind, Guido. Warburg schloß aus der Tatsache, daß der 1476 geborene Guido, wie auch seine später geborenen Geschwister, nicht mehr dargestellt wurden, auf eine Entstehungszeit des Altars um 1475–76. Diese zeitliche Ansetzung sollte in der Folge nicht mehr in Frage gestellt werden⁷⁸, sie diente

⁷⁵ Stellvertretend sei hier auf die ikonographischen Einzelstudien zum Portinari-Altar verwiesen: Walker (1960), S. 218f; McNamee (1963), S. 142f; Koch (1964), S. 70–77.

⁷⁶ In diesem Zusammenhang sind zu nennen: Janssens de Bisthoven, Parmentier (1957), S. 84–92; Schoute (1972), S. 59–66; Thompson, Campbell (1974); Alexander, Mairinger, Schoute (1978), S. 73–83; Schoute (1979), S. 60, Tafel 13; Viana (1979), S. 59; S. Lucas retratando a Virgem (Lissabon 1981); Marijnissen, Voorde (1983), S. 41–51.

⁷⁷ Warburg (1901), S. 43–46, hier S. 43f. Bereits im darauffolgenden Jahr wies Warburg auf die z.T. widersprüchlichen Aussagen der Dokumente zum Alter der Kinder hin: derselbe, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance*; in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen* 23 (1902), S. 247–266.

⁷⁸ Die von Hatfield Strens (1968), S. 315–319, zum Portinari-Altar mitgeteilten Dokumentenfunde und die daraus resultierenden Probleme für die sichere Feststellung der Geburtsdaten der Portinari-Kinder zusammenfassend bei Thompson, Campbell (1974), S. 103³.

vielmehr als der entscheidende Anhaltspunkt, von dem aus versucht wurde, das übrige Werk in seiner Stilentwicklung zu rekonstruieren.

Das Auftauchen der Berliner Hirtenanbetung (Tafel 14) im Jahre 1903 führte allerdings bereits die erste Kontroverse über die Abfolge der Werke Hugos herauf. W. Bode (1903)⁷⁹ sah in dem »rücksichtslosen, gewaltigen Realismus« des Portinari-Altars die Endstufe der künstlerischen Entwicklung. Ihr sollten zeitlich sowohl die Berliner Hirtenanbetung als auch der Brügger Marienod (Tafel 16) vorausgegangen sein – beides Werke, deren Realismus Bode noch von »größerem Schönheitsgefühl« gemäßigt erschien. Demgegenüber sahen sowohl M. J. Friedländer (1903) wie auch A. Goldschmidt (1903)⁸⁰ in Hirtenanbetung und Marienod den Endpunkt der Entwicklung des Malers. Goldschmidt unternahm zugleich den ersten Versuch, Hugos Stilentwicklung im Zusammenhang aller ihm zugewiesenen Werke zu beschreiben. Das von »vielen retrospektiven Beziehungen« zu Werken van Eycks und van der Weydens geprägte Wiener Diptychon (Tafeln 18–20) markierte, neben der Frankfurter Madonnen Tafel (Tafel 21), für Goldschmidt den Anfangspunkt. Auf der Höhe seines Könnens, bei intensiver Auseinandersetzung mit Dirk Bouts, schuf Hugo dann um die Mitte der 1470er Jahre neben dem Portinari-Altar die Flügel in Edinburgh (Tafeln 8–11) sowie den Stifterflügel des Brügger Hippolyt-Altars (Tafel 13). Von diesen Arbeiten waren für Goldschmidt wiederum Hirtenanbetung und Marienod vor allem durch ihre »Kenntnis und Verwertung der optischen Erscheinungen« als die letzten Werke des Malers deutlich abgesetzt.

Die mit dieser chronologischen Reihung verbundene Vorstellung der Stilentwicklung fand zunächst allgemeine Zustimmung⁸¹. Die Einmütigkeit der Forschung sollte allerdings mit dem Auftauchen des Monforte-Altars (Tafel 1) 1914 ein jähes Ende finden, denn mit dem Problem seiner Datierung verband sich erneut die übergeordnete Frage nach der Richtung der Stilentwicklung des Malers. J. Destrée (1914)⁸² betrachtete diese Altartafel als das um 1470 entstandene erste Werk der »maturité« des Meisters, nach dem Wiener Dipty-

⁷⁹ Bode (1903), S. 99–102, hatte zwar zunächst auch die umgekehrte chronologische Reihenfolge der Werke in Frage gezogen, dann aber doch verworfen.

⁸⁰ Friedländer (1903 a), S. 11; derselbe (1903 b), S. 144–146; Goldschmidt (1903), Sp. 997–999.

⁸¹ Bis zum Bekanntwerden des Monforte-Altars 1914 sind hier vor allem zu nennen: Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906, S. 144–159; Destrée (1907 a), S. 510–529; Fierens-Gevaert (1909), S. 91–107; Ernst Heidrich, Alt-Niederländische Malerei, Jena 1910, S. 33f; Sander (1912), S. 519–545.

⁸² Destrée (1914), S. 29f, 192f, 211f.

Die Datierung des Monforte-Altars um 1470 und damit vor dem Portinari-Altar wurde in der Folge auch vertreten von Goldschmidt (1915), S. 221–230; Overbeek (1917), S. 42, 62–80; Ernst Günter Troche, Niederländische Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, Berlin 1935, S. 12f.

chon und der Frankfurter Madonna als den Jugendwerken und vor dem Portinari-Altar, den Edinburger Flügeln, der Hirtenanbetung und dem Marientod entstanden. Für Destrée zeigte sich in der Abfolge der Werke nicht nur ein Übergang von eher kleinformatigen Werken zu solchen größerer Abmessungen, für ihn ging diese Veränderung des Maßstabes überein mit der Entwicklung eines »grand style«, der sich vor allem in zunehmendem Realismus der Darstellung niederschlug.

Dieser Vorstellung widersprach M. J. Friedländer (1914, 1916, 1926)⁸³ deutlich, wenngleich auch mit gewisser Reserve zu seinem eigenen Datierungsvorschlag für den Monforte-Altar um 1476/78, mithin zwischen Portinari-Altar und Hirtenanbetung:

»Leider vermag ich nicht, den neuen Gast als ein vorausgeahntes Zwischenglied triumphierend zu begrüßen. Neue Schwierigkeiten statt erwünschter Bestätigung. 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 – und als die – Geburt Christi [gemeint ist die Berliner Hirtenanbetung; JS]. 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.«⁸⁴

Der Grund für seine eigene Unzufriedenheit mit einer Datierung des Monforte-Altars zwischen Portinari-Altar und Hirtenanbetung war wohl im wesentlichen darin begründet, daß Friedländer in zwei so gegensätzlichen Werken wie der Monforter Königsanbetung und dem Marientod zugleich den Höhepunkt von Hugos Stilentwicklung sehen wollte:

»Nirgends bietet sich Reiferes . . . , nirgends soviel Freiheit und selbstbewußte Herrschaft über die Ausdrucksmittel. Alles Trockene, Linienhafte, Scharfbrüchige ist überwunden. Nirgends wird deutlicher, wie weit das Genie dieses Meisters vorgedrungen ist . . . [Es zeigt sich; JS] Sinnenschönheit und Ausgeglichenheit in einem Grad wie in keiner anderen Schöpfung van der Goes'.«

So hatte Friedländer (1914)⁸⁵ den Monforte-Altar gekennzeichnet. Andererseits aber wollte er dieses Werk zwischen Portinari-Altar und Marientod entstanden sehen, jenen beiden Werken also, die

»... die hochstrebende und kämpfende Seele des Autors (offenbaren). Hier spricht

⁸³ Friedländer (1914), S. 1–4; derselbe (1916), S. 51–53; derselbe (1926), S. 54–58.

⁸⁴ Derselbe (1916), S. 52.

⁸⁵ Derselbe (1914), S. 4.

mehr persönliches Bekenntnis als irgendwo aus einem Malwerk des 15. Jahrhunderts. Der Kunstkritiker wird zum Psychologen, der gierig zu dem Bericht von Hugos geistiger Erkrankung greift als zu einem aufklärenden und bestätigenden Zeugnis... Der Meister äußert sich nirgends so deutlich [wie im Marientod; JS], mindestens als Zeichner und im Psychologischen.

Wenn wir lesen würden, Petrus Christus wäre geistig erkrankt, so läge kein Grund vor, Folgerungen aus diesem Umstande zu ziehen. In der Kunst Hugos van der Goes aber spüren wir eine so gewaltsame Spannung, daß der Riß, die Erkrankung des Geistes als eine Folge der schöpferischen Arbeit empfunden wird oder seine geniale Produktion als Folge krankhafter Anlage.«⁸⁶

Die »Spätdatierung« des Monforte-Altars geriet auf diese Weise in Widerspruch zu einer ansonsten auch von Friedländer selbst vertretenen Sicht⁸⁷. Seine überragende Autorität auf dem Felde der Altniederländer-Forschung führte dennoch dazu, daß seine Datierung der Monforter Königsanbetung zunächst weite Anerkennung fand⁸⁸.

In die bis dahin weitgehend von der Kontroverse um die Datierung des Monforte-Altars beherrschte Diskussion trat K. Oettinger (1938)⁸⁹ mit dem Vorschlag zur Umdatierung des Wiener Diptychons ein. Sowohl das Wiener Diptychon als auch die Frankfurter Madonna – von der vorhergehenden Forschung übereinstimmend als Jugendwerke eingestuft – waren Oettinger zufolge unmittelbar vor den Spätwerken wie Hirtenanbetung und Marientod um 1478 anzusetzen. Gegenüber dem Interesse an »Stofflichkeit und gegenstandsrealistischen Wirkungen«, das den Portinari-Altar prägte, sah er beim Wiener Diptychon wie bei der Frankfurter Madonna ein

»... radikales Zurücktreten dieser Elemente zugunsten der Steigerung des seelischen Gehalts und der Intensivierung des Miterlebens im Beschauer«⁹⁰,

die ihren Höhepunkt dann in den Spätwerken erreichte. Die

⁸⁶ Derselbe (1916), S. 52f.

⁸⁷ Gesucht wirkt Friedländers (1926), S. 58, Bemühen, diesen Widerspruch doch noch aufzulösen: »Nehme ich an, daß dieser Flügelaltar [der Monforte-Altar; JS] nach 1475 entstanden ist, so müßte auf eine späte Periode seelischer Gesundheit und geistiger Freiheit geschlossen werden, und der Mönch hätte Gleichgewicht und Frieden wenigstens für einige Zeit in den Klostermauern gefunden.«

⁸⁸ Im wesentlichen sind hier zu nennen: Seeck (1913/14), S. 582–592; Osborn (1914), S. 148–154; Pfister (1923), S. 25f; Winkler (1924), S. 100–112; W. Bürger, Die Malerei in den Niederlanden 1400–1550, München 1925, S. 66–73.

⁸⁹ Oettinger (1938), S. 43–76.

⁹⁰ A. a. O., S. 47. Parallel zur Umdatierung von Wiener Diptychon und Frankfurter Madonna in die zweite Hälfte der 1470er Jahre wies er (S. 60–65) eine Reihe von Werken, die die frühere Forschung verschiedentlich als früheste Werke Hugos bezeichnet hatte, hypothetisch einem »Klosterschüler« Hugos, dem »Meister des Liechtenstein-Altärcchens«, zu (benannt nach dem Triptychon mit Königsanbetung, Vaduz, Sammlungen des Regierenden Fürsten zu Liechtenstein, ENP IV, S. 69, Nr. 9, Tafel 12–13).

»... königliche Ruhe [des Monforte-Altars; JS] und die harmonische Schönheit seiner Gestalten und ihres langsamen, gehaltenen Wesens...«⁹¹

waren damit für Oettinger nicht zu vereinbaren – der Monforte-Altar wurde daher als ein dem Portinari-Altar vorausgehendes Werk um 1470 betrachtet. Damit verschob sich aber zugleich die Vorstellung der möglichen Abhängigkeit von Werken des Rogier van der Weyden: Hatte die Forschung zuvor das Wiener Diptychon und die Frankfurter Madonna als Frühwerke Hugos bezeichnet, weil sie Bezüge zu Arbeiten des älteren Meisters aufwiesen, so sah Oettinger darin nun bewußte Rückgriffe auf eine Formensprache, die eigenen künstlerischen Intentionen ab der Mitte der 1470er Jahre entgegenkam. Für die Frage nach der künstlerischen Herkunft schieden Wiener Diptychon und Frankfurter Madonna somit aus. Demgegenüber aber glaubte Oettinger mit dem Monforte-Altar – als dem frühesten ihm bekannten Werk Hugos – die künstlerische Prägung des Malers durch einen Italienaufenthalt vor 1467 wahrscheinlich machen zu können⁹².

Ausführlich setzte sich Oettinger mit Friedländers Datierung des Monforte-Altars in die zweite Hälfte der 1470er Jahre auseinander. Präzise beleuchtete er den inneren Widerspruch der dieser Datierung zugrundeliegenden Vorstellung einerseits einer persönlich-individuellen, andererseits einer überpersönlich-zeitgemäßen Entwicklung Hugos⁹³. Mit seiner Neuordnung des Oeuvres meinte Oettinger die seiner Meinung nach in den Werken immer stärker hervortretende Seelenkrankheit des Malers berücksichtigen zu können. Doch nicht nur das: Den Übergang vom »deskriptiven Realismus um 1470«⁹⁴ zum »gotischen Expressionismus«⁹⁵ um 1480 im Werk Hugos sah er in völliger Übereinstimmung mit der allgemeinen Kunstentwicklung dieses Zeitabschnittes. Die Entwicklung des Malers war für Oettinger somit keine Ausnahmeerscheinung, sie verkörperte vielmehr in höchster Form den »Zeitstil«. Doch auch diese Revision von Hugos Stilentwicklung blieb nicht unumstritten. Während Oettingers an Destrée und Goldschmidt sich anschließende Datierung des Monforte-Altars um 1470 in der Folge noch allgemeine Zustimmung fand, blieb die Stellung von Wiener Diptychon und Frankfurter Madonna Gegenstand der Kontroverse⁹⁶.

⁹¹ Oettinger (1938), S. 47f.

⁹² A. a. O., S. 50f.

⁹³ A. a. O., S. 66.

⁹⁴ A. a. O., S. 70.

⁹⁵ A. a. O., S. 76.

⁹⁶ Nahezu die gesamte nachfolgende Forschung datierte den Monforte-Altar um 1470. So wären vor allem zu nennen: Schöne (1939), S. 17–19; Einem (1942), S. 153–199; Panofsky (1953), S. 330–340; Held (1955), S. 205–234; Denis (1956), S. 37f; Lassigne (1957), S. 109–121; Arndt (1961), S. 153–175; Lavalleye (1962), S. 49–56; Winkler (1964), S. 23; Musper (1968), S. 30–33; Whinney (1968), S. 76–83; Pächt (1969), S. 43–58; Thompson, Campbell (1974), S. 105; Collier (1983),

Zu Oettinger nahm H. von Einem (1942)⁹⁷ unmittelbar Stellung. Zwar sah auch er im Monforte-Altar ein Werk aus der Zeit um 1470; er widersprach aber nachdrücklich einer Ableitung von italienischen Vorbildern und verwies auf die motivische und stilistische Bezugnahme gerade des Monforte-Altars auf die Kunst Jan van Eycks und Rogier van der Weydens⁹⁸. Im stilistischen Wandel vom »eyckischen« Monforter zum Portinari-Altar und darüberhinaus lag für von Einem die

»... zunehmende Vertiefung des religiösen Gehaltes, die van der Goes' späteren Werken ihr Gepräge verleiht... Hatte van der Goes im Monfortealtar die glückliche Ausgewogenheit der Eyckschen Kompositionen beibehalten können, so beobachten wir am Portinarialtar zum ersten Mal die Spannung zwischen Natur und Übernatur (die bei Roger zugunsten der Übernatur entschieden worden war). Wir werden sehen, wie sie bei van der Goes immer mehr zum eigentlichen Thema seiner Kunst wird.«⁹⁹

Das Wesen des Spätstils lag demnach in der »eigentümlichen Spannung von Realität und Irrealität«¹⁰⁰. Da er in dieser Spannung zugleich auch die »innere Problematik der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts« erkennen zu können glaubte, verzichtete von Einem im Gegensatz zu Friedländer oder Oettinger ausdrücklich darauf, Hugos stilistische Entwicklung in einen Zusammenhang mit seiner psychischen Erkrankung zu bringen.

Deren Bedeutung für das Verständnis der Kunst des Hugo van der Goes wurde hingegen von E. Panofsky (1953)¹⁰¹ nachhaltig betont: Der Maler als

»... melancholy genius, exalted and oppressed by the influence of Saturn, subject to alternate states of creative exultations and black despair, walking on the dizzy heights above the abyss of insanity, and tumbling into it as soon as he loses his precarious balance.«¹⁰²

Im Hinblick auf die große italienische Kolonie in Brügge (und deren mutmaßlichen Besitz an Kunstgegenständen des italienischen Quattrocento) sah auch Panofsky keinen Anlaß, für die Formulierung des Monforte-Altars eine Italienreise vor 1467 anzunehmen¹⁰³. Für ihn war weniger die stilistische Ableitung des Frühwerks des Malers – zu dem er neben dem Monforte Altar auch

S. 89–92; Domscheit (1976), S. 5; Picture Gallery Berlin. Catalogue of Paintings, 13th–18th Century (Berlin 1978), S. 184f.

Davon abweichend vertraten allein Knipping (1941), S. 121–182, und Rey (1945), S. 29, weiterhin die Spätdatierung des Monforte-Altars nach 1475.

Zur Forschungsgeschichte des Wiener Diptychons s. u. S. 49–54.

⁹⁷ Einem (1942), S. 153–199.

⁹⁸ A.a.O., S. 164.

⁹⁹ A.a.O., S. 170.

¹⁰⁰ A.a.O., S. 193.

¹⁰¹ Panofsky (1953), S. 330–345.

¹⁰² A.a.O., S. 330.

¹⁰³ A.a.O., S. 343; im gleichen Sinne äußerte sich auch Winkler (1964), S. 23.

das Wiener Diptychon und die Frankfurter Madonna rechnet – ein Problem als vielmehr der Stilwandel vom Monforte- zum Portinari-Altar. Um diesen erklären zu können, dachte Panofsky an die Möglichkeit des Einflusses französischer Kunst, der Hugo auf einer hypothetischen Reise nach Burgund begegnet sein könnte: Im Winter 1473/74 wurden die sterblichen Überreste Philipps des Guten und seiner Gattin, Isabellas von Portugal, von Brügge in die Grablege der burgundischen Valois-Herzöge, die Kartause Champmol bei Dijon, überführt. Van der Goes war an der Ausgestaltung von St. Pharahildis beteiligt¹⁰⁴, wo die Leichname in Gent vorübergehend aufgebahrt wurden, und – so Panofskys Gedanke – möglicherweise gehörte der Maler zu der umfangreichen Eskorte auf der Überführung von Gent nach Dijon:

»It is in France, especially in the works of Jean Fouquet and his circle, that Hugo van der Goes could have seen that barish space, those cooler colors and those whitish faces which distinguish the Portinari triptych from the Monforte altarpiece. It is in France and in the same circle . . . that he could have encountered those ›triangular‹ and somewhat prognathous physiognomies which are so foreign to the Flemish tradition.«¹⁰⁵

Anders als Oettinger und von Einem sah Panofsky in Hugos Werk eher die Ausnahme als die Regel für die Entwicklung der Kunst in den südlichen Niederlanden der 1470er und 1480er Jahre. Im Gegensatz hierzu folgte die Reihe der Werke für F. Winkler (1964) wiederum primär der Logik der inneren Entwicklung des Malers. Die Seelenkrankheit konnte daher im Blick auf Hugos künstlerische Entwicklung beiseite gelassen werden.

Abgesehen von der umstrittenen Datierung des Wiener Diptychons – Frühwerk um 1467/68 oder Vorläufer der Spätwerke um 1477 – schien die Goes-Forschung die Frage der Stilentwicklung und Chronologie einvernehmlich geklärt zu haben: Vom Monforte- über den Portinari-Altar und die Edinburgher Flügel zur Hirtenanbetung und zum Marientod. Diese Sicht der Entwicklung wurde allerdings nachhaltig von den Überlegungen O. Pächts (1969)¹⁰⁶ zum Wandel der weiblichen Kopftypen in den Werken van der Goes' in Frage gestellt. Pächt beobachtete das deutliche Abweichen des Gesichtstypus' der weiblichen Heiligen und Engel des Portinari-Altars und der Edinburgher Flügel von der Kopftypik sowohl der frühdatierten Werke – Wiener Diptychon und Monforte-Altar – als auch der allgemein spät angesetzten Arbeiten wie Hirtenanbetung und Marientod. Während die »dreikantige« Kopfbildung mit breiter Stirnpartie über kleinem, spitz zulaufendem Untergesicht, die den Frauen und Engeln in Florenz und Edinburgh ein herbes, älteres Aussehen verlieh,

¹⁰⁴ Imaginair Museum, Doc. XVIII.

¹⁰⁵ Panofsky (1953), S. 344. Die Möglichkeit einer Frankreichreise wurde von Winkler (1964), S. 2, abgelehnt.

¹⁰⁶ Pächt (1969), S. 43–58.

innerhalb der altniederländischen Malerei keine Parallele fand, ließen sich die frühen Werke und die der »ultima maniera« mit ovalgeformten, weichen Gesichtstypen nicht nur deutlich an Rogiersche Mariendarstellungen anschließen, sie ähnelten sich auch in auffälliger Weise:

»Innerhalb des Goesschen Oeuvres gibt es ein verblüffend genaues Gegenstück zum Berliner Marienkopf [dem der zur »ultima maniera« zählenden Hirtenanbetung; JS], den der Eva des Wiener Sündenfalles... Würde Maria, die zweite Eva, die niedergeschlagenen Augen heben, sie wäre von der ersten nicht zu unterscheiden.«¹⁰⁷

Dies führte Pächt zur Frage nach der Begründung der Spätdatierung von Hirtenanbetung und Marientod. Aus seiner Sicht hatte es für die Goes-Forschung zwei Beweggründe gegeben –

»... erstens die Schwierigkeit, für die beiden ebengenannten Bilder einen Platz in einer Entwicklungsabfolge zu finden, die in dem Portinarialtar und den Edinburger Flügeln gipfelt, beziehungsweise zu deren Stil hinführt; und zweitens die Überzeugung, die in Goes' letzten Lebensjahren zum Ausbruch gekommene Geisteskrankheit könne, ja müsse zur Erklärung der abnormalen oder irrationalen Züge des Brügger Marientodes wie des ihm verwandten Berliner Bildes herangezogen werden. Es gilt als ausgemacht, daß das wirre Gedränge und »ziellose Aktionsbedürfnis« der Apostel am Sterbebett der Madonna, der Ausdruck der tiefen Trauer und des Schmerzes – »der über die Grenze des Tragbaren dumpfen Irrsinn erweckt« (Friedländer) –, den inneren Zustand des Malers am Rande des Wahnsinns in einer Art tragischen Selbstbekenntnisses widerspiegeln.«¹⁰⁸

Angesichts der einander widersprechenden Aussagen von Typenmorphologie einerseits und traditioneller Forschungsmeinung andererseits bemühte sich Pächt um das Beibringen eines externen Datierungsanhaltes für die Werke der »ultima maniera«. In Martin Schongauers Kupferstich des Marientodes (Abb. 88)¹⁰⁹ glaubte er ihn gefunden zu haben. Auf Grund der engen Verwandtschaft dieses in die frühen 1470er Jahre datierten Stiches mit dem Brügger Marientod billigte Pächt, »... angesichts jeder historischen Erfahrung...«¹¹⁰, die Priorität Hugos Tafelbild zu. Der Brügger Marientod als Inspirationsquelle Schongauers mußte demnach schon um 1470¹¹¹ existiert haben.

»Ich glaube, die angeführten Fakten zwingen uns, die Goeschronologie einer radikalen Revision zu unterziehen. Es erscheint jetzt überflüssig, anzunehmen, daß Goes am Ende seines Lebens die Figurentypen seiner Bildwelt wieder »normalisiert« hat. Stattdessen heißt es nunmehr, für die zeitlich obdachlos gewordenen Bilder des Brügger

¹⁰⁷ A.a.O., S. 53.

¹⁰⁸ A.a.O., S. 47.

¹⁰⁹ Bartsch (1808), S. 134f, B. 33; Bernhard (1980), Abb. S. 55.

¹¹⁰ Pächt (1969), S. 57.

¹¹¹ A.a.O., S. 58. Da Schongauer sich schon 1471 auf Dauer in Colmar niederließ, konnte er nach Pächts Meinung den Marientod Goes' nur während seiner Wanderschaft in Burgund und den Niederlanden 1469/70 gesehen haben.

Marientodes und der Berliner Geburt Christi in dem vor dem Portinarialtar gelegenen Schaffen des Hugo van der Goes Platz zu finden. Die Aufgabe, das Oeuvre des Hugo van der Goes in einer verständlichen, aber auch richtigen zeitlichen Abfolge zu ordnen, ist noch viel komplizierter geworden als man dachte. Wir müssen in unserer Bemühung, in den Sinn und die Zielsetzung seines Schaffens einzudringen, fast wieder von vorne anfangen.«¹¹²

Die Forschung reagierte auf Pächts »radikale Revision der Goeschronologie«¹¹³ gespalten: Während die einen die Bedeutung der Typenmorphologie zumindest für die Datierung der Werke des Malers gering achteten und daher an der traditionellen Stilentwicklung mit Hirtenanbetung und Marientod als den spätesten Werken des Malers festhielten¹¹⁴, gingen die anderen im Anschluß an Pächt von einer Frühdatierung um 1470 für Hirtenanbetung und Marientod aus, ohne dabei allerdings eine neue stilistische »Entwicklungskonstruktion«¹¹⁵ für das Gesamtwerk vorzuschlagen¹¹⁶. Zwei wichtige Beiträge sollten noch von »traditionalistischer« Seite beige-steuert werden. C. Thompson und L. Campbell (1974)¹¹⁷ beobachteten stilistische Unterschiede zwischen der Mitteltafel und den Flügeln des Portinarialtars. Auf dieser Grundlage versuchten sie eine feiner gegliederte Zeitabfolge der Werke vom Florentiner Triptychon bis zu Hirtenanbetung und Marientod zu rekonstruieren:

»The line of Hugo's stylistic development becomes easier to follow when we separate the Portinari Nativity from the two wings. There are clear indications from the concept of space and reality revealed in the Portinari Nativity, and from the technical procedure with which it was executed, that it came after the Monforte altarpiece and before the Trinity panels (in Edinburgh; JS). If one side of the Trinity panels themselves were painted before the other, it is easier to believe that the figures of the

¹¹² A. a. O., S. 58.

¹¹³ A. a. O.

¹¹⁴ In diesem Zusammenhang sind u. a. zu nennen: Schoute (1972), S. 59–66; Bruyn (1975), S. 124–126; Domscheit (1976), S. 5–7; Picture Gallery Berlin. Catalogue of Paintings, 13th–18th Century (Berlin 1978), S. 182–185; Koslow (1979), S. 27–50; Snyder (1985), S. 169–176.

¹¹⁵ Pächt (1969), S. 58³⁸: »Es ist nicht nur aus Mangel an verfügbarem Raum, daß ich hier die Diskussion abbreche. Ich hielt es für grundfalsch, wollte man, um aus dem Engpaß der gegenwärtigen Forschungslage herauszukommen, sofort mit einer neuen Entwicklungskonstruktion auf den Plan treten, die allen an sie zu stellenden Forderungen zu genügen hätte, d. h. die das Geschehen in allen seinen Aspekten zwanglos zu erklären vermöchte. Echte Lösungen lassen sich nicht ausdenken; sie müssen aus neuen Einsichten organisch hervordringen.«

¹¹⁶ So zuletzt u. a. Vos (1979), S. 210–213; Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. (Wien 1981), S. 189–192; Dirk de Vos, Groeningemuseum Brugge. De volledige Verzameling, o. O. (Brügge), 1984, S. 21.

Sterling (1973), S. 4–19, hier S. 14²⁸, hielt Pächts Argumente für eine Umdatierung des Brügger Marientodes prinzipiell für überzeugend, wollte aber eine Entstehung erst in der ersten Hälfte der 1470er Jahre annehmen. Eine Einbeziehung des Kupferstichs in die Diskussion lehnte er mit dem Hinweis ab, daß der genaue Zeitpunkt unbekannt sei, zu dem Schongauer mit der Herstellung von Kupferstichen begann.

¹¹⁷ Thompson, Campbell (1974), S. 65–68, S. 93¹, 99–106.

King and Queen, and more particularly St. George, came first. The Bonkil panel is related to the main Portinari panel by the similarity of angelic types. But it is related to the Portinari wings in a more fundamental way, by its concept of design and treatment of three-dimensional space, and by certain details of execution, and these are elements that are developed further in the Death of the Virgin and the Berlin Nativity. As for the Vienna diptych, the landscape of the Fall of Man is impossible to place by its style, since there is nothing to compare with it. The colour of the Lamentation, however, suggests that the diptych is earlier than the Death of the Virgin but not far from it, and its underdrawing and physical types associate it with the Trinity and Portinari wings.«¹¹⁸

Thompson und Campbell stellten also der punktuellen, typenmorphologischen Entsprechung die zahlreichen stilistischen und technischen Unterschiede zwischen Monforte-Altar einerseits, Hirtenanbetung und Marientod andererseits, entgegen. Die Gegensätze schienen ihnen so ausgeprägt, daß sie an der traditionellen Spätdatierung festhielten.

J. M. Collier (1975/1983)¹¹⁹ schließlich gelangte bei seinen Untersuchungen zur Kenntnis und Verwendung der Linearperspektive bei Petrus Christus, Dirk Bouts und Hugo van der Goes zu entsprechenden Ergebnissen: Als »master of perspective technique«¹²⁰ erweist sich Hugo beim Monforte- und Portinari-Altar; ein mit Hilfe perspektivischer Gesetze rational aufgebauter Raum spielt aber bei Hirtenanbetung und Marientod keine Rolle. Weil vor van der Goes nur Petrus Christus und Dirk Bouts präzise Kenntnis der Perspektive erworben zu haben scheinen, vor allem aber auch wegen verschiedener Beziehungen Hugos zum Bouts-Kreis, glaubte Collier deutliche Anhaltspunkte für eine Lehrzeit bei Bouts präsentieren zu können.

Abweichend von der gesamten Forschungsgeschichte erwog schließlich A. Châtelet (1989)¹²¹ – wenn auch nur en passant – die Möglichkeit einer durch Hugos Seelenkrankheit bedingten, sprunghaften und damit linear nicht nachvollziehbaren Stilentwicklung. Châtelet führte diesen Gedankengang aber nicht weiter aus.

¹¹⁸ A.a.O., S. 99.

¹¹⁹ Collier (1975/83), S. 89–92.

¹²⁰ A.a.O., S. 90.

¹²¹ Châtelet (1989), S. 132.

B. FRÜHWERK ODER »ULTIMA MANIERA«?

EINE VERFAHRENE FORSCHUNGSSITUATION ALS AUSGANGSPUNKT

Angesichts von nahezu einhundert Jahren intensiver kunsthistorischer Forschung wird man sich zu Recht fragen, wie es möglich ist, daß in einem so entscheidenden Punkt wie der Frage nach Hugos stilistischer Entwicklung keine einvernehmliche Klärung zu erreichen war.

Zumindest eine Ursache für diesen ebenso erstaunlichen wie beunruhigenden Befund glauben wir benennen zu können: Obwohl sich insgesamt etwa zwanzig Werke erhalten haben, die mit einiger Sicherheit mit Hugo van der Goes in Verbindung gebracht werden können, stützen sich alle bisherigen Versuche zur Stilentwicklung des Künstlers nahezu ausschließlich auf Analysen der fünf Hauptwerke, der großen Altartafeln in Berlin, Brügge, Edinburgh und Florenz (Tafeln 1, 5, 8–11, 14, 16). Zur Vernachlässigung der kleinformatigen Tafeln und Tüchlein trug vor allem der sehr disparate, im Vergleich zu den großen Tafelbildern aber durchwegs schlechte Erhaltungszustand bei. Er verhinderte, daß man diese Werke – zu welchen Fragestellungen auch immer – ungeprüft in die Überlegungen mit einbeziehen konnte. Die bisher vorgeschlagenen Entwicklungsmodelle basieren also im wesentlichen auf der Analyse von nur fünf Werken. Die etwa fünfzehn Kleinformate wurden erst im nachhinein in die bereits bestehende Sequenz eben dieser fünf Werke eingefügt – meist auf der Grundlage eines Vergleichs mit einer der großen Tafeln. Da aber nur für zwei der fünf Altarbilder durch die Darstellung der Stifter ein externer Datierungsanhalt vorliegt – nicht aber für die mutmaßlichen Früh- und Spätwerke, Monforte-Altar und Brügger Marienod –, entschied fast ausschließlich die Entwicklungsvorstellung des jeweiligen Autors über die chronologische Folge: Somit konnte ein und dasselbe Werk – der Brügger Marienod – als Anfangs- wie auch als Endpunkt der Entwicklung des Malers gelten.

Mit der erstmaligen, intensiven Nutzung der Kleinformate möchte die vorliegende Arbeit einen möglichen Weg aus diesem Dilemma aufzeigen. Ihren größeren und berühmteren Geschwistern an Zahl immerhin um das Dreifache überlegen, bieten diese Tafel- und Tüchleinmalereien einen bisher weitgehend ungehobenen Schatz an Hinweisen in Datierungs- und Stilfragen. Mit einer aus eigenem Recht entwickelten Datierung können sie wesentlich dazu beitragen, die chronologische Reihung der großen Altartafeln in einer Richtung festzuschreiben. Bevor aber die kleinformatigen Tafeln und Tüchlein solche in sie gesetzten Erwartungen erfüllen können, muß jedes einzelne Werk gründlich untersucht werden. Die diversen Methoden der modernen Gemäldetechnologie bieten dabei nicht nur die Möglichkeit, präzise zwischen Originalbestand und späterem Eingriff zu unterscheiden – angesichts des schlechten

Zustandes gerade der Tüchleinmalereien ist dies von ganz entscheidender Bedeutung –, sie ermöglichen auch Einblicke in die künstlerische Genese, liefern Anhaltspunkte für die Fragen nach Eigenhändigkeit und Entstehungszeit. Doch welche Konsequenzen kann dies für die grundsätzlichen Fragen nach Stilentwicklung und Chronologie des Hugo van der Goes haben?

Die bisherige Forschung gruppierte – je nach Entwicklungsvorstellung – um die beiden Altäre in Florenz und Edinburgh die drei verbleibenden großen Tafelbilder, um die Sequenz dann mit der Menge der Kleinformate aufzufüllen. Wir möchten vorschlagen, dieses Verfahren umzukehren. Den beiden Fixpunkten innerhalb der Chronologie – Florenz und Edinburgh – lassen sich durch die sorgfältige Analyse der Kleinformate weitere Arbeiten hinzugesellen, die gleichfalls einen externen Datierungsanhalt bieten. Die Einfügung der drei umstrittenen Hauptwerke – Monforte-Alter, Hirtenanbetung und Marien-tod – in die solcher Art erweiterte Reihe der datierten oder datierbaren Werke sollte dann, sofern unsere Erwartungen sich bestätigen, die Möglichkeit zu einer fundierten Entscheidung zwischen den beiden konkurrierenden Vorschlägen zur Goes-Chronologie eröffnen.

Auf Grund dieser Überlegungen soll eine Reihe von kleinformatigen Tafelbildern und Tüchleinmalereien eingehend untersucht werden, und zwar Werke, die – wie z. B. das Wiener Diptychon (Tafeln 18–20) – allgemein als eigenhändige Arbeiten Hugos anerkannt sind, als auch solche, die – wie etwa die Mehrzahl der Tüchlein – bis heute umstritten geblieben sind. Die Untersuchung konzentriert sich auf Werke, die in unmittelbarem Zusammenhang mit den authentischen Werken gesehen werden können¹. Ein unumstrittenes

¹ So hält der Verfasser etwa das Tüchlein mit der Passionsmadonna in Nürnberg, Stadtmuseum Fembohaus (ENP IV, S. 88, Add. 139, Tafel 114; Vandenbroeck [1982], S. 52, Nr. 50; Wolfthal [1989], S. 45, Kat. Nr. 10), für ein Werk im Stil des Hugo van der Goes, keinesfalls aber für eine eigenhändige Arbeit. Die Begründung hierfür ergibt sich im Analogieschluß zu den Beobachtungen und Schlußfolgerungen beim Vergleich der beiden Tüchlein-Madonnen in Kassel und Pavia.

Gleiches gilt für die schon von Winkler (1964), S. 247–264, als »umstritten« bezeichneten Werke, nämlich die Madonnentafeln in Brüssel, Musée des Beaux-Arts, und Philadelphia, John G. Johnson Collection, die Tafel der Anna Selbdritt mit einem franziskanischen Stifter, gleichfalls in Brüssel, Musée des Beaux-Arts, und die beiden Triptychen mit der Anbetung der Könige in Vaduz, Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, und St. Petersburg, Staatliche Ermitage (ENP IV, S. 68f, Nr. 1, 3, 2, 9 und 8, Tafel 1, 3, 2, 12–13, 10–11).

Der einzigen, mit hoher Wahrscheinlichkeit Hugo van der Goes selbst zuzuschreibenden Zeichnung, »Jakob und Rahel« in Christ Church, Oxford (Tafel 32), ist ein eigener Aufsatz gewidmet (Sander [1989], S. 39–52), dem jüngst eine abweichende Interpretation gefolgt ist (Werner Schade, *The Meeting of Jacob and Rachel by Hugo van der Goes: A Reappraisal*; in: *Master Drawings* 29 [1991], S. 187–193). Angesichts der außerordentlichen Komplexität der verwendeten Zeichenmittel kann an dieser Stelle keine ausführliche Auseinandersetzung mit Schades Argumenten erfolgen; die Ergebnisse seiner Überlegungen gehen aber in keiner Weise auf das grundsätzliche Problem der unübersichtlichen Brüche in der inhaltlichen Bildgestaltung ein. Das auch von Schade, S. 192f, nicht geleugnete Unverständnis der die Lavierungen ausführenden »zweiten Hand« für die Subtili-

Werk des Malers mußte unberücksichtigt bleiben: Der linke Flügel mit Hugos Stifterdarstellungen zum Hippolytus-Altar von Dirk Bouts in St. Salvator in Brügge (Tafel 13, Abb. 101)². Der Altar ist bisher im Detail gemäldetechnologisch nicht untersucht worden³, und auch im Rahmen der vorliegenden Studie war dies unmöglich. Da der Erhaltungszustand zumindest der Flügelinnenseite mit den Stiftern ausgesprochen gut ist, ist die stilistische Beurteilung und chronologische Anordnung innerhalb des Gesamtwerkes bei diesem Stück jedoch vergleichsweise unproblematisch.

Die Einzelwerke werden – von Variationen abgesehen – in jeweils gleicher Weise behandelt: Einer knappen Vorstellung des zur Debatte stehenden Werkes schließt sich eine Zusammenfassung der Forschungsgeschichte an. Es folgt der Versuch einer Zustandsbeschreibung, soweit dies mit dem Augenschein allein möglich ist⁴. Als Ergebnis dieses Arbeitsschrittes werden sich – gerade bei den schlecht erhaltenen Tüchlein – meist mehr Fragen als fertige Antworten ergeben. Ergänzend werden dann die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen des jeweiligen Bildes ausgewertet. Auf diese Weise ist nicht nur der Originalbestand von späteren Veränderungen präzise zu scheiden, darüberhinaus werden auch Einsichten in die künstlerische Bildgenese selbst möglich. In jedem Einzelfall stellen sich dann erneut die Fragen nach Eigenhändigkeit, dem Verhältnis zu den allgemein anerkannten Arbeiten des Künstlers und zur ikonographischen Tradition, sowie nach dem individuellen Stilcharakter und daraus folgend nach der zeitlichen Ansetzung des Werkes. Einer schärferen Charakterisierung der schöpferischen Vorgehensweise des

täten der zeichnerischen Angaben der »ersten Hand« stellt u. E. nach wie vor das entscheidende Argument für eine deutlich spätere zeitliche Ansetzung der Lavierungen dar.

² Der Altar in St. Salvator in Brügge (ENP IV, S. 27, 70, Nr. 11, Tafel 19; Winkler [1964], S. 51–54) ist eine Stiftung des Hippolyte de Berthoz und seiner Frau Elisabeth de Keverwyck. Die Zuschreibung von Mitteltafel und rechtem Flügel mit dem Heiligenmartyrium bzw. einer Nebenszene schwankt zwischen Dirk Bouts und einem anonymen Mitarbeiter seiner Werkstatt (Schöne [1938], S. 39–41, 168f). Demgegenüber ist die Eigenhändigkeit der Ausführung des linken Flügels mit den Stifterfiguren durch Hugo van der Goes selbst – vollkommen zu Recht – nie ernstlich in Zweifel gezogen worden, ebensowenig die enge stilistische Verwandtschaft mit den Stifterfiguren und der Landschaftsdarstellung auf der Innenseite der Flügel des Portinari-Altars.

Die allseits anerkannte Datierung des Stifterflügels des Hippolyt-Altars in die Zeit nach 1475 basiert dabei nicht nur auf dieser Stilverwandtschaft, sie wird vielmehr auch mit dem Todesdatum des Dirk Bouts 1475 in Verbindung gebracht. Ob der Stifter bereits bei der Auftragserteilung den linken Flügel mit den Bildnissen bei Hugo in Auftrag gab, oder ob dies erst in der Folge des Todes Bouts' geschah, ist umstritten; die große Nähe zu den Portinari-Flügeln deutet aber eher auf die Ausführung nach 1475. S. u. S. 246–248.

³ Mündliche Mitteilung von D. de Vos, Groeningemuseum, Brügge.

⁴ Zu welch weitgehenden und aufschlußreichen Ergebnissen bereits auf diesem Wege gelangt werden kann, beweisen eindrucksvoll die den Tüchleinmalereien der »Gruppe van der Goes« gewidmeten Arbeiten von Schöne (1937), S. 153–182, und Arndt (1964), S. 63–98.

Malers soll schließlich die Untersuchung seines Umgangs mit dem künstlerischen Erbe seiner Zeit in den jeweils eigenen Bildentwürfen dienen.

Wie bei seinen Zeitgenossen ist auch das Gesamtwerk des Hugo van der Goes nur zu einem Teil – noch dazu in einer von den Fährnissen der Zeitläufe willkürlich bestimmten Auswahl – erhalten geblieben. Von den wenigsten seiner Werke sind die Auftraggeber und der ursprüngliche Aufstellungsort bekannt, geschweige denn die genauen Umstände ihrer Entstehung. Faktoren, die die Formulierung des Bildes möglicherweise entscheidend beeinflussten, wie Kontext und Funktion des Bildwerkes, bleiben dem modernen Betrachter unbekannt, wenn es nicht gelingt, sie zumindest teilweise aus dem Bild selbst abzuleiten. Die Vorstellung von einer an den erhaltenen Gemälden klar ablesbaren linearen Stilentwicklung kann unter solchen Umständen zunächst nur als Arbeitshypothese dienen, die es zu erhärten oder zu widerlegen gilt. Gerade an Jan van Eycks Oeuvre läßt sich mit den beiden signierten und auf 1436 bzw. 1437 datierten Tafeln der Madonna des Kanonikus van der Paele in Brügge und des Marien-Triptychons in Dresden zeigen, in welchem Umfang stilistische Unterschiede bei nahezu gleichzeitig entstandenen Bildwerken ein und desselben Malers grundsätzlich möglich sind⁵. 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. Allein die Ergebnisse der einzelnen Bildanalysen, nicht aber eine vorgefaßte Anschauung, sollten im Idealfall schließlich die grundsätzlichen Überlegungen zu Stilentwicklung und Chronologie des Hugo van der Goes tragen⁶.

⁵ Hans Belting, Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983, S. 83–164, konnten überzeugend aufzeigen, in welchem Maße gerade bei den Bildschöpfungen Jan van Eycks der Einfluß des Mediums Buchmalerei im Verbund mit der jeweiligen, neuen Funktion des Tafelbildes auf seine spezifische Formulierung einwirkten.

Im selben Zusammenhang sei auch an die kürzlich von Châtelet (1989), S. 132, eher beiläufig geäußerte Vermutung erinnert, die Seelenkrankheit Hugos habe eine lineare Stilentwicklung verhindert.

⁶ Abschließend noch ein technischer Hinweis. Die Bezeichnungen »rechts« und »links« sind vom Betrachter aus gesehen zu verstehen, sofern sich die jeweilige Beschreibung nicht auf eine im Bild dargestellte Figur bezieht.

C. DIE WERKE. UNTERSUCHUNGEN ZU HUGO VAN DER GOES' KLEINFORMATIGEN TAFELBILDERN UND TÜCHLEINMALEREIEN

I. Am Narrenseil? Das Wiener Diptychon und seine Probleme

Das heute in drei Tafeln zerlegte Diptychon (Tafeln 18–20, Abb. 3–6)¹ im Kunsthistorischen Museum in Wien zeigte ursprünglich in geöffnetem Zustand links die Darstellung des Sündenfalles, rechts die Beweinung Christi. Klappte man das Altärchen zu, so sah man auf der Vorderseite die Figur der hl. Genovefa, auf der Rückseite vermutlich das Wappen des Auftraggebers oder eines späteren Besitzers². Der ursprünglich linke Flügel mit Genovefa und Sündenfall ist heute gespalten, die drei so entstandenen Tafeln sind einzeln gerahmt.

Die Tafel mit der hl. Genovefa ist als ehemalige Vorderseite des Diptychons in Grisaillemalerei ausgeführt (Tafel 20, Abb. 3). Sie zeigt die ungefaßte Statue der Heiligen in einer Wandnische auf einem Kissen stehend³. Mit beiden Händen hält Genovefa ein geöffnetes Buch und in der Linken zusätzlich eine brennende Kerze, die vergebens ein kleiner Teufel auszublasen sich bemüht. Sie ist mit Gewand und Umhang bekleidet, im langen, welligen Haar trägt sie eine Perlenschnur. Die flache Rechtecknische, in der die Heilige steht, ist reich profiliert und mit einem gedrückten Spitzbogen geschlossen. In den Zwickeln seitlich dieses Bogens sind zwei alttestamentarische Szenen in Halbreliief dargestellt: Links das Opfer Kains und Abels, rechts der Brudermord. Die Wandnische wird seitlich und unten von einem Abschnitt der glatten Wandfläche umschlossen, in die unten die Inschrift »SANCTA GENOVEFA« eingegraben ist. Die Farbgebung der Tafel beschränkt sich auf warme, graubraune Beigetöne. Durch das Spiel von Licht und Schatten auf den Oberflächen – etwa bei dem über die vordere Begrenzung der Nische hinausragenden Kissen – wird überzeugend die Wirkung einer frei aufgestellten, ungefaßten Vollplastik bzw. von Halbreliiefs in den Zwickelfeldern der Nische hervorgerufen.

¹ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 945 (Beweinung), 5822a (Sündenfall), 5822b (Hl. Genovefa); Eichenholz, 32,3 x 21,9 cm (Sündenfall und Genovefa), 34,4 x 22,8 cm (Beweinung); Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. (Wien 1981), S. 189–192.

² Zur Frage der Rekonstruktion der ursprünglichen Darstellung auf der Diptychon-Rückseite s. u. S. 58–60, 81f.

³ L. Schütz, s. v. »Genovefa von Paris«; in: LCI, Bd. 6, Rom u. a. O. 1974, Sp. 361–365.

Abb. 3 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Hl. Genovefa, Wien, Kunsthistorisches Museum





Abb. 4 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 5 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung Christi, Wien, Kunsthistorisches Museum

Der linke Innenflügel zeigt in fruchtbarer Paradieslandschaft das nackte Stammelternpaar mit dem Versucher unter dem Baum der Erkenntnis (Tafel 18, Abb. 4). Leicht nach rechts gewandt, verhüllt Adam mit der Rechten seine Scham, während er die Linke ausgestreckt hat, um einen Apfel in Empfang zunehmen, den Eva just für ihn pflückt. Eva, mit langen, welligen Haaren, hält in ihrer rechten Hand einen bereits angebissenen Apfel; ihre Scham wird durch die Blüte einer vor ihr aus dem Boden sprießenden Iris verdeckt. Mit der Wendung ihres Oberkörpers nach rechts vermittelt sie zur wesentlich kleineren Figur des Versuchers, der sich am Stamm des Baums der Erkenntnis aufgerichtet hat und aufmerksam-lauernd zu Eva emporblickt. Der Versucher ist als Mischwesen mit Frauenkopf, Salamanderleib und Schwimmvogelfüßen dargestellt, dessen teuflisches Wesen in besonderer Weise durch die aus den Haupthaaren kunstvoll geflochtenen Hörner und die Krallen an den Gliedmaßen betont wird.

Die Figuren stehen in einer parkartigen Landschaft auf einer üppig blühenden Wiese. Nach links hin steigt das Gelände im Mittelgrund zu einem locker baum- und buschbestandenen Berghang an, rechts liegt in einer Senke ein Teich mit einem Ausfluß zum rechten vorderen Bildrand hin. In der Ferne gelegene Höhenzüge schließen am rechten Bildrand den Hintergrund ab. Der Farbcharakter der Darstellung wird ganz von der lichtdurchfluteten, grünenden und blühenden Paradieslandschaft unter einem leuchtend blauen, wolkenlosen Himmel bestimmt. Die Figuren sind klar modelliert und farblich deutlich differenziert. Von der vornehmen Blässe des Körpers der Eva und dem sonnengebräunten Leib Adams hebt sich der in kühlen Blau- und Zitrontönen schillernde Salamanderleib markant ab.

Der rechte Innenflügel des Diptychons zeigt unter abendlichem Gewitterhimmel die Beweinung Christi am Fuße des Golgathahügels (Tafel 19, Abb. 5). Der Bildraum wird rechts und links durch zwei am Boden hockende, aus dem Bilde herausblickende Figuren erschlossen: Links erscheint die mit einem weißen Gewand mit angesetzten Goldbrokatärmeln, einem lachsfarbenen Umhang sowie einem weißen, turbanartigen Kopftuch modisch gekleidete Maria Magdalena, während rechts ein traditionell als Nikodemus⁴ bezeichneter Mann hockt, der einen dunkelblauen, pelzgefütterten Mantel über braunen Beinkleidern trägt, dazu rötlich braune Stiefel, eine leuchtend rote Kappe sowie einen blauen, goldbestickten Hut, den er vor sich auf dem Boden abgelegt hat und auf dem nun die Dornenkrone Christi liegt. Nikodemus hält mit der Rechten einen Zipfel des Tuches, auf das der Leichnam Christi von

⁴ Zur Unsicherheit bei der Identifizierung von Nikodemus bzw. Joseph von Arimathia: Wolfgang Stechow, *Joseph of Arimathia or Nicodemus?* in: *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, München 1964, S. 289–302.

Joseph von Arimathia gebettet wird. Joseph von Arimathia, als greiser Mann dargestellt und mit einem dunkelgrau-blauen Mantel bekleidet, stützt den Oberkörper Christi unter den Achseln. Der bis auf ein Lendentuch nackte Körper des Herrn ist deutlich vom Todeskampf am Kreuz gezeichnet; der Leib scheint schon in Leichenstarre verfallen zu sein, Hände und Füße sind gräulich-blau verfärbt.

Zur Rechten ihres toten Sohnes droht Maria, vom Schmerz überwältigt, ohnmächtig vornüber auf den Leichnam zu stürzen. Von diesem Geschehen überrascht, hat der hinter Maria stehende Johannes Mühe, den zusammensinkenden Körper der Mutter Gottes zu halten, ohne dabei selbst das Gleichgewicht zu verlieren. Sein Umhang flattert bei der jähen Bewegung heftig auf. Mutter und Lieblingsjünger sind der Darstellungstradition folgend mit blauen Gewändern und weißem Kopftuch bzw. mit dunkelrotem Gewand und Umhang bekleidet. Hinter Maria kniet ein jüngerer, bärtiger Mann in einem dunkelbraunen, pelzbesetzten Mantel am Boden. Sich zurückwendend, reicht er zwei links hinter ihm stehenden Marien die Kreuzesnägel. Während die eine, graublau gekleidete Frau die ihr gereichten Nägel in Empfang nimmt und sich zugleich mit ihrem weißen Kopftuch die Tränen aus dem Gesicht wischt, küßt ihre Begleiterin den ihr bereits übergebenen Kreuzesnagel in tiefer Verehrung. Im Profil gegeben, trägt sie ein hellbraun-gelbliches Gewand und eine mit weißem Tuch umwundene Haube. Am rechten Bildrand schließlich scheint eine weitere Frau gerade herangeeilt zu sein, um mit ausgebreiteten Armen an der Totenklage teilzunehmen. Modisch gekleidet, trägt sie ein flaschengrünes, pelzbesetztes Gewand mit hellbläulichen Ärmeln, dazu ein reich drapiertes, weißes Stoffkopftuch.

In scharfem Kontrast zum Sündenfall ist die Farbigkeit der Beweinung stark zurückgenommen; es herrschen gebrochene, mit Weiß oder Grautönen abgemischte Farben vor. Andererseits scheint das Figurentableau der Beweinung mit seinen nach rechts abstürzenden Diagonalen die gleichartige, wenn auch wesentlich verhaltenere Bewegungsrichtung der Hintergrundlandschaft des Sündenfalls aufzugreifen und dramatisch zu verstärken.

Die Rückseite der Beweinung – und damit des Diptychons – hat ihre Bemalung weitgehend verloren (Abb. 6). Nur im unteren Abschnitt sind auf einer blumenbestandenen Wiese die nackten Unterschenkel und Füße von zwei stehenden Figuren erhalten geblieben.

1. Die Forschungsgeschichte

Die Provenienz des Wiener Diptychons reicht bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zurück. Im Inventar der Brüsseler Galerie von Erzherzog Leopold



Abb. 6 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung Christi, Rückseite, Wien, Kunsthistorisches Museum

Wilhelm aus dem Jahre 1659⁵ wird das Werk ausführlich beschrieben und als »Original von Joann von Eyck« bezeichnet. Nach 1659 befand sich das Altärchen in der Kunstsammlung auf Schloß Ambras, wo es spätestens 1780 getrennt wurde, als der rechte Flügel mit der Beweinung Christi nach Wien ins Obere Belvedere überführt wurde. 1804 muß dann auch der ursprünglich linke Flügel gespalten gewesen sein, denn zu diesem Zeitpunkt gelangte der Sündenfall ins Untere Belvedere in Wien, während die Tafel mit der hl. Genovefa noch bis 1884 in Ambras verblieb⁶.

Die Zusammengehörigkeit der Tafeln, vor 1887 als Werke Jan van Eycks, Ouwaters, Memlings oder der »altholländischen Schule«⁷ betrachtet, wurde erst 1884 von E. Ritter von Engerth⁸ anlässlich der Neuauftellung der Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum erkannt. Von Engerth identifizierte die Tafeln zugleich als zu dem 1659 genannten Diptychon der Sammlung Leopold Wilhelms gehörig und schrieb sie, unter Vorbehalt der Inventar-Eintragung folgend, Jan van Eyck zu.

⁵ Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. (Wien 1981), S. 189.

⁶ Engerth (1884), S. 161–163.

⁷ A. a. O., S. 161–163; Gustav Friedrich Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, Bd. 1, Wien 1866, S. 181f.

⁸ Engerth (1884), S. 161–163.

Die Zuweisung des Diptychons an Hugo van der Goes erfolgte durch L. Scheibler (1887)⁹ und sie sollte in der Nachfolge nicht mehr bestritten werden. Einen ersten Versuch zur zeitlichen Einordnung des Diptychons in Hugos Werk unternahm A. Goldschmidt (1903)¹⁰. Für ihn handelte es sich um ein frühes Werk. Die »vielen retrospektiven Beziehungen« – vor allem zum Genter Altar der van Eyck mit den Aktfiguren der Stammeltern in der Paradieslandschaft (Abb. 7) wie mit den Grisaillefiguren des Brudermordes, aber auch zu Rogier van der Weyden mit der hier gewählten ikonographischen Formulierung der Beweinung Christi – ließen Goldschmidt in diesem Werk »die Grundlagen der Kunst Hugos angezeigt« sein lassen. Seine Überlegungen sollten die nachfolgende Forschung wesentlich mitbestimmen¹¹.

Die Lösung des »Rätsels der Kunst des Hugo van der Goes« glaubte K. Oettinger (1938)¹² mit einer Um- und Spätdatierung des Klappaltärens gefunden zu haben:

»Das kleine Wiener Diptychon ist nach der hier vertretenen These der unschuldige Anlaß für die kritische Lage der Van-der-Goes-Forschung geworden. Indem es nach außen hin in allen Diskussionen zugunsten seiner großen Geschwister in Berlin, Florenz und Brügge bescheiden abseits stand, hielt es in Wahrheit die streitenden Gelehrten allesamt am Narrenseil. Gerade, daß sie bei ihm einhellig waren und es als Frühwerk ihren Anordnungen zugrunde legten, als ob das irgendwie gesichert wäre, hat die Verwirrung gebracht, der hier ein Ende gemacht werden will.«¹³

Oettinger sah »enge Übereinstimmungen« mit dem Mittelbild des Frankfurter Marien-Altars (Tafel 21). Für dieses Werk gab es seiner Meinung nach eine »gut gesicherte Datierung«¹⁴ auf 1478, da in diesem Jahr das auf den Flügeln dargestellte Stifterpaar geheiratet hatte. Zur Stützung seiner Umdatierung des Wiener Diptychons verwies Oettinger auf die engen stilistischen Parallelen der Beweinung Christi mit den spätest datierten Bildern der Hirtenanbetung in Berlin (Tafel 14) und des Marientodes in Brügge (Tafel 16). Der Sündenfall, beherrscht von einer »nervös herabgestimmten Spannung«¹⁵ war,

»... trotz mancher Gegensätzlichkeit für den ersten Blick, doch das richtige Seitenstück zu dieser Beweinung.«¹⁶

⁹ Scheibler (1887), S. 279f.

¹⁰ Goldschmidt (1903), Sp. 997–999.

¹¹ Friedländer (1903 a), S. 11; derselbe (1916), S. 47f; derselbe (1926), S. 34–38, 123, Nr. 4; Fierens-Gevaert (1909), S. 97; Osborn (1914), S. 151f; Overbeek (1917), S. 43–61; Pfister (1923), S. 11, 25; Einem (1941/42), S. 188–195; Ludwig Baldass, Hans Memling, Wien 1942, S. 12, 36; Tolnay (1944), S. 181; Panofsky (1953), S. 338–340; Denis (1956), S. 7f, 37; Lavalleye (1962), S. 40–45; Cuttler (1968), S. 151; Whinney (1968), S. 78; Pächt (1969), S. 43–58; Snyder (1985), S. 174; Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. (Wien 1981), S. 189–192.

¹² Oettinger (1938), S. 51–55.

¹³ A.a.O., S. 43.

¹⁴ A.a.O., S. 51f.

¹⁵ A.a.O., S. 54.

¹⁶ A.a.O., S. 53.

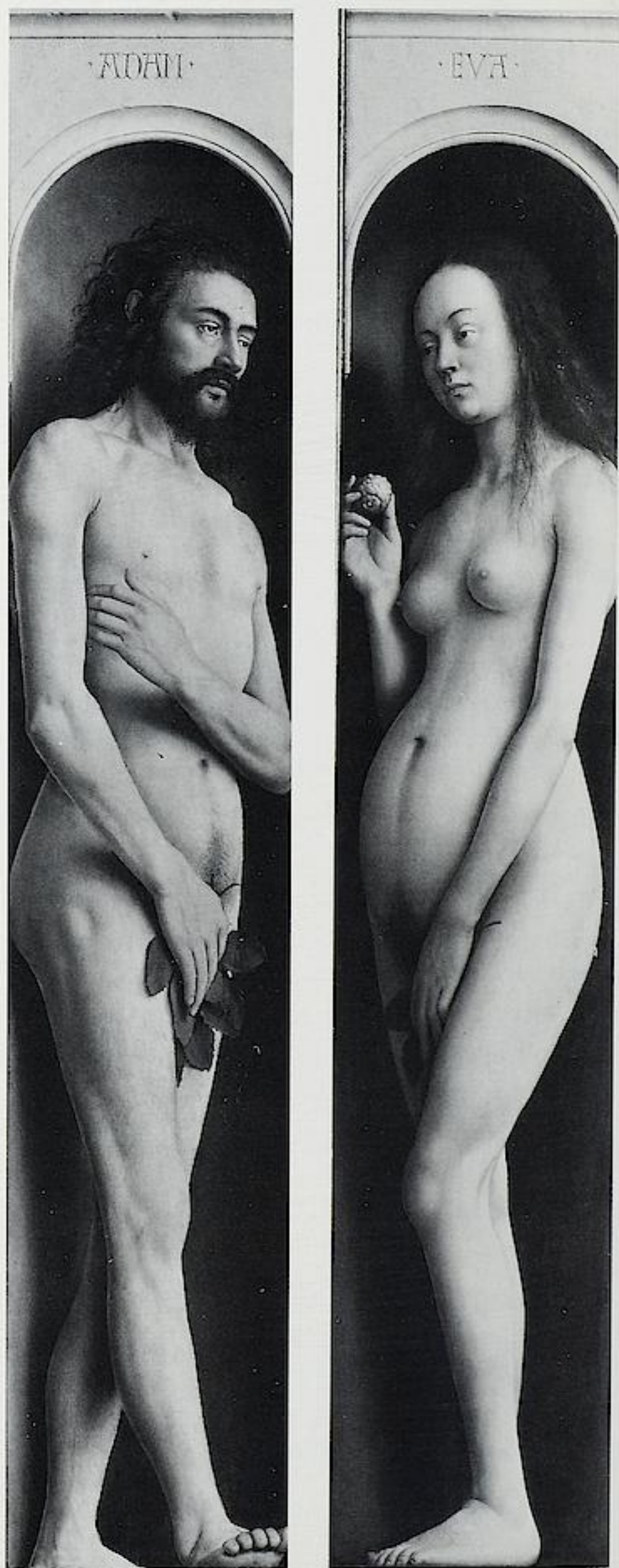


Abb. 7 Jan van Eyck,
Adam und Eva, Genter Altar,
Gent, St. Bavo



Abb. 8 Stundenbuch der Maria von Burgund, Kreuzannagelung (Ausschnitt), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 1857, fol. 43 verso

Nachdem Oettingers neue Sicht auf das Diptychon und seinen Platz in Hugo Stilentwicklung zunächst heftig abgelehnt worden war¹⁷, sprach sich schließlich doch ein Teil der nachfolgenden Forschung für die Spätdatierung aus¹⁸. Winkler (1964)¹⁹ konnte mit dem Hinweis auf die Übernahme der Maria-Johannes-Gruppe der Beweinung in die gegen Ende der 1470er Jahre entstandene Miniatur der Kreuzannagelung im sogenannten Stundenbuch der

¹⁷ Einem (1941/42), S. 188–194; Panofsky (1953), S. 338^{2,3}; Pächt (1969), S. 53f.

¹⁸ Arndt (1961), S. 169; Winkler (1964), S. 37–45; noch 1957 in der Rezension zu Denis (1956); in: *Kunstchronik* 10 (1957), S. 17f, hatte Winkler das Wiener Diptychon als »... doch ziemlich früh entstanden...« angesehen; Musper (1968), S. 33; Thompson, Campbell (1974), S. 87f.

¹⁹ Winkler (1964), S. 43f.

Maria von Burgund in Wien (Abb. 8)²⁰ einen terminus ante quem für das Diptychon beibringen; allerdings erschien ihm die Entstehung des Altärchens nicht allzu lange vor 1477 wahrscheinlich.

Faßt man die für die beiden konkurrierenden Datierungsansätze vorgebrachten Begründungen zusammenfassend ins Auge, so wird deutlich, daß die Verfechter der Frühdatierung des Diptychons sich auf die Stilanalyse des Sündenfalls stützen und dazu neigen, die Verbindungen zwischen der Beweinung und den spät datierten Werken in Berlin und Brügge zu vernachlässigen oder ganz zu übersehen, während die Anhänger der Spätdatierung konsequenterweise die Beweinung in den Mittelpunkt ihrer Argumentation stellen und den Sündenfall eher in den Hintergrund rücken. Allein R. Rey (1936, 1945)²¹ versuchte sich dieser Zwangslage dadurch zu entziehen, daß er den Sündenfall vor den Portinari-Altar, d. h. vor 1475, datierte, die Beweinung hingegen von der »maturité . . . des grandes oeuvres de la fin«²² geprägt sah. Für diese Vorstellung fand Rey allerdings keine Anhänger. Bevor wir uns im folgenden mit dem Einstieg in die Diskussion über Datierung und Stellung des Wiener Diptychons innerhalb von Hugos Stilentwicklung gleichfalls der Gefahr aussetzen, von diesem Werk »ans Narrenseil« gebunden zu werden, soll zu einer möglichst präzisen Bestandsaufnahme der Blick zuvor nochmals auf die Tafeln selbst gerichtet werden.

2. Bestand und Zustand: Der Befund der Autopsie

Die Tafeln haben zwar ihre originale Rahmung verloren, sind aber – nach Ausweis der in weiten Teilen intakten Malkanten – zumindest unbeschnitten erhalten geblieben. Der ursprünglich linke Flügel mit der Grisaillefigur der hl. Genovefa außen, dem Sündenfall innen, ist gespalten; die beiden dadurch extrem gedünnten Tafeln sind parkettiert. Betrachten wir nun der Reihe nach die vier Seiten des Diptychons.

a. Die hl. Genovefa (Tafel 20, Abb. 3)

Wie bei der Außenseite eines Diptychon-Flügels nicht weiter überraschend, ist die Farboberfläche der Tafel an zahlreichen Stellen berieben. Durch die

²⁰ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, f. 43v. Gebetbuch Karls des Kühnen (1969), S. 105–128, 158–166.

²¹ Rey (1936), S. 35; derselbe (1945), S. 22–26.

Auf der Grundlage des dendrochronologischen Befundes (s. u.) kam unabhängig vom Verfasser jüngst auch Grimm (1988), S. 86, zu einer frühen Ansetzung des Sündenfalles bzw. zu einer Spät-datierung für die Beweinung.

²² Rey (1945), S. 22.

Reduktion der Farbigkeit auf beigefarbene Braun- und Grautöne sind die lasierenden Ausflickungen und kleinen Retuschen – selbst an Photomaterial – problemlos auszumachen. Ausgesprochene Beschädigungen mit umfangreicheren Farbverlusten sind nicht zu verzeichnen. An der Nischenrahmung wie an der Gewandung der Figur zeichnet sich stellenweise durch die altersbedingt zunehmende Transparenz der Farbschicht die Unterzeichnung der Tafel ab, wobei keine wesentlichen Abweichungen der Farbausführung von der Unterzeichnung zu beobachten sind.

b. Der Sündenfall (Tafel 18, Abb. 4)

Der Erhaltungszustand der Malerei ist für eine gespaltene, gedünnte und parkettierte Tafel erstaunlich gut, sieht man von einigen modernen Retuschen an der Malkante ab, die am rechten Bildrand im Bereich des Teiches und des baumbestandenen Hanges im Mittelgrund am weitesten über das ehemals vom Originalrahmen bedeckte Holz ausgreifen²³.

Durch den graduellen Verlust an Deckkraft der in den Inkarnatpartien verwendeten Farben ergibt sich die Möglichkeit, Einblick in die Bildentstehung selbst zu nehmen²⁴. So sind an den Figuren der Stammeltern umfängliche *Pentimenti*, bei Adam auch ein Teil der Unterzeichnung auszumachen. Im Laufe der Bildentstehung veränderte der Maler die Stellung des rechten Armes und der Hand des Stammvaters: In der ersten Bildkonzeption, die in der Unterzeichnung gut zu erkennen ist, hatte Adam Unterarm und Hand um einiges höher vor den Leib erhoben, als dies schließlich in Farbe ausgeführt wurde. Aber noch während der Ausarbeitung der Unterzeichnung, vor der ersten Farbanlage, korrigierte sich der Maler. Die nun gewählte Haltung von Arm und Hand verlief um etwa ein Drittel der Armbreite tiefer als in der ersten Fassung. Dieser – die anfängliche Konzeption korrigierenden – Unterzeichnung folgte dann auch die Farbausführung. Der Charakter der Unterzeichnung – der gleiche beim verworfenen Kontur des Armes wie bei seiner Korrektur – läßt am ehesten an eine Ausführung mit einem Stift denken: Die Linien sind sehr dünn und von gleichbleibender Stärke, sie wirken »hart«. Die Konturlinien des Unterarms sind nicht einfach durchgezogen, es handelt sich vielmehr um zahlreiche kurze, strichelnd-skizzierende Linien, die einander z.T. überlappen, z.T. parallel verlaufen – und dies stellenweise immerhin auf einer Breite von etwa 3 bis 4 mm.

²³ Zum Teil ziehen die Retuschen, zwecks Farbanpassung, ein Stück weit auch über die Originalmalerei; der Befund ist am deutlichsten an der Röntgenaufnahme ablesbar.

²⁴ Auf Veränderungen in Unterzeichnung und Farbausführung bei den Figuren der Stammeltern machten erstmals Boon (1950/51), S. 83, und Koch (1965), S. 324¹⁴, aufmerksam.

Für die Bildgenese läßt dies den vorläufigen Schluß zu, daß vor Arbeitsbeginn keine bis ins Detail fixierte Werkskizze vorlag, sondern daß die Festlegung der Form erst im Prozess des Unterzeichnens erarbeitet wurde. Denselben Eindruck einer dynamischen Formfindung während des Ausführungsvorgangs vermitteln auch die zahlreichen *Pentimenti* vor allem an Händen und Füßen der Stammeltern. So sind die Fingerspitzen der linken Hand Adams teilweise über die bereits angelegte grüne Farbschicht des Berghangs im Mittelgrund verlängert worden, ebenso beide Füße an den Zehen, der rechte Fuß auch an der Sohle. An der linken Schulter verhält es sich gerade umgekehrt: Hier wurde der farblich bereits angelegte Kontur zurückgenommen und mit der Farbschicht der Mittelgrundlandschaft abgedeckt. Ähnliches bei Eva: In der ersten Farbanlage war der Griff der Finger der Rechten um den Apfel deutlich fester und geschlossener. Dies wurde zugunsten einer wesentlich eleganteren, lockereren Handhaltung verworfen, allerdings mit der Folge, daß die Fingerspitzen nun über das bereits angelegte Grün der Paradieswiese gemalt werden mußten. Auch die Stellung des rechten Fußes ist noch während der Farbausführung markant verändert worden. Anfangs stärker in Aufsicht gegeben, wurde die Korrektur durch eine Übermalung mit der grünen Farbe des Rasens ausgeführt. Weder an der Figur des Versuchers noch im Bereich der Landschaft lassen sich vergleichbare Beobachtungen machen; die Farbschicht ist deckend und läßt keine Rückschlüsse auf Unterzeichnung oder Konzeptionsänderungen während der malerischen Ausführung zu.

Durch seine Machart wie durch sein Kolorit gibt sich allerdings ein Bildelement deutlich als zwar alte, aber doch sekundäre Hinzufügung zu erkennen: Es handelt sich dabei um die beiden bewaldeten Höhenrücken, die in der Bildtiefe rechts vom Versucher weit hinter dem abfallenden, locker mit Bäumen bestandenen Hang des Mittelgrundes sichtbar werden. Beide sind in einem bläulichen Türkiston ausgeführt. Die Farbe scheint mit einem hohen Bindemittelanteil versetzt zu sein; sie ist am vorderen Höhenzug getupft, am hinteren »lavierend« aufgetragen, wodurch sich der atmosphärische Eindruck von großer Entfernung noch verstärkt. Neben der Goesschen Landschaft wirkt diese Hintergrundkulisse wie ein aus einem Landschaftsbild des 16. Jahrhunderts hierher versetzter Fremdkörper²⁵. Auch mit bloßem Auge ist die sekundäre Einfügung über der originalen Farbschicht des Himmels deutlich: Die Begrenzung der Bergrücken an der – neuen – Horizontlinie zum Himmel hin ist nicht mit der Präzision ausgeführt, mit der Hugo die Konturen aller Bildelemente des Sündenfalls wiedergab (an der Nachbesserung des hinteren

²⁵ Für die besondere Machart der Landschaftsergänzung sei beispielhaft verwiesen auf das *Himmelfahrt-Mariä-Triptychon* des Aelbert Bouts in Brüssel, Musée des Beaux-Arts (ENP III, S. 66f, Nr. 57, Tafel 69–71).

Höhenzuges ist unter der nicht ganz deckenden Farbe deutlich die Farbschicht des ursprünglichen Himmels auszumachen), und die sekundäre Farbschicht greift stellenweise auch über die Baumgruppen des Hanges im Mittelgrund hinaus. Allein am Anschluß dieser nachträglichen Einfügung zum Unterarm Evas ist das Bemühen unverkennbar, dessen Konturlinie nicht zu verletzen. Zugleich entstand dadurch aber ein schmaler Farbkanal zwischen Inkarnat und sekundärem Höhenzug, der den Blick auf die Farbschicht des Goesschen Himmels an dieser Stelle freigibt. Fürs erste mag in diesem Zusammenhang festgehalten werden, daß diese wohl in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vorgenommene Einfügung der beiden Bergrücken in der Bildtiefe die zuvor steil nach rechts abfallende und von der Figurenstaffelung noch betonte Horizontlinie um einiges glättete.

c. Die Beweinung (Tafel 19, Abb. 5)

Die Malerei ist nicht ganz so gut erhalten wie die des Sündenfalls. So haben sich die Blautöne der Gewänder Mariens, aber auch des vorn rechts knienden Mannes altersbedingt stark verändert; besonders beim Umhang der Mutter Gottes ist die Modellierung fast nur noch am Relief des Farbauftrags ablesbar²⁶. Die Malerei ist an allen vier Bildkanten ein Stück weit über die darunter erkennbaren originalen Malkanten hinaus erweitert worden, wobei die Farbschicht dieser sekundären Erweiterung zur farblichen Anpassung stellenweise auch ein Stück weit auf die Originalsubstanz übergreift²⁷. Einen Hinweis auf den Zeitpunkt dieser Maßnahme könnte die Tatsache liefern, daß der am linken Bildrand auf der Höhe des nachflatternden Umhangs des Johannes beige gemalte Bergrücken in der Bildtiefe nicht nur den gleichen bläulichen Türkiston²⁸ sondern auch eine identische Horisonthöhe aufweist wie der sekundär eingefügte Höhenzug auf der Tafel des Sündenfalls, den wir in den Anfang des 16. Jahrhunderts datieren können.

Ähnlich wie beim Sündenfall sind auch bei der Beweinung Christi eine Reihe interessanter Einblicke in die Bildgenese möglich. Durch den altersbedingten Verlust an Deckkraft, vor allem in den mit Bleiweiß ausgemischten weißen und inkarnatfarbenen Partien, ist bei fast allen Figuren zumindest teilweise die Unterzeichnung sichtbar. Bei einer Reihe von ihnen sind auch *Pentimenti* auszumachen²⁹. Am deutlichsten sind Unterzeichnung und Pen-

²⁶ Die hellere Farbigkeit in einem unregelmäßig begrenzten Abschnitt des unteren Teils des Umhangs der Gottes Mutter geht wohl auf das Konto eines partiellen Reinigungsversuchs der Farboberfläche.

²⁷ Diese Maßnahme ist am deutlichsten an der Röntgenaufnahme ablesbar.

²⁸ Diese Farbe findet sich – wie im Sündenfall – auch bei der Beweinung an keiner anderen Stelle. Sie ist zugleich in Hugos Farbpertoire nicht vertreten.

²⁹ Demgegenüber stellt die teilweise Übermalung des dunkelbraunen Gewandes des Mannes rechts

timenti mit bloßem Auge am Körper des toten Christus und an seinem Leichentuch zu erkennen. Die Unterzeichnung weicht an der Innenseite des rechten Armes Christi ebenso wie an der Innenkante des linken Beines und der Fußsohle deutlich von der Farbausführung ab. In der Farbfassung wurden beide betroffene Extremitäten um einiges über den unterzeichneten Kontur hinaus verlängert und verbreitert. Von gleichem Charakter wie die Konturlinie des Körpers ist auch die gut sichtbare Unterzeichnung des Leichentuchs: Es handelt sich um vergleichsweise breite, weichgezeichnete Linien, die offensichtlich mit einem Pinsel ausgeführt worden sind. Ohne abzusetzen, mit einem einzigen Pinselstrich, sind die Formangaben der Unterzeichnung gesetzt, und dies bildet sowohl im Handschriftlichen als auch im Technischen einen auffälligen Gegensatz zu der am Sündenfall beobachteten Unterzeichnung.

Die Unterschiede zwischen der Christusfigur der Beweinung und der Figur Adams im Sündenfall gehen aber im Hinblick auf die Unterzeichnung noch beträchtlich weiter. Obgleich die Lichtführung auf beide Figuren ungefähr gleich ist, scheint die Figur Adams gänzlich ohne Schattenzonen kennzeichnende oder Körperformen modellierende Binnenzeichnung auszukommen. Anders beim Leichnam Christi: Nicht nur sind die Schattenzonen auf Brust, linkem Oberarm und am Hals deutlich mit kräftigen Parallelschraffuren markiert, sondern der ganze Körper Christi ist mit kleinteiligen und feinen (immer mit dem Pinsel ausgeführten), gleichfalls parallel geführten Schraffuren buchstäblich bedeckt, sodaß die Einzelformen bereits in der Unterzeichnung durchgängig subtil modelliert werden.

Auch bei den anderen Figuren der Beweinung ist die Unterzeichnung mit ihren markanten Konturlinien und Schattenangaben wie mit den etwas kleinteiliger angelegten Binnenmodellierungen der Gewänder stellenweise für das bloße Auge sichtbar, so etwa am Kopftuch Mariens und am Gewand der vorn links Hockenden. Schließlich ist auch die Unterzeichnung des Golgathahügels zu erkennen – allerdings nur im Bereich der Inkarnatpartien der von rechts heraneilenden, klagend die Arme erhebenden Frau. Im Gegensatz zu den übrigen Figuren ist sie offenbar erst nach der Unterzeichnung der Landschaft zum sonstigen Bildpersonal hinzugetreten.

d. Die Rückseite der Beweinung (Abb. 6)

Die Rückseite des rechten Diptychon-Flügels ist nur in äußerst ruinösem Zustand auf uns gekommen. Bis auf einen etwa 5 cm hohen Streifen am unteren

von Johannes im Bereich des Anschlusses seines Ärmels an das Gewand des Johannes einen deutlich späteren, mißverstandenen Eingriff dar.

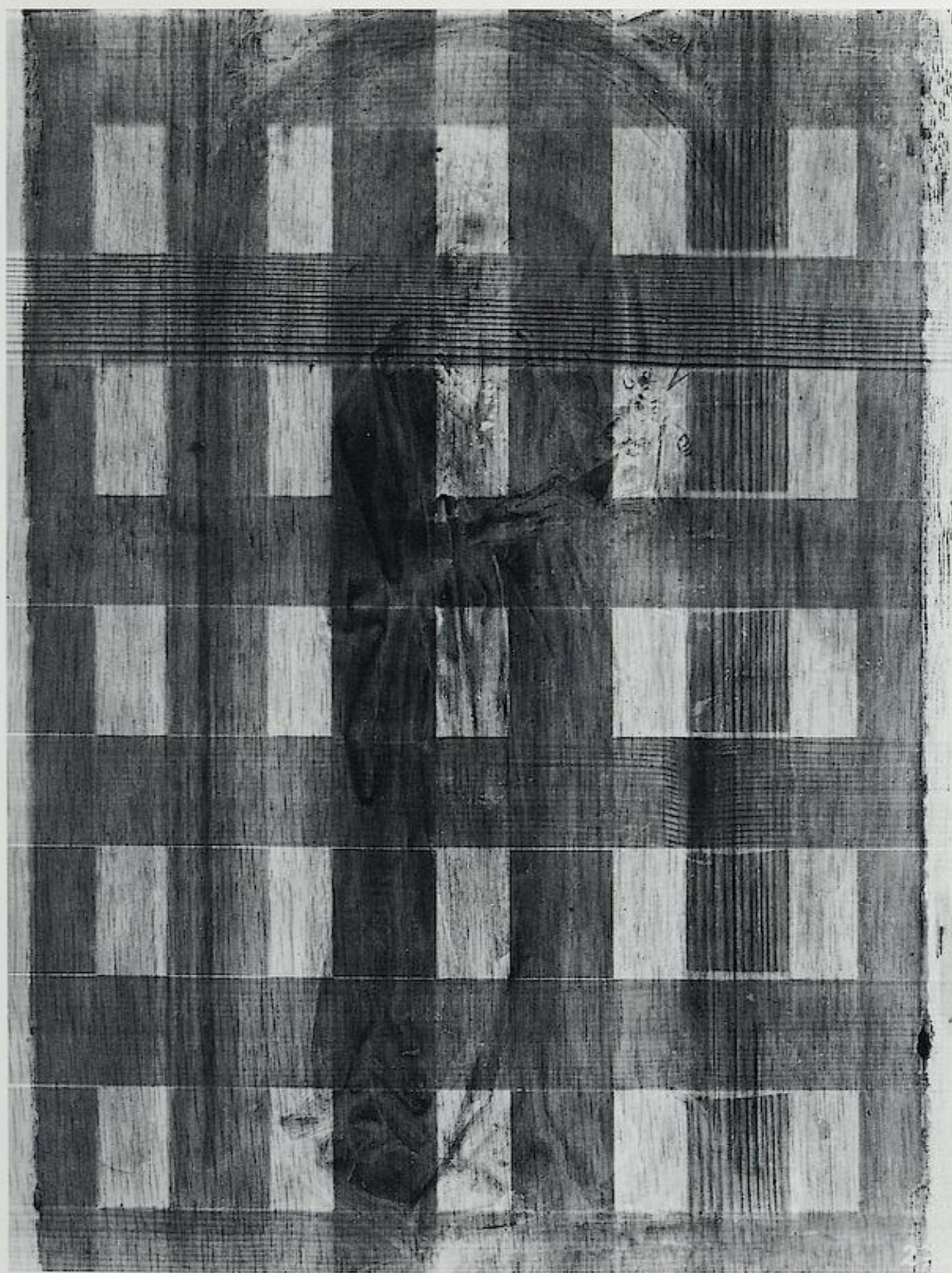


Abb. 9 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Hl. Genovefa, Röntgenaufnahme, Wien, Kunsthistorisches Museum

Tafelrand ist die Malschicht, von minimalen und undefinierbaren Resten abgesehen, bis auf die weißliche Grundierung weggeputzt. Die schmale erhaltene Malereizone zeigt auf einem mit einigen Pflanzen und Blumen in hellerem Grün bestandenen schwärzlich-dunkelgrünen Grund die nackten Unterschenkel und Füße zweier frontal stehender Figuren. Im Hinblick auf die Aussage des Inventars von 1659:

»In einen hülzenen vergulden Rämbl, auswendig auf einer Seithen St. Genouefa, auf der andern ein Schildt, warin ein schwarzer Adler...«³⁰

hatte schon K. Oettinger (1938)³¹ diese Figurenreste als wappenhaltende »Wilde Männer« interpretiert. Was Oettinger wie auch den nachfolgenden Bearbeitern des Diptychons entging, ist die Tatsache, daß die Qualität der Malerei, so schlecht erhalten sie auch sein mag, entschieden von der der anderen drei Tafelseiten des Diptychons abweicht. Aber nicht nur in der Güte, auch in der Machart unterscheidet sich diese Malerei deutlich von der van der Goes': Der nahezu unifarbene Farbfond überzieht die ganze Tafelbreite, Inkarnate der Figuren und Blumen sind darauf gemalt. Technik und Stil weisen in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts³².

Fassen wir die bisherigen Beobachtungen zusammen, so ist zunächst der irritierend unterschiedliche Charakter der Unterzeichnung bei Sündenfall und Beweinung zu nennen, sodann die sekundären Veränderungen wohl der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit der Einfügung der Bergrücken im Hintergrund von Sündenfall und Beweinung, schließlich die wohl in die gleiche Zeit fallende Ausführung der Malerei auf der Rückseite der Tafel der Beweinung. Für die Beantwortung der sich hieraus ergebenden Fragestellungen – zur Beziehung zwischen der Unterzeichnung des Sündenfalls und jener der Beweinung, wie zum Verhältnis der Malerei van der Goes' zu den Hinzufügungen des 16. Jahrhunderts – sollte sich die Heranziehung gemäldetechnologischer Untersuchungsmethoden als besonders fruchtbar erweisen³³.

³⁰ Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. (Wien 1981), S. 189.

³¹ Oettinger (1938), S. 51.

³² Man vergleiche etwa die analoge Gestaltung der bewachsenen Bodenzone in Aelbert Bouts' Triptychon mit der Himmelfahrt Mariens im Musée des Beaux-Arts in Brüssel (ENP III, S. 66f, Nr. 57, Tafel 69–71).

³³ Für die Möglichkeit zur Untersuchung des Diptychons und die Überlassung bereits bestehender Untersuchungsmaterialien bin ich Dr. K. Schütz, Wien, verpflichtet. Dr. M. Ainsworth, New York, stellte ihre Assemblagen der Infrarot-Reflektographien von Beweinung und Genovefa, Prof. J. R. J. van Asperen de Boer, Amsterdam, die von ihm angefertigten Details der Infrarot-Reflektographie des Sündenfalles zur Verfügung. Dr. P. Klein, Hamburg, schließlich führte die dendrochronologische Untersuchung der Tafeln durch. Für die großzügige Überlassung der Untersuchungsunterlagen sei allen herzlich gedankt. Bereits 1978 waren konventionelle Infrarot-Photographien aller drei Tafelseiten veröffentlicht worden von Alexander, Mairinger, Schoute (1978), S. 73–83.

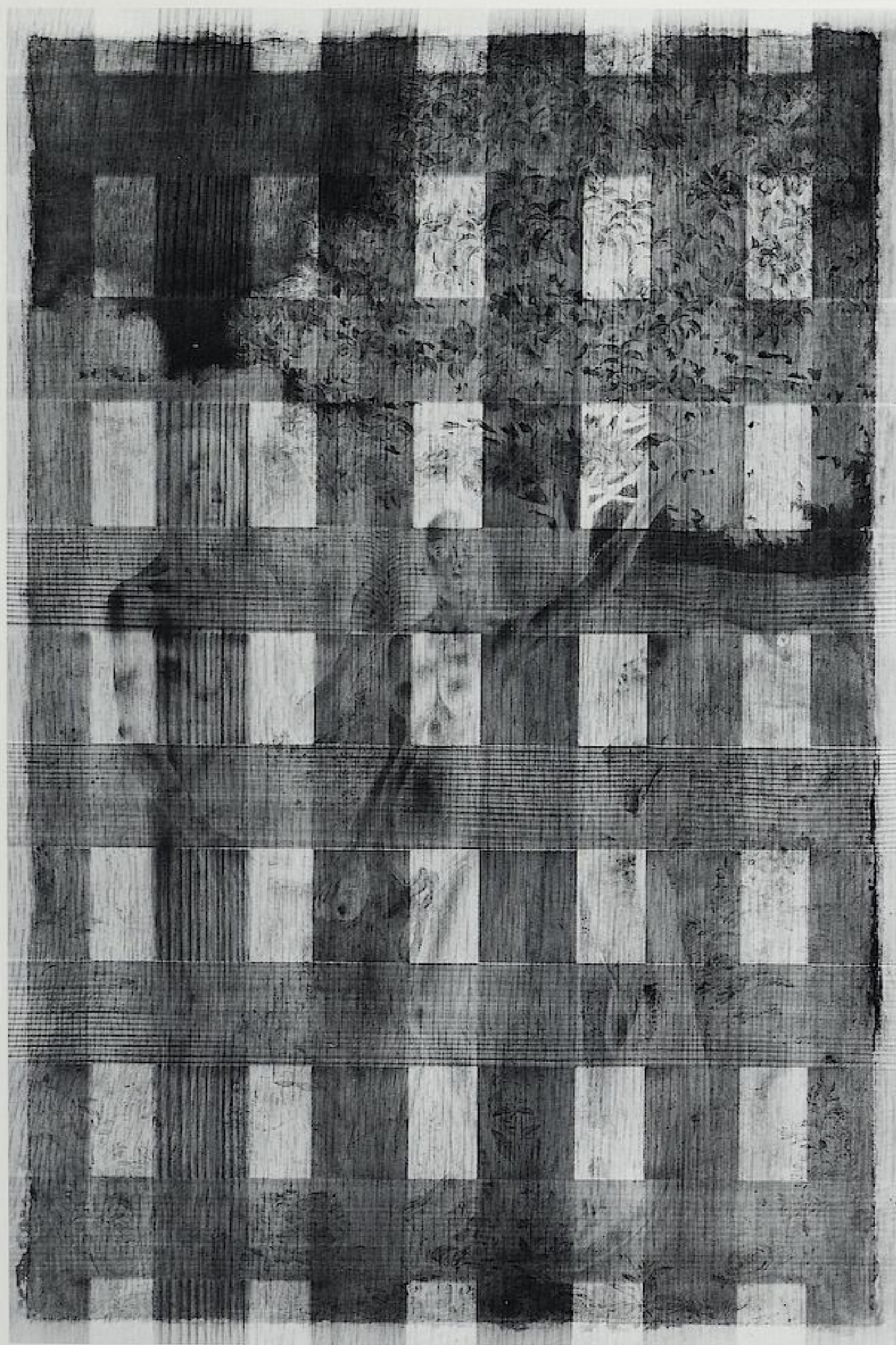


Abb. 10 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Röntgenaufnahme, Wien, Kunsthistorisches Museum

3. Der gemäldetechnologische Befund

Die Röntgenaufnahmen bestätigen die Beobachtungen zur partiellen Übermalung der Malkanten bei Sündenfall und Beweinung wie zum Zustand der Malerei beider Tafeln (Abb. 9–11; Tafeln 18–19)³⁴. Überraschend freilich ist der vollkommene Ausfall der Bemalung der Rückseite der Beweinung im Röntgenbild, was aber die gänzliche Andersartigkeit dieser Malerei auch im Bereich der verwendeten Pigmente gegenüber der von Hugo selbst ausgeführten Malerei nur noch unterstreicht.

Der Befund der Infrarot-Reflektographie stützt die schon bei der Autopsie der Tafeln gewonnenen Beobachtungen im Hinblick auf die Unterschiedlichkeit der Unterzeichnung von Genovefa und Beweinung einerseits, vom Sündenfall andererseits³⁵; er läßt zugleich aber noch einige Präzisierungen zu. So kann beim Sündenfall die Unterzeichnung der Figuren in weiteren Bereichen erfaßt werden, als dies mit bloßem Auge gelingt. Neben der bereits notierten Veränderung der Stellung von Adams rechtem Arm werden weitere Veränderungen der Unterzeichnung an seiner rechten Hüfte und an den Oberschenkeln erkennbar (Abb. 12). Ebenso läßt sich die Unterzeichnung – besonders gut zu den helleren Farbpartien des Hintergrundes hin – am linken Arm und an der linken Seite des Oberkörpers fassen. Während hier die Farbausführung den Vorgaben der Unterzeichnung mit nur minimalen Abweichungen folgt, sind an der Linken und im Gesicht des Stammvaters deutliche Veränderung in der Farbfassung zu beobachten (Abb. 13): Die Stellung der linken Hand wurde etwas abgesenkt, das linke Auge und die Nase leicht verschoben. Die Erarbeitung der Form, vor allem aber die Festlegung der Binnenzeichnung ist bei Stammeltern und Versucher (Abb. 14) gleichartig und offenkundig mit dem Stift ausgeführt. Es handelt sich dabei um eine lockere, linear aufgefaßte Unterzeichnung, die Körperform und Binnenzeichnung mit wenigen, sich teilweise korrigierenden Strichen umreißt³⁶. Schattenzonen wie unter der

³⁴ Die Interpretation der Röntgenaufnahmen von Genovefa und Sündenfall wird allerdings durch die Parkettierung der Tafeln erschwert.

³⁵ Diese Beobachtungen schon an den Infrarot-Photographien der Tafeln mitgeteilt von Alexander, Mairinger, Schoute (1978), S. 73–83, allerdings mit teilweise abweichender Interpretation, vergl. unten die Diskussion des Befundes.

³⁶ Ähnlich wie bei der Gestalt Adams finden sich auch bei Eva leichte Veränderungen der Farbausführung gegenüber der Unterzeichnung, was aber angesichts der freien Skizzierung der Unterzeichnung nicht überraschen kann. Deutlichere Abweichungen, die aber die Figurenkonzeption nicht eigentlich verändern, finden sich an der rechten Seite von Hals und Hüfte Evas, die in der Farbfassung deutlich verbreitert wurden, sowie an der rechten Brust, die demgegenüber in der farbigen

Abb. 11 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung Christi, Röntgenaufnahme, ▷ Wien, Kunsthistorisches Museum



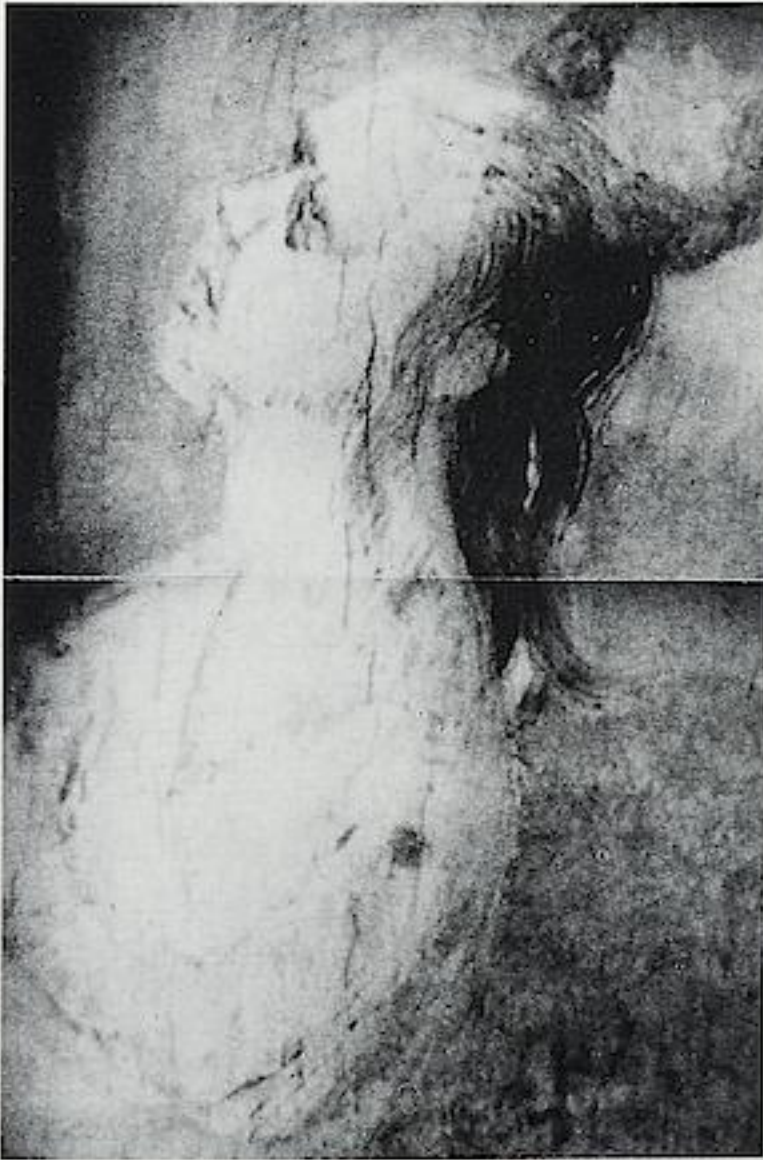
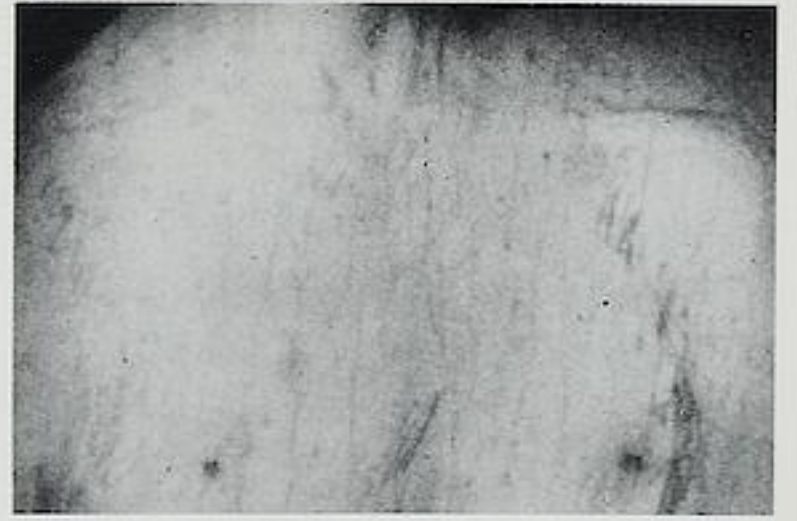
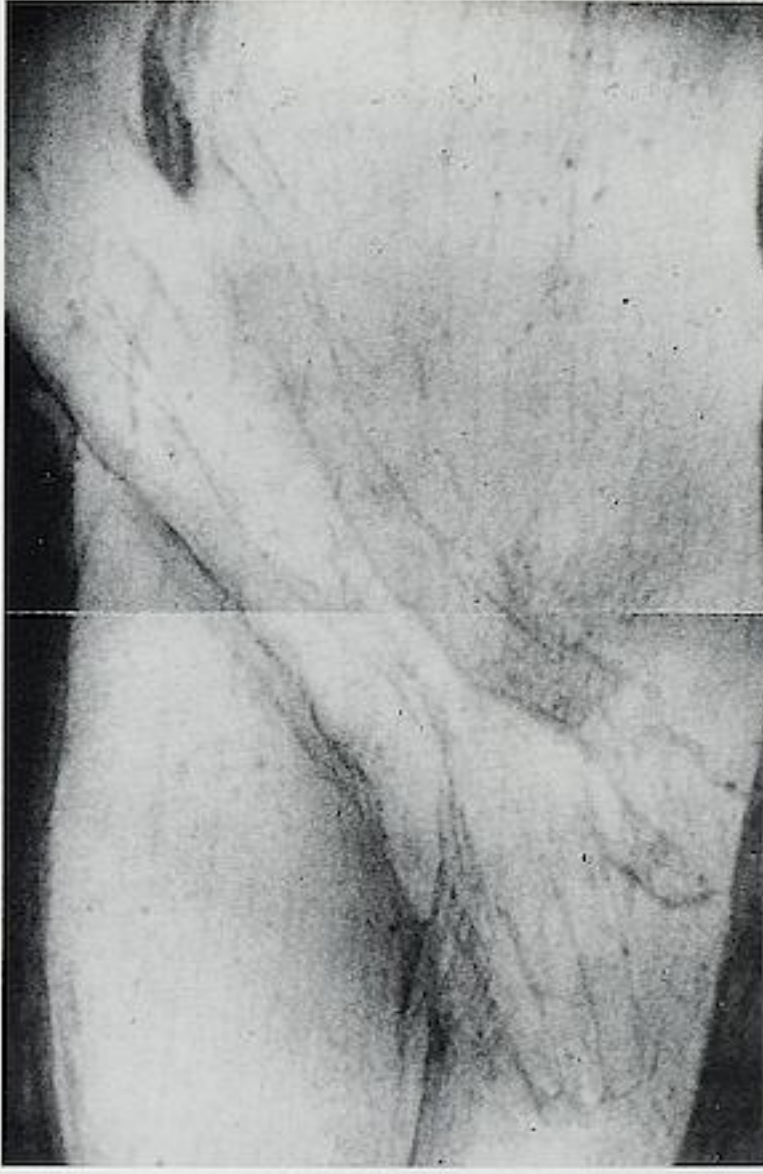


Abb. 12 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Infrarot-Reflektographie, Leib Adams, Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 13 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Infrarot-Reflektographie, Oberkörper Adams, Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 14 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Infrarot-Reflektographie, Kopf des Versuchers, Wien, Kunsthistorisches Museum

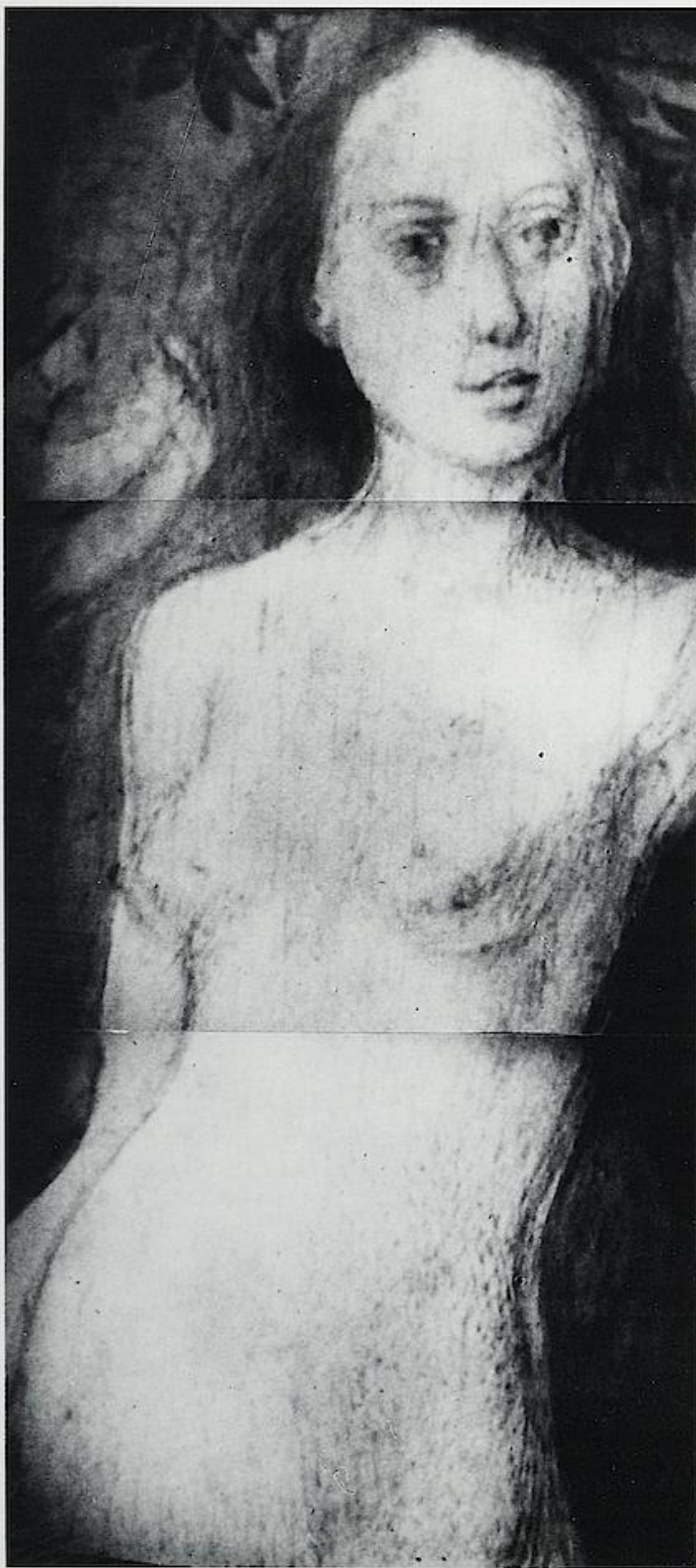


Abb. 15 Hugo van der
Goes, Wiener Diptychon,
Sündenfall, Infrarot-
Reflektographie,
Oberkörper Evas, Wien,
Kunsthistorisches Museum

Rechten Adams oder unter dem Kinn und am Hals des Versuchers werden mit Parallellagen kurzer Striche markiert. Besondere Sorgfalt ist auf die Unterzeichnung des Frauenkörpers verwandt (Abb. 15). Hier folgt der Stift mit dichten parallelgeführten Strichlagen, die sich teilweise auch kreuzen, subtil dem Oberflächenrelief des Leibes und der Hüfte Evas³⁷. Gerade an den Körperumrissen läßt sich nun aber im Hinblick auf die Frage nach dem verwendeten Unterzeichnungsmittel eine verblüffende Beobachtung machen: Hier scheint mit einem weichzeichnenden Pinsel die endgültige Festlegung der Körperkonturen vorgenommen worden zu sein, nachdem mit dem harten, strichelnd-skizzierenden Stift die Figurenkonzeption an sich erarbeitet worden war³⁸.

Ein gänzlich anderer Befund ist demgegenüber für die Unterzeichnung von Genovefa und Beweinung festzuhalten, die dank des Reflektographie-Befundes nun gleichfalls sehr viel präziser zu fassen und zu beurteilen ist. Abgesehen von einigen Abweichungen der Farbausführung von den Faltenangaben der Unterzeichnung gibt es bei der Figur der hl. Genovefa keine wesentlichen Kompositionsänderungen (Abb. 16)³⁹. Anders hingegen bei der Beweinung (Abb. 17): Hier ist, neben den bereits beschriebenen, mit bloßem Auge am Christuskörper zu beobachtenden Veränderungen, eine vollständige Neukonzeption der Komposition insgesamt in der Phase zwischen Unterzeichnung und Beginn der Farbanlage zu beobachten. Während die Abweichungen der Farbausführung von der Unterzeichnung bei Christus und dem vorn rechts knienden Mann lediglich eine die Figurenproportionen korrigierende Funktion haben, ist die Stellung des Johannes, der beiden hinter ihm stehenden Frauen und des Kreuzes in der Unterzeichnung von der Endfassung radikal unterschieden. Zwar ist schon in der Unterzeichnung die Stellung des Johan-

Ausführung verkleinert wurde. Von größerer Bedeutung für die Bildwirkung ist allein die veränderte Stellung der Augen, die in der Unterzeichnung deutlicher nach oben gerichtet waren und dadurch das Moment des Pflückens der verbotenen Frucht stärker betonten.

Einen ähnlichen Befund glauben wir beim Versucher festhalten zu können: Auch hier scheint der Kopf in der Unterzeichnung stärker nach oben gerichtet, scheint der Blick des Versuchers deutlicher auf die den zweiten verbotenen Apfel pflückende Hand Evas gerichtet gewesen zu sein. Über diese konzeptionelle Änderung der Figurenauffassung hinaus wurde der Kopf an Kinn und Stirn gegenüber der Unterzeichnung in der Farbausführung markant vergrößert.

³⁷ Bereits Boon (1950/51), S. 83, hatte den Befund an der Hüfte Evas als Unterzeichnung in der Art der gut sichtbaren Unterzeichnung an der Rechten Adams interpretiert. Er wollte allerdings den auch von ihm betonten Unterschied zu der als »moderner« bezeichneten Unterzeichnung der Beweinung mit einer Übernahme des Eyckischen Vorbildes vom Genter Altar für die Unterzeichnung der Figuren des Sündenfalls erklären.

³⁸ Kennzeichnenderweise findet der Pinsel – im Gegensatz zum Stift – auch durchaus nicht durchgehend Verwendung; so scheint die Figur des Versuchers nur mit dem Stift unterzeichnet worden zu sein.

³⁹ Am linken Bildrand zeigt sich im Infrarot-Befund die Unterzeichnung einer polygonalen Wandvorlage mit Kapitell und Basis, die in der Farbausführung keine Berücksichtigung fand (Alexander, Mairinger, Schoute [1978], S. 83, Abb. 7).



Abb. 16 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Hl. Genovefa, Infrarot-Reflektographie, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 17 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung Christi, Infrarot-Reflektographie, Wien, Kunsthistorisches Museum

nes im Bilde wie auch seine Haltung der jetzigen entsprechend vorgesehen, der Jünger sollte aber mit wesentlich stärker vorgebeugtem Oberkörper und deutlicher gesenktem Haupt die zusammensinkende Gottesmutter umfassen. Die links hinter Johannes stehende, mit dem Tuch ihre Tränen trocknende Frau ist in der Unterzeichnung mit dem gleichen Haltungsmotiv, aber um etwa 2 cm tiefer und 1 cm rechts ihres jetzigen Bildortes vorgesehen. Die rechts von ihr Stehende schließlich ist gegenüber der Farbfassung in der Unterzeichnung um etwa 1,5 cm nach rechts und geringfügig nach oben versetzt. Unmittelbar hinter ihr, nahezu in der Bildachse und wesentlich größer und näher gesehen als in der Endfassung, erhebt sich in der Unterzeichnung das Kreuz, mit einer rechts daran gelehnten Leiter. Der Infrarot-Befund bestätigt schließlich auch eine weitere bereits am Bilde selbst gewonnene Beobachtung: Die am rechten Bildrand stehende, klagend die Arme ausbreitende Frau war in der ersten Phase der Bildkonzeption nicht vorgesehen; deutlich ist sie von der Unterzeichnung des Golgathahügels unterlegt. Die nur unterzeichnete »Erstfassung« der Beweinung war also im Gegensatz zum fertigen Bild eine fast symmetrisch angelegte Dreieckskomposition, wobei der Scheitelpunkt der Figurengruppe nur leicht nach links verschoben war. Die steil abfallende Linie der Figuren, geringfügig durch die flacher verlaufende Horizontlinie des Hügels gemildert, hätte somit der gleichfalls nach rechts fallenden, ursprünglichen Horizontlinie des Sündenfalls entsprochen. Diese Erstkonzeption der Beweinung wurde aber offensichtlich wegen der nachträglichen Einfügung der Klagenden am rechten Bildrand verworfen: Bei einer Beibehaltung der strengen Dreieckskomposition wäre dies ohne eine empfindliche Störung des kompositionellen Gleichgewichts kaum möglich gewesen.

Nehmen wir nun nochmals die technischen und handschriftlichen Besonderheiten der Unterzeichnung von Genovefa und Beweinung näher ins Auge. Die Unterzeichnung beider Tafeln ist mit dem Pinsel ausgeführt und zeigt prinzipiell die gleiche »Handschrift«. Die der Beweinung ist durch lang ausgezogene, sicher gesetzte Konturlinien und eine Binnenzeichnung ohne nennenswerte Selbstkorrekturen gekennzeichnet. Dies läßt vermuten, daß die Komposition zuvor schon in sehr detaillierter Form als Zeichnung vorlag. Die Schattenpartien werden durch gleichmäßige Parallelschraffuren markiert, während schließlich – am besten am Christuskörper zu beobachten – zahlreiche kleinere Partien mit Parallelschraffuren, die gegeneinander versetzt sind, sich aber selten überlappen, die Binnenmodellierung angeben. All diese die Plastizität des Körpers markierenden Elemente der Unterzeichnung sind zugleich zur Gänze an die Fläche rückgebunden: Die Schraffuren verlaufen ausschließlich parallel zur Bildebene. An keiner Stelle folgen sie den Formen der Körper, deren Volumen sie bezeichnen, an keiner Stelle lösen sich die immer geraden, zueinander und zur Bildebene parallel verlaufenden Einzelstriche der



Abb. 18 Hugo van der Goes, Edinburger Tafeln, linker Flügel, Außenseite, Gnadestuhl, Infrarot-Photographie, Christus, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh

modellierenden Unterzeichnung von dieser strikten Flächenbindung. Das Ergebnis kommt einem gleichmäßig über die Figur gelegten flächigen Ornament nahe: Man betrachte die Unterzeichnung des Kopftuchs Mariens, des Leichentuchs oder des Körpers Christi. Die Unterzeichnung der hl. Genovefa zeigt einen diesen Gestaltungsmerkmalen grundsätzlich verwandten Befund⁴⁰.

⁴⁰ Im Gegensatz zu Alexander, Mairinger, Schoute (1978), S. 81–83, sehen wir keinen Anlaß, Zweifel an der Eigenhändigkeit der Unterzeichnung der Tafel mit der hl. Genovefa zu hegen. In ihrer Gestaltung folgt sie den gleichen Gestaltungsmerkmalen wie die Beweinung; in ihrer Ausführung weicht sie von jener nur insofern ab, als für die wesentlich figurenreichere und komplexere Komposition der Beweinung vor dem Beginn des Unterzeichnens offensichtlich eine bis ins Detail ausformulierte Zeichnung vorlag, während die letzte Formklärung bei der Einzelfigur der Heiligen erst im Verlauf der Unterzeichnung auf der Tafel selbst stattfand.



Abb. 19 Hugo van der Goes, Hirtenanbetung, Infrarot-Photographie, Joseph, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Auch hier bleibt die mit dem Pinsel ausgeführte Zeichnung gänzlich der Fläche verbunden, wie an dem über den rechten Arm drapierten Umhang oder auch an den gleichförmigen Parallelschraffuren im Verlauf des rechten Beines der Heiligen besonders deutlich zu erkennen ist. Anders als bei der Beweinung findet die letzte Formklärung bei der Genovefa erst auf der Tafel während des Unterzeichnens statt; so wurde die Stellung des rechten Unterarmes mehrfach geändert.



Abb. 20 Hugo van der Goes, Hirtenanbetung, Infrarot-Photographie, Hirt, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Ein größerer Gegensatz der so charakterisierten Unterzeichnung von Genovefa und Beweinung zu der des Sündenfalls ist kaum denkbar. Wie ist dieser Gegensatz aufzulösen? Versuchen wir zunächst den Vergleich mit in Technik und Handschrift ähnlichen Werken. Für die Unterzeichnung von Genovefa und Beweinung lassen sich im Oeuvre van der Goes' problemlos vergleichbare



Abb. 21 Hugo van der Goes, Marien Tod, Infrarot-Photographie, Christus, Brügge, Groningemuseum

Werke finden. Die Unterzeichnung des Leichnams Christi findet ihre nächste Parallele bei der Christusfigur der Edinburger Trinitätsdarstellung (Abb. 18). So problematisch der Vergleich zweier derart unterschiedlich großer Werke zweifellos ist, so wird doch deutlich, daß auch die Edinburger Unterzeichnung in der Strichführung der Binnenmodellierung mehr der Fläche verhaftet ist, als daß sie den Körperformen folgte. Ungeachtet des Größenunterschiedes des Wiener Diptychons auch zur Berliner Hirtenanbetung (Tafel 14) und zum Brügger Marien Tod (Tafel 16) finden sich gerade bei diesen beiden Bildern die denkbar größten Ähnlichkeiten für die überaus kennzeichnende Art und Weise, in der Gewänder unterzeichnet werden. Man vergleiche etwa die Unterzeichnung des Gewandes des vorn rechts Knienden in der Wiener Beweinung mit der Josephs in der Berliner Hirtenanbetung (Abb. 19), die Angaben der tief verschatteten Zone des Umhangs des Wiener Johannes mit der der Schattenzone auf dem Gewand des von links heranstürmenden Berliner Hirten (Abb. 20), schließlich die Unterzeichnung des Kleides der in der Wiener Beweinung vorn links knienden Frau mit der von Gewand und Umhang des Brügger Christus (Abb. 21): Der Eindruck einer den Flächencharakter beto-

nenden, stellenweise nahezu ornamentale Qualitäten aufweisenden Unterzeichnung ist allen diesen Werken gemein.

Deutlich schwieriger verhält es sich mit Vergleichsmaterial zur Unterzeichnung des Sündenfalls. Wenn man wiederum den Größenunterschied und hier möglicherweise auch eine andere Technik der Unterzeichnung im Auge behält, so bietet allein der Monforte-Altar (Tafel 1) eine Unterzeichnung, deren Gestaltungstendenzen am ehesten an die des Sündenfalls denken lassen (Abb. 22). So ist die relative Freiheit zu nennen, mit der die endgültige Form eines Gegenstandes mit zahlreichen, einander z.T. korrigierenden Strichen und Strichlagen auf der Tafel erarbeitet wird. Vergleichbar scheint ferner die Art, in der die Schraffuren zumindest teilweise in ihrer Linienform dem Oberflächenrelief des Gegenstandes nachfolgen, den sie modellieren: Die Unterzeichnung wird vom Objekt, welches durch sie definiert werden soll, bestimmt, und nicht – wie bei der Wiener Beweinung, der Berliner Hirtenanbetung, dem Brügger Marientod – primär auf die Bildebene bezogen und an sie gebunden.

Der Vergleich der beiden »Stile« der Unterzeichnung des Wiener Diptychons mit anderen Werken Hugos verbindet also einerseits Beweinung und Genovefa mit den traditionell spät datierten Bildern wie Hirtenanbetung und Marientod⁴¹, und setzt andererseits den Sündenfall in Beziehung zum generell früh angesetzten Monforte-Altar. In der bisherigen Forschung hatte der stilistische Anschluß *einer* der beiden Tafeln, Sündenfall oder Beweinung, an Früh- oder Spätwerke die Datierung des ganzen Diptychons nach sich gezogen. Der Grund für die gegensätzliche Gestaltung von Sündenfall und Beweinung wurde in der jeweiligen Thematik und in der Kontrastierung des heilsgeschichtlichen Gegensatzpaares Sündenfall-Erlösung gesehen⁴². Doch wie ist es zu erklären, daß diese gegensätzliche Gestaltung auch ein Bildelement, die Unterzeichnung nämlich, erfaßt, das zu keiner Zeit die Erscheinung des Bildes mitprägen sollte, dessen Kenntnis wir allein dem Alterungsprozeß der Farben und der Infrarot-Technik verdanken?

Eine weitere, bei der Annahme einer gleichzeitigen Entstehung der Täfelchen irritierende technische Beobachtung läßt sich anschließen. Bereits C. Thompson und L. Campbell (1974)⁴³ hatten auf die handschriftliche Besonderheit der Beweinung hingewiesen, mit der der Maler durch das partielle Auskratzen der noch feuchten Farbe eine deutliche Differenzierung der Oberflächenstruktur erzielte. Diesem Kunstgriff, den wir am Bart des Joseph von Arimathia wie an den Haaren des Johannes und des Mannes rechts von ihm

⁴¹ Das gleiche gilt sinngemäß auch für die zeitlich etwas früher anzusetzenden Tafeln in Edinburgh.

⁴² So etwa bei Thompson, Campbell (1974), S. 87f.

⁴³ A.a.O., S. 89.



Abb. 22 Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Infrarot-Photographie, Joseph, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

beobachten können, begegnen wir auch bei den traditionell spätdatierten Werken wie der Edinburger Tafel mit Sir Edward Bonkil (Tafel 11) und der Berliner Hirtenanbetung⁴⁴, nicht jedoch beim Sündenfall (oder etwa dem Monforte-Altar). Obgleich bei der Wiener Tafel die üppige Haarflut Evas oder auch die sich gegen den hellen Hintergrund des Berghanges im Mittelgrund abhebenden dunklen Haare Adams reichlich Gelegenheit zur Anwendung der Kratztechnik geboten hätten, wurde sie hier nicht genutzt; die einzelnen Haare sind vielmehr feinmalerisch in Farbe ausgeführt.

Angesichts dieser Befundlage ist – im Gegensatz zur traditionellen Annahme der Gleichzeitigkeit der Tafeln des Wiener Diptychons – wohl eher daran zu denken, die Entstehung des Sündenfalls von der Ausführung der Beweinung (und der hl. Genovefa) zeitlich zu trennen; dies erscheint weit weniger problematisch als die anderenfalls unumgängliche Annahme, Hugo van der Goes habe, um des Kontrastes zwischen Sündenfall und Beweinung willen, bei der Konzeption des Diptychons entweder (bei früher Ansetzung der Tafeln) seinen »Spätstil« für die Beweinung vorweggenommen oder aber (bei später Datierung) für den Sündenfall auf eine frühe Stilstufe seines Schaffens zurückgegriffen.

Doch wenden wir uns zunächst den Ergebnissen einer letzten gemäldetechnologischen Untersuchung des Diptychons zu. Wie die dendrochronologische Analyse der Holztafeln zeigte⁴⁵, handelt es sich – wie bei der Mehrzahl der niederländischen Tafelbilder des 15. bis 17. Jahrhunderts – auch hier in beiden Fällen um Eichenholz aus dem baltischen Raum⁴⁶. Der dendrochronologische Befund weist den beiden Bäumen, von denen das Holz der Tafeln stammt, unterschiedliche Fälldaten zu: Die Jahrringe der Tafel des Sündenfalls sind auf die Jahre 1212 bis 1448 zu datieren, die der Beweinung auf die Jahre von 1300 bis 1454. Da bei keiner der beiden Tafeln Splintholzjahrringe vorhanden sind, muß dem letztgemessenen Jahrring jeweils ein den Splintholzanteil baltischer Eichen berücksichtigender Mittelwert von 15 Jahren hinzugerechnet werden, um das frühestmögliche Fälldatum der Bäume zu bestimmen – ca. 1463 für das Holz der Tafel des Sündenfalles, ca. 1469 für das der Tafel der Beweinung. Für die Lagerdauer des für niederländische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts bestimmten Eichenholzes vor seiner tatsächlichen Verwendung gibt es kaum Anhaltspunkte; zu wenige der allzuwenigen datierten altniederländischen Tafelbilder sind bisher dendrochronologisch bestimmt,

⁴⁴ A. a. O., S. 89. Die Kratz-Technik findet sich am Pelzbesatz des Amikt Bonkils in Edinburgh sowie am Bart Josephs und in den Haaren des rechten der beiden Propheten der Berliner Hirtenanbetung.

⁴⁵ Untersuchungsbericht von Dr. P. Klein, Hamburg, vom 22. 1. 1987.

⁴⁶ Man vergleiche hierzu und zum folgenden Eckstein, Wazny, Bauch, Klein (1986), S. 465f. Für die Grundlagen der Dendrochronologie und ihre Anwendung im kunsthistorischen Bereich zuletzt Klein (1986), S. 225–237.

zudem können Werkstattgewohnheiten von Maler zu Maler differiert haben. Eine bis zu zehnjährige Lagerzeit scheint allerdings denkbar und wahrscheinlich⁴⁷. Dies deutet auf eine Entstehung der Malerei des Sündenfalls um 1473, der Beweinung um 1479 hin. Selbstverständlich beinhaltet das Ergebnis dieser auf dem dendrochronologischen Befund basierenden Berechnung mehrere Unsicherheitsfaktoren. So wissen wir weder, ob die Tafeln unmittelbar am Splintholzansatz abgetrennt wurden, noch kennen wir den tatsächlichen Umfang des jeweiligen Splintholzes oder die genaue Dauer der Ablagerung des Holzes. Dennoch sind zwei Ergebnisse definitiv festzuhalten: Die beiden Diptychon-Flügel sind aus dem Holz verschiedener Bäume geschnitten und die Tafel der Beweinung kann, bei einem letztgemessenen Jahrring von 1454 und der Annahme baldmöglichster Verarbeitung, kaum vor dem Beginn der 1470er Jahre zur Bemalung verwendet worden sein, eher jedoch ab der Mitte dieses Jahrzehntes. Selbst wenn man weiterhin an einer gleichzeitigen Entstehung der Tafeln des Wiener Diptychons festhalten wollte, würde dies eine Frühdatierung, etwa »um 1467/68«⁴⁸, ausschließen. Unter Berücksichtigung aller Anhaltspunkte für die Datierung der Tafeln scheint die Annahme einer zeitversetzten Entstehung der Tafeln am wahrscheinlichsten. Wie also wäre die Entstehungsgeschichte des Wiener Diptychons zu rekonstruieren?

4. Die Entstehungsgeschichte des Wiener Diptychons

Den Beginn der Entstehungsgeschichte des Diptychons markiert nach unserer Auffassung allein der Sündenfall (Tafel 18, Abb. 4). In welchem Zusammenhang auch immer, diese Tafel scheint für einige Jahre für sich bestanden zu haben, bevor sie um die Tafel der Beweinung und die gleichzeitig auf der Rückseite des Sündenfalls ausgeführte Darstellung der hl. Genovefa zum Diptychon erweitert wurde⁴⁹. Für eine Feindatierung des Sündenfalls bieten die Ergeb-

⁴⁷ Bei dem auf 1452 datierten Diptychon mit Verkündigung, Geburt Christi und Weltgericht von Petrus Christus in der Berliner Gemäldegalerie (ENP I, S. 83f, Tafel 77) wurde ein frühestmögliches Fälldatum zwischen 1436 und 1441 ermittelt – dies würde eine Lagerzeit von 10 bis 15 Jahren nahelegen (Klein [1982], S. 259).

⁴⁸ Panofsky (1953), S. 340.

⁴⁹ Es erscheint durchaus nicht ausgeschlossen, daß eine Einzeldarstellung des Sündenfalls ihren Auftraggeber fand; man vergleiche etwa die nur in Kopien überlieferte Darstellung einer Badestube von Jan van Eyck (ENP I, S. 67f), die zugleich Ausgangspunkt auch für Hans Memlings große Tafel der Bethseba im Bade war (ENP VI a, S. 49, 57, Nr. 25, 97, Tafel 78. Zu Van Eycks Bild vergl. auch Peter Schabacker, Jan van Eyck's Woman at her Toilet: Proposals Concerning its Subject and Context; in: Fogg Art Museum Annual Report [1974–76], S. 56–78, der das verlorene Original in den Kontext der Ausstattung der herzoglichen Badeanlagen im Brügger Prinsenhof stellt). Ein weiteres

nisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen nur geringe Hilfestellung. Die von dendrochronologischer Seite vorgeschlagene zeitliche Ansetzung der Ausführung »ab 1473« basiert, wie bereits betont, auf einer Reihe von durchaus variablen Annahmen. Einer von kunsthistorischer Stilanalyse getragenen Datierung um oder knapp vor 1470 steht sie somit nicht im Wege. In der Tat scheint die Entstehung des Sündenfalls vor dem Monforte-Altar (Tafel 1), dessen Entstehung um 1470–72 von E. Dhanens (1985)⁵⁰ mit Überlegungen zum möglichen Auftraggeber bekräftigt wurde, durchaus wahrscheinlich. Zweifellos steht der Sündenfall in der Wiedergabe der atmosphärischen Wirkung der lichtdurchfluteten, leuchtend-warmfarbenen Landschaft in nichts den Ausblicken des Monforte-Altars nach, finden sich hier wie dort meisterlich geschilderte Lichtreflexe und Spiegelungen im Wasser der Teiche, ist die Detailbehandlung ähnlich, gleichgültig, ob es sich um die nahsichtig gegebenen Haare der Hauptfiguren oder die sich fern über dem Horizont gegen den Himmel abhebenden Baumkronen handelt. Das Interesse an verschiedensten Oberflächen und die Fähigkeit, diese in Farbe umgesetzt wiederzugeben, findet sich in beiden Werken – man betrachte den schillernden Salamanderleib im Sündenfall, die kostbaren Stoffe und Pelze oder auch die einfachen irdenen Gefäße mit ihren Glasuren in der Wandnische im Monforte-Altar. Die Kopfbildung und Physiognomie Adams läßt diesen wie einen jüngeren Bruder des zweiten Königs der Anbetung wirken, die Kopftypik Evas ist der der Monforter Maria eng verwandt, der Schnitt von Kopf und Gesicht des Versuchers erinnert von ferne an den des Dieners des zweiten Königs. In einem wesentlichen Aspekt aber unterscheiden sich Sündenfall und Monforte-Anbetung. Zeigt der Monforte-Altar schon unverkennbar die Monumentalität und Größe der in sich ruhenden Gestalten, wie sie auch für die nachfolgenden Werke Hugos kennzeichnend ist, so sind die Figuren des Sündenfalls von einer, wie M. J. Friedländer (1926)⁵¹ es treffend faßte,

»... spitzen Zierlichkeit [und] Durchziseliertheit ... [, die] sicherlich beiträgt zu dem Eindrücke der Altertümlichkeit ...«

dieser Tafel. Die Befangenheit und gewisse Steife der Figuren mag zwar z.T. auf das Konto der besonderen Thematik der Darstellung gehen, die im Ver-

Beispiel liefert die später mit einer halbfigurigen Mariendarstellung überdeckte Unterzeichnung einer nackten Frauengestalt eines Malers des Bouts-Kreises, um 1475, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Harvard University (Eisler [1961], S. 54–57, Nr. 69, Tafel LIX). Angesichts der stilistischen Zugehörigkeit der Genovefa zur Beweinung ist es äußerst unwahrscheinlich, daß zu der Tafel des Sündenfalls anfangs ein anderer, verlorengangener, und dann durch den jetzigen ersetzter Diptychon-Flügel bestand – in diesem Fall hätte die Rückseite des Sündenfalls von Anfang an bemalt gewesen sein müssen, kaum aber im Stile der Beweinung.

⁵⁰ Dhanens (1985), S. 21, identifizierte den ältesten König hypothetisch mit dem Kanzler Karls des Kühnen, Willem Hugenot, und vermutete in ihm zugleich den Stifter des Altars.

⁵¹ Friedländer (1926), S. 34.

gleich zu den übrigen Werken des Malers noch eingeschränkte Freiheit in der Figurengestaltung deutet aber dennoch darauf hin, daß mit dem Wiener Sündenfall eine der frühesten eigenhändigen Arbeiten, noch vor dem Monforte-Altar entstanden, erhalten geblieben ist.

Jahre später muß der damalige Besitzer der Tafel des Sündenfalles den Entschluß gefaßt haben, diese durch Hugo van der Goes selbst zum Diptychon erweitern zu lassen. Dies machte nicht nur die Hinzufügung der Tafel der Beweinung notwendig (Tafel 19; Abb. 5), sondern auch die Bemalung der Rückseite des Sündenfalles mit der Figur der hl. Genovefa (Tafel 20, Abb. 3)⁵². Die Datierung dieser Erweiterung läßt sich mit weit größerer Sicherheit bestimmen als die Ausführung des Sündenfalls. Im Hinblick auf die engen stilistischen Bezüge, vor allem aber wegen der außergewöhnlichen Verwandtschaft der Unterzeichnung der Beweinung mit Edinburger Trinität, Berliner Hirtenanbetung und Brügger Marientod ist die Wiener Tafel in ihrer zeitlichen Ansetzung diesen Werken der »ultima maniera« so weit als möglich anzunähern. Der dendrochronologische Befund für die Wiener Beweinung dient so gleichzeitig der zeitlichen Bestimmung der traditionell spätdatierten Werke: Um 1479, keinesfalls wesentlich früher, wird man sich die Ausführung von Beweinung und Genovefa vorzustellen haben⁵³, somit vermutlich knapp vor Hirtenanbetung und Marientod.

Mitten im Arbeitsprozess an der Beweinung, zwischen Unterzeichnung und erster Farbanlage, kam es – wie beschrieben – zu einer markanten Kompositionsänderung. Die ursprünglich streng symmetrisch angelegte Dreieckskomposition wurde verworfen, um die von rechts heraneilende, klagend die Arme erhebende Frauengestalt mit ins Bild aufnehmen zu können. In modischer Zeittracht gegeben, kann sie nicht als Maria Magdalena identifiziert werden, da diese (gleichfalls in Zeittracht), der ikonographischen Tradition der Darstellung der Beweinung folgend, ihren Platz zu Füßen des toten Christus bereits in der ersten Bildkonzeption zugewiesen bekommen hatte. Noch eine weitere Figur fällt durch ihre aufwendige Kleidung, gleichfalls der Mode der Zeit folgend, auf: Der vorn rechts kniende Mann, der mit der Rechten einen Zipfel des Leichentuchs ergriffen, die Linke pathetisch vor die Brust erhoben hat. Zu seinem dunkelblauen, pelzgefütterten Gewand gehört der blaue, gold-

⁵² Ob auch die Rückseite der Beweinung von Hugo bemalt wurde, ist ungewiß; die Aussage der Röntgenaufnahme spricht dagegen. Die jetzigen Malereifragmente sind fraglos ins 16. Jahrhundert zu datieren.

⁵³ In die gleiche Richtung weist auch die von Winkler (1964), S. 43f, beobachtete Übernahme der Maria-Johannes-Gruppe der Wiener Beweinung in der Miniatur der Kreuzannagelung im Wiener Stundenbuch der Maria von Burgund (s. o. S. 54, Anm. 20). Eine präzise Datierung besteht für diese Miniatur zwar nicht, sie wird aber allgemein in die späten 1470er Jahre datiert (Thoss [1987], S. 52–56, Kat. Nr. 16).

bestickte Hut, den er vor sich auf dem Boden abgelegt hat. In Form und Dekoration erinnert dieser Hut auffallend an Fürstenhüte, denen allerdings häufig noch ein Kronreif umgelegt ist. Auf diesen Zusammenhang spielt ganz ohne Frage die Dornenkrone Christi an, die – prominent auf eben diesen Hut gelegt – den Kronreif ersetzt.

Dieser als Nikodemus benannten Gestalt widmete D. Denny (1980)⁵⁴ eine ikonographische Studie: Die Dornenkrone auf dem Hut, die leuchtend rote – blutrote – Kappe auf dem Kopf (solche Kappen wurden des öfteren unter größeren Hüten getragen), die Blickrichtung auf Hut und Dornenkrone, die bekenntnishaft erhobene Linke – Denny sah in dieser Motivkombination die visuelle Umsetzung der insbesondere von der *Devotio moderna* propagierten »Imitatio Christi«. Da Nikodemus der legendarischen Überlieferung zufolge der Schöpfer eines authentischen Bildes des Gekreuzigten war⁵⁵, vermutete er eine weitgehende Selbstidentifikation des Malers mit dieser Figur:

»If the Nicodemus of the painting is understood as a personal reference, a statement of Hugo's desire to be present imaginatively at the Lamentation, the Crown of Thorns lying on Nicodemus' hat appears as a symbolic statement of the artist's desire to partake of Christ's suffering.«⁵⁶

Die Einkleidung der Identifikationsfigur Nikodemus in aristokratische Tracht war für Denny Ausweis von Hugos nicht zu unterdrückendem Streben nach weltlichen Ehrungen, Reichtum und Ruhm, an deren Widerspruch zu den Forderungen des Klosterlebens er letztendlich auch zerbrochen sei.

Die Parallelisierung des Nikodemus mit Hugo van der Goes wirft allerdings mehrere Probleme auf. Zunächst gibt es, wie Denny selbst feststellt, nicht ein Beispiel in der altniederländischen Malerei, wo man die Darstellung des Nikodemus in Verbindung mit einem Künstlerselbstbildnis nachweisen oder auch nur wahrscheinlich machen könnte. Auch wäre die Inanspruchnahme eines »Fürstenhutes« durch den Maler eher erstaunlich: Hugos gut dokumentierte Tätigkeit in Genter städtischen Diensten zeigt deutlich seine Einbettung in die traditionellen Bindungen des Malers als Handwerksmeister. So gibt es auch für die von Denny implizierte Annahme, Hugo habe bewußt den Künstler nobilitierenden »Genievorstellungen« nachgehungen, keinerlei Anhaltspunkte. Schließlich spricht aber die nachträgliche Einfügung der gleichfalls in Zeittracht gekleideten Frauengestalt am deutlichsten gegen eine Gleichsetzung von Nikodemus und Maler: Kann man Nikodemus, seiner ausgeprägten Portraitzüge zum Trotz, noch als zum heiligen Personal der Szene unbedingt zugehö-

⁵⁴ Denny (1980), S. 121–124.

⁵⁵ Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1979, S. 702f.

⁵⁶ Denny (1980), S. 123.

rig betrachten, so ist dies für die sekundär hinzugefügte Dame nicht mehr möglich. Als eine der drei Marien scheidet sie schon wegen ihrer eleganten Modetracht aus, als Maria Magdalena kommt sie aus bereits genannten Gründen nicht in Frage. Für ihre Einfügung wurde aber die bereits unterzeichnete Bildkonzeption entscheidend verändert. Welche Funktion hat sie dann im Bilde?

Die markanten Portraitzüge des Mannes (die übrigen Männerköpfe sind – wie auch die der Frauen – demgegenüber typisiert und finden sich vergleichbar auch in anderen Werken Hugos), seine Tracht und die von Denny zweifellos zu Recht beobachteten Bezüge von Dornenkrone, Hut und roter Kappe zur *Devotio moderna*-Forderung nach individueller »Imitatio Christi« lassen es durchaus als denkbar erscheinen, daß hier der Stifter des Bildes dargestellt sein könnte. In der klagenden Frau, auf deren nachträgliche Hinzufügung man so viel Wert gelegt hat, dürfte man dementsprechend die Stifterin, Frau oder Tochter des Mannes, sehen. Im Hinblick auf die Tracht, insbesondere den »Fürstenhut« des Mannes, könnte man an Mitglieder des burgundisch-niederländischen, möglicherweise auch französischen, Adels denken⁵⁷. Eine sichere Entscheidung dieser Frage ist allerdings nicht zu treffen, denn selbst wenn man in den Malereiresten auf der Bildrückseite der Beweinung (Abb. 6) zu Recht Wappenhalter sieht, so muß sich das vom Inventar von 1659 belegte Wappenmotiv, »ein schwarzer Adler«, durchaus nicht auf das »Stifterpaar« der Beweinung beziehen⁵⁸: Die spärlichen Reste dieser Darstellung stammen aus der dritten Phase der Entstehungsgeschichte des Wiener Diptychons. Gleichweise im Hinblick auf den bescheidenen Umfang der erhaltenen Bemalung der Rückseite der Beweinung wie auf die geringe Qualität dieser Malerei dürfte es schwerfallen, sie präzise zu datieren. Ähnlich wie die vermutlich gleichzeitige Einfügung der Bergrücken in der Bildtiefe sowohl des Sündenfalls wie der Beweinung ist die rückseitige Bemalung der Beweinung wohl in der ersten

⁵⁷ Eine Beziehung zu einem französischen Auftraggeber könnte durch die Wahl der hl. Genofeva, der Stadtpatronin von Paris, ebenso gegeben sein, wie durch die markante Betonung der Dornenkrone Christi, die als einer der bedeutendsten Reliquienschatze der französischen Hauptstadt in der Sainte-Chapelle verehrt wurde. Für diesen Hinweis danke ich Felicitas Brachert, Nürnberg.

⁵⁸ Oettinger (1938), S. 55⁷, hatte auf Grund der Inventarnennung des schwarzen Adlers hypothetisch an Erzherzog Maximilian als Auftraggeber gedacht, der nach Ausweis der Ofhuys-Chronik Hugo van der Goes im Kloster besuchte. Diese Vermutung entbehrt aber wegen der Ungewißheit über die ursprüngliche Bemalung der Rückseite der Beweinung jeder Grundlage.

Im Hinblick auf die Datierung der Erweiterung des Sündenfalls zum Diptychon um 1479, den »Fürstenhut« und die Prominenz der Dame rechts oben ist ein weiteres Nachdenken über die mögliche Identität der »Stifter« zwar reizvoll, bleibt aber gänzlich hypothetisch. Wir besitzen zu wenige aussagekräftige und sicher identifizierte Portraits der burgundischen Herzogsfamilie oder gar des burgundisch-niederländischen Adels und Hochadels der Zeit, um die Züge von »Stifter« oder »Stifterin« mit Gewißheit wiedererkennen zu können.

Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden⁵⁹. Durch die auf gleicher Höhe verlaufenden neuen Tiefenhorizonte wurden die Tafeln zumindest in der Landschaftsgestaltung einander stärker angeglichen. Zu welchem Zeitpunkt die Tafeln ihren Originalrahmen verloren, und wann die Bemalung der Rückseite der Beweinung weitgehend zerstört wurde, ist nicht mehr zu ermitteln⁶⁰. Mit der vor 1804 zu datierenden Spaltung des linken Diptychon-Flügels war dann die Geschichte der Veränderungen und wesentlichen Eingriffe in die Substanz der Tafeln abgeschlossen.

5. Das Verhältnis von Sündenfall und Beweinung zur Bildtradition

Die unübersehbare Verwandtschaft von Adam und Eva (Tafel 18, Abb. 4) zu den entsprechenden Figuren des Genter Altars (Abb. 7) diene, wie schon erwähnt, vor allem den Vertretern der Frühdatierung als Indiz für eine Ansetzung der Tafeln in eine Phase der Tätigkeit Hugos, in der er sich noch nicht gänzlich von seinen großen Vorbildern freigemacht und seinen eigenen, unverwechselbaren Stil gefunden haben sollte. Gleichzeitig wurde aber die spezifische Formulierung des Versuchers in Gestalt eines Salamanders mit Frauenkopf als Hugos ureigenste Erfindung betrachtet⁶¹. Eine lateinische Bibel aus der Haarlemer Commanderie van Sint-Jans schildert nun in einer historisierten Initiale »I« den Sündenfall⁶² in einer dem Tafelbild bemerkenswert ähnlichen Art und Weise (Abb. 23). Der Haarlemer Sündenfall entspricht nicht nur in der (seitenverkehrten) Figurenanordnung dem Wiener Bild, sondern auch in der spezifischen Darstellung des Versuchers als aufrecht stehende, grünlich schillernde Eidechse mit Frauenkopf. Die Besonderheiten dieser beiden Darstellungen weichen zugleich radikal von der traditionellen Ikonographie dieser Szene ab: Üblicherweise stehen Adam und Eva zu Seiten des Baums der Erkenntnis, um den sich der Versucher in Gestalt einer Schlange mit dem Oberkörper und Kopf einer Frau windet⁶³. Es stellt sich also die Frage nach dem Verhältnis von Haarlemer Miniatur und Wiener Tafelbild.

⁵⁹ Drei Kopien nach der Wiener Beweinung liefern nur einen vagen terminus ante quem. Die wohl qualitativste Wiederholung befindet sich in der Staatlichen Ermitage, St. Petersburg, und wurde von Nikolai Nikulin, Niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in sowjetischen Museen, Leningrad 1987, o. S., Nr. 42, ins frühe 16. Jahrhundert datiert und unter Vorbehalt Marcellus Koffermans zugeschrieben. Die beiden anderen Kopien in Budapest, Szépművészeti Múzeum, und zuletzt in Den Haag, Sammlung G. Cramer (ENP IV, S. 68, Nr. 4a, b, Tafel 6).

⁶⁰ Das im Inventar von 1659 erwähnte »hölzernen vergulden Rämbl« der Tafeln muß nicht mehr der Originalrahmen des Diptychons gewesen sein.

⁶¹ Koch (1965), S. 323–326; Kessler (1965), S. 326–329.

⁶² Haarlem, Stadsbibliotheek, Ms. 187 C 1, fol. 7 recto. Die Kenntnis dieser Miniatur verdanke ich dem freundlichen Hinweis von James H. Marrow, Princeton.



Abb. 23 Meister der Haarlemer Bibel, I-Initiale mit Sündenfall, Haarlem, Stadsbibliotheek, Ms 187 C-1, fol. 7r

James H. Marrow gruppiert um die Haarlemer Bibel das sechsundzwanzig Werke umfassende Oeuvre eines von ihm »Master of the Haarlem Bible« benannten Buchmalers⁶⁴. Seine wohl in Haarlem anzusiedelnde Tätigkeit wird durch datierte Werke von 1445 bis 1474 gesichert. Das namengebende Hauptwerk, die drei Bände umfassende Haarlemer Bibel, wird von Marrow aus stilistischen Erwägungen in die 1460er Jahre datiert, d. h. vor die von uns angenommene Entstehungszeit des Wiener Sündenfalls. Da einerseits das nackte Stammelternpaar durch Abkratzen der Farbschicht weitgehend zerstört ist und somit für einen direkten Vergleich mit den Wiener Figuren ausfällt, und da andererseits der Versucher in der Einzelgestaltung durchaus eigenständige Züge aufweist – man betrachte nur die andersartige Proportion des Leibes oder den langen, geringelten Schwanz –, ergeben sich keine Anhaltspunkte für eine unmittelbare, wechselseitige Abhängigkeit der beiden Darstellungen. Vielmehr muß wohl mit der Bezugnahme beider Werke auf eine gemeinsame, ver-

⁶³ Stellvertretend sei auf die etwa gleichzeitige Darstellung des Sündenfalls in der historisierten Initiale »I« der niederländischen Historienbibel des Evert van Soudenbalch, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2771, fol. 10 recto, Utrecht, um 1460, verwiesen (Otto Pächt, Ulrike Jenni, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 3: Holländische Schule, Text- und Tafelband, Wien 1975, S. 43–85, hier S. 50, Farbtafel V).

⁶⁴ Für die großzügige Erlaubnis, vorab Einsicht in das Manuskript seines Kataloges der nordniederländischen Buchmalerei nehmen zu können, bin ich J. Marrow zu Dank verpflichtet (James H. Marrow, *Descriptive and Analytical Catalogue of Dutch Illuminated Manuscripts*, Doornspijk 1991; im Druck).

lorene Vorlage gerechnet werden. Kennzeichnenderweise folgt die Mehrzahl der Darstellungen des Versuchers als Echse aus dem endenden 15. und dem beginnenden 16. Jahrhundert eher dem Typus der Haarlemer Miniatur als Hugos Wiener Sündenfall⁶⁵.

Auch bei Hugos Wiener Formulierung der Beweinung Christi (Tafel 19; Abb. 5) wurden Bezüge zur altniederländischen Bildtradition erkannt. So wies erstmals J. Destrée (1914)⁶⁶ auf die Verwandtschaft mit der Rogier van der Weyden zugeschriebenen Beweinung Christi im Mauritshuis in Den Haag (Abb. 24)⁶⁷ hin. Hugos Abhängigkeit von diesem Bild sollte auch von der nachfolgenden Forschung allgemein angenommen werden⁶⁸. Die Haager Beweinung hatte zwar zu keiner Zeit volle Anerkennung als eigenhändiges Werk Rogiers erfahren⁶⁹, galt aber seit E. Panofskys (1951)⁷⁰ Identifizierung des Stifters als Pierre de Ranchicourt, Bischof von Arras in den Jahren 1463 bis 1499, zumindest als von Rogier selbst (frühestens 1463⁷¹) begonnen und nach seinem Tode im Juni 1464 von einem Mitarbeiter seiner Werkstatt, möglicherweise von Hans Memling, vollendet⁷².

⁶⁵ So folgt etwa die Miniaturdarstellung des Sündenfalls im Breviarium Grimani der Biblioteca di S. Marco in Venedig (Breviarium Grimani. Faksimileausgabe der Miniaturen und Kommentar. Herausgegeben von Andreas Grote, Berlin 1973, S. 62, Tafel 45) sowohl in der Darstellung des auf Eva zuschreitenden Adams als auch in der Wiedergabe des Versuchers als Salamander mit langem, aufgerolltem Schwanz eher der Haarlemer Miniatur als dem Wiener Tafelbild. Ähnlich liegt der Fall in der historisierten Initiale »H« in einem um 1495 in Utrecht entstandenen Stundenbuch der Staatsbibliothek Berlin (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. qu. 194; Gerard Achten, *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck*, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1987, S. 103, Kat. Nr. 69, m. Abb.). Hier ist auf die Darstellung Adams verzichtet; der Versucher steht links, Eva rechts vom Baum der Erkenntnis. Der Versucher ist auch hier als echsenartiges Mischwesen mit Frauenkopf und langem geringeltem Schwanz ins Bild gesetzt.

Demgegenüber scheinen die Hieronymus Bosch und seinem Kreis zugeschriebenen Darstellungen des Versuchers eher dem Vorbild von Hugos Wiener Tafelbild zu folgen (Koch [1965], S. 326^{25,26}; Kessler [1965], S. 328³⁹, Tafel 50a).

⁶⁶ Destrée (1914), S. 41f.

⁶⁷ ENP II, S. 69, Nr. 46, Tafel 68.

⁶⁸ So z. B. Winkler (1964), S. 43.

⁶⁹ So wurde die Haager Beweinung u. a. von Friedländer (1924), S. 106, Nr. 46, als »gut erhaltenes Meisterwerk aus der Zeit um 1460« bezeichnet, während z. B. Davies (1972), S. 79f, an dem Bild bestenfalls eine Beteiligung Rogiers erkennen konnte.

⁷⁰ Panofsky (1951), S. 33–40.

Demgegenüber schlug jüngst Albert Châtelet, *Rogier van der Weyden et le lobby polinois*; in: *Revue de l'art* 84 (1989), S. 9–21, die Identifikation des auf dem Haager Bild Dargestellten als Philippe Courault, von 1445 bis 1471 Abt der Genter Benediktiner-Abtei St. Peter, vor. Er hielt das Bild für ein mutmaßlich um 1471 entstandenes Werk der Rogier-Nachfolge.

⁷¹ Das Datum der Erhebung Ranchicourts zum Bischof von Arras am 17. April 1463, angeblich in Rom, lieferte Panofsky zufolge einen eindeutigen terminus post quem für das Haager Bild, denn zuvor hatte Ranchicourt zwar das Amt eines Protonotarius apostolicus, nicht aber das eines Bischofs bekleidet.

⁷² Der Befund der Infrarot-Reflektographie schien auch für Van Asperen de Boer (1970), S. 68–71,



Abb. 24 Rogier-Nachfolge, Beweinung Christi, Den Haag, Mauritshuis

Das Verhältnis von Haager und Wiener Beweinung zueinander, und damit die Zuschreibung und Datierung des Haager Bildes an die Rogier-Werkstatt um 1464, ist aber durchaus nicht so eindeutig, wie in der jüngeren Forschung bisher angenommen. Bereits J. Destrée (1914) und K. W. Jähnig (1914)⁷³ hatten (wenn auch mit unterschiedlichen Schlußfolgerungen) darauf hingewiesen, daß das Haager Bild nicht nur Beziehungen zu Hugos Wiener Beweinung, sondern – mit der Figur der Maria Magdalena – auch zum Portinari-Altar (Tafel 5) aufweist. Die »Verwandtschaft« des Haager Bildes mit dem Florentiner Altar geht aber noch wesentlich über Ähnlichkeiten in Kopftypik und Kopfputz der Magdalena hinaus. Sowohl die beiden am linken Bildrand stehenden klagenden Frauen als auch Petrus und Paulus des Haager Bildes gleichen in Gewandung und, eingeschränkt, in der Kopftypik den Heiligen des Portinari-Altars, haben aber untereinander die Gewandung ausgetauscht: Die Klagende mit dem Salbgefäß in Den Haag gleicht zwar in Kopftypik und im

darauf hinzudeuten, daß zwei unterschiedliche Hände an der Ausführung des Bildes beteiligt waren – eine, mutmaßlich die Rogiers, die die Unterzeichnung und die erste Farbanlage ausführte, eine zweite, wohl die eines Werkstattmitarbeiters, die das Bild vollendete.

⁷³ Destrée (1914), S. 41f; Jähnig (1914), S. 95–99.

Hinblick auf ihren Kopfputz der Florentiner Maria Magdalena, trägt aber mit dunkelblauem Gewand und rotem Umhang die Kleidung der Margarete des Portinari-Altars. Die ihre Hände pathetisch ringende Frau des Haager Bildes erinnert demgegenüber mit einem aufwendig mit Pelz gefütterten Gewand und dunkelblauem Umhang an die Florentiner Magdalena. Analog verhält es sich bei Petrus und Paulus; während Petrus das schwarzfarbene Gewand des hl. Antonius des Portinari-Altars trägt, ist Paulus in ein grünes Gewand und einen roten Umhang gekleidet – der Florentiner Thomas trägt ein rotes Gewand und einen grünen Umhang. Insbesondere die Gestaltung des Kopfes Pauli, der (mit Ausnahme der am linken Bildrand Stehenden) deutlich von den gänzlich an Rogier orientierten Kopftypen der übrigen Figuren abweicht, weist unverkennbar eine enge Verwandtschaft zu Hugos Thomas-Kopf auf. In welchem Verhältnis aber stehen dann Haager Beweinung und Portinari-Altar zueinander?

Ein Blick auf Bildpersonal und Gesamtkomposition der Haager Beweinung kann hier weiterhelfen: Versucht man, die dargestellten Figuren zu benennen, so stößt man bei den weiblichen Heiligen rasch auf das Problem einer »Doppelbesetzung« – sowohl die vorn links Kniende als auch die am linken Bildrand mit dem Salbgefäß Stehende kommt als Maria Magdalena in Betracht, keine der beiden aber nimmt den der Magdalena eigentlich zustehenden Platz zu Füßen Christi ein. Diese Position ist dem Stifter zugewiesen, der am rechten Bildrand, begleitet von seinen Schutzpatronen Petrus und Paulus, der eigentlichen Szene angefügt ist. Die Einfügung der beiden am linken Bildrand stehenden Frauen war nun, im Interesse der kompositionellen Balance, offensichtlich die Folge der Erweiterung der Tafel am rechten Bildrand um den Stifter und die ihn empfehlenden Heiligen. Die Haager Tafel trägt mit dieser deutlich nachvollziehbaren sukzessiven Kompositionserweiterung, den Ungereimtheiten in der Darstellung der Marien und in der Anlehnung an Hugos Wiener Beweinung für die Figur der vorn links Hockenden bzw. an den Portinari-Altar für die stehenden Heiligen rechts und links außen alle Züge eines Pasticcio. Wegen ihrer Bezugnahme auf Portinari-Altar und Wiener Beweinung kann die Haager Tafel aber nicht vor das Ende der 1470er Jahre datiert werden, sie ist mithin wie eine Reihe anderer Werke das Ergebnis der »Rogier-Renaissance« im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts⁷⁴ und muß aus der

⁷⁴ So bereits Jähnig (1914), S. 95–99.

Die Vermutung, daß ein Teil der Kopien nach Werken Rogiers erst nach seinem Tod entstanden sein dürfte, ist verschiedentlich geäußert worden. Es betrifft dies vor allem die Kopien der Lukas-Madonna (ENP II, S. 81f, Nr. 106a-i, Tafel 118–119) und der Beweinung Christi (ENP II, S. 64, Nr. 20, 20a-d, Tafel 40–41; dazu auch Philippe Roberts-Jones, *La Pietà de van der Weyden. Réflexion sur la notion de variante*; in: *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* 15 [1975], S. 338–350; José M. Cabrera, *La Piedad de Roger Van der Weyden. Análisis de laboratorio*;

Diskussion der möglichen Vorlagen Hugos für die Formulierung der Wiener Beweinung ausscheiden.

Die Orientierung von Hugos Wiener Beweinung an einer Darstellung des gleichen Themas von Rogier van der Weyden wurde dennoch überzeugend nachgewiesen. So konnte A. Rosenauer (1969)⁷⁵ zeigen, daß sich – besonders getreu – in Werken der österreichischen Malerei des 15. Jahrhunderts eine im Original verlorene Beweinung des Rogier van der Weyden, vermutlich aus den 1430er Jahren, spiegelt. Insbesondere die Tafel mit der Beweinung Christi⁷⁶ des Schottenmeisters von dem auf das Jahr 1469 datierten Wiener Schotten-Altar zeigt deutliche Parallelen zur Wiener Beweinung (Abb. 25): In beiden Darstellungen wird der Oberkörper des auf einem Leichentuch auf dem Boden liegenden Heilands von einem Helfer gehalten, während Maria, vom heraneilenden Johannes gestützt, sich weit über ihren toten Sohn beugt. In beiden Darstellungen schließen sich in diagonaler Staffelung weitere Figuren an, die sich z.T. mit den Kreuzesnägeln beschäftigen. Wie schon von Rosenauer beobachtet, gehen wohl nur die Figuren der sich Christus unmittelbar Zuwendenden sowie die beiden Frauen direkt hinter Maria auf das Rogier-Urbild zurück. Demgegenüber stammen sowohl die Männer am linken als auch die Trauernde am rechten Bildrand⁷⁷ aus anderen Bildzusammenhängen, aus denen sie zur Erweiterung der ursprünglichen Komposition hierher übertragen wurden. Berücksichtigt man die nur in der Unterzeichnung dokumentierte Erstfassung von Hugos Komposition, so wird die Ähnlichkeit zur Tafel des Schotten-Altars noch markanter: Hier wie dort im Kern eine symmetrisch aufgebaute Dreieckskomposition, die in den Figuren der trauernden Frauen

in: *Boletín del Museo del Prado* 1 [1980], S. 39–49). Für eine Reihe von Werken, die bislang Rogier selbst oder doch zumindest seiner Werkstatt zugeschrieben wurden, konnte die Dendrochronologie frühestmögliche Entstehungsdaten erst für das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts sichern, so z. B. für den Marien-Altar (Granada, New York) und die Lukasmadonna (München) ab 1484, den Johannes-Altar (Frankfurt) ab 1509, die Beweinung (Berlin) ab 1511 (Peter Klein, *Dendrochronological studies on oak panels of Rogier van der Weyden and his circle*; in: *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque VII, Louvain-la-Neuve 1989, S. 25–36).

Angesichts der außerordentlichen stilistischen Nähe der nicht von Hugo abhängigen Figuren des Haager Bildes zu Rogier, vor allem auch im Hinblick auf die Tatsache, daß der Stifter zweifellos auch auf Rogier van der Weydens Sakraments-Altar in Antwerpen, Musée des Beaux-Arts, dargestellt ist (Panofsky [1951], S. 33–40), erscheint es am wahrscheinlichsten, daß der unbekannte Maler des Haager Bildes auf Zeichnungen oder ähnliches Arbeitsmaterial der Rogier-Werkstatt zurückgreifen konnte. Dies könnte auch am zwanglosesten erklären, weshalb der Stifter auf dem Haager Bild nur unwesentlich älter erscheint als auf dem Antwerpener Sakraments-Altar.

⁷⁵ Rosenauer (1969), S. 157–166.

⁷⁶ Beweinung Christi, Tafel aus dem sogenannten Schotten-Altar; Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 4854; Baum (1971), S. 96–98.

⁷⁷ Diese Gestalt ist offensichtlich ein Bildzitat nach Rogier van der Weydens trauernder Magdalena auf der Innenseite des linken Flügels des Kreuzigungs-Triptychons im Kunsthistorischen Museum in Wien (ENP II, S. 62, Nr. 11, Tafel 18).



Abb. 25 Meister des Schotten-Altars, Beweinung Christi aus dem Schotten-Altar, Wien, Österreichische Galerie

gipfelt, hinterfangen von dem sich unmittelbar hinter den Figuren erhebenden Kreuz mit der daran gelegten Leiter – die enge Anlehnung an die auf Rogier zurückgehende Beweinungsdarstellung könnte kaum deutlicher werden. Erst die Notwendigkeit der nachträglichen Einfügung der versuchsweise als Stifterin angesprochenen klagenden Dame am rechten Bildrand erzwang die Abweichung von dieser Formulierung der Beweinung und führte so zu der singulären Darstellung der Wiener Tafel.

6. Das Verhältnis der Wiener Beweinung zu den traditionell spätdatierten Werken

Im Hinblick auf ihre spezifische Darstellungsform ist ein Vergleich der Wiener Beweinung (Tafel 19, Abb. 5) mit den Werken der »ultima maniera« Hugos, der Berliner Hirtenanbetung und dem Brügger Marientod, aufschlußreich. Das auffallendste Kompositionsmerkmal der Beweinung ist fraglos die aus einer doppelten, parallel geführten Figurenreihe gebildete, steil nach rechts abstürzende Diagonale, die kaum von einer sich aus dem Leichnam Christi und

den Figuren des Joseph von Arimathia und der klagenden »Stifterin« zusammensetzenden, nach rechts oben aufsteigenden, weiteren Diagonalen aufgefangen wird. Die Figurenordnung innerhalb der Doppelreihe mehr über- als hintereinander führt zu einer stärkeren Bindung der Einzelfigur an die Bildebene als zu deren überzeugenden Einstellung in einen sich jenseits der Bildfläche öffnenden Bildraum. Dieser Eindruck der relativen Raumlosigkeit innerhalb der Figurengruppierung, der in wesentlichem Umfang zur Dramatik der nach rechts unten stürzenden Komposition beiträgt, wird nur unwesentlich durch die beiden rechts und links nahe der Bildfläche hockenden Figuren von Maria Magdalena und Nikodemus gemildert. Wie Magdalena öffnet zwar auch Nikodemus den Bildraum für den Betrachter, zugleich aber ist er Endpunkt der die Bildebene betonenden Hauptdiagonalen. Zwischen diesen beiden Figuren am vorderen Bildrand ist der Leichnam Christi der gegenläufigen Diagonalen solcher Art eingefügt, daß er – seiner Lagerung im Winkel zur Bildebene ungeachtet – die Flächenbindung der Gesamtkomposition nur noch verstärkt.

In ihren Konstruktionsprinzipien der Wiener Beweinung eng verwandt ist die Berliner Hirtenanbetung (Tafel 14). Zwar sind hier die beiden den Bildraum dem Betrachter im Wortsinne »öffnenden« Gestalten (der unmittelbare Bezug zur belehrenden, theaterhaften Darstellung des Weihnachtsgeschehens ist unübersehbar) schon durch ihre Darstellung als Halbfiguren von der eigentlichen Handlung der Anbetung des Kindes stärker abgesetzt als dies bei der Wiener Beweinung für Magdalena und Nikodemus zutrifft; zugleich aber sind sie, durch den bildparallel geführten Vorhang, den sie öffnen, wie durch die gleichfalls bildparallel verlaufende vordere Begrenzung der Anbetungsszenerie deutlich in eine schmale, der eigentlichen Darstellung vorgelagerte Raumschicht eingestellt. In einer von der Wiener Beweinung her bereits bekannten Weise ist das Bildpersonal der Anbetung selbst in nach rechts abfallender diagonaler Figurenanordnung auch hier mehr über- als hintereinander gestaffelt. Die in diesen Gestaltungsprinzipien zum Ausdruck kommende Tendenz der Bindung der Bildgegenstände an die Fläche ist auch in der Architekturdarstellung unübersehbar: Offenkundig widersetzt sich die Darstellung des Stalles bewußt einer rationalen perspektivischen Organisation, einzelne Architekturteile, wie die halbhohe Mauer hinter den hereinstürmenden Hirten, stehen ohne jeden erkennbaren Zusammenhang im Raum, werden dafür aber sorgsam bildparallel – in diesem Falle vom Ochsen hinter Joseph – kompositionell ausbalanciert. Analoge Beobachtungen lassen sich am Brügger Marienod machen (Tafel 16): Auch hier findet sich die charakteristische diagonale Anordnung der mehr über- als hintereinander gestaffelten Figuren, auch hier trifft man auf die gezielte Verschleierung aller Bildelemente, die den Raum ablesbar machen könnten, sowie die durchgehende Flächenbindung aller Kompositionselemente.

Weder bei der Hirtenanbetung noch beim Marientod lassen sich irgendwelche Abweichungen zwischen Unterzeichnung und Farbausführung im Hinblick auf die Komposition feststellen – dies in markantem Gegensatz zur Wiener Beweinung. Dort hatte Hugo auf außerordentlich ökonomische Weise die zunächst geplante Dreieckskomposition wegen der nachträglich notwendig gewordenen Einfügung der »Stifterin« in die durch ihre Diagonalstruktur entscheidend dynamisierte Endfassung umgesetzt. Da Hirtenanbetung und Marientod diesen Gestaltungsprinzipien in noch extremerer Weise unterworfen sind als die Wiener Beweinung, und da aus diesem Grunde ihre Entstehung nach der Wiener Tafel zu vermuten ist, ist der Gedanke zweifellos verlockend, in der Wiener Beweinung das »Experimentierfeld« für die Entwicklung der für die Spätwerke dann so überaus charakteristischen Gestaltungsprinzipien zu sehen – eine Entwicklung, die durch die Notwendigkeit der Anpassung der Komposition an die scheinbar während der Arbeit an der Tafel sich ändernden Auftraggeberwünsche erzwungen wurde.

Doch auch in weiterem Hinblick ist die Wiener Beweinung für das Verständnis der Werke der »ultima maniera« von Interesse: Bei einer Datierung um 1479 liegt ihre Entstehung sicherlich nach dem Portinari-Altar (Tafel 5, Abb. 97) und den Edinburger Flügeln (Tafeln 8–11) und – wie schon betont – vermutlich vor der Berliner Hirtenanbetung und dem Brügger Marientod. Die Wiener Beweinung (und mit ihr die Genovefa auf der Rückseite des früher entstandenen Sündenfalls) wäre demnach das älteste uns erhalten gebliebene Werk der »ultima maniera« mit seiner spezifischen weiblichen Kopftypik, die so markant von den Engels- und Frauenköpfen des Portinari-Altars und der Edinburger Tafeln abweicht, und zugleich die Erinnerung an den Kopftypus der Maria des Monforte-Altars (und der Eva des Wiener Sündenfalls) wachruft (Tafeln 1, 18). So scheint die hier erstmals wieder auftretende Kopftypik der Werke aus der Zeit vor Florenz und Edinburgh die Konsequenz einer bewußten Angleichung der Frauenköpfe der Wiener Beweinung (und der Genovefa) an die frühe, nun zum Diptychon erweiterte Tafel des Sündenfalls zu sein.

II. Von der Einzeltafel zum Triptychon: Das Frankfurter Marien-Altärchen

Das Marien-Triptychon des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt (Tafel 21, Abb. 26, 28)¹ zeigt im oben halbkreisförmig geschlossenen, aber rechteckig gerahmten Bildfeld der Mitteltafel die Halbfigur der Madonna mit dem Kind, auf den Innenseiten der Flügel das Stifterpaar mit empfehlenden Heiligen, im geschlossenen Zustand schließlich die Verkündigung an Maria.

Die oben halbrund geschlossene Mitteltafel (Tafel 21) selbst zeigt vor rotem, goldgepunktetem Hintergrund die Halbfigur der frontal stehenden Madonna, die mit beiden Händen das Kind vor ihrer Brust emporgehoben hat und es so dem Betrachter präsentiert. Ihr Kopf ist leicht geneigt, ihr Blick auf das Kind gerichtet. Die Madonna trägt ein langärmeliges Untergewand, darüber ein graupelzgefüttertes, weitärmeliges, blaues Gewand und einen gleichfarbenen Umhang, den sie über den Hinterkopf gezogen hat. Über ihren braunen, hellbraun gehöhten, welligen Haaren verläuft eine Perlenschnur. Das nackte, grauhaarige Kind sitzt auf einer weißen Stoffwindel. In der erhobenen Linken eine weiße Nelke emporhaltend, blickt es den Betrachter aus dem Bild heraus unmittelbar an. Die ihrerseits vom einfach profilierten, vergoldeten Originalrahmen umschlossene Tafel – auf dem Wasserschlag das Motto »EN ESPERANCE« – ist in ein zweites, rechteckiges, innen vergoldetes und außen schwarzgefaßtes Rahmensystem eingelassen, wobei die so entstehenden Zwickel durch die plastisch gearbeiteten Wappen des Stifterpaares² verdeckt werden (Abb. 26, 27). Auch hier erscheint auf dem Wasserschlag die Inschrift mit dem Motto.

Die Innenseiten der Flügel haben ein der erweiterten Mitteltafel entsprechendes Profil; auf dem Wasserschlag erneut das Motto. Die Bildfelder zeigen vor gleichfalls rotem, goldgepunktetem Hintergrund die von ihren Schutzheiligen empfohlenen Stifter. Auf dem linken Flügel die Dreiviertelfigur des Stifters, im Dreiviertelprofil betend nach rechts gewandt, mit schwarzem Gewand und dunkelrotem, teilweise schwarz besetztem, pelzgefüttertem Übergewand, hinter ihm stehend der hl. Wilhelm³ mit Kettenhemd, schwarzer Kutte und

¹ Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 802; Eiche, 30,0 x 23,5 cm (Mitteltafel einschließlich der äußeren Rahmung), 30,0 x 11,5 cm (Flügel); Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt am Main 1971, S. 25.

² Weizsäcker (1900), S. 134–136: »In den Zwickeln der Umrahmung oben rechts und links (heraldisch) die Wappen der auf den Flügeln abgebildeten ehemaligen Besitzer oder Besteller, rechts van Overbeke: in Silber ein schwarzer Sparren, an der Spitze belegt mit einem goldenen Halbmond, begleitet von drei (2. 1.) schwarzen Merletten. Links das Ehewappen: gespalten, vorne van Overbeke; hinten de Keyserre, geteilt, oben in Silber ein rother Balken, darüber drei schwarze Merletten nebeneinander, unten in Blau drei silberne Ringe (2. 1.) und dazwischen eine Rose.«

³ L. Schütz, K. G. Kaster, s. v. »Wilhelm (Guilielmus) von Maleval (der Große)«; in: LCI, Bd. 8, Rom u. a. O. 1976, Sp. 607–612.



Abb. 26 Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, geöffneter Zustand, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut

Helm, in der Linken eine mit einem weißen Wimpel versehene Lanze. Auf dem rechten Innenflügel in entsprechender Anordnung die Stifterin mit dunkelrotem, von einem Metallgürtel umschlossenem Gewand und einer schwarzen Haube, hinter ihr Johannes der Täufer mit Fellgewand und grünem Umhang. Der Täufer hat seine Linke der Stifterin empfehlend auf die Schulter gelegt und hält in der Rechten auf einem Buch das Lamm Gottes. Die Flügelaußenseiten sind völlig glatt, ohne profilierte Rahmung (Abb. 28). Sie zeigen die Verkündigung, links den Engel, rechts Maria, als Bildwerke in Rundbogen-nischen. Architektur wie Figuren sind in Grisaille ausgeführt, lediglich die Inkarnate und Haare sowie Szepter und Lilie sind farbig gefaßt. Der ursprüngliche Verschluss des Triptychons ist verlorengegangen, die Scharniere hingegen sind original.

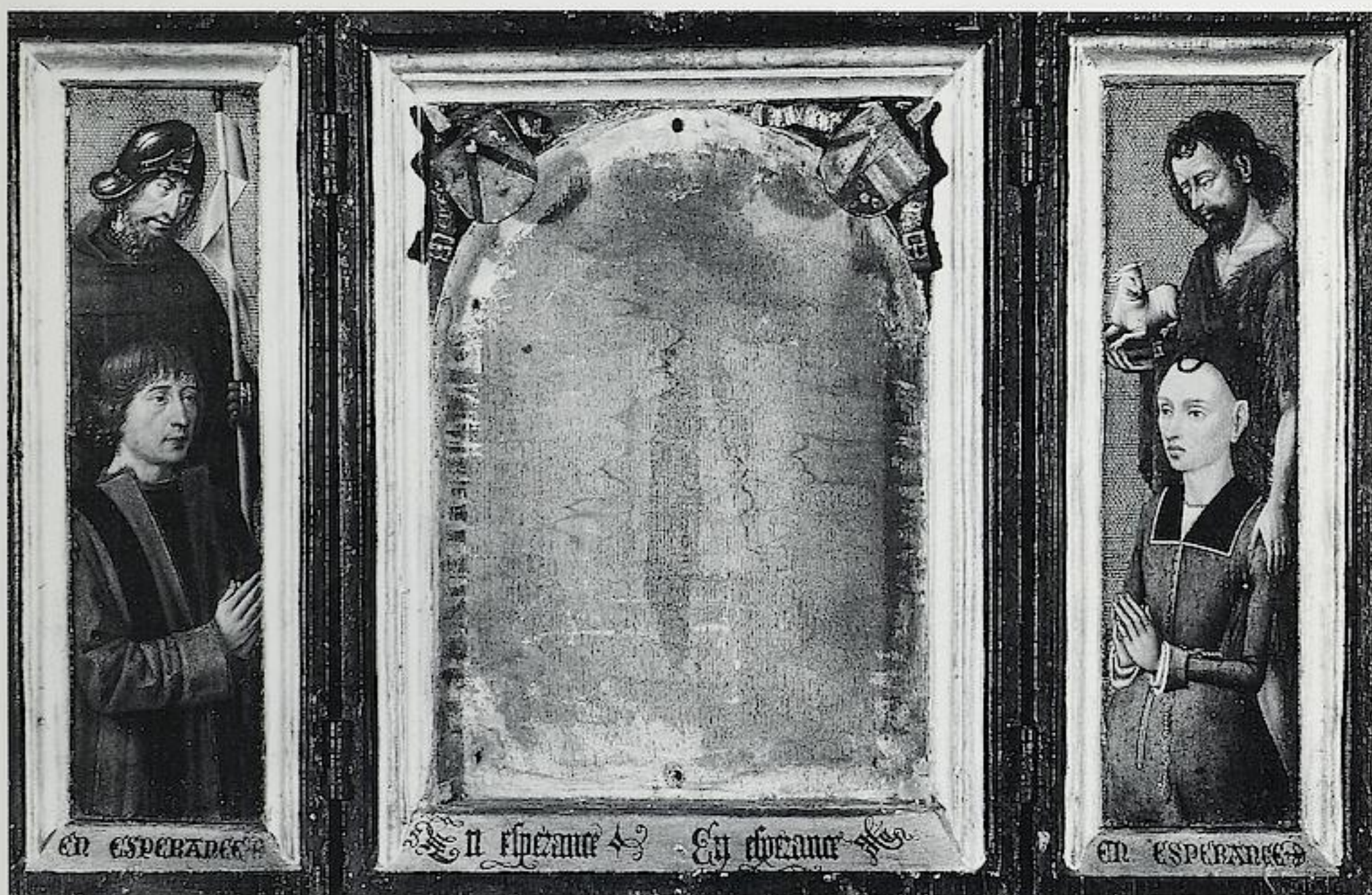


Abb. 27 Brügger(?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, geöffneter Zustand bei herausgenommener Mitteltafel, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut

1. Zur Forschungsgeschichte

Das Marien-Triptychon gelangte 1830 ins Städel'sche Kunstinstitut⁴. Es galt dort als »burgundische« oder »niederländische« Arbeit des 15. Jahrhunderts⁵. J. D. Passavant (1844)⁶ machte erstmals auf den deutlichen Qualitätsunterschied zwischen Mitteltafel und Flügeln aufmerksam und wies letztere einer

⁴ Weizsäcker (1900), S. 134–136.

Über die Provenienz ist nichts bekannt. Das Stück wurde auf Vermittlung von Prof. M. Oppenheim, Frankfurt, erworben. Im Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städel'schen Kunst-Instituts zu Frankfurt a. M., Frankfurt 1830, ist das Bild noch nicht aufgeführt. In der Wiedergabe der Bilderhängerung in Gemälde-Galerie des Städel'schen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. März 1833, o. O., o. J., o. S., ist das Marien-Triptychon wohl mit dem mit »Unbekannt. Maria mit dem Kinde« bezeichneten Bilde im »Altdeutschen Saal, westliche Wand« identisch.

⁵ So erstmals im Verzeichnis der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1835, S. 64.

⁶ Passavant (1844), S. 82f.



Abb. 28 Brügger(?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, geschlossener Zustand, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut

schwächeren Hand zu; den Maler der Mitteltafel wußte er allerdings auch nicht zu bestimmen. Dies gelang erst L. Scheibler (1887)⁷ und seine Zuschreibung der Madonnentafel an Hugo sollte in der Folge nicht mehr angezweifelt werden.

A. Schnütgen (1897)⁸ beobachtete als erster die Doppelrahmung des Mittelbildes und schloß daraus auf eine frühere Entstehung der Madonnentafel gegenüber den erst später hinzugefügten Flügeln. Für die nachfolgenden Bemühungen um eine chronologische Einordnung der Madonnentafel sollte diese Beobachtung hohe Bedeutung erlangen, denn schon 1900 konnte H. Weizsäcker⁹ die Identifizierung der Stifterwappen durch den belgischen Heraldiker J. Th. de Raadt¹⁰ mitteilen. Demnach handelt es sich bei den Stiftern

⁷ Scheibler (1887), S. 279.

⁸ Firmenich-Richartz (1897), Sp. 195⁵ (Anmerkung vom Herausgeber Alexander Schnütgen).

⁹ Weizsäcker (1900), S. 134–136.

um Wilhelm van Overbeke, der als Sekretär des Großen Rates in Mecheln bis zu seinem Tod 1529 eine einflußreiche politische Rolle in den Niederlanden spielte¹¹, und um seine 1517 gestorbene Frau Johanna de Keysere. Das Paar hatte am 5. Februar 1478 die Ehe geschlossen. Die Erweiterung der Mitteltafel zum Triptychon wurde im folgenden meist mit dem Datum der Heirat in Verbindung gebracht, für die Entstehung der Madonnentafel folglich ein terminus ante quem von 1478 angenommen. Welcher Zeitraum allerdings zwischen ihrer Ausführung und der für 1478 angenommenen Einfügung in den kleinen Flügelaltar anzunehmen wäre, blieb in der Forschung umstritten. Bereits A. Goldschmidt (1903)¹² wies auf die Übereinstimmung mit dem Wiener Diptychon (Tafeln 18–20)¹³ hin und datierte beide Werke in Hugos frühe Schaffensperiode. Diese gleichartige Einschätzung von Frankfurter Madonna und Wiener Diptychon als Arbeiten aus den künstlerischen Anfängen des Malers fand breite Zustimmung¹⁴.

Ebenfalls in Verbindung mit dem Wiener Diptychon wurde die Frankfurter Tafel aber auch als Spätwerk betrachtet. So sah K. Oettinger (1938)¹⁵ im Jahr der Eheschließung des Stifterpaares, 1478, den terminus ad quem nicht nur für die Erweiterung zum Triptychon, sondern auch für die Entstehung des Madonnenbildes selbst. Das bei der Frankfurter Marientafel im Vergleich zum Portinari-Altar (Tafel 5)

»... radikale Zurücktreten... (von) Stofflichkeit und gegenstandsrealistischer Wirkung... zugunsten der Steigerung des seelischen Gehalts und der Intensivierung des Miterlebens im Beschauer...«¹⁶

rechtfertigte für ihn diese späte Ansetzung des Bildes, die gleichfalls ihre Anhänger fand¹⁷. Aber auch die erste Hälfte der 1470er Jahre wurde mit Hinweis auf stilistische Parallelen zum Portinari-Altar für die Entstehung der Marientafel vereinzelt in Anspruch genommen¹⁸.

¹⁰ J. Th. de Raadt, *Sceaux armoriés des Pays-Bas et des pays avoisinants. Recueil historique et héraldique*, Bd. 3, Bruxelles 1901, S. 89.

¹¹ Alida Johanna Maria Kerckhoffs-de Heij, *De Grote Raad en zijn functionarissen 1477–1531*, Academisch Proefschrift, Bd. 1, Amsterdam 1980 (Verzamelen en bewerken van de jurisprudentie van de Grote Raad, N. R. 5), S. 51.

¹² Goldschmidt (1903), Sp. 997.

¹³ Die Vergleiche bezogen sich, entsprechend der Frühdatierung beider Werke, auf den Sündenfall.

¹⁴ Destrée (1907 a), S. 516f; derselbe (1914), S. 31–33, 211; Friedländer (1916), S. 48; derselbe (1926), S. 38f, 124; Pfister (1923), S. 11, 25; Tolnay (1944), S. 181; Panofsky (1953), S. 338, 340; Held (1955), S. 231; Winkler (1957), S. 17f; derselbe (1964), S. 54–58; Lavalleye (1962), S. 37f; Pächt (1969), S. 43, 52.

¹⁵ Oettinger (1938), S. 44–49.

¹⁶ A.a.O., S. 47.

¹⁷ Seeck (1913/14), S. 591; Osborn (1914), S. 154; Einem (1941/42), S. 184; Arndt (1964), S. 80⁷¹.

¹⁸ Firmenich-Richartz (1897), Sp. 295; Overbeek (1917), S. 80–84; Rey (1936), S. 36f; derselbe (1945), S. 23.

Die außerordentliche Bandbreite der für das Frankfurter Marienbild vorgeschlagenen Datierungen liegt fraglos an den eingeschränkten Möglichkeiten zu präzisen stilistischen Vergleichen mit einem der großen, in eine chronologische Reihe gebrachten Altarwerke. In diesem Sinne äußerte sich, in kritischer Auseinandersetzung mit Oettingers Spätdatierung, auch F. Winkler (1964)¹⁹:

»Die Basis seiner These ist unzweifelhaft eine problematische, und sie wird es noch mehr durch die stilkritische Analyse, die zur Stützung seiner Ansicht von ihm mit großer Beredsamkeit vorgetragen wird. Grundsätzlich möchte ich anmerken, daß Oettingers Thesen über die Entwicklung Goes', die nach meiner Ansicht durch ihre subtile Dialektik bestechen, auf Aussagen des Stils des Künstlers beruhen, zumeist aber die relativ kleinen Werke überfordern. Die bescheidene Frankfurter Tafel kann all die Aussagen, die aus ihr gewonnen werden, gar nicht machen. Oettinger erkennt fast in jeder Einzelheit den Beginn des Spätstils Goes'. »Gut gesichert«, wie er meint, kann man die Datierung um 1477/1478 nicht nennen.«

Analoges, möchten wir hinzufügen, gilt für die Frühdatierung um 1467–68. Je größer aber die Vorsicht sein sollte, mittels der Stilkritik das Frankfurter Bild (wie eben auch das Wiener Diptychon) nicht zu überfordern, desto sorgfältiger sollte vor jeder Interpretation zuvor die Aufnahme des Befundes an der Tafel selbst sein. Die Literatur bietet nur wenige Überlegungen zum Zustand des Marienbildes: So wählte O. Seeck (1913/14)²⁰ das Bild von Hugo unvollendet, Kinderfüße und Blume von schwächerer Hand nachträglich ausgeführt, während M. J. Friedländer (1926)²¹ an eine Überarbeitung des Hintergrundes der Mitteltafel durch den Maler der Stifterportraits dachte. Letzterer wurde meist als Künstler aus der näheren Umgebung van der Goes' betrachtet²², die Entstehung der Flügel bald nach der Hochzeit des Stifterpaares 1478 für wahrscheinlich gehalten. So glaubte Oettinger²³, den Maler als den von ihm mit dem Notnamen »Meister des Liechtenstein-Altars«²⁴ bezeichneten »Klosterschüler« Hugos identifizieren zu können, und datierte die Ausführung der Flügelbilder in die Jahre 1478–80. Diese Zuschreibung wurde allerdings von der nachfolgenden Forschung ebensowenig angenommen, wie sich das von Oettinger zusammengestellte Oeuvre des »Meisters des Liechtenstein-Altars« durchsetzen konnte. Abweichend von Oettinger hielt J. Lavalleye (1962)²⁵ die Entstehung der Flügelbilder erst gegen 1495–1500 für wahr-

¹⁹ Winkler (1964), S. 56.

²⁰ Seeck (1913/14), S. 591. Bei der beanstandeten Blume dürfte es sich um den – auf einer Fehlstelle – modern ergänzten Pflanzenstengel in der Rechten des Kindes gehandelt haben.

²¹ Friedländer (1926), S. 39.

²² So etwa von Arndt (1965), Sp. 484f.

²³ Oettinger (1938), S. 65.

²⁴ Die Notbenennung erfolgte nach dem Triptychon mit Königsanbetung, geistlichem Stifter und hl. Stephanus, heute in Vaduz, Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein (ENP IV, S. 30, 69, Nr. 9, Tafel 12).

²⁵ Lavalleye (1962), S. 37f.

scheinlich. Wenden wir uns im folgenden zunächst nochmals den Tafeln des Altärchens selbst zu und versuchen wir, den jeweiligen Bestand möglichst präzise zu fassen.

2. Bestand und Zustand im Augenschein

Die 23,8 x 17,4 cm messende Madonnentafel ist zusammen mit dem Rahmen aus einem Stück Eichenholz gearbeitet (Tafel 21). Eine die ganze Tafel von oben nach unten durchziehende Retusche (dem rechten Wangen- und Halskontur Mariens folgend, die zusammengeführten Zeigefinger und Daumen der Rechten des Kindes und das Handgelenk der Rechten Mariens übergehend) markiert jene Linie, an der die Tafel zu unbekannter Zeit in zwei Teile zerbrach. Ein Blick auf die im Originalzustand bewahrte, unbemalte Rückseite zeigt dies ganz deutlich (Abb. 29). Neben dieser ausgedehnten Retusche, die durch ihre altersbedingte Verfärbung vor allem in den Blaupartien des Mariengewandes auffällt, gibt es zahlreiche sehr kleine, lasierende Ausflickungen in den Inkarnaten, vor allem in den Schattenzonen des Gesichtes der Gottesmutter. Das Blau der Gewandung Mariens hat, wohl durch eine frühe, allzu scharfe Reinigung, jegliche Modellierung verloren, während das Weiß der Windel des Kindes stellenweise stark berieben ist und vermutlich auch durch chemische Veränderungen an Deckkraft verloren hat.

Eine nähere Betrachtung von Mariengewand und Kinderwindel führt zu irritierenden Beobachtungen. Beginnen wir zunächst mit der Bekleidung der Gottesmutter. Auf den ersten Blick scheint sie mit dem dunkelfarbenen Untergewand, einem blauen, pelzgefütterten Kleid und gleichfarbenem Umhang wie die Mehrzahl der niederländischen Madonnen des 15. Jahrhunderts gekleidet zu sein. Wenn man sich aber das Verhältnis von Kleid und Umhang genauer ansieht, so fällt auf, daß diese beiden Kleidungsstücke miteinander verwachsen zu sein scheinen, obwohl sie normalerweise in der Wiedergabe sorgsam voneinander geschieden werden. Nicht nur ist der Kontur des Halsauschnitts des Kleides nach links hin merkwürdig hochgezogen und mit dem Umhang verschmolzen, es scheint auch so, als seien die sorgfältig ausgeführten pelzgefütterten Ärmelöffnungen in ein weites, ponchoartiges Gewand eingefügt. Das Futter des rechten Ärmels wird zudem in grober und sinnentstellender Weise vom Ärmelkontur des blauen »Kompositgewandes« überschritten. Vergleichbare Beobachtungen lassen sich auch an der Windel des Kindes machen. Auffällig ist zunächst, wie völlig gegensätzlich die Charakterisierung des Stoffes über dem rechten Oberschenkel des Kindes und rechts der linken Hand Mariens einerseits und die der übrigen Stoffmasse andererseits ausfällt. Während im ersten Fall die Darstellung des sehr feinen, dünnen und transpa-

renten Materials etwa an gestärkten Batist denken läßt, wirkt der Rest des Gewebes wie ein dicker, weichfallender und flauschiger Wollstoff. Dieser Differenz im Erscheinungsbild entspricht eine gänzlich unterschiedliche Farbausführung: Im ersten Fall sind es dünne Lasuren, die über die Farbe des hinter dem Stoff befindlichen Gegenstandes gelegt wurden, mit wenigen, Lichter angehenden, deckenden Weißhöhungen – ein Durchscheinen der Hintergrundfarbe war also ganz offenkundig beabsichtigt –, im anderen Falle handelt es sich um einen fetten, deckenden Farbauftrag, der erst durch Abrieb und altersbedingte Farbveränderungen an verschiedenen Stellen an Deckkraft verloren hat. Diese letztgenannten Farbpartien liegen deutlich erkennbar über einer durchgehenden, grünlich-blauen Farbschicht, die im folgenden mit »Azurit« bezeichnet werden soll und die sich vom strahlenden »Ultramarin« der Mariengewänder markant absetzt²⁶.

Wenn nun angesichts der für eine Madonna des 15. Jahrhunderts befremdlichen »Kleiderordnung« wie auch wegen der merkwürdigen Diskrepanzen in der Gestaltung der Windel Zweifel an der Authentizität dieser Partien berechtigt erscheinen, so kompliziert sich der Befund noch wesentlich durch einige markante Pentimenti an Füßen und Beinen des Kindes: Sowohl die Stellung des linken Fußes wie die des Beines wurde während der Farbausführung verändert. In der ersten Farbanlage verlief der untere Kontur des Unterschenkels geringfügig tiefer und die Ferse war (bei gleicher Stellung der Fußspitze wie in der Endfassung) weiter vorgestreckt, als dies heute der Fall ist. Die bereits angelegten Inkarnatpartien wurden zunächst von der »Azurit«-Farbschicht abgedeckt, diese dann ihrerseits von der weißen Farbe der Windel. Auch am rechten Bein und Fuß des Kindes gibt es deutliche Pentimenti. Unter Beibehaltung der farblich bereits angelegten Fußspitze wurde die Ferse auch hier zurückgenommen, wobei die dadurch notwendige Erweiterung des Spanns über der bereits angelegten Farbe des Marienumhangs besonders gut erkennbar ist. Eine noch markantere Erweiterung über einer bereits ausgeführten Gewandpartie findet sich am rechten Oberschenkel, dessen ursprünglich vorgesehener oberer Kontur parallel zum linken Oberschenkel verlaufen sollte. Pentimenti kleineren Umfangs sind schließlich auch an der Innenkante des rechten Armes, an der linken Achsel und der erhobenen Hand erkennbar, ebenso an einzelnen Fingern der Madonna.

Verglichen mit diesem komplexen Befund stellt sich die Situation bei den je aus einem Stück Eichenholz gefertigten Flügelbildern (30,0 x 11,5 cm)

²⁶ Es handelt sich bei diesen Bezeichnungen lediglich um Benennungen der Farbwerte. Chemische Farbanalysen wurden nicht durchgeführt, allerdings deutet der mikroskopische Befund der »Azurit«-Farbschicht darauf hin, daß es sich hier mit einiger Wahrscheinlichkeit tatsächlich um das Pigment Azurit handelt (freundliche Mitteilung von Herrn P. Waldeis, Frankfurt).



Abb. 29 Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Rückseite der Mitteltafel, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

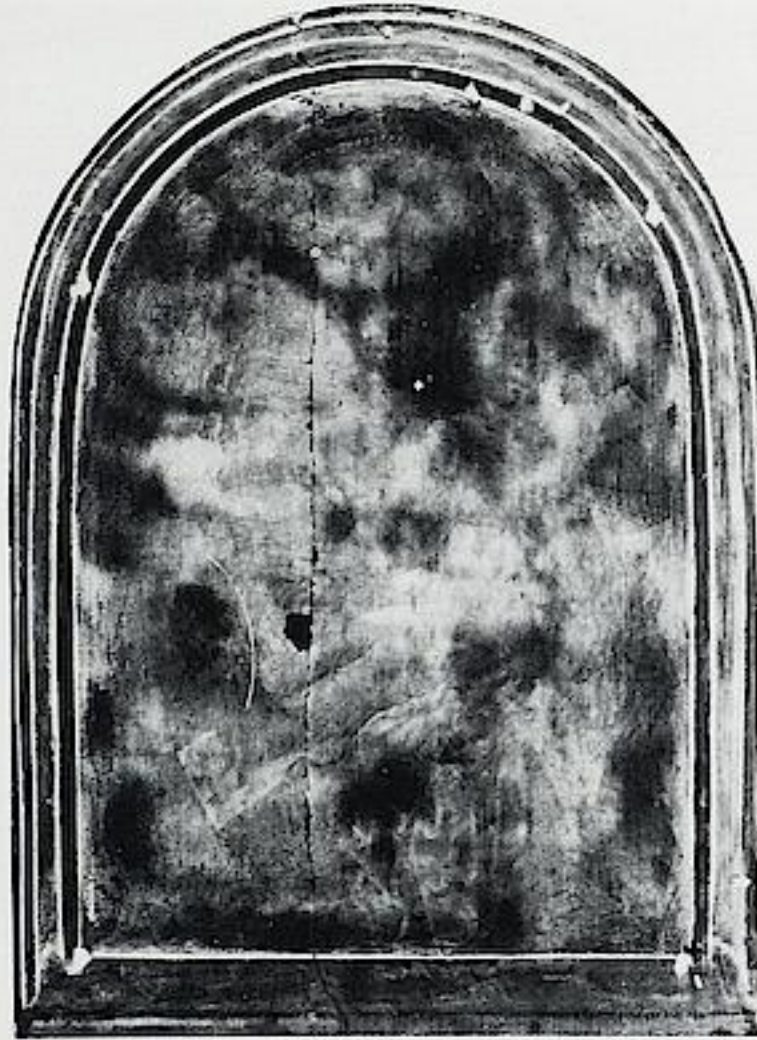


Abb. 30 Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Röntgenbild, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

wesentlich einfacher dar. Während der Zustand der Malerei der Innenseiten der Flügel (Abb. 27) gut ist, sind die Grisaille-Darstellungen auf den Außenseiten – ohnehin qualitativ gegenüber den Innenseiten deutlich abfallend – auf Grund zahlreicher Bereibungen und Farbabsplitterungen stark beeinträchtigt (Abb. 28).

3. Der gemäldetechnologische Befund

War die Autopsie vor allem bei der Mitteltafel des Triptychons rasch an die Grenzen ihrer Erkenntnismöglichkeiten gestoßen, so konnte eine Reihe von Fragen – vor allem zum Verhältnis der blauen Farbschichten zum Inkarnat im Bereich der Pentimenti – durch die Heranziehung unterschiedlicher gemäldetechnologischer Untersuchungsmethoden geklärt werden²⁷.

Die Röntgenaufnahme dokumentiert aufs deutlichste den Verlauf der Bruchkante der Tafel und zeigt präzise den Umfang der Farbverluste an, zugleich

²⁷ Für die Durchführung der Untersuchungen bin ich dem Restaurator des Städel, P. Waldeis, zu Dank verpflichtet. Dr. P. Klein, Hamburg, führte auch in diesem Falle die dendrochronologischen Analysen durch.



Abb. 31 Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut

liefert sie aber einen überraschenden Befund (Abb. 30): Im Gegensatz zu den Flügelbildern zeichnet sich auf dem Röntgenbild der Mitteltafel die Darstellung nur äußerst schemenhaft ab – d. h. die Absorption der Röntgenstrahlung ist kaum differenziert. Deutlich heben sich nur die wohl massiv bleiweißgeladenen Perlen des Stirnbandes der Madonna sowie Teile der Windel des Kindes ab. Die verschatteten Inkarnatpartien werden nur undeutlich erkennbar. Das Absorptionsniveau dieser Partien konkurriert mit dem von solchen Bildabschnitten, in denen – nach dem Oberflächenbild zu urteilen – eine gänzlich andere Absorption zu erwarten wäre. Der Grund für diese von Röntgenbildern anderer Gemälde van der Goes²⁸ unvertraute Erscheinung dürfte mit größter Wahrscheinlichkeit in der besonderen Zusammensetzung der Grundierung der Frankfurter Tafel zu suchen sein. Unerwartet ist auch der Befund der Infrarot-Reflektographie der Mitteltafel (Abb. 31), denn – wiederum abweichend von den Flügelbildern – konnte eine Unterzeichnung nicht sicher nachgewiesen werden²⁹.

²⁸ Man vergleiche etwa die Röntgenaufnahmen der Tafeln des Wiener Diptychons oder des Lissaboner Lukas’.

²⁹ Angesichts des mit bloßem Auge an linkem Arm und Hand des Kindes sichtbaren Befundes, bei dem es sich wohl um die Unterzeichnung handelt, scheint es unwahrscheinlich, daß die Marien-tafel überhaupt nicht unterzeichnet sein sollte.

Gegenüber diesen mehr Fragen aufwerfenden als sie beantwortenden Ergebnissen der Röntgenaufnahme und der Reflektographie bestätigte die stereomikroskopische Untersuchung der Madonnentafel die Zweifel an der Authentizität der »ultramarinblauen« Mariengewandung: Nicht nur unter der weißen Windel des Kindes, sondern auch unter der gesamten »Ultramarin«-Farbschicht der Gewänder der Gottesmutter liegt durchgehend »Azurit«. Entlang der Ränder der sekundären »ultramarinblauen« Farbzone – am Kontur der Figur Mariens zum Hintergrund hin, wie auch an den Anschlußstellen der Gewandung der Gottesmutter zu den Inkarnatpartien – läßt sich unter dem Mikroskop fast durchgängig die Randzone der originalen »Azurit«-Schicht fassen. Um jeden Zweifel an der Richtigkeit der Interpretation dieses Befundes auszuschließen, wurde an zwei Stellen entlang der Bruchkante die moderne Retusche und Auskittung entfernt. Dies betraf zum einen die Stelle des größten, durch das Zerschneiden der Tafel verursachten Farbverlustes im Bereich des Pflanzenstengels in der rechten Kinderhand, zum anderen die Bruchkante im Bereich des pelzgefütterten rechten Ärmels Mariens und des darunter gelegenen Gewandabschnitts (Tafel 22). Der jeweilige Befund entsprach zur Gänze dem an den ursprünglichen Rändern der sekundären »Ultramarin«-Farbschicht: Unter dem »Ultramarin« findet sich die »Azurit«-Farbschicht, die wiederum auf der hellen Grundierung der Tafel aufliegt. Die Abnahme der im Bereich des Pelzfutters großflächig ausgefallenen modernen Retusche ließ noch deutlicher die grobe Ausführung der sekundären »Ultramarin«-Farbschicht erkennen. Sinnentstellend überdeckt die Zweitfassung einen Teil des originalen Pelzfutters – offensichtlich wurde die sorgfältige Differenzierung der einzelnen Kleidungsstücke der Madonna, wie sie in der Erstfassung noch vorgenommen worden war, bei der Ausführung dieses Eingriffs nicht mehr verstanden. Dank der stereomikroskopischen Untersuchung wie auch des Infrarot-Befundes ließ sich auch das Verhältnis der Pentimenti zu den beiden blauen Farbschichten klären. Sowohl bei der von Farbpartien des Inkarnates überdeckten blauen Farbschicht (an Spann und Oberschenkel des rechten Beines des Kindes) als auch bei der blauen Farbe, die ihrerseits die anfänglich angelegten, dann aber doch verworfenen Inkarnatzonen abdeckt (an den Fersen beider Füße und am unteren Kontur des Unterschenkels des linken Beines), handelt es sich zweifellos um »Azurit«, das wir generell bei der Erstfassung der Mariengewänder vorgefunden haben. An keiner Stelle ist bei den Pentimenti das »Ultramarinblau« der Zweitfassung involviert.

Die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen in Verbindung mit den bei der Autopsie gemachten Beobachtungen erlauben nun eine Rekonstruktion des Originalzustandes der Tafel. Angesichts der Tatsache, daß die »ultramarinfarbene« Mariengewandung zur Gänze über einer durchgehenden »Azurit«-Farbschicht liegt, daß die Farbe der Zweitfassung in keinem Fall

im Zusammenhang mit den *Pentimenti* erscheint, vor allem aber auch wegen der bereits aufgezeigten Schwächen und Mißverständnisse in der Ausführung der blauen Zweitfassung der Kleidung der Gottesmutter wie auch der erweiterten Windel, kann kein Zweifel daran bestehen, daß die gesamte »ultramarinblaue« Gewandung Mariens und der größte Teil der Windel des Kindes eine spätere Hinzufügung und Veränderung der Tafel von anderer Hand darstellen. Im ursprünglichen Zustand zeigte die Tafel die Madonna demnach mit dunklem Untergewand, pelzgefüttertem, »azuritfarbenem« Gewand und gleichfarbenen Umhang bekleidet, das Kind auf einem kleinen, windelartigen weißen Stofftuch haltend. Um Originalpartien der Windel handelt es sich zweifelsfrei nur bei dem Zipfel rechts der Linken Mariens sowie bei den beiden Stoffabschnitten an Hüfte und linkem Oberschenkel des Kindes. Ob unter der sekundären Erweiterung der Windel partiell (etwa im Bereich der Unterschenkel und Füße) noch Teile der Windel der Erstfassung verborgen sind, kann nicht sicher entschieden werden. Dem ursprünglichen Zustand gehört ohne Frage auch der rote, goldgepunktete Hintergrund an, wie am originalen Stoffzipfel der Windel oder den Haaren des Kindes über diesem Hintergrund leicht zu überprüfen ist³⁰. Auffällig sind die an den *Pentimenti* ablesbaren, von Hugo noch während des Malprozesses ausgeführten kompositionellen Veränderungen. Der Kinderkörper war in der ersten Farbanlage noch wesentlich langgestreckter und dünner als in der schließlich korrigierten Endfassung. Durch die markant weiter vorgestreckten Fersen und durch den ursprünglich vorgesehenen Verlauf des Konturs des rechten Oberschenkels (nahe und parallel zu der des linken) waren die Beine deutlich länger. Die Proportionierung des Kinderkörpers fiel dadurch wesentlich gelängter aus. Dieser Tendenz zu einem außerordentlich langgestreckten und mageren Leib steht die anfängliche Betonung der Schulterpartie und der Hände des Kindes gegenüber, die in der endgültigen Ausführung deutlich gemildert wurde. Handschriftlich bemerkenswert ist schließlich auch die Gestaltung der Haare des Christusknaben: Während die einzelnen Haare innerhalb des Kopfumrisses sorgsam mit einem feinen Pinsel in Farbe ausgeführt sind, begegnet uns bei den vor dem roten Hintergrund erscheinenden Haaren die von der Wiener Beweinung her bereits vertraute Kratztechnik, bei der mit einem spitzen Gegenstand das einzelne Haar aus der noch feuchten Hintergrundfarbe herausgekratzt wurde.

Die dendrochronologische Untersuchung³¹ der Madonnentafel konnte auch in diesem Falle die Verwendung von Eichenholz aus dem baltischen

³⁰ Diese Beobachtung wurde schon von P. Eich gemacht (ENP IV, S. 26²), der damit die Vermutung Friedländers (1926), S. 29, widerlegte, der Hintergrund der Mitteltafel sei vom Maler der Stifterportraits übergangen worden.

³¹ Untersuchungsbericht von Dr. P. Klein, Hamburg, vom 21. 8. 1986.

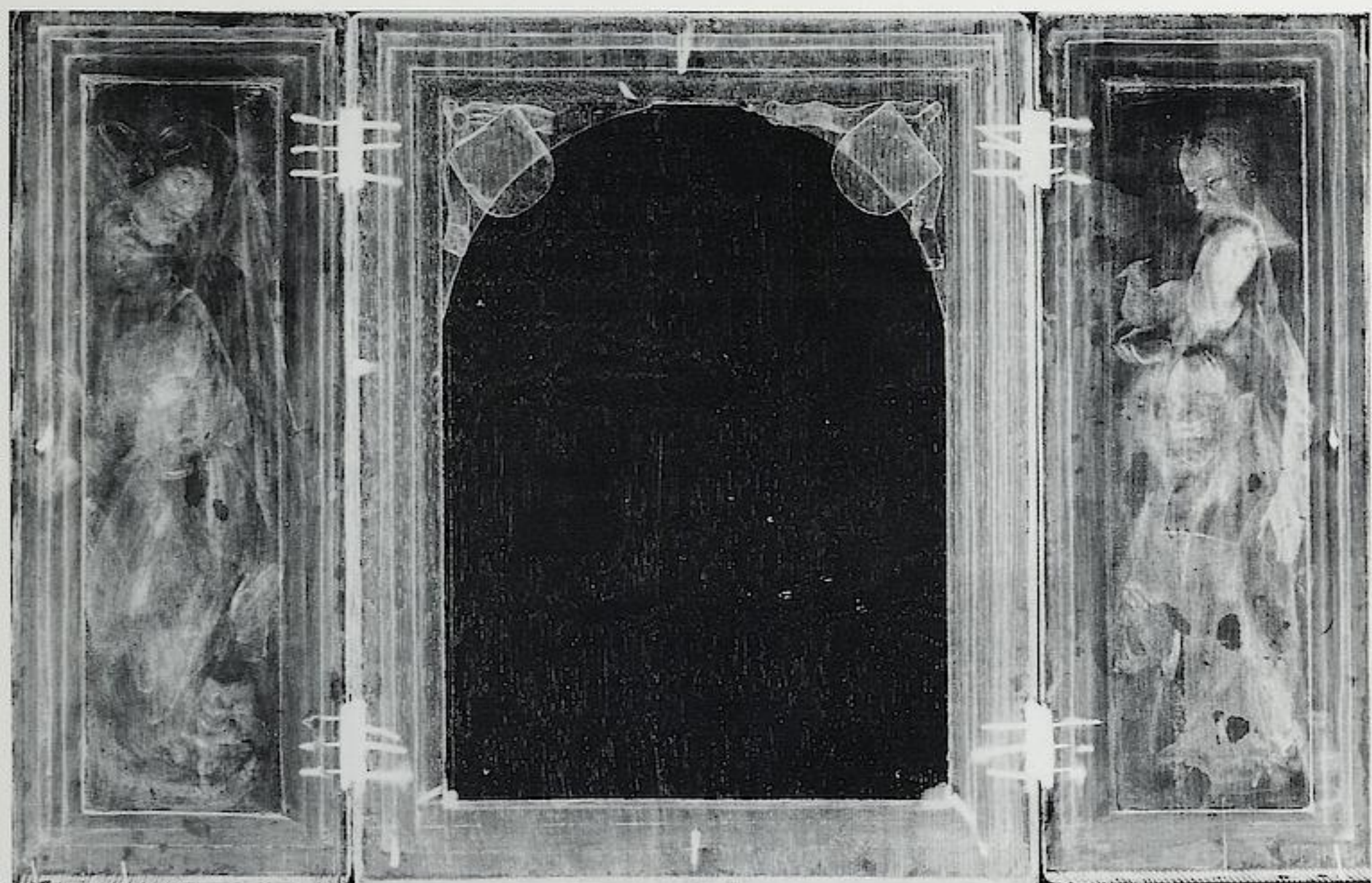


Abb. 32 Brügger(?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, Rahmenwerk der Mitteltafel und Flügel, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut

Raum nachweisen. Die Tafel umfaßt 198 Jahrringe, wobei der jüngste in das Jahr 1442 datiert werden kann. In Ermangelung jeglichen Splintholzanteils kann ein Fälldatum ab 1457 abgeleitet werden. Bei Annahme einer zehnjährigen Lagerungszeit des Holzes vor seiner Verwendung durch den Maler erscheint daher eine Bildentstehung vom Jahre 1467 an wahrscheinlich³² – der dendrochronologische Befund grenzt also die von der kunsthistorischen Forschung für die Frankfurter Marien-Tafel bisher vorgeschlagenen Datierungen zwischen 1467 und 1478 nicht ein.

Die gemäldetechnologische Untersuchung brachte auch für die Flügelbilder neue Erkenntnisse. Im Gegensatz zur Mitteltafel zeigen die Röntgenaufnahmen der Flügel das von niederländischen Tafelbildern der Zeit vertraute Bild (Abb. 32). Sie verdeutlichen zugleich den ganzen Umfang der Schäden und Wiederherstellungen der schlecht erhaltenen Malerei der Außenseiten, wenn

³² Für die diesen Überlegungen und Berechnungen zugrundeliegenden, grundsätzlichen dendrochronologischen Erkenntnissen, s. o. S. 76f.

auch die Überlagerung der Röntgenbilder deren Interpretation erschwert³³. Klar erkennbar wird die größere Schwäche der Malerei der Flügelaußenseiten im Vergleich mit den Stifterbildern: Die Köpfe Mariens und Gabriels bereiteten dem Maler offenkundig Schwierigkeiten, wie – im Gegensatz zu den Köpfen der Heiligen der Innenflügel – an der gleichförmigen Absorption der Röntgenstrahlung ablesbar ist. Sie deutet auf mehrere Anläufe in der Farbanlage hin, bevor die endgültige Form gefunden war. Dieser Befund wird für den Engelskopf noch deutlicher in der Infrarot-Reflektographie, die die Änderung der Kopfstellung während der Farbausführung zusammen mit der Unterzeichnung dokumentiert (Abb. 33). Die Unterzeichnung der Flügel ist innen wie außen mit dem Pinsel ausgeführt. Mit wenigen, rasch hingewetzten, auch mehrfach noch korrigierten Strichen werden Konturlinien und Binnenzeichnung festgehalten, eine Angabe der Modellierung oder Schattenzonen erfolgt hingegen kaum. Insbesondere bei den Flügelinnenseiten diente die Unterzeichnung nur als Orientierungshilfe (Abb. 34). So sind Arm- und Handhaltung der Stifter bereits in der ersten Farbanlage gegenüber der Unterzeichnung verbessert worden. Die einzige markante Abweichung im Motivischen zwischen Unterzeichnung und Farbausführung stellt der in der Unterzeichnung vorgesehene, dann aber verworfene dünne Schleier dar, den Johanna de Keysere, ähnlich der Elisabeth de Keverwyck auf Hugos Stifterflügel des Brügger Hippolyt-Altars (Tafel 13)³⁴, zu ihrer schwarzen Kappe tragen sollte. Die Gesichter des Stifterpaares schließlich sind nur in allgemeinen Umrissen unterzeichnet. Erst im Verlauf des Farbauftrages wurde Portraitqualität angestrebt – auch hier im Röntgenbild an den wiederholten Selbstkorrekturen unschwer ablesbar³⁵.

Für eine Datierung der Flügel in die 1490er Jahre spricht das Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung³⁶. Es handelt sich wiederum um baltisches Eichenholz. Der jüngste gemessene Jahrring auf der äußeren Rahmung der Mitteltafel stammt aus dem Jahre 1470, auf dem linken Flügel aus dem Jahr

³³ Die in der Röntgenaufnahme sichtbar werdenden Ausflickungen und Übermalungen sind ausnahmslos den Flügelaußenseiten zuzuordnen.

³⁴ ENP IV, S. 70, Nr. 11, Tafel 19.

³⁵ Zwar gibt es keine so massiven Veränderungen, etwa in der Kopfstellung, wie bei den Figuren der Verkündigung, aber die gleichmäßigere Absorption der Röntgenstrahlung durch die Stifterköpfe gegenüber den schematisierten Heiligenköpfen weist auf das intensivere Arbeiten an den Portraitköpfen hin.

³⁶ Untersuchungsbericht von Dr. P. Klein, Hamburg, vom 8. 10. 1985.

Die Jahrringe der Tafeln konnten folgenden Jahren zugeordnet werden: Sekundäres Rahmenwerk der Mitteltafel 1269–1470, linker Flügel 1381–1471, rechter Flügel 1311–1370. Die Struktur des Holzes der Flügel weist darauf hin, daß beide aus einem Brett aufgetrennt wurden. Dem entspricht auch der Befund der Jahrringe, wobei von einem Sägeschnitt von ca. 1,5 cm auszugehen ist, dem 11 Jahrringe zum Opfer fielen.



Abb. 33 Brügger(?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, Flügelaußenseiten, Infrarot-Reflektographie, Verkündigung, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Abb. 34 Brügger(?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, Flügelinnenseiten, Infrarot-Reflektographie, Stifterpaar mit empfehlenden Heiligen, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

1471. Da bei keiner der Tafeln ein Splintholzansatz vorhanden ist, ist von einem Fälldatum ab 1485/86, von einer Verwendung (bei einer maximal zehnjährigen Lagerzeit) frühestens zu Anfang der 1490er Jahre auszugehen. Im Hinblick auf die stilistisch eng verwandten Fragmente eines größeren Tafelbildes in der ikonographischen Nachfolge von Jan van Eycks Madonna des Kanonikus Van der Paele im Metropolitan Museum in New York (Abb. 35) könnte man vielleicht auch für die Frankfurter Triptychon-Flügel an eine Entstehung in einer Brügger Werkstatt denken³⁷.

³⁷ Die Flügelinnenseiten mit den Stifterbildern erinnern in ihrer Machart an zwei Fragmente einer sich wohl ursprünglich an Jan van Eycks Van der Paele-Madonna anlehnen Tafel, die sich heute als Teil der Jack and Belle Linsky Collection im Metropolitan Museum of Art in New York befinden (Inv. Nr. 1982. 60. 18, 19; Holz, jeweils 24,1 cm x 10,2 cm; Bauman [1986], S. 20, Farbabbildung auf S. 21). Im Hinblick auf die kompositionelle Anlehnung an die Paele-Madonna vermutete Bauman (1986), S. 20, in dem Maler einen in den 1490er Jahren in Brügge arbeitenden Künstler.

4. Die Entstehungsgeschichte des Frankfurter Marien-Triptychons

Für eine Datierung der Mitteltafel des Frankfurter Marien-Triptychons (Tafel 21) steht – neben Beobachtungen zu Technik und Bildgenese – nur die Stilkritik zur Verfügung, wobei diese aber, wie wir gesehen haben, ausschließlich auf die Inkarnatpartien und den Hintergrund des Bildes beschränkt bleibt. Friedländer (1926)³⁸ kennzeichnete den Stil der Madonnentafel, die er als

»... etwa gleichzeitig mit dem Wiener Diptychon [in Hugos Frühzeit; JS] entstanden...«

ansah, treffend in folgender Weise:

»Sein [des Kindes; JS] nackter Leib ist meisterhaft durchgebildet in der Drehung und Wendung der Glieder, mit bewegtem Umriß, mit gleitenden Schatten, mit dem silbrigen Schimmer geschliffenen Emails. Die auffällig großen Madonnenhände, ausführlich durchgebildet in der Stofflichkeit des weichen Fleisches, verraten gesteigertes Selbstgefühl und bewußtes Schalten mit erworbener Formenkenntnis.«

Ohne dies näher auszuführen, bezog sich Friedländer (und mit ihm die nachfolgende Forschung) bei dem indirekten Stilvergleich mit dem Wiener Diptychon primär auf die Tafel der Beweinung (Tafel 19): Insbesondere der vielzitierte Vergleich der Oberflächengestaltung mit »dem silbrigen Schimmer geschliffenen Emails« kann nur auf die Beweinung bezogen, nicht aber auf den Sündenfall (Tafel 18) übertragen werden. Bei der Beweinung, nicht aber beim Sündenfall begegnet auch die Kratztechnik für die besonders lebendige Charakterisierung der wirren Kinderhaare vor dem goldgepunkteten Hintergrund. Im Hinblick auf diese Parallelen erscheint eine Datierung der Mitteltafel des Frankfurter Marien-Triptychons gegen Ende der 1470 Jahre, möglicherweise kurz vor der Wiener Beweinung, am wahrscheinlichsten.

Ob die Madonnentafel des Hugo van der Goes von Anfang an für ein Mitglied der Familien van Overbeke oder de Keyser bestimmt war, wissen wir nicht; möglicherweise gelangte sie erst nachträglich in deren Besitz. Vermutlich in den 1480er oder zu Beginn der 1490er Jahre ließen Wilhelm van Overbeke und seine Frau die Marien-Tafel von einem nicht näher zu bestimmenden, möglicherweise in Brügge tätigen niederländischen Maler³⁹ durch Einfügung in ein weiteres Rahmensystem zum heutigen Triptychon erweitern (Abb. 26)⁴⁰. Die weitreichenden Eingriffe in die Substanz der Mitteltafel kön-

³⁸ Friedländer (1926), S. 38f.

³⁹ S. o. S. 105, Anm. 37.

⁴⁰ Im Photoarchiv des Centre National in Brüssel befinden sich Schwarzweiß-Photographien von zwei alten (?) Kopien nach den Innenseiten der Flügel des Frankfurter Triptychons. Während Wilhelm van Overbeke und Johanna de Keyser in getreuer Kopie der Frankfurter Flügel als Dreiviertelfiguren erscheinen, sind die empfehlenden Heiligen durch einen einheitlichen dunklen (schwar-



Abb. 35 Brügger Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts, Fragmente eines Tafelbildes mit den Heiligen Donatian und Georg(?), New York, Metropolitan Museum of Art

nen allerdings nicht mit dieser Erweiterung in Verbindung gebracht werden. Abgesehen von der ganz anderen »Handschrift« (man vergleiche etwa die Art der Oberflächenbehandlung von Stoffen) spricht vor allem die völlige Fehlinterpretation der Madonnengewandung gegen die Ausführung durch den Maler der Flügelbilder, der die zeitgenössische Tracht der Stifter detailliert und präzise wiedergibt. Wann und wo die Madonnentafel partiell übermalt wurde, ist nicht sicher zu ermitteln. Das ausgeprägte Craquelée der übermalten Par-



Abb. 36 Meister von Flémalle, Madonna mit Kind vor dem Ofenschirm, London, National Gallery



Abb. 37 Dirk Bouts, Madonna mit Kind und Engeln, Granada, Capilla Real

tien spricht gegen eine zu weite zeitliche Absetzung von der Ausführung der Originalmalerei⁴¹, aber zugleich scheint die Ignoranz für die »Kleiderordnung« Mariens eine Datierung in den Beginn des 16. Jahrhunderts oder gar noch ins endende 15. Jahrhundert zu verbieten. Das fortgeschrittene 16. Jahrhundert mag, mit vorsichtiger Zurückhaltung, als Entstehungszeitraum für den Eingriff am ehesten in Frage kommen. Das Zerbrechen der Tafel in zwei Teile, die Verklebung, Auskittung und Retuschierung muß zu einem noch späteren Zeitpunkt erfolgt sein; auch er ist nicht genauer zu fassen⁴². In diesem

zen?) Hintergrund ersetzt worden, der seinerseits nur vom jeweiligen Wappen des Stifterpaares belebt wird. Die Photographien gelangten 1967 als Geschenk von Herrn X. de Ghellinck-Vaernewyck, Brüssel, ins Centre National, und tragen den Vermerk »Bruxelles, Vente 195(?)«. Der Verbleib der Tafeln ist auch Herrn X. de Ghellinck-Vaernewyck nicht bekannt (briefliche Mitteilung vom 16. 9. 1986), dem ich für seine Auskünfte auch zu heraldischen Fragen danken möchte.

⁴¹ Freundlicher Hinweis von P. Waldeis, Frankfurt. Dies dürfte die Ausführung zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausschließen – etwa, um das Bild in einen dem Verkauf förderlichen Zustand zu versetzen.

⁴² Bei der Verklebung wurden die Bruchkanten nicht völlig gleichmäßig aneinandergesetzt, wodurch ein leichter Absatz an der Kante entstand. Um diesen wiederum auszugleichen, wurden Kittung und Retusche vor allem im unteren Abschnitt auch durchaus ein Stück weit über die Originalfarbpartien (schon der Zweitfassung) gezogen; insbesondere unterhalb des Handgelenks der Rechten Mariens verunklärte dies noch zusätzlich den Befund.

Der vom Kind in der Rechten gehaltene Pflanzenstengel ist zumindest im Ansatz und den zwei



Abb. 38 Italo-Byzantinischer Meister des 14. Jahrhunderts, Gnadenbild der »Notre-Dame de Grâce«, Cambrai, Kathedrale

Zusammenhang wurde die Rahmung der Tafel neu vergoldet und das Motto »EN ESPERANCE« – vielleicht nach altem Vorbild – erneuert⁴³. Diese Maßnahme stellte den letzten wesentlichen Eingriff in die Substanz des Bildes dar.

5. Das Verhältnis der Frankfurter Marien tafel zur traditionellen Madonnenikonographie

Die Darstellung des schon vergleichsweise alten und durchaus altklug wirkenden Christuskindes, das offensichtlich sich und seiner Umwelt bereits zur Gänze bewußt ist und das sich mit Blick und Gestik direkt an den Betrachter wendet, weicht deutlich von der Mehrzahl der traditionellen ikonographi-

seitlichen (Blüten-?) Blattenden original erhalten. Für eine botanische Bestimmung reichen diese Reste aber nicht aus.

⁴³ Das Motto dürfte mit größter Wahrscheinlichkeit mit den – leider nicht näher bekannten – Umständen zu erklären sein, die zur Auftragserteilung der Erweiterung der Marien tafel zum Triptychon führten. Es handelt sich jedenfalls nicht um die Devise der Familie Overbeke, die »Passaert vroylick Overbeke« lautete (Alphonse O’Kelly de Galway, *Dictionnaire des cris d’armes et devises des personnages célèbres et des familles nobles et autres de la Belgique ancienne et moderne*, Bruxelles 1865, S. 133). Angesichts der Formulierung »En Esperance« möchte man am ehesten an einen Bezug auf Schwangerschaft und Geburt denken.



Abb. 39 Rogier van der Weyden, Madonna mit Kind, Houston, Museum of Fine Arts



Abb. 40 Dirk Bouts, Madonna mit Kind, New York, Metropolitan Museum of Art

schen Formulare ab. Üblicherweise wesentlich jünger dargestellt, ist das Kind meist völlig mit sich selbst beschäftigt⁴⁴; ohne den Betrachter bewußt wahrzunehmen, wendet es sich ihm bestenfalls mehr oder weniger scheu zu⁴⁵. Mit der Frankfurter Tafel vergleichbare Formulierungen finden sich sonst nur vereinzelt bei ganz- bzw. mehrfigurigen Darstellungen, wie etwa bei der »Salting-Madonna« des Meisters von Flémalle in der National Gallery in London (Abb. 36)⁴⁶ oder bei Dirk Bouts' Madonna mit Kind und Engeln in der Capilla Real in Granada (Abb. 37)⁴⁷.

Im Bereich der halbfigurigen Madonnenbilder findet Hugos Frankfurter Tafel ihre nächste Parallele in Werken Rogier van der Weydens und Dirk Bouts', die ihrerseits unmittelbar auf das berühmte italo-byzantinische Gna-

⁴⁴ So z.B. bei Rogier van der Weydens Lukas-Madonna und den davon abhängigen halbfigurigen Madonnenbildern (ENP II, S.81-86, Nr.106-117, Tafeln 118-123). Zur Typenentwicklung der Madonnenbilder des Flémalle-van der Weyden-Kreises vergl. Dirk de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flémalleske Voorlopers*; in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 13 (1971), S. 123-131.

⁴⁵ So etwa bei Jan van Eycks Van der Paele-Madonna in Brügge, Groeningemuseum, oder der Rolin-Madonna in Paris, Louvre (ENP I, S. 42f, Tafel 23 bzw. S. 60, Tafel 51).

⁴⁶ ENP II, S. 71, Nr. 58, Tafel 85.

⁴⁷ Schoute (1963), S. 29-35.

denbild der »Notre-Dame de Grâce« (Abb. 38) in der Kathedrale von Cambrai zurückgehen⁴⁸. So stellt Rogier in seiner Madonnen tafel in Houston, Museum of Fine Arts (Abb. 39)⁴⁹, ein seiner Bewegungen noch kaum bewußtes Kleinkind dar, das sich schutzsuchend an die Mutter drängt. In der direkten Kontaktaufnahme des Kindes mit dem Betrachter, in seiner un gelenken Bewegung, dem Sitzmotiv in den bergenden Händen Mariens, aber auch in deren Zuwendung zum Kind oder in dem Perldiadem in den Haaren der Mutter Gottes finden wir bereits Elemente der Frankfurter Tafel vorweggenommen. Auch Dirk Bouts bezog sich mit seiner halbfigurigen Madonnendarstellung im Metropolitan Museum in New York (Abb. 40)⁵⁰ unmittelbar auf das Bildformular des Gnadenbildes in Cambrai. Hier entfällt der direkte Blickkontakt des Kindes mit dem Betrachter ebenso wie das bergende Umfassen durch Maria. Das Kind ist aber älter als bei Rogier, und dies erklärt seine sehr viel selbstbewußtere Bezugnahme auf die Mutter.

Über diesen Vorbildkreis geht Hugos Formulierung aber mit der direkten Ansprache des Betrachters durch das Kind weit hinaus: Das bei van der Weyden und Bouts noch in vollem Umfang beibehaltene ikonographische Formular der »Glykophilousa« wird hier zugunsten der demonstrativen Weisung der Nelkenblüte, die in diesem Zusammenhang wohl am ehesten auf die Passion Christi verweisen soll, aufgegeben.

⁴⁸ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 490–492, Farbtafel X.

Vos (1971), S. 90 mit Abb. 14, wollte demgegenüber den Typus von Hugos Frankfurter Madonna auf eine mutmaßlich vom Meister von Flémalle herrührende Halbfigurenmadonna zurückführen. Die Existenz einer solchen Komposition des Meisters von Flémalle, die den frühesten erhaltenen Halbfigurenmadonnen Rogiers um 20 bis 30 Jahre vorhergegangen sein sollte, war erstmals von Friedrich Winkler, *Vorbilder primitiver Holzschnitte*; in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 12 (1958), S. 37–45, von einem Einblattholzschnitt abgeleitet worden, der in zwei Exemplaren in Breslau, Diözesanbibliothek, und in Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, erhalten geblieben ist. Wenngleich sich auch Holzschnitt und Frankfurter Madonna in der Art und Weise, in der Maria das Kind mit der einen Hand hält, mit der anderen seitlich stützt, in auffälliger Form entsprechen, so sind die Unterschiede zwischen den beiden Kompositionen doch so ausgeprägt, daß an eine direkte Ableitung, wie de Vos sie vorschlug, u. E. nicht zu denken ist.

⁴⁹ ENP II, S. 67, Nr. 35, Tafel 57.

⁵⁰ ENP III, S. 60, Nr. 9, 9a-c, Tafel 17.

Aus dem Bouts-Kreis sind weitere halbfigurige Madonnenbilder überliefert, die ihrerseits in bestimmten Kompositionselementen Entsprechungen zu Hugos Frankfurter Tafel zeigen. Dabei muß allerdings offenbleiben, ob sie tatsächlich auf ein Hugo zeitlich vorausgehendes Werk Bouts' zurückgehen, oder ob sie nicht ihrerseits bereits ein Madonnenformular Hugos in der Art der Frankfurter Tafel reflektieren. So ähnelt bei einer Madonnendarstellung eines Bouts-Nachfolgers in London, National Gallery (Inv. Nr. 708, Eiche, 20 x 14,5 cm; Davies [1968], S. 19f; Abbildung in *The National Gallery. Illustrated General Catalogue*, London 1973, S. 75) das Kind dem Frankfurter Christuskind, während Maria der New Yorker Paraphrase Bouts' nach dem Cambraiser Gnadenbild entspricht. Ein in mehreren Exemplaren überliefertes Madonnenformular des Bouts-Kreises zeigt demgegenüber das den Betrachter fröhlich anblickende Kind in einer der Frankfurter Tafel ähnelnden Haltung, darüberhinaus mit einer Blüte in der Linken (ENP III, S. 72f, Nr. 93, 93a–d, Tafel 97).

III. Der heilige Lukas zeichnet die Madonna. Das Tafelbild des Museu Nacional in Lissabon

Die Tafel des Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon zeigt den Evangelisten Lukas als Maler, hier beim Zeichnen in seiner Werkstatt (Tafel 23, Abb. 41)¹. Nach allen ikonographischen Vergleichsbeispielen zu schließen, arbeitet er an einer Zeichnung der Muttergottes mit dem Kind². Lukas kniet im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt auf einem Kissen. Er trägt über graufarbenem Untergewand ein mit grauem Pelz gefüttertes, hellkarminrotes, gegürtetes Gewand, darüber einen graublauen, gelbgesäumten, weiten Umhang und zusätzlich einen karminroten Schultermantel mit Kapuze. Auf dem Haupt trägt Lukas eine gräulich-karminrote Kappe. Ein großes Buch dient als Zeichenunterlage. Lukas stützt es so in die Hüfte, daß dem Betrachter des Bildes die Ansicht der Zeichnung selbst verwehrt bleibt. Die Rechte hält einen Metallstift und liegt auf dem Buch auf. Der Heilige hat den Kopf leicht erhoben und blickt konzentriert nach rechts. Auf dem Fliesenboden unmittelbar vor ihm liegen die Utensilien für eine möglicherweise notwendige Korrektur der Zeichnung, Messer und Vogelschwinge.

Als Schutzpatron der Maler ist Lukas in seiner Werkstatt dargestellt, umgeben von den Gegenständen und Werkzeugen seiner Tätigkeit. So ist in unmittelbarer Nähe des großen, bleiverglasten Fensters an der linken Wand des nur ausschnitthaft wiedergegebenen Raumes die Staffelei aufgeschlagen, davor ein Stuhl aufgestellt. Auf der Staffelei haben ein gerahmtes und bereits grundiertes Tafelbild und die Palette des Malers Platz gefunden. Dem Symboltier des Evangelisten, dem Stier, ist zwischen Stuhl, Staffelei und Fenster ein eng bemessener Ruheplatz zugewiesen. An der Rückwand des Raumes steht ein halbhoher Schrank, auf und in dem eine Reihe von Gegenständen abgestellt worden sind, die in einer Malerwerkstatt Verwendung finden, wie etwa eine Muschel zum Anrühren der Farben. Die beiden großen Codices – der eine an den Schrank gelehnt, der andere als Zeichenunterlage dienend – weisen ebenso wie der Stier zugleich auf Lukas' Rolle als Schreiber eines der Evangelien hin. Die Farbigkeit des Bildes ist sehr zurückhaltend. Gegenüber dem warmen Grau, Beige und Braun von Bodenfläche, Fenster und Einrichtungsgegenständen dominieren die mit Grau abgemischten Rottöne der Gewänder, begleitet nur vom Graublau des weiten Umhangs und dem Flaschengrün der Wandbespannung und der beiden Kissen.

¹ Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga; Inv. Nr. 1459, Holz, 104,5 x 62,4 cm; S. Lucas retratando a Virgem (Lissabon 1981).

² Dorothee Klein, St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna, Berlin 1933; Catherine King, National Gallery 3902 and the theme of Luke the Evangelist as artist and physician; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48 (1985), S. 249–255; Kraut (1986).

1. Die Entwicklung der Forschungsmeinungen

Die Tafel gelangte 1913 in das Museu Nacional in Lissabon. Sie befand sich zuvor als Teil der königlichen Sammlung im Lissaboner Palacio des Necesidades. Über die frühere Geschichte und Herkunft des Bildes ist nichts bekannt³. Es galt als niederländische Arbeit der Zeit um 1500⁴ und wurde erstmals von L. Reis Santos (1939, 1953, 1962)⁵ Hugo zugeschrieben und in die Zeit nach 1476 datiert. Reis Santos wies auf den engen Zusammenhang der Tafel mit zwei weiteren Darstellungen desselben Themas hin. Es handelt sich dabei zum einen um einen Kupferstich (Abb. 42) des Antwerpener Stechers Antoine Wierix (1559–1624)⁶, zum anderen um eine Zeichnung im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam (Abb. 43)⁷. Reis Santos sah in der Lissaboner Tafel die unmittelbare Vorlage für den Lukas bei Wierix. Die Beziehung der Rotterdamer Zeichnung zum Bilde des Museu Nacional war für ihn demgegenüber weniger präzise zu bestimmen; ungeachtet ihrer hohen Qualität wollte er in ihr keine vorbereitende Studie zum Tafelbild sehen⁸.

Stich und Zeichnung waren schon vor Reis Santos' Publikation des Tafelbildes bekannt. Der Wierix-Kupferstich galt auf Grund der Bezeichnung »Gerar. de Iode excu. Anto. Wierinx sculpsit M. Quintin Mazzijs inuentor.« einhellig als getreue Wiedergabe einer im Original verschollenen, aber dokumentarisch belegten Lukas-Madonna von Quentin Massys. Die schon früher wiederholt festgestellte Verwandtschaft des Figurenstils des Kupferstichs zu Werken von Bouts und van der Goes war mit dem Hinweis auf die angenommene frühe Entstehung des Bildes innerhalb von Massys' künstlerischer Entwicklung erklärt worden⁹. Die Rotterdamer Zeichnung war ihrerseits schon von I. Adler (1930)¹⁰ Hugo van der Goes zugeschrieben worden, allerdings ohne daß dabei auf den Zusammenhang mit dem Wierix-Kupferstich hingewiesen worden wäre. Die Beziehungen zwischen Tafelbild, Zeichnung und

³ Reis Santos (1962), S. 61f (englische Übersetzung der portugiesischen Originalausgabe: derselbe [1953]).

⁴ Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes, Lisboa 1938, S. 95, Kat. Nr. 56.

⁵ Reis Santos (1939), S. 162–167; ausführlicher, und erstmals mit Datierungsvorschlag: derselbe (1953), S. 61f; derselbe (1962), S. 61f.

⁶ L. Alvin, *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix*, Bruxelles 1866, S. 81, Kat. Nr. 484; Mauquoy-Hendrickx (1978), S. 137, Kat. Nr. 771, Pl. 105.

⁷ Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen; Inv. Nr. N 94; 198 x 126 mm, Feder in Braun über schwarzer Kreide; Vijf Eeuwen Tekenkunst (Rotterdam 1957), S. 5f, Kat. Nr. 2.

⁸ Reis Santos (1939), S. 167.

⁹ Henri Hymans, *Quentin Matsys*; in: *Gazette des Beaux-Arts*, 2. pér., 37 (1888), S. 20; Cohen (1904), S. 10f; Jean de Bosschère, *Quinten Metsys*, Bruxelles 1907, S. 34f; Harald Brising, *Quinten Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande*, Leipzig ²1908, S. 51; Winkler (1924), S. 195f; A. J. J. Delen, *Metsys*, Bruxelles 1926, S. 48.

¹⁰ Adler (1930), S. 54, Pl. 34.



Abb. 41 Hugo van der Goes, Lukas zeichnet die Madonna, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga

Kupferstich sollten nachfolgend die Goes- wie die Massys-Forschung zugleich intensiv und kontrovers beschäftigen. L. Reis Santos (1939) und im Anschluß daran M. J. Friedländer und H. Pauwels (1971)¹¹ hatten für die Angabe des Kupferstiches zwei konkurrierende Erklärungsmöglichkeiten ins Auge gefaßt: Entweder hatte Massys eine bis auf die Lissaboner Tafel verlorene Lukas-Madonna von Hugo van der Goes präzise kopiert, die Wierix seinerseits dann als Werk Massys' stach, oder aber der Stecher hatte seine Vorlage unbegründet und fälschlich für ein Werk Massys' gehalten.

¹¹ Reis Santos (1939), S. 162-167; ENP VII, S. 88 (Editor's Note).



Abb. 42 Antoine Wierix, Lukas zeichnet die Madonna, Kupferstich, Wien, Graphische Sammlung Albertina

Teilweise ohne auf die Lissaboner Tafel und ihre Zuschreibung näher einzugehen, sahen K. G. Boon (1942), L. Mallé (1955) und A. de Bosque (1975)¹² in der im Stich überlieferten Komposition weiterhin ein Frühwerk Massys', wobei sich Mutter und Kind an Werken von Bouts, Lukas hingegen an einem verschollenen, in der Rotterdamer Zeichnung reflektierten Goesschen Vorbild orientieren sollten. Auch D. Schubert (1972), H. Pauwels (1975, 1981) und G. Kraut (1986)¹³ hielten an der Zuschreibung der von Wierix gestochenen

¹² K. G. Boon, *Quinten Massys*, Amsterdam 1942, S. 16 mit Anm. 1; Luigi Mallé, *Quinten Metsys*; in: *Commentari* 6 (1955), S. 81; A. de Bosque, *Quinten Metsys*, Bruxelles 1975, S. 160f.

¹³ Dietrich Schubert, *Quinten Massys porträtiert von Jan van Scorel?* in: *Bulletin des Musées Royaux*

Lukas-Madonna an Massys fest, gingen aber noch einen wesentlichen Schritt weiter. Die Lissaboner Tafel galt ihnen als eigenhändiges Werk des Quentin Massys, das keinerlei stilistische Bezüge zu Werken van der Goes' aufwies; die Zeichnung hingegen wurde als Arbeit nach dem Tafelbild betrachtet, da sie in ihrer Wiedergabe der sekundären Beschneidung am oberen Bildrand dem an der Tafel zu beobachtenden Befund folgte¹⁴. Uneinig waren sich Schubert und Pauwels – Kraut machte keinen Datierungsvorschlag – nur in der zeitlichen Ansetzung des Lissaboner Bildes in Massys' Oeuvre. Schubert zufolge war die Tafel als Massys-Selbstportrait in der Rolle des hl. Lukas um 1525 entstanden; Pauwels hielt demgegenüber an der traditionellen Frühdatierung um 1500 fest. Die Gegenposition wurde u. a. von F. Winkler (1964) und L. Silver (1984)¹⁵ eingenommen: Sowohl die Lissaboner Tafel als auch die Rotterdamer Zeichnung waren demnach als Werke nach einer im Original wohl verlorenen Komposition van der Goes' zu betrachten, die Zuschreibung des Stiches an Massys ging auf einen Irrtum des Stechers zurück. Doch auch L. Reis Santos' (1953, 1962)¹⁶ uneingeschränkt positive Beurteilung der Lissaboner Tafel als Originalwerk Hugos fand mit K. Arndt (1965)¹⁷ ihren Anhänger, während C. Eisler (1964)¹⁸ angesichts des Zustandes der Tafel keine definitive Entscheidung treffen wollte.

Ende der 1970er Jahre wurde das Bild einer durchgreifenden Restaurierung, bei der vor allem ausgedehnte moderne Retuschen entfernt wurden, und einer detaillierten gemäldetechnologischen Analyse im Instituto José de Figueiredo in Lissabon unterzogen. Die Ergebnisse dieser Untersuchung wurden von M. F. Viana (1979)¹⁹ und in der Publikation des Museu Nacional de Art Antiga »S. Lucas retratando a Virgem« (1981)²⁰ mitgeteilt. Wie unentbehrlich diese beiden Beiträge für jede weitere Beschäftigung mit dem Lissaboner Bild,

des Beaux-Arts de Belgique 22 (1972), S. 20f; Henri Pauwels, Naar aanleiding van een gravure naar Quinten Metsys; in: Bijdragen tot de Geschiedenis van de Grafische Kunst opgedragen aan Prof. Dr. Louis Lebeer ter gelegenheid van zijn tachtigste verjaardag, Antwerpen 1975, S. 248–262; derselbe (1981), S. 15–23; Kraut (1986), S. 37–43.

¹⁴ Auf den Erhaltungszustand der Lissaboner Tafel wird nachfolgend ausführlich eingegangen.

¹⁵ Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino (Gent 1957), S. 132, Kat. Nr. 65, 66; Vijf Eeuwen Tekenkunst (Rotterdam 1957), S. 5, Kat. Nr. 2; Winkler (1964), S. 221–226, 312; S. 221; ENP IV, S. 88, Add. 140, Pl. 115; Larry Silver, The Paintings of Quentin Massys with Catalogue Raisonné, Oxford 1984, S. 240f; J. Rivière, Réflexions sur les Saint Luc peignant la Vierge flamands. De Campin à Van Heemskerck; in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1987), S. 63–66.

¹⁶ Reis Santos (1953), S. 61f; derselbe (1962), S. 61f.

¹⁷ Arndt (1965), Sp. 783–786, hier Sp. 785.

¹⁸ Colin T. Eisler, Rezension von Luís Reis Santos, Masterpieces of Flemish Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in Portugal, Lisbon 1962; in: Gazette des Beaux-Arts, 6. pér., 63 (1964), S. 191f.

¹⁹ Viana (1979), S. 59.

²⁰ S. Lucas retratando a Virgem (Lissabon 1981), S. 33–69.



Abb. 43 Niederländischer Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Lukas zeichnet die Madonna, Zeichnung, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



Abb. 44 Hugo van der Goes, Lukas zeichnet die Madonna, Zustand während der jüngsten Restaurierung, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga

seiner Zuschreibung und seinem Verhältnis zur Rotterdamer Zeichnung und zum Kupferstich Wierix' sind, macht insbesondere ein Blick auf die Photographien der Tafel in den unterschiedlichen Restaurierungszuständen deutlich (Abb. 44): Durch die Abnahme der ausgedehnten Übermalungen hat sich der Charakter des Bildes entscheidend verändert. Auf der Grundlage der Restaurierungsergebnisse sprachen sich M. F. Viana (1979) und F. Baudouin (1981)²¹ ausdrücklich für Hugos Autorschaft des Lissaboner Lukas aus. Baudouin datierte das Bild unter Vorbehalt in die frühe Schaffenszeit des Malers, dabei auf den engen Bezug zu Rogiers Lukas-Madonna (Abb. 47)²² hinweisend. Während er die Rotterdamer Zeichnung als Kopie nach dem Tafelbild betrachtete, hielt er den Wierix-Stich – zumindest, was die Figurengestaltung anging – für eine vergleichsweise getreue Wiedergabe der Goes-Komposition.

²¹ Viana (1979), S. 59; Baudouin (1981), S. 25–30.

²² Die Komposition des Rogier van der Weyden ist in mehreren Versionen in Boston, Brügge, St. Petersburg und München erhalten geblieben. Die Bostoner Fassung gilt allgemein als das Original Rogiers, man vergleiche Eisler (1961), S. 71–93, und Klein (1987), S. 35–37.

2. Ein Bild wird wiederentdeckt – die Ergebnisse der jüngsten Restaurierung²³

Die Lukas-Tafel mißt 104,5 x 62,4 cm²⁴ und besteht aus drei vertikal angeordneten, etwa 1,5 cm starken Eichenbrettern. Die Malerei ist sowohl an der rechten und linken wie an der unteren Bildkante in ihrer ursprünglichen Ausdehnung erhalten geblieben, wie an der Malkante klar erkennbar ist. Demgegenüber ist sie oben partiell beschnitten. Die auch hier zumindest teilweise erhaltenen Abschnitte des Grundiergrats machen deutlich, daß das Bild ursprünglich halbrund geschlossen war. Die Tafel ist also kein Fragment aus einem größeren Bildzusammenhang; da die Komposition in sich unvollständig ist, dürften wir in ihr am ehesten den linken Flügel eines Diptychons sehen.

Die Malerei²⁵ ist fast durchgängig leicht berieben, größere Farbverluste gibt es vor allem im Gesicht des Heiligen – auf Stirn, rechter Wange und um den Mund –, sowie am rechten Bildrand und an den Brettungen. Die geringe Qualität der im Zuge der jüngsten Restaurierung abgenommenen modernen Übermalungen gerade im Bereich des Gesichtes (zudem teilweise weit über die Fehlstellen hinausgehend wie im Bereich der Haare) ist an den Zustandsphotographien, die während der Abnahme angefertigt wurden, in aller Deutlichkeit abzulesen. Sie dürfte in ganz erheblichem Maße zur Dissonanz der bisherigen Forschungsmeinungen über die Zuschreibung der Lissaboner Tafel beigetragen haben. Auch die Röntgenaufnahme zeigt deutlich die ausgedehnten, bis auf den Bildträger reichenden Farbverluste in Gesicht und Gewand (Abb. 45). Zugleich wird der überaus präzise und ökonomische Farbaufbau ablesbar. Die einzige Ausnahme hiervon bildet ein Pentiment am Ringfinger der Rechten, der in der ersten Farbanlage nicht parallel zum Mittelfinger, sondern ein wenig davon abgesetzt verlaufen sollte. Die schließlich ausgeführte Farbfassung dieses Fingers mußte daher partiell über den bereits farbig angelegten Umhang gelegt werden²⁶. Die Infrarot-Photographien machen vor allem im Bereich der rotfarbenen Gewänder die Unterzeichnung sichtbar (Abb. 46). Auch hier las-

²³ Das nachfolgende Kapitel stützt sich (neben der Autopsie des Bildes) weitgehend auf die Mitteilungen der Leiterin des Lissaboner Restaurierungsinstituts »Instituto José de Figueiredo«, Frau M. F. Viana, der für ihre freundliche Unterstützung ebenso zu danken ist wie der Direktorin des Museu Nacional de Arte Antiga, Frau M. A. Beaumont. Maria Fernanda Viana, Tratamento e estudo técnico da pintura; in: S. Lucas retratando a Virgem (Lissabon 1981), S. 33–69.

²⁴ Die bemalte Oberfläche mißt demgegenüber 102 x 61 cm.

²⁵ Für die Beobachtungen zur Grundierung, zum Farbaufbau und zu den verwendeten Pigmenten sei auf die Beiträge von M. F. Viana und L. M. Picciochi Alves in S. Lucas retratando a Virgem (Lissabon 1981), S. 33–69 und 71–79, verwiesen.

²⁶ Die von Viana (1981), S. 41, Abb. 9, als Kopf gedeutete Form, die in der Röntgenaufnahme im Bereich des Fensters erscheint, wird von ihr versuchsweise einer ersten Bildfassung zugewiesen; die Interpretation des Röntgenbefundes als Kopf einer Figur erscheint allerdings problematisch.



Abb. 45 Hugo van der Goes, Lukas zeichnet die Madonna, Röntgenaufnahme, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga

sen sich keine wesentlichen Abweichungen zwischen Unterzeichnung und Farbanlage ausmachen²⁷. Die vermutlich mit einem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung bildet zunächst mit Umrißlinien und Binnenkonturen ein lineares Gerüst, das dann mit Schraffuren zur Angabe der Modellierung des Körpers komplettiert wird. Die strikt parallel geführten Schraffen folgen dabei in keinem Fall dem Oberflächenrelief des jeweiligen Bildgegenstandes: Der Flächencharakter der Unterzeichnung ist unübersehbar.

3. Autorschaft und Datierung des Lissaboner Lukas

Die Frage der Autorschaft der Lukas-Tafel ist nach der jüngsten Restaurierung des Bildes eindeutig zugunsten von Hugo van der Goes zu entscheiden. Die

²⁷ Ausgesprochene Abweichungen der Farbausführung von den Angaben der Unterzeichnung lassen sich (außer am rechten Ringfinger des Evangelisten im Bereich des Pentiments) nur an der Staffelei und dem darauf stehenden Bild erkennen; beide waren in der Unterzeichnung wesentlich kleiner und niedriger vorgesehen als schließlich ausgeführt.

Dem flächenbezogenen Charakter (gerade auch der den Gegenstand modellierenden Schraffuren) der Unterzeichnung entsprechend, ist die plastische Wirkung der Farbausführung wesentlich stärker als die der Unterzeichnung; dennoch folgt die Farbfassung prinzipiell den Vorgaben der Unterzeichnung.



Abb. 46 Hugo van der Goes, Lukas zeichnet die Madonna, Infrarot-Photographie, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga

dafür sprechenden Charakteristika der Gestaltung der Tafel dienen gleichzeitig als Grundlage für ihre zeitliche Einfügung in das Werk des Malers. Zunächst gilt es sich bewußt zu machen, daß die Malfläche nur unwesentlich durch die sekundären Beschneidungen reduziert worden ist – wenngleich dies, außerordentlich grob ausgeführt, den Eindruck der ursprünglich halbrund geschlossenen Tafel sehr unvorteilhaft veränderte. Auch schon vor der Beschneidung wurde die mächtige Gestalt des Lukas unmittelbar vom Halbkreis des oberen Tafelabschlusses überfangen, wobei der Nimbus diesen vermutlich fast berührte. Die Hände erreichen nahezu den rechten, der Fuß beinahe den linken Bildrand und der um die Figur gelegte Umhang wird von den seitlichen Bildrändern tatsächlich bereits überschritten: Die Monumentalität der die gesamte Bildfläche beherrschenden Gestalt muß in der ursprünglichen Disposition noch wesentlich deutlicher zu spüren gewesen sein, als dies heute der Fall ist. Der im Zusammenhang mit unserer Tafel gern angestellte Vergleich mit Rogiers Formulierung der Lukas-Madonna (Abb. 47) kann die entschiedene Betonung des Lissaboner Lukas nur noch klarer hervortreten lassen. Es ist nicht nur die wesentliche Vergrößerung der Figur im Verhältnis zu dem sie umgebenden Bildraum, es ist auch die Ausgestaltung des Bildraumes selbst, die zur Monumentalisierung des Lukas beiträgt: Wo Rogier den ganzen Raum mit Boden, Wand und Decke zur Darstellung bringt, zeigt das Lissaboner Bild nur eine Raumecke (deren Wiedergabe bereits auf die Einbeziehung der Decke verzichtet), wo Rogier so gut es geht alle Einrichtungsgegenstände in ihrer vollen Größe ins Bild rückt, werden sie in unserem Bild durchgängig vom gewählten Bildausschnitt fragmentiert. So sehr auch das Fliesenmuster des Bodens das Gefühl von Bildraum hervorruft, so sehr wird dies durch die Lukas-Gestalt wieder zurückgenommen. Darüberhinaus wird die Raumecke durch eine Vielzahl von mehr oder minder bildparallel dargestellten Gegenständen einschließlich des Evangelistensymbols verstellt, der Eindruck von Bildtiefe verwischt. Die vom »horror vacui«-Gefühl geleitete, fast als »ornamental« zu bezeichnende Füllung der Bildfläche bindet Bildraum und Figur entschieden an die Fläche zurück.

Sehen wir uns unter Hugos Werken nach Vergleichsbeispielen für eine solche Raumdarstellung um, die einerseits Bildraum schafft, um ihn zugleich aber so gut es geht wieder zu verstellen und zu verschleiern, so finden sich die engsten Parallelen bei den Werken der »ultima maniera« wie der Wiener Beweinung (Tafel 19), der Berliner Hirtenanbetung (Tafel 14) und dem Brügger Marientod (Tafel 16). Eine in dieselbe Richtung weisende, nahezu ornamentale Flächenbindung hatten wir auch bei der Gestaltung der Unterzeichnung der Tafel feststellen können. Auch hierfür bieten die genannten Arbeiten wie auch die Edinburger Tafeln die nächsten Analogien (Abb. 17–21). Auf die spätdatierten Werke verweist auch das Kolorit. Es ist im Vergleich etwa zum Mon-



Abb. 47 Rogier van der Weyden, Lukas zeichnet die Madonna, Boston, Museum of Fine Arts

forte-Altar (Tafel 1) radikal zurückgenommen; vielfach variierte, lebendige Grau- und kühle Brauntöne bilden die Folie, vor der die Figur erscheint. Doch selbst die das Bild dominierenden Rottöne der Gewänder, das Dunkelblau des Umhangs und das Grün der Kissen wie der Rückwand sind durch die massive Beimischung von Weiß oder gar Grau gebrochen und ihrer Leuchtkraft entkleidet. Bemerkenswert ist auch das auffällig ungleichmäßige Interesse an der Wiedergabe von Oberflächeneffekten. Sind etwa einerseits die Gestaltung des Pelzes am Ärmel des Gewandes, der Vogelschwinge auf dem Fliesenboden oder des Kopfes des Stieres Höhepunkte einer gegenstandsrealistischen Darstellung, so ist andererseits keinerlei Aussage über die individuellen stofflichen Qualitäten der verschiedenen Gewebe der Gewandung des Evangelisten möglich. Eine solche Differenzierung bei der Oberflächenwiedergabe einzelner Bildgegenstände findet sich ganz entsprechend etwa bei der Berliner Hirtenanbetung, wo die Gewänder der Propheten des Bildvordergrundes außerordentlich unterschiedlich wiedergegeben werden, während dies bei den Gestalten der eigent-

lichen Anbetungsszene nicht geschieht²⁸. Bei den Werken der »ultima maniera« stößt man schließlich auch auf die nächsten Parallelen für Gestaltung, Typik und Ausdruck des Lukas. Vor allem die Betonung der Augenpartie, die durch die Einfügung des weitgeöffneten Auges in eine von Braue und Tränensack gebildete Kreisform erreicht wird, und die wesentlich zum Eindruck des »gebannten«, gedankenverlorenen Schauens beiträgt, aber auch die fast ornamental zu nennende Gestaltung der Haarsträhnen oder das graufarbene Inkarnat sind Charakteristika, die sich in gleich ausgeprägter Weise in Hugos spätdatierten Arbeiten finden.

Spricht also alles für einen engen Zusammenhang der Lissaboner Tafel mit den Werken der »ultima maniera«, insbesondere der Hirtenanbetung und dem Marienod, so läßt die Qualität der Darstellung keinen Zweifel daran, daß wir es mit einem eigenhändigen Werk des Malers zu tun haben²⁹. »Qualität« sei hier nicht nur in dem enggefaßten Sinn der maltechnischen Ausführung verstanden, sondern vielmehr im Zusammenhang mit einer gerade für Hugo van der Goes typischen schöpferischen Beschäftigung mit seinem Bildgegenstand. So ist im Vergleich zu Rogiers Lukas-Madonna nicht nur die eigenständige Auseinandersetzung mit dem berühmten Vorbild zu beobachten, die zu einer neuen, unverwechselbar Goesschen Formulierung des Themas führte, sondern es sind vor allem auch für die Bildwirkung so wesentliche Veränderungen wie die Darstellung des Zeichenvorgangs selbst: War das Zeichnen bei Rogier eher »symbolisch«³⁰ wiedergegeben, so ist der Realismus der Darstellung bei Goes unübersehbar. Die präzise Beobachtung des Zeichenvorgangs wird durch das Pentiment am Ringfinger der Rechten noch betont – in der ausgeführten Endfassung des Bildes stützt allein der kleine Finger die den Metallstift führende Hand auf der Unterlage ab. »Qualität« im Sinne einer kreativen, intelligenten Bildschöpfung schlägt sich aber auch in einem scheinbar nebensächlichen Bilddetail wie der Gestaltung des Werkstattbodens nieder: Die Abfolge der einfarbig grauen Fliesen wird von solchen unterbrochen, die andere Formen und eine andere Farbe aufweisen – soweit noch nichts Ungewöhnliches. Wo aber üblicherweise die Darstellung eines schmalen Bodenabschnitts ausreicht, um mühelos den Rapport eines Musters ergänzen zu können, ist dies beim Lissaboner Bild nicht möglich. Der durch unsachgemäße Ausbesserungen ge-

²⁸ Aus diesem Grunde könnte man auf den Gedanken kommen, daß durch die Differenzierung in der Oberflächengestaltung bei der Berliner Hirtenanbetung die unterschiedlichen Realitätsebenen dieser Darstellung – offenbarende Propheten, eigentliches biblisches Geschehen – betont werden sollten; eine solche Deutung scheidet für die Lissaboner Tafel allerdings aus.

²⁹ Wesentliche Argumente für die Authentizität der Tafel haben natürlich auch die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen mit dem Nachweis des Pentimentes an der Rechten des Lukas, mit der für die Goesschen Spätwerke so kennzeichnenden Art der Unterzeichnung oder mit der Sicherheit des Farbaufbaus beigebracht.

³⁰ Winkler (1964), S. 225.

störte Fliesenboden der Lukas-Werkstatt trägt aber nicht nur in ganz erheblichem Maße zur Verlebendigung des Bildes bei. Er erhöht zugleich den »Realitätsgrad« der Darstellung, indem er die eigentliche Handlung subtil in ein weiteres Zeitkontinuum einfügt.

Als eigenhändiges Werk des Hugo van der Goes gesellt sich das Tafelbild des Museu Nacional zu den um 1480 entstandenen Werken der »ultima maniera« wie der Berliner Hirtenanbetung und dem Brügger Marientod.

4. Der Evangelist und der Gegenstand seines künstlerischen Bemühens

Der gemäldetechnologische Befund läßt keinen Zweifel daran, daß wir es nicht mit dem Fragment einer größeren Komposition zu tun haben, sondern vielmehr mit dem kaum beschnittenen linken Flügel eines Diptychons. Für den Versuch einer Rekonstruktion des verlorenen rechten Flügels mit der Darstellung Mariens mit dem Kind ist es notwendig, sich nochmals dem Verhältnis des Tafelbildes zur Rotterdamer Zeichnung und zum Wierix-Kupferstich zuzuwenden.

Schon seit langem ist beobachtet worden, daß der Kupferstich im Hinblick auf Monumental- und Thronarchitektur wie auf den Landschaftsausblick vom Stecher stilistisch »modernisiert« wurde (Abb. 42)³¹. Die Darstellung des Lukas folgt andererseits getreu Hugos Lissaboner Tafel. Wie aber steht es um die Darstellung der Madonna? Sollte der Stich auch im Falle der Marienfigur seinem vermuteten Vorbild gefolgt sein, so wäre zu erwarten, daß auch die Kupferstichdarstellung der Madonna deutlich Stilmerkmale der »ultima maniera« aufweist. Genau dies ist auch der Fall. Die Kopftypik Mariens schließt sich deutlich der der Muttergottes in der Berliner Hirtenanbetung an (Abb. 48): In beiden Fällen bildet ein rundliches, weich modelliertes Oval die Grundform des Kopfes. Das Gesicht wird kurvig von den Haaren gerahmt, die nicht gerade vom Scheitel weg seitwärts ziehen, sondern die Stirnpartie spitzbogig abgrenzen und dadurch eine symmetrische Entsprechung zum Kontur der unteren Gesichtshälfte bilden. Das Kind ist auf dem Kupferstich zwar wohlgenährter und in seinen Proportionen weniger überlängelt als das auch jünger dargestellte Christuskind der Hirtenanbetung; in seiner lebhaften Bewegung ist es aber durchaus mit Hugos Kinderdarstellungen in Zusammenhang zu bringen.

Über die sonstige Ausgestaltung dieses Diptychon-Flügels mit Maria und Kind lassen sich nur Mutmaßungen anstellen. Die Ausbreitung des Umhanges auf der Sitzfläche des Thrones (dabei natürlich insbesondere das Goessche

³¹ So etwa schon bei Cohen (1904), S. 11.

Faltengeschiebe³²) deutet darauf hin, daß die Gottesmutter auch in Hugos Bildformulierung auf einer Thronbank saß, daß also dem irdischen Bereich des Lukas in seiner Werkstatt die sich ihm visionär eröffnende himmlische Sphäre der Madonna gegenübergestellt war. Für eine solche Kontrastierung gibt es in Hugos Werk mit den Edinburger Tafeln ein prominentes Vergleichsbeispiel (Tafeln 8–11). In geschlossenem Zustand zeigen sie, diptychonartig, rechts den in einer Kirche knienden Stifter, Sir Edward Bonkil, der in seiner meditativen Andacht von zwei orgelspielenden Engeln unterstützt wird und dem die überirdische Erscheinung des Gnadenstuhles zuteil wird. Auf dem linken Flügel »erscheint« am Himmel in den Wolken und vor einer Lichtsphäre der thronende Gottvater mit seinem toten Sohn und der Geisttaube. Angesichts auch der stilistischen Verwandtschaft der Edinburger Tafeln, die C. Thompson und L. Campbell (1974)³³ überzeugend um 1478/79 datierten, mit dem Lissaboner Lukas scheint ein solcher Bezug zwischen den beiden Werken auch in kompositioneller Hinsicht durchaus denkbar.

Abschließend sei nochmals auf das Problem der Angabe des Wierix-Stiches eingegangen: »Mazzijs inuentor«. Entgegen den Verfechtern einer Zuschreibung der Lissaboner Tafel an Massys erscheint uns Hugos Autorschaft unabweisbar, insbesondere im Licht der jüngsten Restaurierung und gemälde-technologischen Untersuchung. Sollte allerdings Hugos Diptychon die unmittelbare Vorlage für Wierix' Kupferstich gewesen sein, so bliebe es schwer verständlich, weshalb der Stecher Quentin Massys als »inuentor« der Komposition angibt. Zwei Argumente sprechen nun in der Tat für die Annahme eines weiteren Bildes als Zwischenstufe in der Vermittlung der Goesschen Bilderfindung an Wierix. Da ist zunächst die Aussage der Rotterdamer Zeichnung (Abb. 43), die dem Stil nach zu urteilen wohl aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammt³⁴. Sie zeigt den linken Flügel des Diptychons mit der Gestalt des Lukas bereits in beschnittenem Zustand – mit Sicherheit also war das Diptychon zu diesem Zeitpunkt schon geteilt, möglicherweise der rechte Flügel mit der Madonna bereits verloren. Unter diesen Umständen wäre es schwer zu erklären, weshalb der Stecher auch die Marienfigur in Goesscher Stilsprache wiedergeben konnte. H. Pauwels (1981)³⁵ wies auf ein Ambrosius Benson zugeschriebenes Bild der thronenden Madonna hin, das

³² Zwar zeigen auch schon die Flügel des Portinari-Altars diesen für Goes so typischen Gewandstil, aber erst mit den Edinburger Tafeln beginnen die aufgelegten Röhrenfalten das nahezu schon ornamentale Eigenleben zu führen, das am deutlichsten schließlich in der Hirtenanbetung in Berlin zum Tragen kommt (man betrachte die Gewandorganisation der beiden Engel hinter Maria).

³³ Thompson, Campbell (1974), S. 105.

³⁴ Baudouin (1981), S. 26f.

³⁵ Pauwels (1981), S. 18, Abb. D. : Holz, 121 x 112 cm (Catalogue of Important Old Master Paintings, London, Sotheby's, 24. III. 1976, S. 25, Nr. 21).



Abb. 48 Hugo van der Goes, Hirtenanbetung, Kopf Mariens, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Abb. 49 Ambrosius Benson, Madonna mit Kind, zuletzt im englischen Kunsthandel

sich 1976 im englischen Kunsthandel befand (Abb. 49). Die Tafel stellt Mutter und Kind zwar spiegelbildlich dar, stimmt aber ansonsten völlig mit dem Wierix-Stich und damit vermutlich zugleich mit dem rechten Flügel des Goesschen Diptychons überein. In Anbetracht dieser Tatsachen erscheint es durchaus möglich, daß Massys eine heute verlorene, exakte Kopie³⁶ der Goesschen Lukas-Madonna anfertigte und daß diese (und nicht Hugos Original) Wierix als Vorlage für seinen Stich diente.

³⁶ Die Frage, ob diese hypothetische Lukas-Madonna Massys' nach van der Goes gleichfalls als Diptychon gebildet war oder ob sie die Komposition bereits auf einer Tafel zusammenfaßte, muß offenbleiben.

Die Beauftragung eines Malers mit der Herstellung einer genauen Kopie des Werks eines anderen Künstlers wäre durchaus nichts Ungewöhnliches, man denke nur an die in zahlreichen, nicht eigenhändigen Kopien etwa der Rogierschen Lukas-Madonna oder auch der Goesschen »Großen Kreuzabnahme«. Für Gerard Davids Darstellung der Königsanbetung in der Alten Pinakothek in München etwa konnte Arndt (1961), S. 153–175, die Verwendung von Pausen in Originalgröße nach einer verschollenen, aber auch durch weitere Kopien der Zeit überlieferten Komposition dieses Themas von Hugo van der Goes nachweisen.

IV. Das »Ovale Portrait-Fragment« in New York

Das sogenannte »Ovale Portrait-Fragment« der H. O. Havemeyer Collection im Metropolitan Museum of Art in New York¹ zeigt das Dreiviertelprofil eines jüngeren Mannes (Tafel 24, Abb. 50). Er hat die Hände betend vor der Brust erhoben und blickt nach rechts aus dem Bild heraus. Das eindrucksvolle Gesicht mit seiner detaillierten Durchbildung – man betrachte etwa die Wiedergabe des Bartanflugs, die tief in die Stirn fallenden Haare – könnte an einen Mann mediterraner Herkunft, einen italienischen Kaufmann etwa, denken lassen. Der Beter ist mit einem dunkelbraun-grauen Gewand mit einem schwarzfarbenen Kragen bekleidet, unter dem ein weißes Hemd sichtbar wird. Er befindet sich in einem Innenraum, von dem nur die ungegliederte, bräunlichgraue Rückwand und die durchfensterte rechte Seitenwand ins Bild gesetzt wird. In die Raumecke ist eine Halbsäule eingestellt, deren polygonal gebildetes Kapitell ein Rippengewölbe trägt. Die profilierte Fensteröffnung gibt den Blick auf eine nur skizzenhaft angegebene Landschaft frei.

1. Zur Forschungsgeschichte

Das New Yorker Portrait wird erstmals 1878 in Paris faßbar, als es mit der Sammlung M. Signol als ein stark von Jan van Eyck beeinflusstes Werk des Antonello da Messina zur Versteigerung kam. Signol selbst soll die Tafel in Italien erworben haben². In den folgenden Jahren ging sie durch verschiedene Privatsammlungen³, um schließlich 1929 als Teil der Havemeyer Collection⁴ an das Metropolitan Museum of Art zu gelangen. Erst zu diesem Zeitpunkt setzte die eigentliche wissenschaftliche Bearbeitung ein, die sich aber in der Zuschreibung an Hugo van der Goes weitgehend einig war⁵. Dazu trugen

¹ New York, Metropolitan Museum of Art, The H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, Inv. Nr. 29. 100. 15; Holz, 31,8 x 26,7 cm (oval); Wehle, Salinger (1947), S. 57f.

² Catalogue des tableaux anciens de toutes les écoles composant la très importante Collection de M. le Bon de Beurnonville, Paris, Charles Pillet, 9–16 mai 1881, S. 377, Nr. 603 (Antonello da Messina).

³ 1878–1881: Sammlung Baron Étienne Martin de Beurnonville, Paris (Catalogue des tableaux anciens [1881], S. 377, Nr. 603: Antonello da Messina); 1881–1904: Paul Mame, Tours (Catalogue des tableaux anciens et modernes, objets d'art et d'ameublement, composant la Collection Mame de Tours, Paris, Galerie Georges Petit, 26–29 avril 1904, o. S., Nr. 1: Antonello da Messina); 1904–1929: H. O. Havemeyer, New York.

⁴ The H. O. Havemeyer Collection (New York 1930), S. 11, Nr. 61; H. O. Havemeyer Collection (New York 1931), S. 34.

⁵ Mather (1930), S. 455f; The H. O. Havemeyer Collection (New York 1930), S. 11, Nr. 61; Burroughs (1931), S. 71 (Brief Friedländers vom 22. 8. 1929); H. O. Havemeyer Collection (New York 1931), S. 34; Max J. Friedländer, Eine Zeichnung des Hugo van der Goes; in: Pantheon 15 (1935),



Abb. 50 Hugo van der Goes, Ouales Portraitfragment, New York, Metropolitan Museum of Art

wesentlich die von B. Burroughs (1931)⁶ mitgeteilten Ergebnisse einer gemäldetechnologischen Untersuchung und anschließenden Restaurierung des allseits beschnittenen Bildes bei: Unifarbene, flächige Übermalungen bedeckten zuvor nicht nur den gesamten Hintergrund einschließlich der Landschaft, sondern auch die Hände des Dargestellten (Abb. 51)⁷. Mittels des Röntgenbefundes konnte Burroughs ferner belegen, daß der auf einem nachträglich eingesetzten Stück Holz ausgeführte obere Teil der Landschaft ebenso wie der Himmel modern ergänzt sind (Abb. 52).

Dennoch wurden auch nach der Freilegung und Restaurierung der Tafel vereinzelt Zweifel an Hugos Autorschaft geäußert: So blieb R. Rey (1936)⁸ bei der Zuweisung an Antonello oder seine Nachfolge, während sich L. van Puyvelde (1935)⁹ an den Stil des Jan Gossaert Mabuse erinnert fühlte. K. Oet-

S. 104; derselbe, *Die Altniederländische Malerei*, Bd. 14: Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden, Leiden 1937, S. 93; ENP IV, S. 85, Supp. 110, Tafel 106.

⁶ Burroughs (1931), S. 71–73.

Noch 1923 hatte derselbe, *Loan Exhibition of the Arts of the Italian Renaissance*; in: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 18 (1923), S. 109, an der traditionellen Zuschreibung an Antonello da Messina festgehalten.

⁷ Als einziges architektonisches Detail war die Säule den Übermalungen entgangen (*Catalogue des tableaux anciens* [1904], o. S., Nr. 1).

⁸ Rey (1936), S. 48f.

⁹ Leo van Puyvelde, *Two Exhibitions at Brussels: I. Flemish Primitives at the International Exhibition*; in: *Burlington Magazine* 67 (1935), S. 84. Noch 1953 äußerte derselbe, *La peinture flamande*



Abb. 51 Hugo van der Goes, Ovales Portraitfragment, Zustand vor der Restaurierung von 1931 mit älteren Übermalungen, New York, Metropolitan Museum of Art

Abb. 52 Hugo van der Goes, Ovales Portraitfragment, Röntgenaufnahme, New York, Metropolitan Museum of Art

tinger (1938)¹⁰ schließlich dachte an die getreue Wiederholung eines Vorbildes Hugos, wenn nicht an das »entstellte Original« selbst. Die jüngere Forschung vertrat dann erneut übereinstimmend die Autorschaft des Hugo van der Goes¹¹. Im Vergleich vor allem mit dem Portinari-Altar (Tafel 5) und dem Stifterflügel des Hippolyt-Triptychons in Brügge (Tafel 13) wurde das »Ovale Fragment« meist in die Mitte der 1470er Jahre datiert¹². Unterschiedliche Deutungen fand die Identität des Dargestellten. So sahen die Autoren des Versteigerungskatalogs von 1904¹³ wegen seiner Kleidung in ihm ein Mitglied

au siècle des van Eyck, Paris u. a. O. 1953, S. 223, gewisse Vorbehalte gegenüber der Zuschreibung an Goes.

¹⁰ Oettinger (1938), S. 59¹³.

¹¹ Paul Fierens, *Cinq siècles d'art à l'exposition de Bruxelles*; in: *L'art et les artistes 155-159* (1935), S. 300; Jacques Lavalleye, *De eerste bloeiperiode. 1. De Vlaamsche Schilderkunst tot ongeveer 1480*; in: Stan Leurs (Herausgeber), *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*, Bd. 1, Antwerpen-'s-Gravenhage 1936, S. 214; Hans Tietze (Herausgeber), *Masterpieces of European Painting in America*, New York 1939, S. 317, Nr. 130; Tolnay (1944), S. 183f; Lavalleye (1945), S. 23; Wehle, Salinger (1947), S. 57f; *Art Treasures of the Metropolitan* (New York 1952), S. 226; Panofsky (1953), S. 294¹⁶; Held (1955), S. 232; Denis (1956), S. 29, 38; Winkler (1964), S. 58; Cuttler (1968), S. 159; ENP IV, S. 85, Supp. 110, Tafel 106; Bauman (1986), S. 62.

¹² Hulin de Loo (zitiert in Burroughs [1931], S. 72); Tolnay (1944), S. 183f; Lavalleye (1945), S. 23; Wehle, Salinger (1947), S. 57; Denis (1956), S. 28, 38; Winkler (1964), S. 58; Cuttler (1968), S. 159; Bauman (1986), S. 62.

¹³ *Catalogue des tableaux anciens et modernes, objets d'art et d'ameublement, composant la Collection Mame de Tours*, Paris, Galerie Georges Petit, 26-29 avril 1904, o. S., Nr. 1.

eines religiösen Ordens. Erst Puyvelde¹⁴ wies darauf hin, daß das dargestellte Gewand den Betenden eindeutig als wohlhabenden Bürger ausweist.

Umstritten blieb auch die Rekonstruktion des ursprünglichen Kontexts. Während F. J. Mather (1930)¹⁵ in der New Yorker Tafel den linken Flügel eines Diptychons sehen wollte, hielt E. Panofsky (1953)¹⁶ dies wegen der Wendung des Dargestellten nach rechts für unwahrscheinlich und betrachtete die Tafel als Fragment einer mehrfigurigen, größeren Komposition. F. Winkler (1964)¹⁷ schließlich wollte die Tafel dem linken Flügel eines ansonsten verlorenen Triptychons zuweisen. Als Adressatin der Gebete des Mannes wurde nahezu einmütig eine Madonnendarstellung vermutet.

2. Zustand und Ergebnis der gemäldetechnologischen Untersuchung¹⁸

Bereits Burroughs¹⁹ hatte wesentliche Erkenntnisse zum Zustand und materiellen Aufbau der Tafel mitgeteilt, die dann ihrerseits die Grundlage für eine durchgreifende Restaurierung lieferten, in deren Zuge nicht nur die zuvor übermalten Hände des Beters, sondern auch der gesamte Hintergrund einschließlich des Fensterausblicks freigelegt wurde.

Der nachträglich in die heutige Ovalform gebrachte Bildträger (maximal 32,5 x 26,7 cm messend) besteht aus zwei nebeneinander angeordneten Eichenbrettern mit vertikal verlaufender Maserung. Die retuschierte Fuge verläuft 6,8 cm vom äußeren linken Rand der Tafel entfernt durch die rechte Schulter des Portraitierten. An beiden Seiten der Tafel vervollständigen moderne Anstückungen das Oval, darüberhinaus ist der gesamte obere Teil des Fensterausblicks einschließlich nahezu des gesamten Gewändes auf einem modernen Holzeinsatz ausgeführt. Der Bildträger ist auf etwa 0,4 cm gedünnt und parkettiert. Durch die allseitige, nachträgliche Beschneidung der Tafel ist an keiner Stelle die Malkante erhalten. Das volle Ausmaß der Verluste und Beschädigungen der originalen Malerei ist eindrucksvoll an der alten Photographie der Tafel in gereinigtem, aber noch unretuschierten Zustand wie auch an der Röntgenaufnahme abzulesen (Abb. 52). Massive Farbverluste sind an der ursprünglichen Brett-fuge, im Bereich der Landschaft sowie im unteren Bereich des

¹⁴ Puyvelde (1935), S. 84.

¹⁵ Mather (1930), S. 455. Ebenso Rey (1936), S. 47, und Wehle, Salinger (1947), S. 57; *Art Treasures of the Metropolitan* (New York 1952), S. 226.

¹⁶ Panofsky (1953), S. 295¹⁶.

¹⁷ Winkler (1964), S. 58 (entgegen seiner Aussage kann sich seine Rekonstruktion als Triptychon nicht auf Panofsky berufen). Ebenso Bauman (1986), S. 62.

¹⁸ Für ihre großzügige Unterstützung bei der Untersuchung des »Ovalen Portrait-Fragmentes« danke ich Dr. Maryan Ainsworth und Guy Bauman, Metropolitan Museum of Art, New York.

¹⁹ Burroughs (1931), S. 71–73.

modernen Holzeinsatzes im Bereich des Fensters zu erkennen. Von einer weitgehenden Reduzierung der originalen Malerei sind vor allem die ehemals vollkommen übermalten Bildpartien betroffen. So sind nur die Fingerspitzen vergleichsweise gut erhalten, während die übrigen Teile der Hände wie auch die Gewandung des Mannes und der Bildhintergrund massiv beeinträchtigt sind und heute erneut unter ausgedehnten neuen lasierenden Übermalungen liegen. Das Gesicht des Dargestellten kann daher, aller auch hier zu verzeichnenden Substanzverluste durch Bereibungen zum Trotz, als die am besten erhaltene Bildpartie betrachtet werden.

Die Röntgenaufnahme gewährt auch ein Stück weit Einblick in die Entstehungsgeschichte des Bildes. So scheinen die Hände nicht von Anfang an in der Bildkonzeption vorgesehen gewesen zu sein, denn sie sind – im Gegensatz etwa zum Gesicht – auf die bereits farbig angelegte Gewandpartie gemalt²⁰. Pentimenti im Bereich des Kragens, der ursprünglich weiter ausgeschnitten war und einen größeren Abschnitt des weißen Hemdes zeigte, wie auch an der Fensterlaibung bestätigen die Authentizität des Bildes. Die Einwölbung des Raumes über der in der Ecke eingestellten Halbsäule war anscheinend nicht von Anfang an vorgesehen und wurde erst im Laufe der Farbausführung ins Bild gesetzt. Nur wenige Angaben zur Unterzeichnung konnte die Infrarot-Reflektographie liefern. So sind die Augen nur mit knappen linearen Angaben für die Begrenzung der Augenöffnung und des Oberlides fixiert, bezeichnet eine einfache Linie den Verlauf der Haare über dem rechten Ohr. Auf der linken Schulter war möglicherweise eine geringfügig von der Farbausführung abweichende Kragenform unterzeichnet, doch ist eine schlüssige Interpretation dieses Befundes nicht möglich. Der im Fenster sichtbare Landschaftsausschnitt ist ebenso wie die Fensterbank zwar unter der in den 1920er Jahren entfernten, jüngeren Übermalung zu Tage getreten, erweckt aber angesichts seiner kruden Ausführung Zweifel an der Gleichzeitigkeit mit der Portraitdarstellung. Es scheint daher mehr als wahrscheinlich, daß bereits vor der flächigen Übermalung der Tafel einzelne »Ausbesserungen« von schwacher Hand ausgeführt worden waren.

3. Bildkontext, Zuschreibung und Datierung

Durch die allseitige Beschneidung der Tafel läßt sich über den ursprünglichen Bildzusammenhang nur spekulieren. Angesichts der Wendung des Beters nach rechts scheint eine Rekonstruktion als linker Flügel eines Diptychons aus

²⁰ Dieser Befund wurde auch durch die mikroskopische Analyse bestätigt, für deren Durchführung ich Maryan Ainsworth dankbar bin.



Abb. 53 Hugo van der Goes, Edinburgher Tafeln, rechter Flügel, Innenseite, Kopf Bonkils, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh

»heraldischen« Gründen wenig wahrscheinlich. Gegen die Annahme der Zugehörigkeit des Fragmentes zu einer größeren, zusammenhängenden Komposition spricht wiederum die deutliche Absetzung des Stifters vom Gegenstand seiner Verehrung durch die Fensterbrüstung. So scheint am meisten für die Vermutung zu sprechen, daß wir es beim »Ovalen Portrait-Fragment« mit dem allein erhalten gebliebenen Überrest des linken Flügels eines Triptychons zu tun haben, dessen rechter Flügel die Ehefrau des Stifters zeigte, die sich gleichfalls anbetend der Darstellung der hypothetischen Mitteltafel zuwandte²¹.

In Kenntnis der nachträglichen Eingriffe in die Substanz der Tafel und unter Berücksichtigung des Erhaltungszustandes der Malerei scheint uns kein Anlaß gegeben, an der eigenhändigen Ausführung durch Hugo van der Goes zu zweifeln. Die unmittelbare Nähe insbesondere zu den Portraitdarstellungen des Hippolyt de Berthoz auf dem linken Flügel des Brügger Hippolyt-Altars (Tafel 13) und des Edward Bonkil auf dem rechten der beiden Edinburgher Flügel (Tafel 12, Abb. 53) legt diese Einschätzung nahe²². In allen drei Fällen

²¹ Eine ungefähre Vorstellung von der ursprünglichen Gestaltung dieses Triptychons mag das Diptychon des Meisters der Ursula-Legende liefern, dessen Madonnentafel heute im Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., verwahrt wird, während sich die Tafel mit dem anbetenden Stifter, Ludovico (?) Portinari, in der John G. Johnson Collection, Philadelphia, befindet (Eisler [1961], S. 101–107, Pl. CXXVII).

²² Man könnte grundsätzlich auch das Portrait des Tommaso Portinari auf dem linken Flügel des Florentiner Altars heranziehen. Die andersartige technische Ausführung bedingt allerdings in Maßen auch eine von den genannten Bildnisköpfen abweichende Wirkung; s. u. S. 243–245.

begegnen wir den ausdrucksstarken, in ihrer jeweils individuellen Bildung präzise beobachteten und differenziert wiedergegebenen Gesichtern von Männern, die ihrer eigenen Person wie ihrer hier im Bilde umgesetzten gesellschaftlichen Stellung sicher scheinen. An allen drei Bildnissen zeigt sich auch die gleiche konzentrierte Zuwendung zum Gegenstand der Andacht. Die genannten Vergleiche belegen nicht nur die Ausführung der Tafel durch Hugo van der Goes selbst, sie liefern zugleich den Zeitrahmen, in dem die Entstehung des New Yorker Bildnisses anzunehmen ist. In der Mitte oder zu Beginn der zweiten Hälfte der 1470er Jahre dürfte das – seiner Verstümmelung ungeachtet – höchst eindrucksvolle »Ovale Portrait-Fragment« entstanden sein.

V. *Der Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes dem Täufer in Baltimore*

Das Tafelbild in der Walters Art Gallery in Baltimore¹ zeigt den im Dreiviertelprofil nach links gewandten Stifter in Begleitung Johannes des Täufers in einer nur knapp angedeuteten Raumecke (Tafel 25, Abb. 54). Die als Halbfiguren nahsichtig gegebenen Gestalten sind infolge des gewählten engen Bildausschnittes dicht hintereinander gestaffelt. Der Täufer ist auf nahezu gleicher Raumbene wie der wohl kniende Stifter dargestellt; den Kopf zu ihm herabgebeugt, scheint er seinem Schützling den Gegenstand der Andacht auf der verschollenen linken Tafel näherbringen zu wollen, auf den er zusätzlich noch mit der Rechten hinweist. Der Stifter ist als Mann mittleren Alters gegeben, bartlos, die kurzen Haare in die Stirn gekämmt. Er blickt konzentriert nach links hinüber, die Hände anbetend vor die Brust erhoben. Er trägt ein schwarzfarbenedes, mit Pelz gefüttertes und gesäumtes Gewand mit schwarzem Kragen. Auch Johannes blickt nach links hinüber. Seine Darstellung folgt der Bildtradition. Das bärtige Antlitz ist von langen, welligen Haaren gerahmt; über einem einfachen, braunen, hemdartigen Gewand trägt er einen karminroten Umhang, der seine rechte Schulter bedeckt und über dem Arm zusammengefasst ist.

Die räumliche Situation, in der die beiden Figuren geschildert sind, ist kaum mehr als angedeutet, darüberhinaus ambivalent in ihrer Darstellung. Auf die beiden Figuren fällt das Licht im Bilde von rechts. Dementsprechend sind die dem Betrachter abgewandten Gesichtshälften des Stifters und – noch markanter – des Täufers verschattet. Auch der Schatten, den Johannes auf die Wand hinter ihm wirft, entspricht dieser Beleuchtungssituation. Die nach links sich anschließende Wand mit der wohl als hochsitzendes Fenster zu deutenden helleren Farbzone oben links ist allerdings in gleichmäßiges Dunkel

¹ Baltimore, Walters Art Gallery, No. 37. 296; Eiche, 32,2 x 22,5 cm (Gordon [1988], S. 92–97).

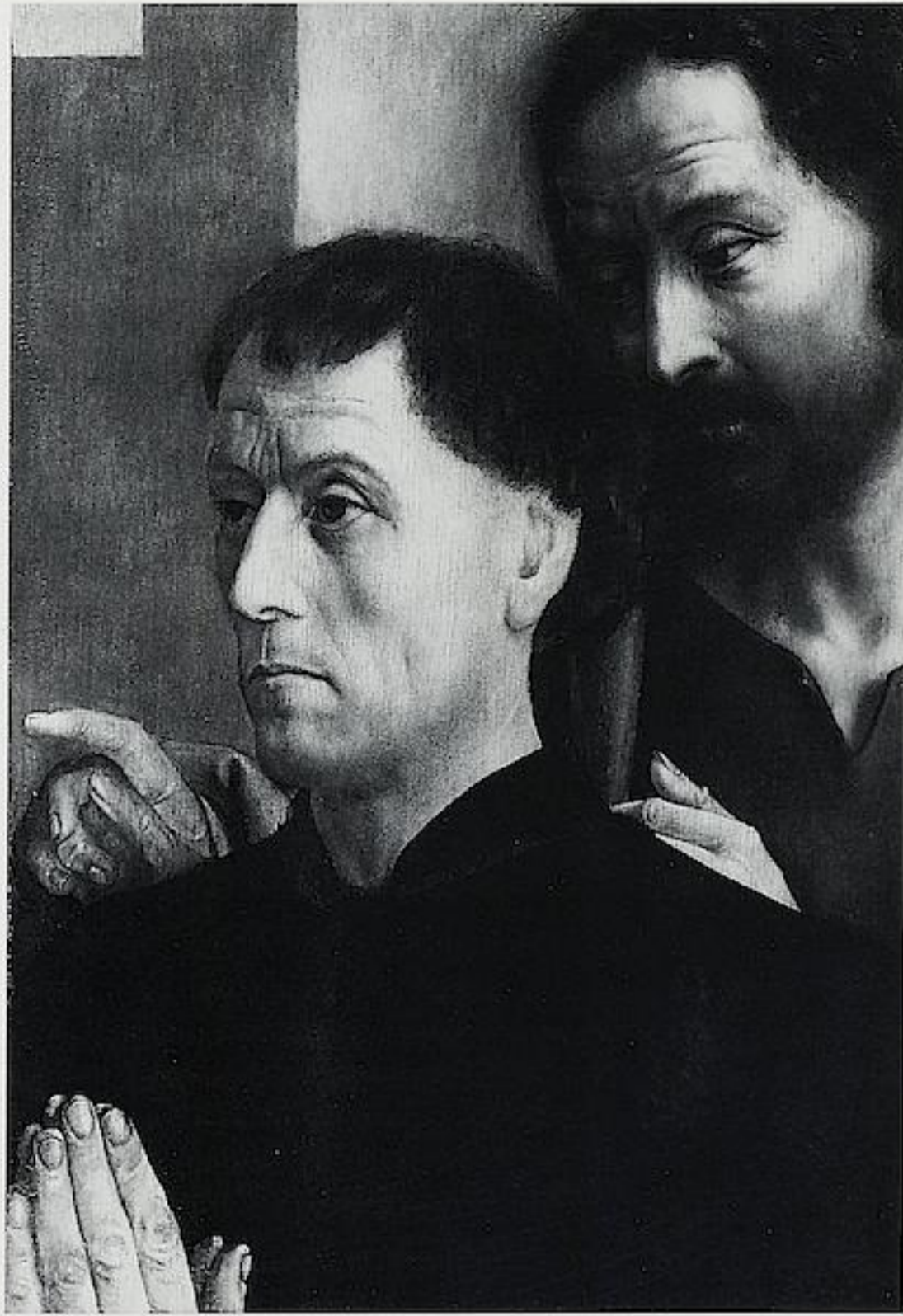


Abb. 54 Hugo van der Goes, Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes d. T., Baltimore, Walters Art Gallery

getaucht. Ob man sie – ähnlich wie beim »Ovalen Portrait-Fragment« in New York – als im rechten Winkel nach vorn verlaufende Seitenwand sehen will (deren einheitliche Verschattung dann überraschen würde), oder ob man eine Interpretation als in die Bildtiefe nach links zurückweichende Wand vorzieht, muß offenbleiben.

Neben der psychologischen Intensität und der räumlichen Verdichtung der Darstellung bestimmt vor allem die ausgemacht kühle Farbigkeit den Gesamteindruck der Tafel. Vom Schwarz der Kleidung des Stifters, der grünlich grauen Architektur und dem kalten Karminrot des Umhangs des Täufers heben sich die fahlen Inkarnate wirkungsvoll ab und konzentrieren auch auf diese Weise die Aufmerksamkeit des Betrachters nachdrücklich auf den in seine Andacht versunkenen Beter und seinen Begleiter.

1. Die Forschungsgeschichte²

Die Tafel tauchte erstmals 1882 in Amsterdam auf der Auktion der Sammlung P. A. Borger als Werk aus der Schule der van Eyck auf³. Von 1903 bis 1919 war sie mit einer Zuschreibung an Hugo van der Goes im Rijksmuseum in Amsterdam ausgestellt⁴. 1920 gelangte das Bild erneut in den Handel, um noch im selben Jahr von Henry Walters für seine Sammlung erworben zu werden⁵.

Als fraglos eigenhändiges Werk aus Hugos späterer Schaffensphase wurde das Bild erstmals von J. Destrée (1907, 1914)⁶ bezeichnet. Die nachfolgende Forschung sollte sich dieser Einschätzung ausnahmslos anschließen⁷. Diese Einmütigkeit wurde nicht zuletzt auch durch die Ergebnisse einer Restaurierung im Jahre 1939⁸ gefördert, bei der weitflächige Übermalungen entfernt wurden, die nicht nur die betend erhobenen Hände des Stifters verdeckt, sondern zugleich auch den künstlerischen Charakter der Tafel nachdrücklich beeinträchtigt hatten (Abb. 55)⁹. Die Abnahme der Übermalungen förderte zugleich einen Befund zu Tage, der verschiedentlich als eine um den Hals des

² Für die großzügige Bereitschaft, mir Einsicht in seine noch unpublizierte Katalogeintragung zu Hugos Stifterbildnis zu gewähren, bin ich Eric Zafran, Curator of Paintings an der Walters Art Gallery, Baltimore (nachfolgend als Zafran zitiert), ebenso zu Dank verpflichtet wie Eric Gordon für freundliche Auskünfte zur jüngsten Restaurierung der Tafel wie zu ihrem materiellen Aufbau (jüngst publiziert: Gordon [1988], S. 92–97).

³ Dr. P. A. Borger, Arnhem, Sale Frederik Muller, Amsterdam, 13. 11. 1882, Nr. 16.

⁴ Catalogue des tableaux, miniatures, pastels, dessins encadrés, etc. du Musée de l'État à Amsterdam, Amsterdam 1904, S. 36, Nr. 341; Catalogue des tableaux, miniatures, pastels, dessins encadrés, etc. du Musée de l'État à Amsterdam, Amsterdam 1905, S. 133, Nr. 984 a.

⁵ Auf der Versteigerung in Amsterdam 1882 war die Tafel von dem Amsterdamer Sammler M. Leembruggen erworben worden. Seine Sammlung wurde am 13. 4. 1920 bei Frederik Muller in Amsterdam versteigert. Das Bild der Walters Art Gallery gelangte anschließend vorübergehend in eine New Yorker Privatsammlung (?), um schließlich noch im selben Jahr durch den Kunsthändler J. Seligman, New York, an Walters verkauft zu werden (Zafran, o. S.).

⁶ Destrée (1907 a), S. 521f; derselbe (1914), S. 122.

⁷ Friedländer (1916), S. 177; derselbe (1921), S. 312; derselbe (1926), S. 49, 128, Nr. 18, Tafel 29; Martin Conway, *The Van Eycks and Their Followers*, London 1921, S. 184; Pfister (1923), S. 12, 26; Franz Dülberg, *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Potsdam-Wildpark 1929, S. 89; H. Fierens-Gevaert, *Paul Fierens, Histoire de la peinture flamande*, Bd. 3, Paris-Bruxelles 1929, S. 48; Burroughs (1931), S. 72; Otto von Falke, *Zur Wiedereröffnung der Walters Art Gallery in Baltimore*; in: *Pantheon* 18 (1936), S. 346; *Handbook of the Collection, Walters Art Gallery, Baltimore* 1936, S. 134; Oettinger (1938), S. 57f; Knipping (1940), S. 37f; Tolnay (1944), S. 184; Panofsky (1953), S. 499, 501; Held (1955), S. 232; Denis (1956), S. 28, 37; Mc Cloy (1958), S. 106; Lavalleye (1962), S. 60f; Winkler (1964), S. 86; Hubert Schrade, *Zum Stifterbildnis des Hugo van der Goes in Baltimore*; in: *Festschrift Werner Hager*, Recklinghausen 1966, S. 38–43; ENP IV, S. 71, Nr. 18, Tafel 32; Pächt (1969), S. 54; Thompson, Campbell (1974), S. 7; Zafran, o. S.

⁸ Gordon (1988), S. 93–95; Zafran, o. S.

⁹ Den Zustand vor dieser Restaurierung zeigt Gordon (1988), S. 96, Abb. 5 (irrtümlich beschriftet als Zustand nach der Restaurierung von 1988, den stattdessen S. 92, Farbtafel I, zeigt).

Stifters gelegte Kette mit Anhänger, möglicherweise gar als Orden des Goldenen Vlieses, gedeutet wurde¹⁰.

Einer erneuten Untersuchung und Restaurierung wurde die Tafel 1988 unterzogen¹¹, bei der alle modernen, verfärbten Retuschen entfernt und das Stück in seinem fragmentarischen Erhaltungszustand erkennbar belassen wurde. Der Untersuchungsbericht von E. Gordon (1988)¹² und die Diskussion von kunsthistorischer Seite durch E. Zafran¹³ stellen die bisher ausführlichste und produktivste Auseinandersetzung mit der Tafel in Baltimore dar.

Im Hinblick auf die Komposition, aber auch im Lichte einer angenommenen späten Entstehung, hielt Zafran trotz der nachträglichen Beschneidung der Tafel oben und unten, nicht aber zu beiden Seiten, eine massive nachträgliche Reduktion der Tafel für unwahrscheinlich¹⁴. Dieser Befund scheint die erstmals von M. J. Friedländer (1926)¹⁵ vorgeschlagene Rekonstruktion der Stiftertafel als linker Flügel eines Diptychons (gegenüber der früheren Annahme als Triptychon-Flügel¹⁶) zu bestätigen. Zafran machte auch auf die im Kontext eines Diptychons eher seltene Hinzufügung des empfehlenden Heiligen, hier des sich in ungewöhnlich vertrauter Weise dem Stifter nähernden Täufers, aufmerksam, der seinerseits mit der ihm ikonographisch beigelegten Weisegeste der Rechten auf den Adressanten der Frömmigkeitsübungen des Dargestellten weist¹⁷ – mit einiger Wahrscheinlichkeit eine Madonna mit Kind.

2. Zustand und Ergebnisse der jüngsten Restaurierung

Die 32,2 x 22,5 cm messende Tafel besteht aus einem einzelnen Eichenholzbrett, das heute gedünnt und parkettiert ist. Während die seitlichen Malkanten

¹⁰ The Worcester-Philadelphia Exhibition of Flemish Painting (Worcester, Philadelphia 1939), S. 23, Nr. 14; Winkler (1964), S. 86; ENP (1969), S. 71⁶⁴. Eine Aufstellung der in Frage kommenden Kandidaten bei einer Identifizierung als Mitglied des Ordens des Goldenen Vlieses bei Zafran, o. S., zugleich aber auch der Hinweis, daß der materielle Befund die sichere Identifizierung als Goldenes Vlies nicht bietet.

¹¹ Gordon (1988), S. 92–97; Zafran, o. S.

¹² Gordon (1988), S. 92–97.

¹³ Zafran, o. S.

¹⁴ Im Hinblick auf das verwandte Tafelformat des Wiener Diptychons vermutete Zafran die Existenz einer Standardgröße bei Goesschen Kleinformaten.

¹⁵ Friedländer (1926), S. 49.

¹⁶ Dr. P. A. Borger, Arnhem, Sale Frederik Muller, Amsterdam, 13. 11. 1882, Nr. 16; Catalogue des tableaux, miniatures, pastels, dessins encadrés, etc. du Musée de l'État à Amsterdam, Amsterdam 1904, S. 36, Nr. 341; Destrée (1907 a), S. 521f; derselbe (1914), S. 122; The Worcester-Philadelphia Exhibition of Flemish Painting (Worcester, Philadelphia 1939), S. 23.

¹⁷ Bereits Cuttler (1968), S. 160, hatte auf die offensichtliche Abhängigkeit von Hugos Darstellung des Täufers von der monumentalen Gestalt auf dem Genter Altar hingewiesen.

original erhalten sind, ist die Tafel oben und unten willkürlich in der Malfläche beschnitten. Die Malerei ist durchgängig mehr oder minder stark berieben und verputzt, partiell bis auf die Grundierungsschicht. Hiervon besonders nachhaltig betroffen sind das Ohr des Stifters und die Rechte des Täufers; in beiden Fällen ist die ursprüngliche Gestaltung bestenfalls noch zu erahnen. Größere Fehlstellen beeinträchtigen das linke Auge des Täufers, die Wandzone über dem Kopf des Beters und den unteren Bildrand im Bereich seiner Gewandung. Die jüngste Restaurierung bemühte sich um eine optische Integration der stark in Mitleidenschaft gezogenen Bildpartien¹⁸. Abgesehen von der weisenden Rechten des Täufers kann dieser Versuch als gelungen betrachtet werden: Die durch die Unbilden der Zeit materiell stark mitgenommene, ihres ursprünglichen Kontexts beraubte Tafel gibt sich wieder als künstlerische Leistung ersten Ranges zu erkennen.

Im Zusammenhang mit der Restaurierung wurden verschiedene gemälde-technologische Untersuchungen an der Tafel durchgeführt. Die bereits 1939 angefertigte Röntgenaufnahme (Abb. 56), deren Befund zur Freilegung der übermalten Hände des Stifters geführt hatte, zeigt deutlich die Fehlstellen in der Originalmalerei, überlagert diese aber in der Abbildung durch die heute entfernten Übermalungen des 19. Jahrhunderts¹⁹. Dennoch liefert der Röntgenbefund ebensowenig wie die während der Restaurierungen 1939 und 1988 angefertigten Zustandsphotographien (Abb. 57) oder die Infrarot-Reflektographie einen Hinweis auf die verschiedentlich behauptete Existenz einer Ordenskette, gar mit dem Vließ-Anhänger. Dieser scheinbare Befund dürfte wohl auf eine Verputzung oder eine mechanische Beschädigung zurückzuführen sein. Nur geringe Informationen erbrachte die Infrarot-Reflektographie, da in den Gesichtern Unterzeichnung und Farbausführung weitestgehend zusammenfallen. Nur am linken Halskontur und am Kragen des Beters sind geringfügige Abweichungen von der Unterzeichnung festzustellen. Deutlicher noch als die Röntgenaufnahme zeigt allerdings der Infrarot-Befund, daß die Form der betend zusammengelegten Hände zunächst nur vage aus dem Schwarz des Gewandes ausgespart wurde, um dann erst im Detail – mit den Fingerspitzen etwa – über die dunkle Farbschicht gelegt zu werden. Die Originalität der Malerei von Wand und Fensterausschnitt steht infolge der Ergebnisse einer stereomikroskopischen Untersuchung außer Frage, wenngleich diese Zone auch in weiten Teilen dünn lasierend modern übermalt ist. Ähnlich verhält es sich mit den schmierig-grauen Schattenpartien im Gesicht und vor allem am Hals des Täufers. Durch beide Eingriffe wurde allerdings der originale Farbeindruck erheblich beeinträchtigt.

¹⁸ Gordon (1988), S. 95f.

¹⁹ Unmittelbar augenfällig wird diese Tatsache etwa an der Haartracht des Stifters.

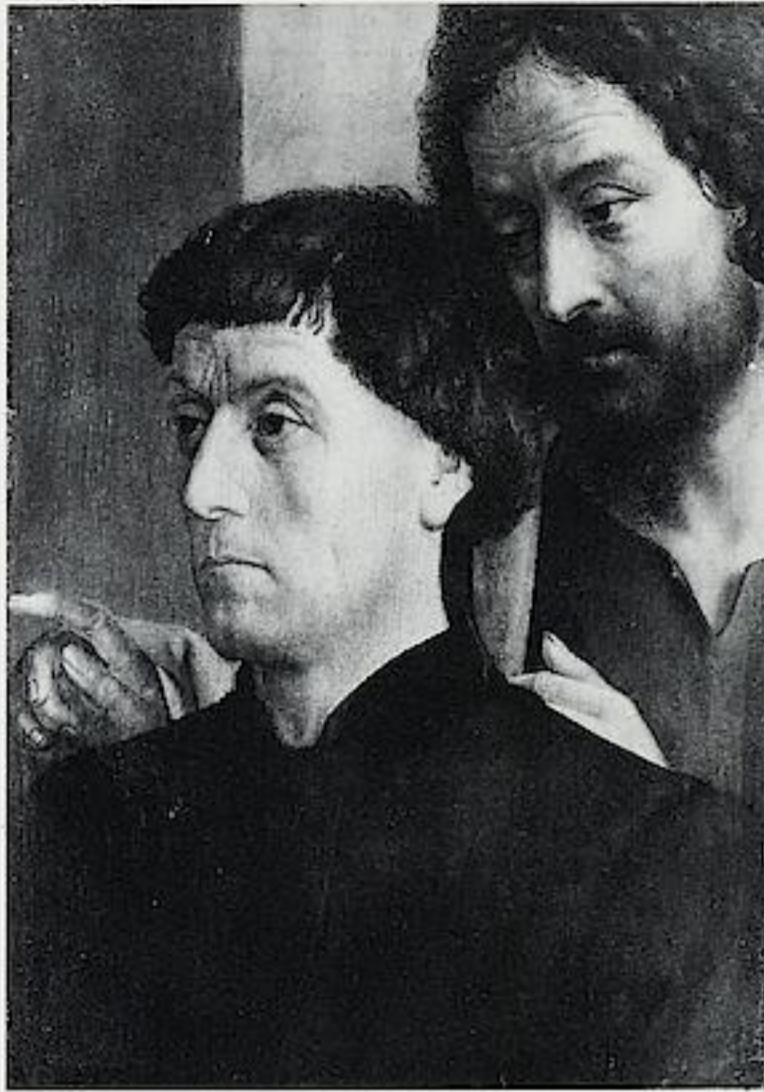


Abb. 55 Hugo van der Goes, Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes d.T., Zustand vor der Restaurierung von 1939, Baltimore, Walters Art Gallery



Abb. 56 Hugo van der Goes, Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes d.T., Röntgenaufnahme, Baltimore, Walters Art Gallery

Die dendrochronologische Analyse der Tafel erbrachte für die Datierung keine entscheidende Eingrenzung²⁰. Die 193 gemessenen Jahrringe des aus dem baltischen Raum stammenden Eichenholzes lassen sich in die Jahre von 1243 bis 1435 datieren. Für den Fall, daß bei der Verarbeitung des Holzes nur die Splintholzjahrringe entfernt wurden, ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum zwischen 1448 und 1454. Die zeitliche Bestimmung der frühestmöglichen Verwendung durch den Maler wiederum wird durch Unsicherheiten im Hinblick auf den möglichen Verlust einer nicht näher zu bestimmenden Anzahl von Kernholzjahrringen und auf die Dauer der Ablagerung des Holzes vor seiner Weiterverarbeitung erschwert. Eine Bemalung etwa ab der Mitte der 1470er Jahre wird aber, in Übereinstimmung mit dem stilistischen, auch vom dendrochronologischen Befund nahegelegt.

²⁰ Briefliche Mitteilung der Untersuchungsergebnisse durch Dr. P. Klein, Hamburg, vom 20. 8. 1987.

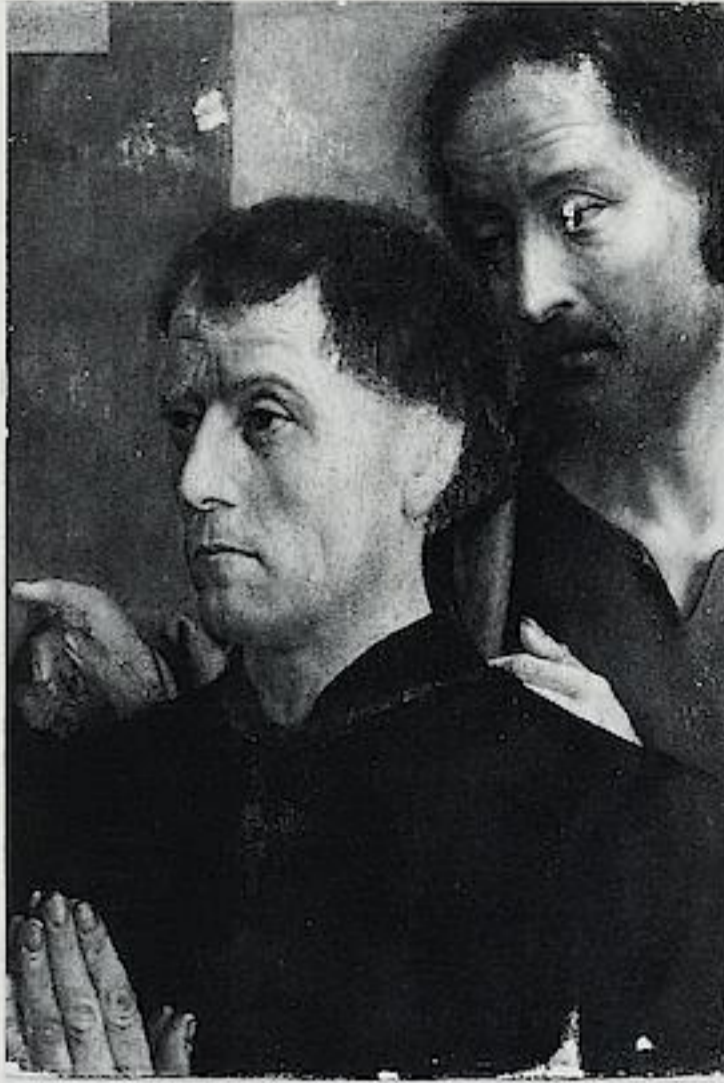


Abb. 57 Hugo van der Goes, Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes d.T., Zustand nach der Reinigung 1988, Baltimore, Walters Art Gallery

3. Rekonstruktion und Datierung des Diptychons

Beim Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Bildzusammenhangs ist zunächst der materielle Bestand des Bildes der Walters Art Gallery zu berücksichtigen. Während an beiden Seiten die Malkanten erhalten sind, ist die Tafel oben und unten beschnitten. Ein Blick auf die Komposition legt allerdings die Vermutung nahe, daß jeweils nur ein schmaler Streifen der Malfläche diesem sekundären Eingriff zum Opfer gefallen sein kann: Das für die psychologische Intensität so entscheidende unmittelbare Nebeneinander der Köpfe von Stifter und Heiligem ist nur dann zu erklären, wenn durch den gewählten Bildausschnitt die Raumsituation vollständig verschleiert wird. Da wir es mit aller Wahrscheinlichkeit mit dem rechten Flügel eines Diptychons zu tun haben – die Darstellung des Mannes auf dem rechten Flügel eines Triptychons ist aus »heraldischen« Gründen nur schwer vorstellbar – stellt sich die Frage nach dem Gegenstand der Verehrung von Stifter und Täufer. Hierfür kann möglicherweise die Gestaltung des Stifterflügels Anhaltspunkte liefern: Während der Betende leicht nach links aufblickt, hat der Täufer seine Augen abwärts gerichtet und weist mit der Rechten in die gleiche Richtung. Es scheint

also, daß die linke Tafel des Diptychons – ähnlich wie der rechte Flügel und diesem auf solche Weise kompositionell antwortend – eine zweifigurige Darstellung zeigte. Eine halbfigurige Madonna mit Kind scheint dieser Anforderung am besten gerecht zu werden; darüberhinaus würde solcher Art der kennzeichnende Weisegestus des Täufers – »Ecce Agnus Dei« – eine doppelt sinnvolle Erklärung finden.

Die Zuschreibung der Tafel an Hugo van der Goes ist zurecht seit der Erstzuschreibung nie mehr in Frage gestellt worden. Ähnlich verhält es sich mit der Datierung, seitdem erstmals J. Destrée (1907)²¹ das Bild in die späte Schaffensphase einreichte. Zwar lassen sich keine externen Anhaltspunkte für die zeitliche Ansetzung beibringen, die Stilsprache der Tafel stellt sie aber – ähnlich wie den Lissaboner Lukas (Tafel 23) – unübersehbar in engen Zusammenhang mit den Edinburger Flügeln des schottischen Königspaares (Tafeln 8–11), vor allem aber mit den Werken der »ultima maniera« (Tafeln 14, 16). Hierfür spricht nicht nur die stark zurückgenommene, kühle Farbigkeit oder die weitgehende, absichtsvolle Verschleierung der Raumsituation. Gerade die raumlos-enge Zusammenfügung der Figuren vor kaum mehr als einer Farbfolie führt – im Verein mit der gleichzeitigen Reduktion der Darstellung auf das Halbfigurenformat – zu einer Vertiefung des psychologischen Ausdrucks, zu einer unmittelbaren und in ihrer Intensität geradezu bedrängenden Wendung des Täufers zu dem ihm anvertrauten Stifter. Eine Datierung in die Jahre 1478/80 dürfte der Tafel der Walters Art Gallery am ehesten gerecht werden.

²¹ Destrée (1907 a), S. 521f.

VI. Das Tüchlein-Diptychon der »Kleinen Kreuzabnahme«

Die beiden auf Leinwand¹ gemalten Diptychon-Flügel der »Kleinen Kreuzabnahme« (Tafeln 26–27, Abb. 58–59) sind heute voneinander getrennt. Der linke Flügel mit der Darstellung des vom Kreuz abgenommenen Leichnams Christi befindet sich in amerikanischem Privatbesitz², während der rechte Flügel mit den trauernden Marien und Johannes heute in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin verwahrt wird³.

Der linke Diptychon-Flügel mit der eigentlichen Darstellung der Kreuzabnahme wird von der Dreiviertelfigur Christi beherrscht (Tafel 26, Abb. 58). Die drei Helfer, die den Leichnam des Herrn offensichtlich gerade vom Kreuz geborgen haben und nun zu Boden legen wollen, scheinen in ihrem Handlungs- und Bewegungsablauf einen Moment zu verharren, als wollten sie den toten Christus nicht nur den klagenden Marien und Johannes, sondern auch dem Betrachter präsentieren. Durch den zweifachen Blick aus dem Bilde wird dieser Eindruck noch wesentlich verstärkt. Während einer der Männer den Leichnam unter den Achseln stützt, hat der zweite seine vom Leichentuch bedeckten Arme unter den Leib Christi geschoben und hält ihn auf diese Weise vor sich. Die weitgehend unüberschnittene, bildparallele Darstellung Christi scheint für die vorliegende Bildformulierung wichtiger gewesen zu sein als ein überzeugendes Stütz- und Tragemotiv des Leichnams: Angesichts des schweren Leibes bleibt völlig unklar, wie die beiden nur behutsam zufassenden Männer den Toten auch nur vorübergehend in der gezeigten Stellung halten können. Der bis auf das Lendentuch nackte Körper Christi zeigt, von den Wundmalen in Händen und Seite abgesehen, keine Spuren der Geißelung. Die verkrampften Hände, die deutlich hervortretenden Adern und Sehnen an Unterarmen und Hals zeugen aber ebenso wie die verdrehten Augen und das

¹ Zu niederländischen Leinwandbildern des 15. Jahrhunderts im allgemeinen und zu den Tüchleinmalereien im besonderen: Wolfthal (1989; Ph. D., New York University 1983; ich bin Frau Wolfthal für ihre großzügige Bereitschaft, mir noch vor Erscheinen ihres Buches Einblick in die Hugo van der Goes betreffenden Passagen zu gewähren, zu Dank verpflichtet); dieselbe (1986), S. 19–41; dieselbe (1987), S. 81–91; vgl. auch Caroline Villers, Rezension von Wolfthal (1989); in: Burlington Magazine 133 (1991), S. 258f.

Vgl. auch Exkurs II: Zur Originalrahmung eines niederländischen Tüchleins der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, s. u. S. 273f.

Zu der von D. Wolfthal aufgeworfenen Frage, ob van der Goes' wiederholte Verwendung von Leinwand als Bildträger mit dem Armutsideal der Devotio Moderna bzw. der Windesheimer Kongregation, der bekanntlich auch das Kloster Roodendaale angehörte, in Verbindung zu bringen ist, s. u. S. 260f.

² Amerikanischer Privatbesitz; Leinwand, 53,3 x 38 cm; Friedländer (1950), S. 167–171; Winkler (1955), S. 2–8; Vandenbroeck (1982), S. 51, Nr. 49; Wolfthal (1989), S. 34–36, 47f, Nr. 13.

³ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1622; Leinwand, 53,5 x 38,5 cm; Picture Gallery Berlin (Berlin 1978), S. 183; Vandenbroeck (1982), S. 49, Nr. 43; Wolfthal (1989), S. 34–36, 47f, Nr. 14.

schmerzverzerrte Gesicht des dornengekrönten Heilands vom Todeskampf am Kreuz.

Die dominierende Gestalt Christi wird von den drei Helfern, von denen kaum mehr als die Köpfe zur Darstellung kommen, buchstäblich gerahmt. Der Bärtige am vorderen linken Bildrand wendet sich nach rechts und blickt in Richtung des Betrachters aus dem Bilde heraus. Über einem blauen Gewand trägt er einen leuchtend roten Mantel, dazu einen gleichfarbenen Stoffhut. Hinter ihm steht, ebenfalls leicht nach rechts gewandt, der zweite Träger des toten Christus. Der ältere, bartlose und kahlköpfige Mann ist mit einem dunkelbordeauxfarbenen, pelzgefütterten Gewand bekleidet. Sein Blick geht nach rechts, wohl zu den klagenden Frauen auf dem anderen Diptychon-Flügel. Zur Linken wird Christus schließlich von der frontal stehenden Figur eines dritten Mannes flankiert. En face aus dem Bild in Richtung des Betrachter schauend, stützt sich der langhaarige, bärtige Mann mit der ausgestreckten Rechten auf die Leiter, während er in der Linken einen Kreuzesnagel vor dem Oberkörper emporhält. Er ist mit einem dunkelblau-schwarzen, vorn geknöpften Gewand bekleidet, das von einem gelbfarbenen Metallgürtel umschlossen ist. Die Figuren befinden sich offensichtlich am Fuße des selbst nicht dargestellten Kreuzes, wie die Leiter am linken oberen Bildrand zeigt. Hinterfangen wird die Szene schließlich von einem nach rechts hin ansteigenden, grünbewachsenen Hügel.

Der in Berlin befindliche rechte Flügel der »Kleinen Kreuzabnahme« zeigt die von Johannes und den trauernden Frauen umgebene Maria (Tafel 27, Abb. 59). Die Gottesmutter, der Bildtradition folgend in blaue Gewänder gekleidet, erscheint als Halbfigur. Leicht nach links gewandt, den Kopf gesenkt und den kummervollen Blick auf den toten Sohn gerichtet, hat Maria ihre Hände vor der Brust gekreuzt. Zu ihrer Rechten steht Johannes und umfaßt fürsorglich mit beiden Armen die Schultern der Gottesmutter. In seiner Haltung nach rechts auf Maria bezogen, blickt er zugleich nach links über seine Schulter zu Christus hin. Das nachdenklich-ernste Gesicht wird von schulterlangen, welligen, graubraunen Haaren gerahmt. Auch Johannes trägt, der üblichen Ikonographie folgend, einen roten Umhang über einem gleichfarbenen Gewand.

Hinter Maria und Johannes sind drei Frauen ins Bild gesetzt, die sich ebenfalls klagend dem toten Christus zuwenden: Unmittelbar hinter Maria ringt die an ihrer aufwendigen und modischen Kleidung zu identifizierende Maria Magdalena die Hände. Ihr blaues, goldfarben gesäumtes, z.T. mit Edelsteinen und Perlen besetztes Kleid zieren ein braunfarbener Goldbrokateinsatz und angesetzte, lange und weitgeschnittene hellgrüne Ärmel. Nur auf der linken Schulter wird ein Abschnitt ihres blauen Umhangs sichtbar. Die leicht welligen, hellbraunen Haare sind fast gänzlich unter einem weißen, turbanartigen Kopftuch verborgen. Auch ihre beiden Begleiterinnen, beide mit Kopftuch

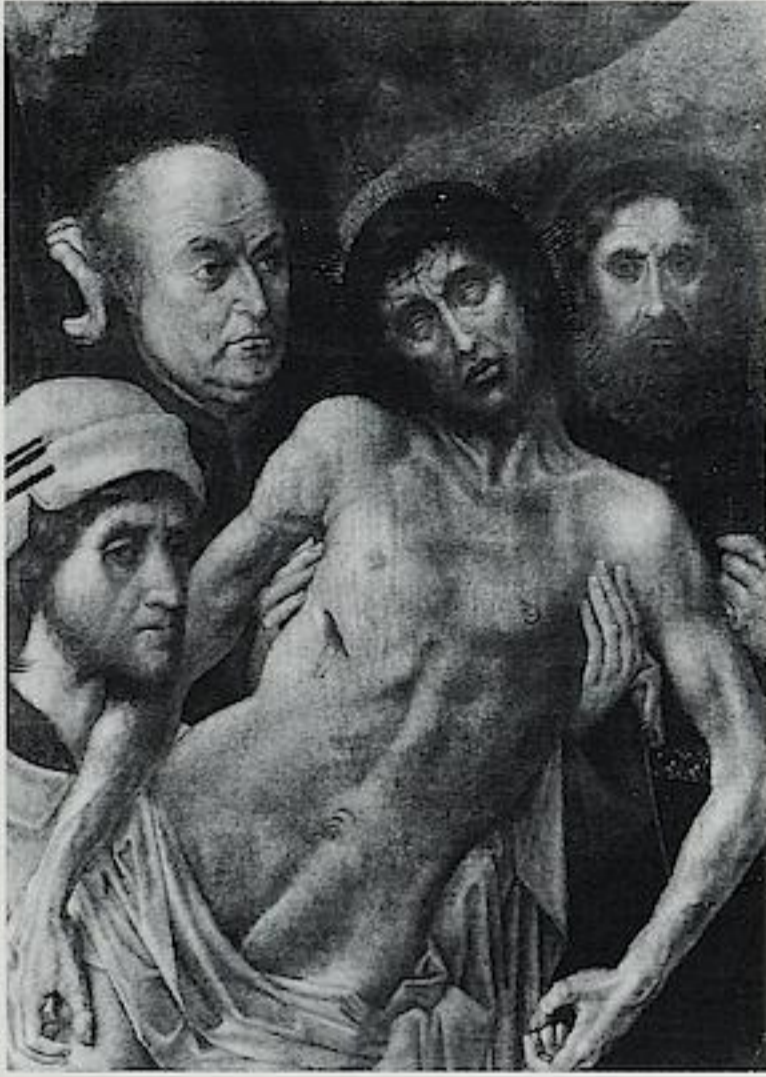


Abb. 58 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, linker Flügel, amerikanischer Privatbesitz



Abb. 59 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, rechter Flügel, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

und blauem Umhang ausgestattet, geben sich dem Schmerz über den toten Christus hin: Während die eine ihre Tränen mit ihrem Kopftuch trocknet, hat die andere ihre Arme in pathetischem Klagegestus ausgebreitet. Dem linken Flügel entsprechend ist die Gestaltung des Hintergrundes des Berliner Tüchleins. Nach links hin steigt ein grünlich dunkelbraunfarbener Berghang an, dahinter wird in der rechten oberen Bildecke der hellblaue Himmel sichtbar.

1. Die Forschungsgeschichte

Im Jahre 1900 gelangte das Tüchlein mit den klagenden Marien und Johannes, der rechte Flügel des Diptychons der »Kleinen Kreuzabnahme« also, in den Besitz der Berliner Gemäldegalerie⁴. Das Bild befand sich zuvor in der Sammlung Panciatichi in Florenz. Bereits W. Bode (1901)⁵, der das Stück erstmals als Arbeit im Stil van der Goes' veröffentlichte, betrachtete das Berliner Tüchlein wegen seiner mangelnden kompositionellen Abgeschlossenheit als

⁴ Bode (1901), S. II; Friedländer (1904), S. 111f.

⁵ Bode (1901), S. II.



Abb. 60 Niederländischer Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts, Kopie des rechten Flügels der »Kleinen Kreuzabnahme«, Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum

Abb. 61 Hans Memling, Replik der »Kleinen Kreuzabnahme«, Brügge, Groeningemuseum

den allein erhalten gebliebenen rechten Flügel eines ansonsten verschollenen Triptychons mit der Darstellung der Kreuzabnahme auf der Mitteltafel und des Stifters mit Heiligen auf dem linken Flügel. Demgegenüber sprach sich M. J. Friedländer (1904)⁶ zugunsten der Rekonstruktion eines Diptychons mit dem Berliner Tüchlein als dessen rechtem Flügel aus. Diesen Vorschlag konnte G. Ring (1913)⁷ mit der Publikation der Tüchleinkopie des linken Flügels der »Kleinen Kreuzabnahme« im Lindenau-Museum in Altenburg (Abb. 60)⁸ erhärten. Die Rekonstruktion als zweiteiliges Klappaltärchen wurde von der nachfolgenden Forschung nicht mehr in Frage gestellt⁹, ob-

⁶ Friedländer (1904), S. 111f.

⁷ Ring (1913), S. 85–88.

⁸ Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum; Leinwand, 69 x 44cm; von Lindenau im 19. Jahrhundert im römischen Kunsthandel erworben; Vandebroek (1982), S. 48, Nr. 42.

Das Altenburger Tüchlein war von Morton H. Bernath, *Further Notes on Justus van Ghent*; in: *American Journal of Archeology*, 2. ser., 14 (1910), S. 450–453, als das für das Jahr 1475 dokumentierte Prozessionsbanner des Justus van Gent für die Corpus Christi-Bruderschaft in Urbino identifiziert worden. Bernath konstatierte zwar eine außerordentliche Nähe zu Darstellungen desselben Themas von Hugo van der Goes, übersah aber den Zusammenhang mit dem Berliner Tüchlein. Der Zuschreibung Bernaths an Justus van Gent folgte auch Destrée (1912), S. 11–14, obwohl er bereits 1907 das Berliner Tüchlein als eigenhändiges Werk Hugos aus der ersten Phase seiner Tätigkeit bezeichnet hatte (Destrée [1907 a], S. 516; derselbe [1907 b], S. 173f). Erst 1914 bezeichnete Destrée auch das Altenburger Tüchlein als allerdings eigenständige Kopie nach Goes (Destrée [1914], S. 134f, 211).

⁹ Allerdings meinte etwa Friedländer (1926), S. 40, das Altenburger Tüchlein könne bestenfalls eine



gleich noch 37 Jahre vergehen sollten, bevor 1950 das heute in amerikanischem Privatbesitz befindliche Original des linken Flügels von Friedländer (1950)¹⁰ entdeckt und veröffentlicht wurde.

Für die Diskussion der Stellung der »Kleinen Kreuzabnahme« im Schaffen Hugos konnte bis zu diesem glücklichen Fund nur der rechte Flügel in Berlin herangezogen werden. Gerade im Hinblick auf die Frage der Eigenhändigkeit spielte aber der Erhaltungszustand eine entscheidende Rolle: Bis zu einer durchgreifenden Restaurierung in den 1930er Jahren¹¹ war das Berliner Tüchlein von großflächigen modernen Retuschen überzogen, die den stilistischen Eindruck wesentlich beeinträchtigten¹². So kann es nicht überraschen, daß die Meinungen über die Authentizität des Bildes gerade in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts durchaus kontrovers waren¹³. Klärte sich die Frage

seitenverkehrte Wiedergabe des originalen Gegenstücks des Berliner Flügels sein, da andernfalls beide Flügel in ihrer Komposition »gegenseitig« verlaufen müßten.

¹⁰ Friedländer (1950), S. 167–171.

¹¹ Winkler (1964), S. 46.

¹² Bei Friedländer (1926), Tafel VIII, eine Abbildung des Zustandes vor der Restaurierung der 1930er Jahre.

¹³ Bode (1901), S. II, hatte in seiner Erstpublikation das Tüchlein mit den klagenden Marien und Johannes als »dem Stil nach von Van der Goes'« herrührend bezeichnet. Ähnlich zurückhaltend äußerten sich auch Weale (1907), S. 163; Fierens-Gevaert (1909), S. 93; Oettinger (1938), S. 59¹³; Panofsky (1953), S. 338²; Juste de Gand, Berrugete et la cour d'Urbino (Gent 1957), S. 118, Kat. Nr. 56.

der Eigenhändigkeit nach der Restaurierung des Berliner Tüchleins, vor allem aber nach dem Auftauchen seines Gegenstücks, zugunsten Hugos, so blieb die zeitliche Ansetzung innerhalb des Schaffens des Malers – Früh- oder Spätwerk – umstritten¹⁴. Der Grund hierfür liegt in der ebenso umstrittenen Datierung der jeweils zum Stilvergleich herangezogenen Werke. So sah die bisherige Forschung enge Parallelen in der Gestaltung der Wiener Beweinung (Tafel 19) bzw. des Brügger Marientodes (Tafel 16) und datierte die »Kleine Kreuzabnahme« in Analogie zu diesen Werken je nach Standort früh oder spät.

Auf die besondere Bedeutung der »Kleinen Kreuzabnahme« für die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes wiesen ausführlich erstmals S. Ringbom (1965/84) und B. Völker-Hänsel (1968)¹⁵ hin. Die Prominenz der Goesschen Bilderfindung wird auch an der großen Zahl von Kopien und Repliken ablesbar¹⁶, zu deren frühesten jene von Hans Memling gehören (Abb. 61)¹⁷.

Demgegenüber schlossen sich M. J. Friedländers Einschätzung (Friedländer [1904], S. 111f; derselbe [1926], S. 39–41, 124f; derselbe [1950], S. 167–171) des Berliner Tüchleins als Originalwerk Hugos in der Folge auch an: Destrée (1907 a), S. 516; derselbe (1907 b), S. 173f; derselbe (1914), S. 43, 211; Ring (1913), S. 86; Seeck (1913/14), S. 591f (möglicherweise unfertig hinterlassen und von anderer Hand vollendet); Pfister (1923), S. 14, 26; Winkler (1924), S. 112; derselbe (1955), S. 2–8; derselbe (1964), S. 45–51; Schöne (1937), S. 165; derselbe (1938), S. 82¹; Einem (1941/42), S. 196; *Le Siècle des Primitifs Flamands* (Brügge 1960), S. 86, Kat. Nr. 28 (linker Flügel); Arndt (1961), S. 165f; derselbe (1964), S. 69f; Lavalleye (1962), S. 45f; Schoute (1963), S. 67, 70; Ringbom (1965/84), S. 125–130; Eisler (1967), S. 64f; Völker-Hänsel (1968), Bd. 1, S. 14–17; Pächt (1969), S. 55; *Picture Gallery Berlin* (Berlin 1978), S. 183; Wolfthal (1989), S. 34–36, 47f, Nr. 13–14.

¹⁴ J. Destrée ordnete das Werk erstmals in die erste Phase von Hugos künstlerischer Tätigkeit ein (Destrée [1907 a], S. 516; derselbe [1907 b], S. 173f; derselbe [1914], S. 211). Ihm folgten darin Friedländer (1926), S. 39–41, 68f; Schöne (1937), S. 165; Panofsky (1953), S. 338²; Winkler (1955), S. 2 (abweichend von der Datierung in die Zeit vor 1477 durch Winkler [1964], S. 50); *Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino* (Gent 1957), S. 118, Kat. Nr. 56 (Berliner Flügel der »Kleinen Kreuzabnahme«); Lavalleye (1962), S. 45f; Pächt (1969), S. 55.

Für eine zeitliche Ansetzung des Diptychons in die Mitte der 1470er Jahre plädierten Conway (1917), S. 45; Winkler (1964), S. 50.

In die Spätzeit Hugos datierte die »Kleine Kreuzabnahme« demgegenüber erstmals Seeck (1913/14), S. 591f. Dieser Meinung schlossen sich in der Folge auch an: Pfister (1923), S. 14, 26; Einem (1941/42), S. 196; *Le Siècle des Primitifs Flamands* (Brügge 1960), S. 86; Arndt (1961), S. 165f; derselbe (1964), S. 69f; Ringbom (1965/84), S. 129; Völker-Hänsel (1968), Bd. 1, S. 15¹⁰⁵; *Picture Gallery Berlin* (Berlin 1978), S. 183.

¹⁵ Ringbom (1965/84), S. 125–134; Völker-Hänsel (1968), Bd. 1, S. 8–10, 14–17 (zur Begriffsbestimmung »Halbfigurenbild« vergleiche Bd. 1, S. II–VI).

¹⁶ Ringbom (1965/84), S. 125–134; Völker-Hänsel (1968), Bd. 2, S. 33f.

¹⁷ ENP VI a, S. 47, Nr. 13, 13a, 13b, Tafel 49–51, ENP VI b, S. 109, Supp. 225, Tafel 49.

Fraglos eigenhändig das Diptychon in Granada, Capilla Real; Eiche, 53,6 x 38,2 cm (linker Flügel), 53,8 x 38,3 cm (rechter Flügel; Schoute [1963], S. 65–73); eine weitere, wohl gleichfalls eigenhändige Replik seit kurzem in Brügge, Groeninge-Museum.

2. Der Augenschein

Der Erhaltungszustand der beiden Diptychon-Flügel ist außerordentlich disparat. Während der linke, in amerikanischem Privatbesitz befindliche Flügel für eine Tüchleinmalerei vergleichsweise gut erhalten ist¹⁸, zeigt sein Gegenstück mechanische Beschädigungen, ausgedehnte Farbverluste und moderne Übermalungen.

Die 53,3 x 38 cm messende Leinwand des linken Flügels läßt an der oberen und unteren Stoffkante deutliche Spanngirlanden erkennen, weniger ausgeprägt auch an der linken Bildkante¹⁹; an diesen drei Seiten kann die Komposition also nur unwesentlich beschnitten sein. Überraschenderweise sind Spanngirlanden an der rechten Stoffkante nicht einmal im Ansatz auszumachen. Der Oberflächen- und Farbeindruck des Bildes wird allerdings entscheidend durch einen massiven, modernen Firnisüberzug (möglicherweise auch die Tränkung des Gewebes mit dem Klebemittel einer Doublierung²⁰) beeinträchtigt. Der Auftrag des Firnis' veränderte nicht nur die Oberflächenstruktur, die im Originalzustand ganz entscheidend durch eine offene Gewebetextur bestimmt worden war. Durch eine chemische Reaktion mit Firnis oder Klebemittel haben darüberhinaus die für die Tüchleinmalerei charakteristischen Pigmente an Deckkraft eingebüßt, während sich gleichzeitig die Leinwand selbst dunkel verfärbte. Auf diese Weise hat der Farbcharakter der Leinwand an sich für die koloristische Wirkung des Bildes eine Bedeutung gewonnen, die ihm im ursprünglichen Zustand nie zukommen sollte²¹.

Dessen ungeachtet ist aber der die Bildgegenstände modellierende und charakterisierende Farbauftrag – verglichen mit dem üblichen Erhaltungszustand einer niederländischen Tüchleinmalerei des 15. Jahrhunderts – insgesamt in ungewöhnlich guter Form auf uns gekommen. Abgesehen von einzelnen Be-

¹⁸ In einem noch besseren Erhaltungszustand befindet sich sonst nur noch die ungefirniste Tüchlein-Madonna in Pavia, und dies auch nur im Hinblick auf die Malerei der Figurengruppe selbst.

¹⁹ Die unterschiedliche Ausprägung der Spanngirlanden oben und unten bzw. rechts und links einer Leinwand wird durch die voneinander abweichende Spannung von Kett- und Schußfäden bedingt. Parallel zum Schuß kann das Gewebe wesentlich stärker nachgeben als parallel zum Kettfaden, woraus für das zur Diskussion stehende Tüchlein ein horizontaler Eintrag des Schußfadens wahrscheinlich ist.

²⁰ Das Bild konnte nur in gerahmtem Zustand untersucht werden; daher sind auch Aussagen über den Zustand der Leinwandrückseite – ob doubliert oder nicht – nicht möglich.

²¹ Zur Beschreibung und Analyse der Technik der Tüchleindarstellungen der Grablegung (National Gallery, London) und der Verkündigung (J. Paul Getty Museum, Malibu) des Dirk Bouts: Bomford, Roy, Smith (1986), S. 47f; und Leonard, Preusser, Rothe, Schilling (1988), S. 517–522. Nur am Rande sei auf die unbegründete Infragestellung der Getty-Verkündigung durch A. Tarica, *The Getty Bouts questioned*; in: *Burlington Magazine* 132 (1990), S. 875–877, hingewiesen. Vgl. die Gegendarstellung von Mark Leonard, Frank Preusser, Andrea Rothe, Michael Schilling, *The Getty Bouts defended*; in: a.a.O., S. 877.

reibungen gibt es nur hier und da einzelne moderne Retuschen. Sie finden sich vor allem in den Inkarnatpartien²². Durch ihre fettere Farbkonsistenz sind sie aber in der Mehrzahl selbst an Photomaterial unschwer auszumachen, da sie die feine Gewebestruktur verschmieren. Nur eine ausgedehnte spätere Veränderung gilt es festzuhalten: Offensichtlich ist der blaue Mantel des Mannes am rechten Bildrand weitgehend übermalt. Dafür spricht nicht nur die Tatsache, daß die blaue Farbschicht allseits an die angrenzenden Farbfelder herangemalt ist und sie beschneidet, dafür spricht vor allem eine die ursprüngliche Bildkonzeption mißverstehende »Nachbesserung« des rechten Armes. Ursprünglich angewinkelt dargestellt, wurde er nun durch die Übermalung in vollkommener Mißachtung der Figurenproportion als ausgestreckt ins Bild gesetzt. Dabei wurde zusätzlich der Kragen des an der Leiter lehrenden Mannes durch Ausparung aus dem ursprünglichen Hintergrund auf der linken Schulter sinnwidrig verdoppelt. Derselben Übermalung fielen offensichtlich auch die Gegenstände – mit einiger Wahrscheinlichkeit die Kreuzesnägel – zum Opfer, die der blau Gekleidete ursprünglich in der Linken haltend dem Betrachter präsentiert hatte.

Der in Berlin befindliche rechte Flügel des Diptychons weist mit 53,3 x 38,5 cm nahezu identische Maße wie der linke auf²³. An der oberen und unteren Gewebekante sind, auch in diesem Punkte dem Befund am linken Flügel entsprechend, die Spanngirlanden am deutlichsten ausgebildet. An der rechten Stoffkante sind Spanngirlanden ebenso klar zu erkennen, während sie am linken Bildrand zur Gänze fehlen. Die heutigen Gewebekanten der undoublierten Leinwand sind allerdings an keiner Stelle sichtbar, da sie mit einem Papierstreifen abgeklebt sind, der auch über die Kanten des Spannrahmens hinwegzieht.

Der Erhaltungszustand ist, gerade im Vergleich zu seinem Gegenstück, beklagenswert schlecht. Die Leinwand ist insbesondere im Bereich des Kopf- und Brusttuches Mariens, in der Bildzone zwischen den beiden Frauenköpfen unmittelbar darüber und an der Stirn und der Rechten des Johannes durch mechanische Beschädigungen betroffen, die zur Entstehung von Rissen und größeren Löchern geführt haben. Die zur Abdeckung dieser Fehlstellen aufgebrauchten, z.T. großflächig über sie hinausgehenden modernen Retuschen beeinträchtigen den Eindruck des Bildes nachhaltig. Die nachhaltigsten Konsequenzen hatte dies bei der Marienfigur. Die heutige Gestaltung des Gesichts der Gottesmutter folgt kaum mehr als in den Umrissen der ursprünglichen

²² Das Gesicht Christi ist in dieser Hinsicht zwar am stärksten beeinträchtigt, aber auch bei dem am rechten Bildrand en face Dargestellten findet sich im Bereich des Nasenrückens eine Ausflickung.

²³ Die Abmessungen des linken Diptychon-Flügels der »Kleinen Kreuzabnahme« betragen 53,3 x 38 cm. Das Gewebe des Berliner Tüchleins weist etwa 21 x 25 Fäden pro Quadratzentimeter auf; dies entspricht auch dem linken Flügel.

Anlage; der süßlich-idealisierte Ausdruck kontrastiert dafür um so deutlicher mit den besser erhaltenen Köpfen der übrigen Figuren. Auch das weiße Kopftuch Mariens ist von flächigen, in ihrer Konsistenz fetten und dadurch die Leinwandstruktur verschmierenden Übermalungen überzogen. Mit welchem geringem handwerklichen Geschick und mit welchem minimalem künstlerischen Einfühlungsvermögen diese Ausflickungen vorgenommen wurden²⁴, zeigt überdeutlich die gleichfalls im Zuge dieser »Restaurierung« ausgeführte blaue Stoffpartie am Hals der klagend ihre Arme ausbreitenden Frau. Weitere störende Retuschen dieser Art auf Stirn und Kopftuch der Klagenden, auf der Stirn der Magdalena und des Johannes sowie an der Rechten des Lieblingsjüngers beeinträchtigen den Gesamteindruck zusätzlich. Schließlich ist die originale Farboberfläche, wo sie denn frei zu Tage liegt, nachhaltig durch starken Farbabrieb beeinträchtigt. Neben den blau- und rotfarbenen Gewändern fällt dies (im Vergleich zum linken Flügel) ganz besonders bei der Gestaltung der Gesichter auf²⁵. Zu dem ungünstigen, stumpfen und undifferenzierten Farbeindruck des Berliner Tüchleins trägt auch ein Firnisüberzug bei, mit all den oben bereits geschilderten Folgen eines solchen Eingriffs²⁶.

Neben der Feststellung des sehr ungleichen Erhaltungszustandes der beiden Flügel der »Kleinen Kreuzabnahme«, der massiven Beeinträchtigung des Berliner Tüchleins durch Farbabrieb, Verfärbung und Retuschen, ist als Ergebnis der Autopsie vor allem der erstaunliche Befund der fehlenden Spanngirlanden an der rechten Bildkante des linken, und an der linken Kante des rechten Flügels festzuhalten²⁷. Dieser Umstand belegt, daß beide Tüchlein an drei Stoffkanten nur unwesentlich beschnitten sein können. Andererseits aber deutet das Fehlen jeglicher Ansätze von Spanngirlanden jeweils an der dem Gegenstück zugewandten Seite der beiden Tüchlein darauf hin, daß die Leinwand hier nicht in ihrer originalen Ausdehnung erhalten geblieben ist – angesichts der zahlreichen frühen Kopien, die nahezu alle als Diptychen²⁸ mit exakt

²⁴ Es erscheint wahrscheinlich, daß diese Ausflickungen zeitgleich sind mit der ebenfalls wesentliche Bilddetails mißverstehenden und entstellenden Übermalung des blauen Gewandes des Mannes am rechten Rand des linken Flügels.

²⁵ Zu einem solchen Vergleich kann der Kopf Mariens wegen seiner gänzlichen Übermalung nicht herangezogen werden. Die Köpfe der übrigen Figuren des rechten Flügels sind davon aber unbetroffen und ein Vergleich des Johanneskopfes mit dem des Mannes am vorderen linken Bildrand des linken Flügels ist im Hinblick auf den Erhaltungszustand der differenzierenden Oberflächengestaltung außerordentlich aussagekräftig.

²⁶ Winkler (1955), S. 2.

²⁷ Unabhängig vom Verfasser kam auch Wolfthal (1989), S. 48, zu dem gleichen Ergebnis.

²⁸ Eine Erweiterung der »Kleinen Kreuzabnahme« zum Triptychon, die sich dabei aber bereits auf die Bildredaktion Memlings bezieht, zeigt das Triptychon eines niederländischen Meisters um 1500 im Palazzo Durazzo in Genua: Das Bildpersonal der Mitteltafel umfaßt die Figuren des linken Diptychon-Flügels der »Kleinen Kreuzabnahme« komplett, dazu Johannes (der sich Maria zu- und damit aus der Mitteltafel herauswendet) und eine der Marien; der rechte Flügel des Genueser Trip-

dem jeweiligen Bildausschnitt der beiden Tüchlein-Flügel gestaltet sind, ein überraschendes Ergebnis.

3. Der gemäldetechnologische Befund

Der in Privatbesitz befindliche linke Flügel der »Kleinen Kreuzabnahme« ist noch nie gemäldetechnologisch untersucht worden. Leider war es auch im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, derartige Untersuchungen an diesem Stück durchzuführen. Wir müssen uns in diesem Falle also auf die Ergebnisse der Autopsie beschränken.

Im Falle des rechten Flügels kann demgegenüber auf die Resultate einer umfassenden gemäldetechnologischen Untersuchung zurückgegriffen werden²⁹. Im Röntgenbild (Abb. 62) wie in der Durchlichtaufnahme (Abb. 63) zeichnen sich die Löcher und Risse in der Leinwand deutlich ab, während die Aufnahme im ultravioletten Licht (Abb. 64) die Übermalungen und Retuschen dieser Schadstellen (man beachte das fast nicht mehr abzulesende Gesicht Mariens) ebenso markant abbildet wie die Farbverluste im Bereich des rotfarbenen Gewandes des Johannes. Wie bei einem Tüchlein nicht anders zu erwarten, ist die Unterzeichnung auch im Infrarot-Bereich nicht sichtbar zu machen³⁰. Obgleich sich bei der glücklicherweise undoublierten Berliner Leinwand die Gelegenheit zu einer Durchlichtaufnahme bot, erbrachte auch diese Untersuchungsform keinen sicher als Unterzeichnung zu interpretierenden Befund.

Über die präzise Feststellung der Schadstellen hinaus ermöglicht die Röntgenaufnahme zwei interessante Beobachtungen. Zum einen zeigt sich, daß der Farbauftrag mit großer Sicherheit ausgeführt wurde. Es gibt weder Penti-menti, noch läßt sich an irgendeiner Stelle ein Suchen nach der Form während des Malprozesses erkennen. Das Röntgenphoto zeigt das gleiche Bild wie die

tychons nimmt die Gottesmutter und zwei klagende Frauen auf, der linke Flügel den Stifter und zwei Heilige (abgebildet bei Ringbom [1965/84], Abb. 87).

²⁹ Herrn Dr. R. Grosshans ist für die freundliche Genehmigung der Untersuchung des Berliner Tüchleins ebenso zu danken wie für die großzügige Überlassung des Untersuchungsmaterials. Für die Unterstützung bei der Untersuchung des Stückes bin ich dem Leiter der Restaurierungswerkstatt der Gemäldegalerie, Herrn G. Pieh, ebenso zu Dank verpflichtet wie der Restauratorin Frau B. Graf.

³⁰ Zur Problematik des Nachweises der Unterzeichnung bei Tüchleinmalerei vergleiche Bomford, Roy, Smith (1986), S. 46, und Leonard, Preusser, Rothe, Schilling (1988), S. 520f. Der Ausfall im Infrarot-Befund muß durchaus nicht bedeuten, daß das Stück nicht unterzeichnet ist; es kann vielmehr auch daran liegen, daß das zur Unterzeichnung verwendete Pigment im Infrarot-Bereich nicht sichtbar gemacht werden kann. Im Gegensatz zu den Bouts-Tüchlein in London und Malibu zeigte allerdings auch die Aufnahme des Berliner Flügels im ultravioletten Licht keine Spuren der Unterzeichnung.



Abb. 62 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, rechter Flügel, Röntgenaufnahme, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Abb. 63 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, rechter Flügel, Durchlichtaufnahme, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Abb. 64 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, rechter Flügel, Aufnahme im ultravioletten Licht, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Farboberfläche selbst³¹. Abgesehen von diesen Erkenntnissen zur Bildgenese ermöglicht der Röntgenbefund aber auch die Untersuchung der Gewebekanten, die dem bloßen Auge durch ihre Überklebung mit einem umlaufenden Papierstreifen entzogen sind. Für die besonders interessierende linke, dem linken Flügel zugewandte Gewebekante bestätigt sich auch für den unter der Abklebung verborgenen Stoffabschnitt das völlige Fehlen von Spanngirlanden – die Leinwand dürfte also an dieser Bildkante tatsächlich beschnitten sein. Darüberhinaus zeigt aber die untere Hälfte der linken Gewebekante eine durchgehende Reihe kleiner Löcher noch knapp innerhalb der Bemalung. Wie ist dieser Befund zu erklären? Das Fehlen der Spanngirlanden an der dem jeweiligen Gegenstück zugewandten Gewebekante könnte vermuten lassen, daß die beiden heutigen Diptychon-Flügel ursprünglich eine einheitliche Komposition auf einer durchgehenden Leinwand gebildet haben. Dagegen spricht aber neben der Diptychon-Form, die alle Repliken und Varianten zeigen, vor allem die in sich jeweils abgeschlossene Komposition der beiden Flügel. Dennoch setzen die fehlenden Spanngirlanden die Fortsetzung der Leinwand über die heutige Gewebekante hinaus voraus. Die Lochreihe an der linken Kante des Berliner Flügels kann nur nach der Bemalung des Tüchleins entstanden sein, da sie noch knapp innerhalb der Malschicht liegt. Doch gegen eine Deutung als Nagelspuren einer Befestigung der Leinwand auf einem sekundären Spannrahmen spricht der geringe Abstand der Löcher zueinander. Eine mögliche Erklärung für beide Befunde – das Fehlen der Spanngirlanden und die Lochreihe an der dem linken Flügel zugewandten Seite des Berliner Tüchleins – könnte darin bestehen, daß beide Teilkompositionen ursprünglich tatsächlich auf einer durchgehenden Leinwand ausgeführt wurden, die vor dem Beginn des Malprozesses auf einem einheitlichen Rahmen befestigt worden war. Der schmale, möglicherweise unbemalte Stoffstreifen zwischen den beiden Teilen der Komposition wäre vermutlich von einer zur Rahmung des Diptychons gehörenden Leiste verdeckt gewesen. Von deren Befestigung könnte dann auch die Lochreihe herrühren³². In dieser Konstruktion wäre

³¹ Das im Vergleich zum Rot des Johannesgewandes auffallend geringere Absorptionsniveau der weißen Farbpartien des Bildes (Kopf- und Halstücher der Marien) stellt eine interessante Parallele zum gleichartigen Befund am Oxforder Fragment der »Großen Kreuzabnahme« Hugos dar. Ein entsprechender Befund an den Bouts-Tüchlein in London und Malibu fand seine Erklärung in der Verwendung einer Mischung aus viel Kreide und wenig Bleiweiß für die Weißpartien des jeweiligen Bildes – entsprechend geringer ist die Absorption der Röntgenstrahlung gegenüber einer ausschließlichen Verwendung von Bleiweiß (Bomford, Roy, Smith [1986], S. 49; Leonard, Preusser, Rothe, Schilling [1988], S. 522).

³² Eine vergleichbare Trennleiste zwischen den einzelnen Bildfeldern der Flügel ist auch bei dem Altarwerk des Dirk Bouts zu rekonstruieren (Leonard, Preusser, Rothe, Schilling [1988], S. 517–520 mit Fig. 33), zu dem neben den Tüchlein in London und Malibu wohl auch die Auferstehung in der Norton Simon Foundation, Pasadena, und – als Hauptbild – die Kreuzigung im Musée des

das Bild wohl nicht wie ein Klappaltar zu bewegen gewesen sein. Die Schwierigkeit, sich ein klappbares Diptychon der üblichen Art mit textilem Bildträger vorzustellen, hatte schon M. J. Friedländer (1926)³³ zu dieser Lösung für die »Kleine Kreuzabnahme« geführt. Der gemäldetechnologische Befund scheint nun seine Annahme zu bestätigen.

4. Die Datierung der »Kleinen Kreuzabnahme« und ihre Stellung in Hugos Werk

Spätestens seit dem Auftauchen des linken Flügels im Jahre 1950 ist die Eigenhändigkeit des zwischen Berlin und amerikanischem Privatbesitz aufgeteilten Diptychons der »Kleinen Kreuzabnahme« unumstritten. Kontrovers ist aber, wie bereits dargestellt, seine Datierung geblieben – abhängig vom zeitlichen Ansatz der jeweiligen Vergleichsstücke, der Wiener Beweinung (Tafel 19) und des Brügger Marientodes (Tafel 16)³⁴. In der Tat gibt es eine Reihe bemerkenswerter Übereinstimmungen zwischen dem Diptychon und diesen beiden Werken. Beginnen wir zunächst mit einer Betrachtung der kompositionellen Charakteristika der »Kleinen Kreuzabnahme«: Die mehr über- als hintereinander gestaffelten Figuren, die durch das Halbfigurenformat noch zusätzlich verunklärte räumlichen Stellung der Figuren zueinander und der dadurch ent-

Beaux-Arts in Brüssel gehörten (Bomford, Roy, Smith [1986], S. 39–44; Robert Koch, The Getty »Annunciation« by Dieric Bouts; in: Burlington Magazine 130 [1988], S. 509–516).

Auch bei verschiedenen anderen altniederländischen Tüchlein spricht der technische Befund dafür, daß der eigentliche Bildrahmen (im Gegensatz zu dem Rahmen, auf den die Leinwand in Vorbereitung des eigentlichen Malprozesses gespannt wurde) auf die Ränder des Tüchleins aufgenagelt wurde, so z. B. bei Pieter Bruegel d. Ä., Tüchlein mit Königsanbetung, Brüssel, Musée des Beaux-Arts. Die Leinwand selbst dürfte üblicherweise auf einen Holzträger aufgeklebt worden sein; vergl. Hélène Verougstraete-Marcq, Roger van Schoute, Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles, Heure-le-Romain 1989, S. 55–59.

Vgl. auch Exkurs II: Zur Originalrahmung eines niederländischen Tüchleins der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, s. u. S. 273f.

³³ Friedländer (1926), S. 40; ebenso Kermer (1967), S. 137–139.

³⁴ Ob hinter der halbfigurigen Formulierung der Kreuzabnahme van der Goes' ein auf Rogier van der Weyden zurückgehendes Urbild steht, ist in der Forschung umstritten, wobei die Entscheidung wesentlich dadurch erschwert wird, daß die frühesten Versionen dieser Komposition erst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts datieren. Dies sollte allerdings nicht dazu führen, grundsätzlich die Möglichkeit auszuschließen, daß hinter diesen späteren Versionen ein verlorenes Original Rogiers stehen könnte. Wäre nicht durch einen glücklichen Zufall mit dem Oxforder Tüchlein-Fragment wenigstens ein ruinöser Rest der »Großen Kreuzabnahme« erhalten geblieben, so hätten wir von dieser bedeutenden Komposition van der Goes' gleichfalls nur Kopien des späten 15., vor allem aber des 16. Jahrhunderts.

Die grundsätzliche Diskussion zur Eigenhändigkeit der halbfigurigen Kreuzabnahme Rogiers bei Ringbom (1965/1984), S. 117–125, 212f, der entschieden für die Autorschaft Rogiers eintrat, und bei Völker-Hänsel (1968), Bd. 1, S. 20–24, die die entgegengesetzte Position vertrat.

stehende Bezug der Komposition auf die Bildfläche sind wesentliche Gestaltungsmerkmale, denen wir in gleicher Weise auch bei Wiener Beweinung und Brügger Marientod begegnen. Doch auch in der Typenbildung finden sich unmittelbare Berührungspunkte mit den genannten Werken. Man vergleiche etwa den auf dem linken Flügel en face dargestellten Helfer mit dem Apostel am linken Rand des Marientodes, der gleichfalls in Richtung des Betrachters aus dem Bild herausblickt. Zwar unterscheiden sich die beiden Dargestellten in Alter und Ausdruck, aber es ist unübersehbar, daß beiden Gestalten ein und dieselbe Vorlage zugrundeliegt³⁵.

Die Wiener Beweinung liefert vor allem für die weiblichen Kopftypen der »Kleinen Kreuzabnahme«, aber auch für die Gestaltung der Köpfe Christi und des Johannes die engsten Parallelen. Aber noch über Komposition, Kopftypik und Ausdruck hinausgehend ist die »Kleine Kreuzabnahme« auch in ikonographischer und motivischer Hinsicht aufs engste mit der Wiener Beweinung verknüpft. Das Thema beider Darstellungen ist die Klage um den toten Heiland – beim Tüchlein-Diptychon wird er noch von zwei Helfern getragen, in der Wiener Beweinung hingegen liegt er bereits auf dem Leichentuch am Boden. In beiden Darstellungen wird aber der Leichnam ostentativ dem Betrachter präsentiert, in beiden Darstellungen erfüllt das übrige Bildpersonal neben der gefühlsmäßigen Einstimmung des Betrachters vor allem den Zweck, den Blick auf den toten Christus als dem eigentlichen Bildmittelpunkt zu lenken. Dabei ist aber zugleich die jeweils unterschiedliche Herkunft der beiden Bildformulierungen nicht zu übersehen. Die »Kleine Kreuzabnahme« kann als Erweiterung des Bildformulars der »Imago pietatis« gelesen werden und bereits von dieser Entstehungsgeschichte her ist die Dominanz des Leichnams Christi leicht zu verstehen³⁶. Die Wiener Beweinung steht hingegen fest in der Tradition des die Geschehnisse um die Kreuzabnahme Christi erzählenden Bildes. Die Konzentration der Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Leichnam des Herrn erfolgt hier sowohl durch die Entscheidung zur Darstellung eines ganz bestimmten Momentes innerhalb des Handlungsablaufs – des ohnmächtigen Zusammenbrechens Mariens über ihrem toten Sohn – als auch durch die spezifische Inszenierung der Szene – die an stürzenden Diagonalen orientierte Komposition.

Doch neben der grundsätzlich gleichartigen Bildidee, die beiden Werken zugrunde liegt, gibt es auch unmittelbare Motivübernahmen. Auf die Gleichartigkeit der Darstellung des toten Christus, der unterschiedlichen Bildsitua-

³⁵ Für die Diskussion der Frage, ob Hugo auch für Kopftypen des linken Flügels der »Kleinen Kreuzabnahme« auf Anregungen durch Kupferstiche Martin Schongauers zurückgegriffen haben könnte, vergl. u. S. 206, Anm. 7.

³⁶ Ringbom (1965/84), S. 125–134.

tion ungeachtet, wurde schon hingewiesen. Mit der klagend ihre Arme ausbreitenden wie mit der ihre Tränen trocknenden Frau finden sich aber auf dem rechten Flügel der »Kleinen Kreuzabnahme« zwei Figuren, die wörtlich so auch in der Wiener Beweinung erscheinen. Angesichts dieser ungewöhnlich engen Beziehungen stellt sich nicht zuletzt auch im Hinblick auf die Datierung des Tüchlein-Diptychons die Frage nach dem Verhältnis der beiden Werke zueinander. Hierfür liefert die Beobachtung der sekundären Einfügung der Klagenden am rechten Bildrand der Wiener Beweinung den entscheidenden Anhaltspunkt: Die Notwendigkeit, diese Gestalt nachträglich dem bereits im ersten, in der Unterzeichnung dokumentierten Bildzustand vorgesehenen Bildpersonal hinzuzufügen, ließ Hugo van der Goes seine ursprüngliche Komposition wesentlich abändern. Diese gleiche Figur ist aber von Anfang an Teil der Komposition der »Kleinen Kreuzabnahme« gewesen und zwar kennzeichnenderweise zusammen mit der weinenden Frau in einer der Wiener Beweinung entsprechenden kompositionellen Position. Die Entstehung des Tüchlein-Diptychons nach der Wiener Beweinung ist angesichts dieser Beobachtungen mit einiger Sicherheit anzunehmen. Die »Kleine Kreuzabnahme« ist demnach nichts anderes als die von van der Goes' selbst vorgenommene Reduktion der ganzfigurigen Wiener Beweinung auf das Halbfigurenformat³⁷. Gegenüber der Darstellung in Ganzfigur führte die Konzentration auf die dem Betrachter unmittelbar nahegebrachten Gesichter und Hände der Figuren zu einer wesentlichen Ausdruckssteigerung, der sich der Betrachter kaum entziehen kann. Die Bezüge zur Wiener Beweinung und zum Brügger Marientod stellen beim Versuch der Datierung der »Kleinen Kreuzabnahme« die entscheidenden Anhaltspunkte dar: Die Beweinung des Wiener Diptychons, um 1479 entstanden, liefert im Hinblick auf ihre Priorität dem Tüchlein-Diptychon gegenüber den terminus post quem, der zugleich durch die Typenverwandtschaft des Bärtigen mit den Kreuzesnägeln zu dem gleichfalls en face dargestellten Apostel des Brügger Marientodes seine Bestätigung erfährt. Eine zeitliche Ansetzung der »Kleinen Kreuzabnahme« um 1480 erscheint daher am wahrscheinlichsten.

³⁷ Im Fall der »Kleinen Kreuzabnahme« scheint doch eher eine aufs engste an der Wiener Beweinung orientierte Reduktion auf das Halbfigurenformat stattgefunden zu haben als eine Erweiterung des »Schmerzensmann-Virgo doloris«-Diptychonformulars, wie Ringbom (1965/1984), S. 127–129, dies annehmen wollte: Die Priorität der ganzfigurigen Darstellung scheint eindeutig, die unmittelbaren Übernahmen (gerade auch bei der Figur Christi) sind offensichtlich, die Marienfigur ist im Gegensatz zur Christusfigur des linken Flügels allzusehr in die Gruppe der Trauernden des rechten Flügels eingebunden.

VII. Das Tüchlein-Fragment in Oxford und Hugos meist kopierte Bildschöpfung: Die »Große Kreuzabnahme«

Das Museum des Christ Church College in Oxford bewahrt das Tüchlein-Fragment¹ einer Beweinung Christi (Tafel 28, Abb. 65), die in zahlreichen Kopien überliefert ist². Diese sogenannte »Große Kreuzabnahme«³ des Hugo van der Goes zeigt (man vergleiche etwa die wohl noch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammende Kopie des Museums voor Schone Kunsten in Gent, Abb. 66⁴) in zweischichtiger, diagonaler Anordnung das Geschehen in großen, dem Betrachter im Wortsinn nahe gebrachten Halbfiguren. Der fast bildparallel dargestellte Leichnam Christi wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus⁵ auf einem Leichentuch weniger getragen, als vielmehr dem Betrachter dargeboten. Seitlich hinter dieser Figurengruppe neigt sich Maria mit erhobenen, betend zusammengelegten Händen ihrem Sohn zu, begleitet zu ihrer Rechten von Johannes, der sich seinerseits leicht vorgebeugt Maria zuwendet. Hinter der Gottesmutter schließlich erscheint eine weitere Frau, die trauernd ihre Rechte an die Wange geführt hat. Diese Figurenanordnung ist bei allen Kopien die gleiche. Die Gestaltung des Hintergrundes – Goldgrund oder Landschaftsausblick, mit oder ohne Kreuzstamm – ist jedoch ebenso wie die Proportionierung der Bilder, ihre Farbgebung, die Aktualisierung der Gewandung der Figuren oder auch die stilistische Sprache insgesamt variabel und abhängig von der jeweiligen Entstehungszeit der einzelnen Kopie. Die Mehrzahl von ihnen stammt allerdings erst aus dem 16. Jahrhundert.

Das Oxforder Leinwand-Fragment zeigt nun vor Goldgrund die Büsten Mariens und des Johannes, im linken unteren Bildabschnitt einen Teil des Oberkörpers Christi sowie die ihn hinterfangende linke Schulter des Niko-

¹ Oxford, Christ Church College, Picture Gallery; Leinwand, 42,0 x 46,1 cm; Byam Shaw (1967), S. 120–121, Cat. Nr. 231; Vandenbroeck (1982), S. 52, Nr. 51; Wolfthal (1989), S. 34–36, 46f, Nr. 12.

² Eine erste Zusammenstellung der bekannten, in der überwiegenden Mehrzahl aus dem 16. Jahrhundert stammenden, qualitativ minderwertigen Wiederholungen bei Destrée (1907 b), S. 168–175. Die jüngste und umfangreichste Übersicht der Kopien bei Völker-Hänsel (1968), Bd. 1, S. 34–38, ist bei weitem nicht vollständig, wie die große Anzahl von Nachweisen weiterer Kopien im Photoarchiv des Brüsseler Centre National de Recherches »Primitifs Flamands« belegt.

Bereits 1823 hatte Ludwig Schorn, Über einige Gemälde von altdeutschen und altneapolitanischen Meistern in Neapel; in: Kunstblatt (1823), S. 159, die Kopie der »Großen Kreuzabnahme« in Neapel mit »... einem der besten Schüler des Eyck (vielleicht Hugo van der Goes?)« in Verbindung gebracht.

³ Winkler (1955), S. 2–8.

⁴ Gent, Musée des Beaux-Arts; Inv. Nr. 1951-M; Holz, 43,5 x 57 cm; Gent. Duizend Jaar Kunst en Cultuur (Gent 1975), Bd. 1, S. 178f, Abb. 17.

⁵ Die Bezeichnungen folgen der traditionellen Identifikation dieser beiden Figuren; demnach wäre in dem älteren, vorn rechts sichtbaren Mann Joseph von Arimathia, im jüngeren, auf der linken Seite die Komposition schließenden Nikodemus zu sehen. Auf Grund von Tracht oder Attributen sind sie nicht eindeutig zu identifizieren; vergl. Stechow (1964), S. 289–302.



Abb. 65 Hugo van der Goes, »Große Kreuzabnahme«, Fragment, Oxford, Christ Church, Picture Gallery

demus. Maria trägt ein heute schwärzlich-dunkelblaues, langärmliges Gewand; ein tief in die Stirn gezogenes weißes Tuch ist vor dem Oberkörper zusammengezogen. Ein gleichfalls schwarzblauer Umhang bedeckt ihr Haupt und die Schultern. Johannes ist mit einem heute hellrot-orange wirkenden Gewand bekleidet, darüber trägt er einen gleichfarbenen Umhang, der auf seiner rechten Schulter zugeknöpft zu denken ist. Über seiner linken Schulter ist der Stoff zusammengeschoben, was das Faltengeschiebe parallel zum Schulterkontur der Mutter Gottes erklärt. Der Lieblingsjünger hat braune, leicht gewellte Haare, einzelne Lichter sind in ockerfarbenem Hellbraun aufgesetzt. Maria wie auch Johannes rinnen Tränen über die Wangen. Das Gewand des Nikodemus, das am linken Rand des Tüchlein-Fragmentes über der Schulter Christi sichtbar wird, wirkt nahezu schwarz. Alle Inkarnate erscheinen heute in hellbräunlichen Beigetönen, in den Schattenpartien stark mit Grau vermischt.



Abb. 66 Niederländischer Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts, Kopie der »Großen Kreuzabnahme«, Gent, Museum voor Schone Kunsten

1. Zur Geschichte der Forschungsmeinungen

Das Oxforder Fragment gelangte 1828 als Schenkung in die Sammlungen des Christ Church College⁶. Der Sammlungskatalog von 1833⁷ schrieb das Bild Mantegna zu und teilte weiterhin mit, es sei das Fragment eines Bildes, das größtenteils in einem Feuer im Palazzo Durazzo in Genua zugrunde gegangen

⁶ Byam Shaw (1967), S. 120.

⁷ A Catalogue of the Collection of Pictures in the Library at Christ Church, Oxford, bequeathed to the College by the late General Guise, 1765, and of the additions made by subsequent donations; also a Catalogue of the Portraits in Christ Church Hall, Oxford 1833, S. 10, Nr. 129. Das Tüchlein-Fragment stammte nicht aus Guises Besitz.

sei. 1907 wurde das Bild dann durch C. J. Holmes⁸ mit dem Vorschlag einer Zuschreibung an Rogier van der Weyden in die wissenschaftliche Diskussion eingebracht. Obgleich er »... the remarkable delicacy of workmanship...« würdigte, sah er in dem schlecht erhaltenen Leinwandbild kein eigenständiges Bildwerk, sondern das Fragment einer Tapisservorlage. Holmes Artikel löste mehrere Stellungnahmen⁹ aus, die die Zuschreibung zugunsten von Hugo van der Goes korrigierten: Sowohl W. J. Weale (1907) als auch J. Destrée (1907)¹⁰ erkannten in dem Oxforder Tüchlein

»... certainly a fragment of one of the most famous paintings of the early Netherlandish School, the Deposition of the Cross by Hugh Van der Goes.«¹¹

Die Einschätzung des Oxforder Fragments als eigenhändiges Werk blieb allerdings in der nachfolgenden Forschung nicht unumstritten¹².

1946 wurden bei einer Restaurierung¹³ des Tüchleins durch H. Buttery die größten modernen Retuschen abgenommen; für die Diskussion der Frage der

⁸ Holmes (1907), S. 328.

⁹ Außer Weale und Destrée sind in diesem Zusammenhang noch zu nennen: Ceuleneer (1908), S. 342; Durand-Gréville (1908), S. 20.

¹⁰ Weale (1907), S. 158–163, brachte diese Komposition mit dem verlorenen Altarbild Hugos in der St. Jakobskirche in Brügge in Verbindung, die van Mander (1604) und Sanderus (1624) als Kreuzigung, Descamps (1769) als Kreuzabnahme beschrieben hatten (s. o. S. 21f zur Forschungsgeschichte). Mit dieser Identifikation des Bildes war zugleich die These einer Verwendung des Oxforder Tüchleins als Webvorlage stillschweigend erledigt. Weiterhin listete Weale die ihm bekannten Kopien dieser Komposition van der Goes' auf, unter anderem auch die Zeichnung in der Albertina in Wien (Benesch [1928], S. 4, Nr. 18, Tafel 5), die nach seiner Einschätzung dem Original stilistisch besonders nah kam.

Destrée (1907 b), S. 168–175, sah im Berliner Tüchlein mit den klagenden Marien und Johannes die nächsten Stilparallelen und wies beide Bilder Hugo als eigenhändige Arbeiten zu. Wegen der großen Anzahl von Kopien nach der »Großen Kreuzabnahme« vermutete er, Hugo habe erste Repliken noch selbst ausgeführt.

¹¹ Weale (1907), S. 158.

¹² Ein Originalwerk Hugos sahen im Oxforder Fragment: Fierens-Gevaert (1909), S. 93f; Destrée (1914), S. 46f; Pfister (1923), S. 14, 26; Georges Hulin de Loo, *Ville de Gand. Catalogue du Musée des Beaux-Arts. Maîtres anciens. Peintures, dessins, gravures*, Gand 1937, S. 61f; Godfrey (1950), S. 5; *Paintings and Drawings from Christ Church, Oxford* (London 1960), Cat. Nr. 6; Arndt (1964), S. 70–73; Byam Shaw (1967), S. 120f; Wolfthal (1989), S. 34–36, 46f, Nr. 12.

Demgegenüber hielten das Stück für eine Kopie nach einer verlorenen eigenhändigen Schöpfung Hugos: Friedländer (1926), S. 68, 130; Oettinger (1938), S. 59¹³; Cunningham (1952), o. S.; Winkler (1964), S. 130; Völker-Hänsel (1968), Bd. 1, S. 13; Egbert Haverkamp-Begemann (Ed.), *Wadsworth Atheneum Paintings. Catalogue I: The Netherlands and the German-speaking Countries, 15th-19th Centuries*, Hartford, Conn., 1978, S. 146.

Im Hinblick auf den Erhaltungszustand wollten sich zur Frage der Eigenhändigkeit nicht festlegen: Ring (1913), S. 85; Tancred Borenius, *Pictures by the old masters in the Library of Christ Church Oxford. A brief catalogue with historical and critical notes on the pictures in the collection*, Oxford 1916, S. 103; Winkler (1924), S. 112; Schöne (1938), S. 82¹; *Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino* (Gent 1957), S. 126; Ringbom (1965/84), S. 135¹⁰⁶; Eisler (1967), S. 64⁵⁹; Pächt (1969), S. 49¹³.

¹³ Byam Shaw (1967), S. 120.

Eigenhändigkeit hatte dies aber keine Konsequenzen. Diese Restaurierung stellt nicht den einzigen für uns faßbaren Eingriff in die Substanz des Tüchleins dar. Bereits die erste, von Holmes (1907)¹⁴ publizierte Aufnahme des Fragments zeigt die von Buttery nicht berührten, jüngeren Einsätze von Leinwandstreifen entlang einer Zerstörungszone, die das Bild horizontal auf der Höhe der mittleren Fingerglieder Mariens durchzieht. Diese weitreichende Restaurierung dürfte am ehesten in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren sein – kurz vor oder nach der Schenkung des Bildes an Christ Church College im Jahre 1828.

2. Eine Ruine wird besichtigt: Bestand und Zustand

Bei dem Versuch, sich ein möglichst präzises Bild vom Zustand des Tüchleins zu verschaffen, kann neben der Autopsie des Stückes eine Zustandsphotographie der Restaurierung von 1946 herangezogen werden, die das Fragment nach der partiellen Abnahme jüngerer Übermalungen und vor der heutigen Retusche zeigt (Abb. 67). Der Erhaltungszustand des 42,0 x 46,1 cm messenden Tüchleins ist bedauerlich schlecht. Das Gewebe¹⁵ zeigt an der oberen Kante deutlich Spanngirlanden – der Stoff kann hier nur unwesentlich beschnitten sein. Dem Fragmentcharakter des Bildes entsprechend fehlen Spanngirlanden an den drei übrigen Stoffkanten. Die heute doublierte Originalleinwand muß für längere Zeit zumindest einmal horizontal gefaltet gewesen sein, was zu den bereits erwähnten umfangreichen Farb- wie auch Gewebeverlusten entlang des Knicks geführt haben dürfte; die eingefügten Leinwandstreifen sind heute beiretuschiert. Die linke obere Leinwanddecke ist gleichfalls zerstört, hier ist eine segmentförmige, auf der Doublierleinwand sitzende Auskittung eingefügt und vergoldet.

Die vermutlich mit Kleister ausgeführte Doublierung führte zu nachhaltigen Veränderungen des Farbcharakters des Bildes. Die durch den starken Farbabrieb vor allem an den Leinwandknoten freiliegenden Fäden des Gewebes wurden durch die Sättigung mit dem Klebemittel dunkel verfärbt; die Farben selbst dürften durch diesen Klebstoff z.T. ebenfalls nachgedunkelt sein, z.T. an Deckkraft verloren haben¹⁶. Eine dicke und heute gleichermaßen verfärbte Firnisschicht verstärkt noch den nachteiligen Eindruck. Die Originalmalerei

¹⁴ Holmes (1907), Abb. gegenüber S. 328. Schon Holmes wies auf den schlechten Erhaltungszustand des Bildes hin, so u. a. auf die Leinwandeinsätze im Bereich der Hände Mariens.

¹⁵ Die Gewebedichte beträgt etwa 21 x 25 Fäden pro Quadratzentimeter.

¹⁶ Man vergleiche hierzu die Untersuchungsergebnisse an Dirk Bouts' Tüchleindarstellungen in London und Malibu: Bomford, Roy, Smith (1986), S. 42–51; Leonard, Preusser, Rothe, Schilling (1988), S. 517–522.



Abb. 67 Hugo van der Goes, »Große Kreuzabnahme«, Fragment, Zustand vor der Restaurierung von 1946, Oxford, Christ Church, Picture Gallery

hat sich vor allem in den Gewebetiefen erhalten. Infolgedessen ist der modellierende Farbaufbau durchgehend stark beeinträchtigt, wenn nicht ganz verlorengegangen wie z. B. am Umhang Mariens. Schließlich aber verunklären zahlreiche größere und kleinere grobe Retuschen das Bild. Zumindest ein Teil dieser Übermalungen – vor allem am Tuch Mariens, ihren Händen und am Körper Christi – ist an der fetteren Konsistenz der verwendeten Farbe relativ leicht auszumachen. Wesentlich problematischer ist die Erfassung möglicher Eingriffe im Gesicht der Mutter Gottes. Der Vergleich mit dem von Übermalungen nahezu freien Gesicht des Johannes – zugleich die besterhaltene Partie des ganzen Fragments – läßt aber angesichts der starr und maskenhaft wirkenden Gesichtszüge Mariens doch an großflächigere Retuschen denken, die allerdings in sehr dünnflüssiger Farbe ausgeführt wurden, daher opak wirken und sich weniger deutlich vom Originalbestand abheben.

Ganz besonders störend ist die grobe und mißverständene Ergänzung der mittleren Fingerglieder Mariens auf den eingesetzten Leinwandstreifen. Diese bei der letzten Restaurierung weitgehend unverändert belassene Zutat der Restaurierung des 19. Jahrhunderts versuchte offensichtlich, die bei der Einfügung der Stoffstreifen aufgetretene leichte Verschiebung der beiden Fragmentteile gegeneinander auszugleichen und führte daher zur auffälligen Verbiegung des Anschlusses der Fingerglieder. Die mißverständene Verbindung des kleinen Fingers der Linken mit der Spitze des Ringfingers der Rechten veränderte schließlich im Verein mit den bereits genannten partiellen Übermalungen auch der erhaltenen Originalpartien den Charakter der Hände endgültig. Die heutige, ausgesprochen grob ausgeführte Vergoldung geht ganz offensichtlich gleichfalls auf das Konto dieser Restaurierung. Sie zieht nicht nur an verschiedenen Stellen über die Farbschicht des Umhangs Mariens und der Haare des Johannes hinweg, sie erstreckt sich auch in gleicher Weise über die Originalleinwand wie über die moderne Auskittung an der linken oberen Bildecke.

3. Der gemäldetechnologische Befund

Der Versuch, sich eine Vorstellung vom Originalzustand des Oxforder Fragments zu verschaffen, wird wesentlich durch die Ergebnisse diverser gemäldetechnologischer Untersuchungen erleichtert¹⁷. So konnte die stereomikroskopische Untersuchung einige schon bei der Autopsie gewonnene Beobachtungen bestätigen. Die Leinwand ist ungründiert, wie dies bei Tüchleinmalerei zu erwarten war. Unter der heutigen, mit Goldfarbe ausgeführten Vergoldung ließ sich die ursprüngliche Blattvergoldung des Hintergrundes nachweisen¹⁸.

¹⁷ Die Untersuchungen fanden im Oktober 1986 im Courtauld Institute in London statt. Für die Untersuchung und die Diskussion der Ergebnisse ist der Verfasser Frau C. Villers zu Dank verpflichtet, auf deren Untersuchungsbericht im folgenden auch wiederholt zurückgegriffen wird. Dem Pictures Committee der Picture Gallery of Christ Church College, Oxford, ist für die Ermöglichung der Untersuchungen des Bildes in London zu danken, Frau Dr. C. Whistler, Oxford, und Frau Dr. J. Woodall, London, für deren Vorbereitung.

Wie bei einer Tüchleinmalerei nicht anders zu erwarten, ergab die Infrarot-Reflektographie keinen Befund zu einer Unterzeichnung. Dies muß durchaus nicht bedeuten, daß das Bild nicht unterzeichnet ist; vielmehr kann es an der Verwendung eines Pigmentes liegen, das von der Reflektographie nicht erfaßt wird; man vergleiche den interessanten Befund an den Bouts-Tüchlein in London und Malibu (Bomford, Roy, Smith [1986], S. 46f; Leonard, Preusser, Rothe, Schilling [1988], S. 520f).

¹⁸ Interessanterweise ließ sich auch unter der originalen Blattvergoldung keine Grundierung fassen. Angesichts der dicken Firnis- wie Neuvergoldungsschichten könnte hier allerdings nur eine Probenentnahme Gewißheit schaffen. Im Falle der Kasseler Tüchleinmadonna ist eine dünne Grundierung unter den blattgoldenen wie -silbernen Partien nachgewiesen, s. u. S. 176.

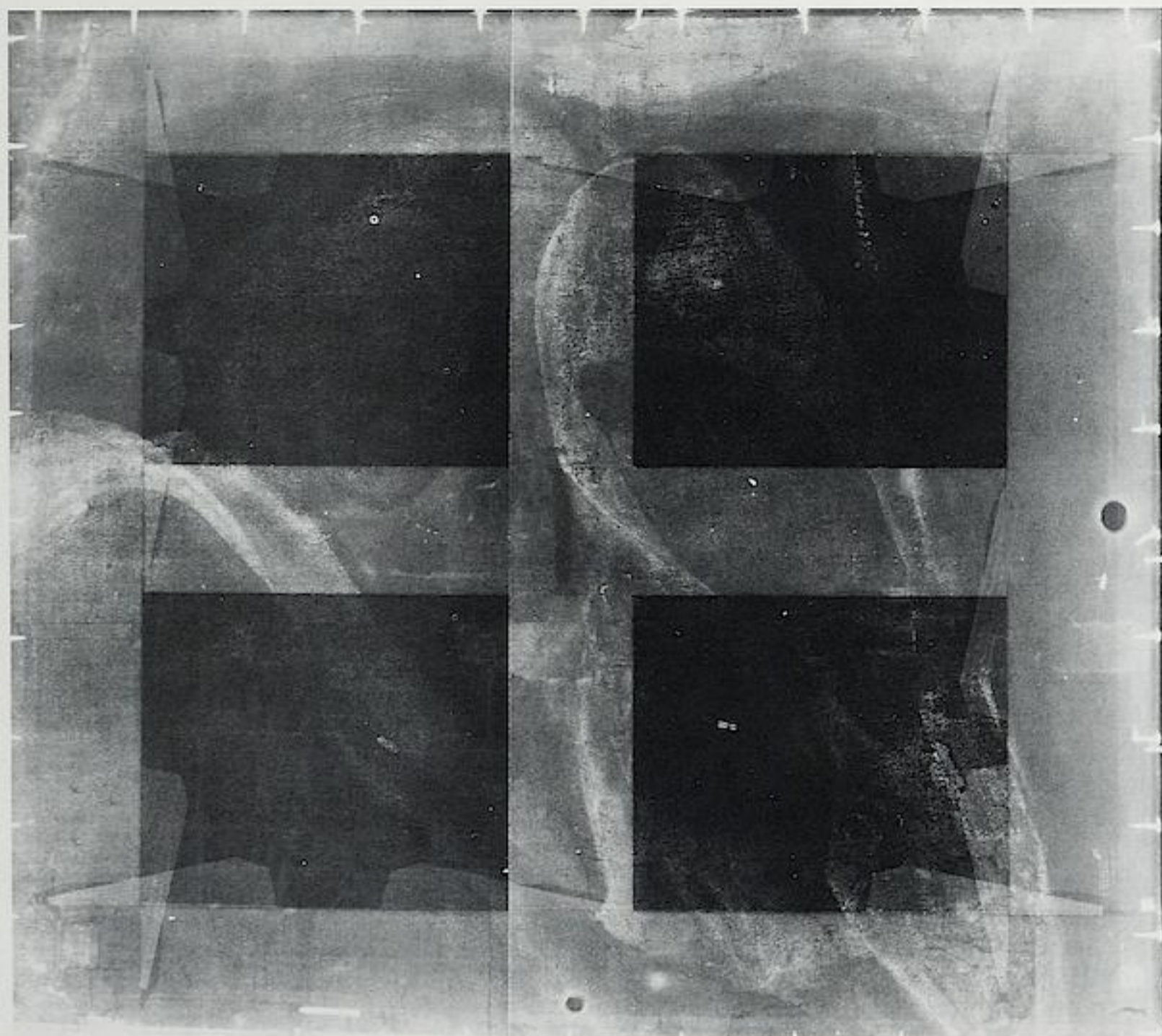


Abb. 68 Hugo van der Goes, »Große Kreuzabnahme«, Fragment, Röntgenaufnahme, Oxford, Christ Church, Picture Gallery

Den interessantesten Befund zum materiellen Bildaufbau lieferte die Röntgenaufnahme (Abb. 68)¹⁹. Abweichend vom Oberflächenbild, und auch bei der

Das blaue Pigment der Mariengewänder ist mit einiger Wahrscheinlichkeit Azurit. Durch Firnis, Doublierklebemittel, Abrieb und verfärbte Retuschen ist die Farbwirkung allerdings stark verändert. Ähnlich verhält es sich beim Rotton der Gewandung des Johannes: Der heutige Farbeindruck ist allein der Untermalung zu verdanken. Über dieser hellroten, opaken Farbschicht haben sich nur geringe, die Farbwirkung kaum mehr mitbestimmende Reste einer dunkelkarminroten, transparenten, zweiten Farbschicht erhalten.

Bei dem Gewandabschnitt des Nikodemus, dessen Farbe heute nicht mehr zu bestimmen ist, fanden sich gleichartige blaue Pigmente wie bei den Mariengewändern; die Übermalungen in dieser Zone sind aber so ausgedehnt, daß eine sichere Bestimmung der ursprünglichen Farbigeit nur durch eine Probeentnahme möglich wäre.

¹⁹ Die geringe Absorption von Röntgenstrahlung durch das Weiß des Tuches Mariens ist auffallend; ähnlich wie bei den Bouts-Tüchlein in London und Malibu wäre an eine Mischung aus Kreide und Bleiweiß (anstelle von Bleiweiß allein) für die weiße Farbe des Tuches zu denken (Bomford, Roy, Smith [1986], S. 49; Leonard, Preusser, Rothe, Schilling [1988], S. 522).

stereomikroskopischen Oberflächenuntersuchung nicht faßbar, zeigt sich im Röntgenbild eine ausgedehnte Farbpartie, die dem Schulter- und Armkontur Christi in etwa 2–3 cm Abstand folgt. Da keine Farbprobe entnommen werden konnte, ist die Frage nach dem Bildgegenstand, welcher hier zunächst farblich angelegt, dann aber doch zugunsten der heutigen Fassung verworfen wurde, schwierig zu beantworten. Hier kann allerdings ein Vergleich des Absorptionsniveaus der Röntgenstrahlung durch diese in der Endfassung abgedeckte Farbzone mit jener in den benachbarten Bildpartien weiterhelfen. Sowohl die Farbschichten des Körpers Christi als auch die des Johannes-Gewandes zeigen eine wesentlich geringere Strahlenabsorption, allein das Gewand des Nikodemus weist ein nahezu identisches Absorptionsniveau auf. Dies läßt am ehesten daran denken, daß Nikodemus in der ersten Phase der Bildentstehung in wesentlich betonterer Weise den Oberkörper Christi mit seinem linken Arm umschloß. Diese Kompositionsvariante hätte zwar das Tragemotiv des Leichnams durch Nikodemus glaubwürdiger vermittelt, zugleich aber in entscheidendem Maße die Wendung des Johannes, aber auch die Mariens zu Christus hin verstellt. Der innige Bezug des Lieblingsjüngers und der Mutter auf den toten Sohn ist aber – neben der unmittelbaren Präsentation des geschundenen Körpers Christi zum Betrachter hin – zweifellos für Ausdruck und Wirkung der Komposition von ganz entscheidender Bedeutung.

Unabhängig davon, welches Bildelement im Verlauf der Entstehungsgeschichte des Oxforder Fragments verändert wurde, ist für die Frage nach dem »Status« des Tüchleins die Existenz dieses Pentimentes an sich wesentlich. Eine Modifikation dieses Ausmaßes, noch dazu mit nachhaltigen Konsequenzen für den Ausdruckswert der Komposition, ist nur bei einem Originalwerk, keinesfalls aber bei einer Kopie zu erwarten²⁰.

²⁰ Der Befund widerspricht auch der Interpretation des Tüchleins als eigenhändige Replik Hugos nach einer hypothetischen, auf Holz gemalten Erstfassung. Diese Meinung hatte erstmals Destrée (1907 b), S. 174, vertreten und ihr schloß sich auch Arndt (1964), S. 72f, mit dem Hinweis an, daß angesichts der zahlreichen Kopien des 16. Jahrhunderts für diese Zeit von der Anwesenheit des Originals der »Großen Kreuzabnahme« in den Niederlanden ausgegangen werden müsse. Dem ist sicher zuzustimmen, doch schließt die Entdeckung des Oxforder Fragments zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Genua keineswegs die Möglichkeit aus, daß das Stück erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts nach Italien gelangte.

Eine Interpretation des Oxforder Tüchleins als eigenhändige Replik Hugos scheint durch den Nachweis des umfangreichen Pentiments ausgeschlossen: Handelte es sich bei Oxford um eine eigenhändige Replik, so wäre zu erwarten, daß die in der ersten, von Hugo selbst korrigierten Farb-anlage dokumentierte Bildfassung der hypothetischen Erstausführung folgte. Alle uns erhaltenen Kopien der Komposition von der Hand anderer Maler zeigen aber die korrigierte Version des Oxforder Fragmentes.

4. Original, Replik oder Kopie? Das Verhältnis des Oxforder Tüchlein-Fragments zu den übrigen Versionen der »Großen Kreuzabnahme«

Spricht der Befund der gemäldetechnologischen Untersuchung entschieden für die Bestimmung des Tüchleins als Originalwerk Hugos, so wird diese Einschätzung durch Stil und Typenbildung, aber auch durch die außergewöhnliche Qualität der Darstellung unterstützt. Doch bevor wir uns dem Versuch einer Einordnung des Oxforder Fragments in Hugos Werk zuwenden, soll zunächst sein Verhältnis zu den übrigen Versionen der »Großen Kreuzabnahme« betrachtet werden. Die überwiegende Mehrzahl der erhaltenen Kopien stammt bereits aus dem 16. Jahrhundert und ist von geringwertiger Ausführung. Wie schon J. Destrée (1907)²¹ betonte, läßt sich bei einer ganzen Reihe dieser Kopien zeigen, daß sie nicht mehr direkt auf das Original der »Großen Kreuzabnahme« zurückgehen können, sondern ihrerseits bereits Kopien nach Kopien sein müssen. Ein in diesem Zusammenhang interessantes Detail ist die Darstellung des räumlichen Verhältnisses der Köpfe Mariens und Johannes': Wo die unmittelbar auf das Goessche Original zurückgehenden Kopien den linken Gesichtskontur des Lieblingsjüngers deutlich vom Kopftuch Mariens überschritten wiedergeben, wird dies bei der Mehrzahl der vom Urbild weiter entfernten Kopien sorgsam vermieden, obgleich diese Maßnahme nicht nur das räumliche Zueinander der Figuren entscheidend verunklärt, sondern zugleich zu einer unschönen Verzeichnung des Johannes-Gesichts führt.

Mit O. Benesch (1928) und F. Winkler (1964)²² wird man die Nachzeichnung der »Großen Kreuzabnahme« in der Albertina in Wien²³ als die getreueste Kopie nach Hugos Original bezeichnen können (Abb. 69). Von Winkler (1958)²⁴ Pieter Bruegel d. Ä. zugeschrieben, ist sie in Typenbildung wie Ausdruck in ihrer Nähe zu van der Goes allen übrigen Kopien überlegen. Mit größter Wahrscheinlichkeit ist die Albertina-Zeichnung unmittelbar nach dem Original ausgeführt, wofür nicht zuletzt auch die Wiedergabe der Überschneidung des Kopfes des Jüngers durch das Kopftuch Mariens spricht. In welchem Verhältnis stehen nun aber Oxforder Fragment und Albertina-Zeichnung? Ohne auf den beklagenswert schlechten Zustand des Tüchleins (das er im Zustand vor der Restaurierung von 1946 abbildete) einzugehen, äußerte sich Winkler im Hinblick auf das Oxforder Fragment negativ:

²¹ Destrée (1907 b), S. 171.

²² Benesch (1928), S. 4, Nr. 18; Winkler (1964), S. 129.

²³ Wien, Albertina; Inv. Nr. 7833, 142 x 187 mm, Feder in Graubraun, Durchdrückspuren für Kupferstich; Benesch (1928), S. 4, Nr. 18.

²⁴ Winkler (1958 a), S. 107f.

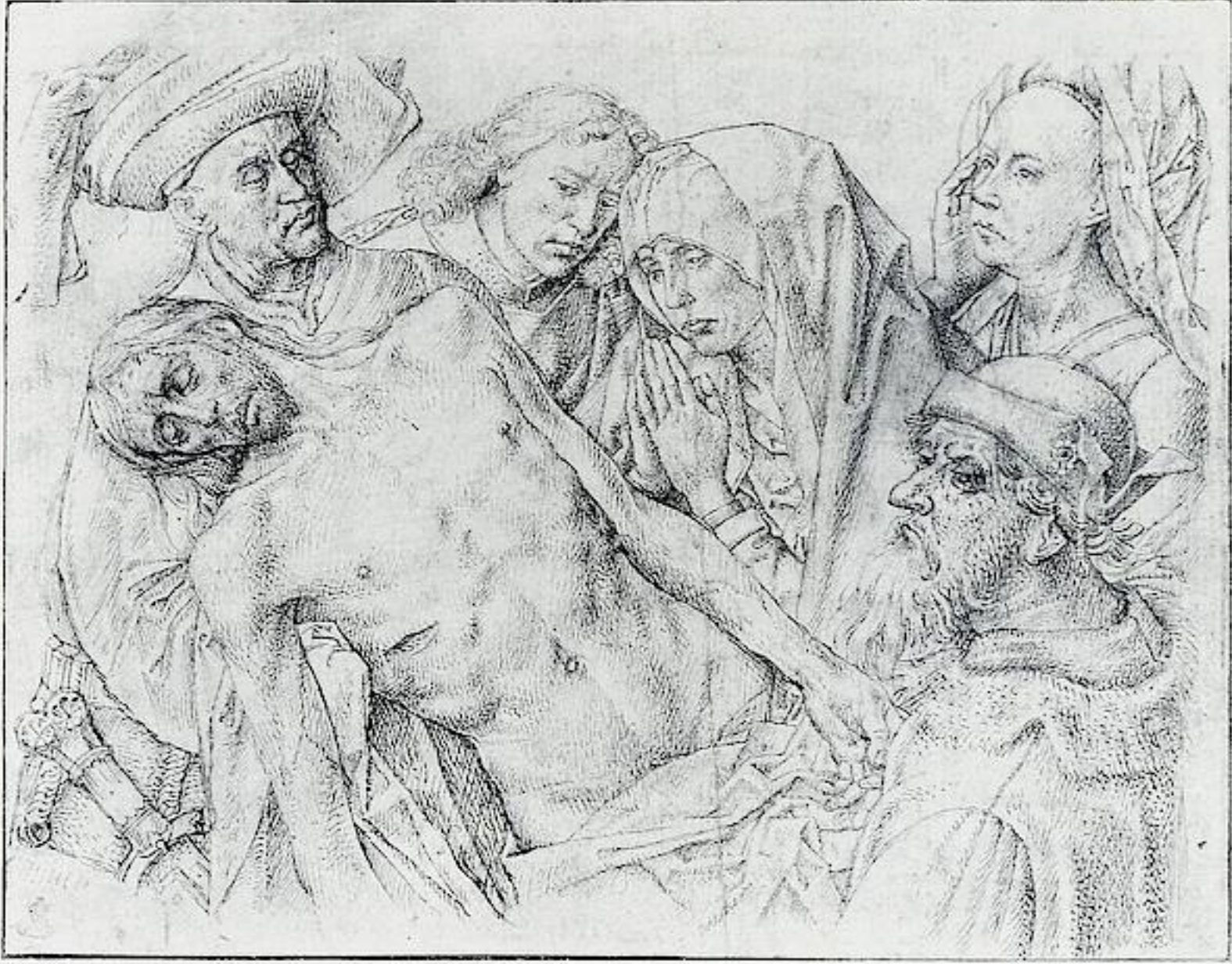


Abb. 69 Pieter Bruegel d. Ä. (?), Kopie der »Großen Kreuzabnahme«, Zeichnung, Wien, Graphische Sammlung Albertina

»Beim Vergleich mit dem Blatt in Wien ergeben sich zahlreiche Abweichungen, die das Urteil über das Oxforder Tüchleinfragment um so stärker beeinflussen, als dieses um vieles größer ist als die bescheidene Zeichnung. Diese enthält trotzdem sehr viel mehr Details, und man kann nicht annehmen, daß in Oxford die fehlenden Einzelheiten durch scharfes Putzen samt und sonders verschwunden sein sollten . . . Ganz besonders nimmt gegen die große Ausführung auf Leinwand ein, daß die Hände Mariä . . . im Vergleich zu dem Albertinablatt flau und zudem falsch sind . . . Offenbar hat der Kopist seine Vorlage mißverstanden, er machte aus dem vierten Finger der rückwärtigen Hand den fünften der vorderen.«²⁵

Wie wir sehen, stützte sich Winkler bei seiner Argumentation gegen die Eigenhändigkeit des Tüchlein-Fragmentes ausgerechnet auf jene Bildabschnitte, die von modernen Retuschen besonders entstellt sind. Zu Recht wies daher K. Arndt (1964)²⁶ auf den Erhaltungszustand des Tüchleins hin, der den geringeren Detailreichtum gegenüber der Zeichnung selbst in den von modernen Eingriffen weniger betroffenen Partien hinreichend erklärt. So ist

²⁵ Winkler (1964), S. 130.

²⁶ Arndt (1964), S. 70–73.

Arndt²⁷ zuzustimmen, daß der Vergleich mit der Wiener Zeichnung als der getreuesten Kopie der »Großen Kreuzabnahme« keinesfalls gegen die Einschätzung des Oxforder Fragments als Originalwerk Hugos spricht. Das hohe Maß an Übereinstimmung zwischen beiden Werken deutet vielmehr darauf hin, daß der Zeichner des Wiener Blattes das damals noch unbeschädigte Oxforder Tüchlein direkt kopierte.

5. Ein Fragment wird rekonstruiert. Die »Große Kreuzabnahme« und die Bildtradition

Für die Rekonstruktion der Originalfassung der »Großen Kreuzabnahme« bilden das Oxforder Tüchlein als das einzig erhaltene Originalfragment und die Albertina-Zeichnung als die getreueste Kopie die wesentliche Grundlage. Da das Tüchlein am oberen Bildrand deutlich Spanngirlanden aufweist, kann die Komposition hier nur unwesentlich beschnitten worden sein. Dem entspricht der Befund der Wiener Zeichnung, die – sonst in den Details äußerst präzise – die Trägerfiguren, den Leichnam Christi und die Frau am rechten Bildrand in ein imaginäres Querrechteck einfügt, durch das die Figuren, einschließlich ihrer z.T. recht aufwendigen Kopfbedeckungen, beschnitten werden. Ganz offensichtlich gibt also die Zeichnung die Komposition auch im Figurenausschnitt präzise wieder²⁸. Die Hintergrundgestaltung wie auch die originale Farbwirkung ist demgegenüber mit Hilfe der Wiener Zeichnung nicht zu klären; für diese Fragen bleibt man auf die übrigen, wenn auch in der Mehrzahl äußerst schwachen Gemäldekopien angewiesen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit waren die Gestalten der »Großen Kreuzabnahme« als farbig gefaßte Figurengruppe vor einer vergoldeten, seitlich und oben profilierten Altarrückwand aufgestellt: Übereinstimmend wird diese Disposition von den getreuesten und qualitätvollsten Kopien wiedergegeben²⁹. Dem entspricht auch der Befund des originalen Goldgrundes beim Oxforder Fragment. Die koloristische Wirkung der »Großen Kreuzabnahme« scheint – nach Aussage

²⁷ A. a. O.

²⁸ Dies wird nicht nur durch die Mehrzahl der Kopien bestätigt, die den gleichen Bildausschnitt zeigen, sondern auch durch jene, die ihn erweitern und dadurch die Wirkung der Komposition wesentlich beeinträchtigen: Man vergleiche etwa den Kupferstich nach van der Goes' »Großer Kreuzabnahme« von Hieronymus Wierix von 1586, der möglicherweise unter Benutzung der Albertina-Zeichnung entstand (Mauquoy-Hendrickx [1978], S. 54, Nr. 376, Tafel 47).

²⁹ Es handelt sich dabei um die Kopien in Neapel, Museo Nazionale (ENP IV, S. 72, Nr. 23a), Amsterdam, Rijksmuseum (ENP IV, S. 72, Nr. 23f), und ehemals Cincinnati, Art Museum; die Kopie in Gent, Musée des Beaux-Arts, zeigt den gleichen Figurenausschnitt, ebenfalls vor Goldgrund. Die Darstellung des Kreuzstammes hinter den Figuren scheint ebenso wie der Landschaftshintergrund erst durch die späteren Kopien eingeführt worden zu sein.

des Oxforder Fragmentes und der Kopien – von »vollen Klängen«³⁰ bestimmt gewesen zu sein; zumindest scheinen weder bei den Inkarnaten noch bei den Gewändern der Figuren die Farben in der für die späteren Werke so kennzeichnenden Weise durch Weiß oder Grau gebrochen gewesen zu sein.

Im ursprünglichen Zustand muß van der Goes' Formulierung der »Großen Kreuzabnahme« also die Wirkung eines vergoldeten Altarschreins mit farbig gefaßten Figuren gehabt haben. Dies weckt unmittelbar die Erinnerung an die wohl berühmteste Darstellung der Kreuzabnahme der altniederländischen Malerei, an Rogier van der Weydens Tafel in Madrid (Abb. 70)³¹. Über das Motiv des Altarschreins hinaus lassen sich aber mit der Darstellung des Leichnams Christi, der gerade vom Kreuz abgenommen worden ist und von Joseph von Arimathia und Nikodemus mehr dem Betrachter als Maria vorgewiesen wird, sowie mit der klagenden Maria Magdalena³² deutlich weitere Parallelen zwischen beiden Kompositionen aufzeigen: So betrachtet wirkt Hugos »Große Kreuzabnahme« wie eine halbfigurige Reduktion der Madrider Tafel³³. Wohl bedingt durch das Halbfigurenformat mußte van der Goes aber von der bei Rogier kompositionell und inhaltlich nahezu gleichwertigen Darstellung Christi und Mariens³⁴ abgehen. Mit dem Motiv der sich ihrem toten Sohn zuwendenden Gottesmutter griff er dabei auf Kompositionsschemata zurück, die vor allem im Zusammenhang mit Grablegungsdarstellungen entwickelt worden waren³⁵.

6. Die Datierung der »Großen Kreuzabnahme«

Die Feststellung der bewußten Bezugnahme auf Rogier van der Weydens Madrider Kreuzabnahme durch van der Goes ist auch für den Versuch der zeit-

³⁰ Arndt (1964), S. 70f.

³¹ Madrid, Prado; ENP II, S. 60, Nr. 3, Tafel 6–7.

Im Gegensatz zur traditionellen Interpretation von Rogiers Kreuzabnahme als bildlicher Umsetzung eines Schnitzaltars mit farbig gefaßten Figuren wollte Rudolf Terner, *Die Kreuzabnahme Roger van der Weydens. Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben*, Dissertation, Universität Münster 1973, Resümee; in: *Münster* 29 (1976), S. 64f: »... vielmehr ein in Malerei umgesetztes Hochrelief [sehen; JS], das durch die Tournaiser »steles funéraires« angeregt wurde.« Im Hinblick auf die deutlich »freiplastische« Artikulation der Figuren innerhalb des sie räumlich umfassenden Schreines ist allerdings ein Festhalten an der Interpretation als Schnitzaltar vorzuziehen.

³² Der Figur der Maria Magdalena am rechten Bildrand der »Großen Kreuzabnahme« entspricht bei Rogier die Frauengestalt am linken Bildrand hinter Johannes.

³³ Ob Rogier möglicherweise selbst als Schöpfer einer halbfigurigen Kreuzabnahme zu gelten hat, ist in der Forschung umstritten; s. o. S. 153, Anm. 34.

³⁴ Otto von Simson, »Compassio« and »Co-Redemptio« in Rogier van der Weyden's »Descent from the Cross«; in: *Art Bulletin* 53 (1953), S. 9–16.

³⁵ Man vergleiche in diesem Zusammenhang etwa das sogenannte Seilern-Triptychon mit der Grablegung Christi des Meisters von Flémalle, London, Courtauld Institute Galleries (ENP II, S. 91,



Abb. 70 Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Madrid, Museo del Prado

lichen Ansetzung der »Großen Kreuzabnahme« von Bedeutung. Durch das Altarschrein-Motiv wird den Figuren bei Rogier wie bei Hugo nur eine vergleichsweise schmale Raumbühne zugewiesen, deren Begrenzung vorne durch die Bildfläche selbst³⁶, an den Seiten und hinten durch die Profilierung des Schreins nachdrücklich betont wird. Gerade angesichts dieser prinzipiell verwandten Disposition des Bildraumes ist es nun aufschlußreich zu beobachten,

Add. 147, Tafel 141), oder Dirk Bouts' Tüchleindarstellung der Grablegung, London, National Gallery (ENP III, S. 59, Nr. 3, Tafel 7).

³⁶ Bei Rogiers Madrider Tafel wird sie zusätzlich noch durch die Maßwerkblenden in den Zwickeln betont, die sich bereits auf der Ebene der Bildfläche befinden.

wie jeweils die Figuren in diesen Raum und zueinander gestellt werden. Rogiers Figuren sind – in E. Panofskys (1953)³⁷ treffender Beschreibung –

»... restricted to a stratified relief space... and unified by a pervasive rhythm of dynamic curves either interflowing (as in the continuous line that runs from the right shoulder of the Joseph of Arimathia through the Body into the left arm of the Nicodemus), or symmetrically corresponding (as in the 'parenthèse' formed by the St. John and the Magdalen), or echoing each other in the figures of the Mater Dolorosa and the dead Christ...«

Demgegenüber entwickelt Hugos »Große Kreuzabnahme« (die Analyse stützt sich hier vor allem auf die getreue Wiener Zeichnung) eine wesentlich stärkere Räumlichkeit – obwohl doch die Umsetzung der Komposition ins Halbfigurenformat wie auch die bildparallele Präsentation des Leichnams Christi eher das Gegenteil begünstigen sollte. Die räumliche Entfaltung seiner Komposition erreicht Hugo vor allem durch die konsequente, diagonal zugleich in die Höhe wie in die Bildtiefe führende Staffelung der Figuren. So erschließen Joseph von Arimathia und Nikodemus ebenso durch ihre Körperwendung in den Bildraum hinein wie auch durch ihre deutliche Aufstellung vor bzw. hinter dem Leichnam Christi – und damit von vorne rechts nach hinten links in die Tiefe führend – die Raumzone des Schreines. In dem so entstandenen Raumabschnitt rechts hinter der Dreiergruppe von Leichnam und Trägern schließen sich die Figuren Mariens und des Lieblingsjüngers an, die durch ihre Körperwendung ebenfalls den Eindruck von Räumlichkeit verstärken. Die Klagende am rechten Bildrand schließlich nimmt den verbleibenden Raum hinter Maria in der Ecke des Schreins ein und bildet zugleich ein kompositionelles Gegengewicht zur Figur des Trägers ganz links.

Neben der Figurenanordnung auf in die Raumtiefe führenden Diagonallinien sind es also vor allem die Figuren selbst, die – groß und schwer gebildet – durch ihre Schrägstellung den Bildraum erschließen und beherrschen. Gerade im Vergleich mit der Bild- und Figurengestaltung der in sehr viel stärkerem Maße flächenorientierten »Kleinen Kreuzabnahme« (von uns um 1480 datiert; Tafeln 26–27) ist Arndts Anschluß der »Großen Kreuzabnahme« an die Flügel des Portinari-Altars (Tafel 5) und die in Edinburgh (Tafeln 8–11) überzeugend³⁸. Die Parallelen mit diesen beiden Werken umfassen darüber hinaus aber auch Typenbildung und Farbwirkung³⁹. So ist der Kopf Christi sowohl in Bildung wie verhaltenem Ausdruck demjenigen der Edinburgher Tafeln sehr viel näher als dem von Todesqualen gezeichneten Antlitz Christi der »Kleinen Kreuzabnahme«. Für den Kopf Maria Magdalenenens wiederum

³⁷ Panofsky (1953), S. 258.

³⁸ Arndt (1964), S. 70–73.

³⁹ A.a.O., S. 70.

finden sich mit der Darstellung der gleichen Heiligen auf dem rechten Innenflügel des Portinari-Altars wie auch mit der Klagenden der Wiener Beweinung verwandte Typenbildungen. Mit der Wiener Beweinung (Tafel 19) verbindet die »Große Kreuzabnahme« aber nicht nur die Kopftypik der Magdalena. Neben dem verwandten Kompositionsprinzip der diagonalen Figurenanordnung⁴⁰ findet sich mit Nikodemus, der den Oberkörper Christi stützt, eine Gestalt, deren portraitähnliche Physiognomie mit der der Wiener »Stifterfigur« aufs engste verwandt ist – man vergleiche die kleinen, eng beieinander stehenden Augen, die große Nase, vor allem auch das große, schwere Kinn. Während aber bei der Wiener Beweinung diese Figur durch ihre stärkere, auch kompositionelle Hervorhebung und vor allem durch den Zusammenhang mit der sekundär eingefügten Klagenden am rechten Bildrand hypothetisch als Stifter angesprochen werden konnte, gibt es dafür – abgesehen von der auch hier auffällig individualisierten Physiognomie und der zeitgenössischen Tracht – bei der »Großen Kreuzabnahme« keine unmittelbaren Anhaltspunkte. Wie dem auch sei, ob hier eine individuelle Person gemeint ist, oder ob es sich lediglich um einen mehrfach verwendeten Kopftypus⁴¹ handelt, die Beziehung zwischen »Großer Kreuzabnahme« und Wiener Beweinung ist unübersehbar. Innerhalb der Entwicklung van der Goes' scheint uns allerdings die Wiener Beweinung in ihren Gestaltungsprinzipien bereits auf einer etwas jüngeren Stufe als das Tüchlein in Oxford zu stehen. Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß die entscheidenden Anhaltspunkte für eine Datierung der »Großen Kreuzabnahme« in der entsprechenden Bild- und Figurenauffassung liegen, die auch die Florentiner und Edinburgher Flügel zeigen. Diese viel kopierte Komposition Hugos, von der sich mit dem Oxforder Tüchlein zumindest ein Originalfragment erhalten hat, dürfte daher in den Jahren um 1475–77 entstanden sein.

⁴⁰ Bei einem solchen Vergleich muß allerdings nachdrücklich betont werden, daß durch den wesentlich reduzierten Bildausschnitt der »Großen Kreuzabnahme« die diagonale Figurenanordnung in viel geringerem Maße zur Rückbindung an die Bildfläche führt als dies in Wien durch die hohe Aufstaffelung der Figuren hinter Maria geschieht.

⁴¹ Daß selbst bei hochgradig portraithaft wirkenden Köpfen nicht unbedingt eine Portraitstudie »nach dem Leben« vorliegen muß, zeigt eindrucksvoll der Kopf des rechten der beiden Propheten der Berliner Hirtenanbetung, der offensichtlich unmittelbar Martin Schongauers frühem Kupferstich der Peinigung des Antonius durch Dämonen entnommen wurde; vergl. u. S. 215.

VIII. »... coram imagine Virginis Marie in Sole«: Die Tüchlein-Madonnen in Kassel und Pavia

i. Das Tüchleinbild in Kassel

Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel auf Schloß Wilhelmshöhe beherbergt das Tüchlein mit der Darstellung der Madonna lactans (Tafel 29, Abb. 71)¹. Hinter einer tuchbedeckten Brüstung erhebt sich vor einer Landschaft die Dreiviertelfigur der ihr Kind nährenden Madonna. Maria hält das Kind im linken Arm, während sie ihm mit der Rechten die Brust gibt. Ihr Kopf ist leicht nach rechts geneigt, ihr Blick auf das Kind gerichtet. Die Bekleidung der Madonna mit einem Untergewand, blauem, graupelzgefüttertem Gewand und blauem Umhang mit goldenem Ziersaum und Ornament entspricht der Bildtradition. Das über die langen braunen Haare gelegte weiße Kopftuch verhüllt zugleich die Brust. Das nackte Kind liegt auf einer weißen Stoffwindel und dem von Maria hochgeschlagenen pelzgefütterten Gewand. Das Haupt der Madonna hinterfängt ein einfacher Scheibennimbus, den des Kindes ein roter Kreuznimbus mit einer dünnen, goldenen Einfassung.

Die Brüstung vor der Madonna ist mit einem roten, verschiedenfarbig gemusterten Tuch bedeckt. Auf den Zierstreifen erscheinen die auf die nährenden Gottesmutter bezogenen Worte »LACTASTI SACRO VBERE«². Die Landschaft hinter den Figuren wird durch einen sich durch buschbestandene Wiesen in die Bildtiefe schlängelnden Weg erschlossen. Links von Maria erhebt sich im Mittelgrund eine schroffe, baumbestandene Felsformation, während im Hintergrund ein locker bewaldeter Berghang nach links hin ansteigt. Auf der rechten Seite der Figurengruppe endet der mäandrierende Weg an einem offenen Wasser, dessen jenseitiges Ufer von einer hohen Gebirgskette begrenzt wird. Der Farbeindruck der Landschaft wird insbesondere im Mittel- und Hintergrund von türkisfarbenen und bläulichen Farbtönen bestimmt. Der blaue Himmel ist durch weißkonturierte Wolkenformationen und einige Vögel belebt.

¹ Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alter Meister, Inv. Nr. GK 1; Leinwand, 49,5 x 32,5 cm; Vogel (1958), S. 64; Vandenbroeck (1982), S. 50, Nr. 46; Wolfthal (1989), S. 34–36, 44f, Nr. 19.

² »Du hast mich mit deiner heiligen Brust genährt.«



Abb. 71 Goes-Werkstatt und Sebastiano Mainardi(?), Madonna mit Kind, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

1. Zur Forschungsgeschichte

Das Kasseler Tüchlein kam, als italienische Arbeit geltend, im Jahre 1898 mit der Sammlung H. Lempertz sen. in Köln zur Versteigerung³. Es wurde von O. Eisenmann für die Gemäldegalerie Kassel erworben und als Werk des Hugo van der Goes identifiziert⁴. In der Folge sollte allerdings die Frage der Eigenhändigkeit gerade im Hinblick auf den Erhaltungszustand⁵ kontrovers diskutiert werden. M. J. Friedländer (1904, 1921)⁶ war der erste, der im Kasseler Tüchlein zwar den »Stil des van der Goes«⁷ zu erkennen glaubte, die Ausführung selbst aber einer anderen Hand zuwies. Er fand für diese Meinung in der

³ Erich Herzog, *Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel*, Hanau 1969, S. 80.

⁴ Otto Eisenmann, *Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Galerie zu Cassel*, Cassel 101899, S. 5; die Zuschreibung an van der Goes erfolgte auch in allen nachfolgenden Katalogen der Gemäldegalerie.

⁵ Vogel (1958), S. 64, beschrieb das Tüchlein nicht nur als »beschädigt«, sondern auch als »unvollendet«; für eine detaillierte Diskussion des Zustandes des Stückes s. u. S. 175f.

⁶ Friedländer (1904), S. 112; derselbe (1921), S. 312.

Friedländer folgten mit dieser Einschätzung: Winkler (1924), S. 107; derselbe (1964), S. 80, 85; Oettinger (1938), S. 59¹³; Schöne (1938), S. 82¹.

⁷ Friedländer (1904), S. 112.

nachfolgenden Forschung ebenso Zustimmung wie J. Destrée (1914)⁸, der das Stück erstmals in die Goes-Literatur als eigenhändiges Werk aus Hugos früher Schaffenszeit einführte.

Im Jahre 1957 wurden umfangreiche Sicherungs- und Restaurierungsmaßnahmen an dem Bild notwendig⁹. Die dünne Leinwand war vermutlich gegen Ende des 18. oder zu Anfang des 19. Jahrhunderts zur Stabilisierung flächig auf eine Pappelholztafel aufgeklebt worden. Ein intensiver Wurmbefall des Holzes führte zu zahlreichen partiellen Zerstörungen auch der Originalleinwand und der Malschicht, so daß man sich zur Abnahme des Tüchleins entschloß. Da es nicht möglich war, die Verklebung zu lösen, ohne erhebliche Schäden am Leinwandbild selbst zu verursachen, wurde die Holztafel schichtweise von hinten abgetragen und das Tüchlein anschließend auf eine neue Trägerleinwand übertragen. Eine Sicherung der Malerei schloß sich an, verbunden mit der Abnahme moderner Übermalungen. Nach dieser durchgreifenden Restaurierung beschäftigte sich K. Arndt (1961, 1964)¹⁰ erneut ausführlicher mit dem Stück und seiner Stellung im Werk van der Goes'. Auch er beantwortete die Frage nach der Eigenhändigkeit des Tüchleins positiv. Unter Hinweis auf die engen Parallelen in der Figurengestaltung zum Portinari-Altar (Tafel 5, Abb. 97) datierte er das Stück in die Jahre 1473–75¹¹.

Arndt wies auch erstmals auf die in der niederländischen Malerei neuartige Darstellung der Madonna als Dreiviertelfigur hinter einer Brüstung und vor einem Landschaftsausblick hin¹². Er sah darin eine Anlehnung an italienische Bildtypen, wie sie etwa im Werk des Giovanni Bellini seit den 1460er Jahren vorkommen, möglicherweise bedingt durch einen italienischen Auftraggeber:

»So wäre die Kasseler Madonna... eine eigentümliche, Italienisches mit Niederländischem verschmelzende Leistung im Oeuvre des Genter Meisters...«¹³

Bevor wir uns aber mit möglichen Vorbildkreisen für die spezifische Formu-

⁸ Destrée (1914), S. 128f, 211. Noch 1912 hatte er das Kasseler Tüchlein Justus van Gent zugeschrieben: derselbe (1912), S. 161–174, 18 (1912), S. 10.

Der Ansicht Destrées schlossen sich an: Pfister (1923), S. 12, 25; Friedländer (1926), S. 41, 124; Lavalleye (1962), S. 38f.

⁹ Der Restaurierungsbericht von Frau S. von Reden ist Teil der Kasseler Bildakte. Für die Möglichkeit, in dieses Material Einsicht zu nehmen, bin ich dem Kasseler Chefrestaurator, Herrn H. Brammer, dankbar.

¹⁰ Arndt (1961), S. 164⁶³; derselbe (1964), S. 77–79.

¹¹ Arndt (1964), S. 78; so zuvor schon Kurt Luthmer, Staatliche Gemäldegalerie zu Kassel. Kurzes Verzeichnis, Kassel o. J. (1934?), o. S.; 1961 hatte Arndt, S. 164⁶³, noch an einen Anschluß des Kasseler Tüchleins an die Spätwerke gedacht.

¹² Arndt (1964), S. 78f.

¹³ A. a. O.

lierung der Kasseler Madonna beschäftigen, soll zunächst nochmals das Tüchlein selbst im Hinblick auf seinen Erhaltungszustand betrachtet werden.

2. Bestand und Zustand. Das Ergebnis der Autopsie

Die originale Stoffkante der 49,5 x 32,5 cm messenden Leinwand¹⁴ ist an keiner Seite erhalten, doch zeigen die an allen vier Stoffrändern mehr oder minder deutlich sichtbaren Spanngirlanden des Gewebes, daß das Bild ursprünglich nicht wesentlich größer gewesen sein kann. Bei näherer Betrachtung fällt der sehr ungleiche Erhaltungszustand der Malerei auf. Die mit Bleiweiß ausgemischten Farbpartien sind, trotz starker Abreibungen auf den Leinwandknoten, für eine Tüchleinmalerei vergleichsweise gut erhalten. Wesentlich stärker von Farbverlust betroffen sind die in Blautönen ausgeführten Gewänder Mariens; hier fehlt heute jeglicher modellierender Farbaufbau. Landschaft und Himmel sind – ebenso wie die tuchbedeckte Brüstung vorne – seitlich und oben in den Bildecken gut erhalten, während eine kurvig begrenzte Partie um Schultern und Haupt Mariens durch Farbverlust sehr stark beeinträchtigt, z.T. sogar bis auf die Leinwand abgerieben ist. Auffällig ist auch die unterschiedliche Sorgfalt des Farbauftrags zwischen der Figurengruppe einerseits, der Brüstung und Landschaft sowie dem Himmel andererseits. Während die Figuren mit vertriebenen Farben, auf deren Oberfläche der Pinselduktus nicht mehr zu erkennen ist, ganz in der von den Werken van der Goes' vertrauten Weise ausgeführt sind, findet sich in den übrigen Bildabschnitten eine davon gänzlich abweichende Farb- und Oberflächenbehandlung: Die mit breiten Pinselstrichen großflächig und derb angelegten Farbpartien des sich durch die Wiese ziehenden Weges, die flüchtig ausgeführten und unregelmäßig begrenzten Farbflächen des Tuches auf der Brüstung, oder auch die deutlichen Pinselspuren im Farbaufbau des Himmels sind bei keinem gesicherten Werk Hugos wiederzufinden.

Diese Unterschiede in der Ausführung des Farbauftrages sind mit einem Hinweis auf den im Vergleich zu Tafelbildern vergleichsweise schlechten, zudem noch äußerst ungleichen Erhaltungszustand des Tüchleins allein nicht zu erklären. Auch für die koloristischen und maltechnischen Eigentümlichkeiten insbesondere der Landschaft in Mittel- und Hintergrund lassen sich aus dem Erhaltungszustand keine Erklärungen ableiten; auch für sie gibt es keine Parallele in Hugos Werk. Es handelt sich dabei um helltürkisfarbene Berghänge, die mit dunkeltürkisfarbenen Bäumen oder Buschgruppen bestanden sind. Diese wiederum sind in außerordentlich charakteristischer Weise mit hell-

¹⁴ Das Gewebe weist ca. 21 x 25 Fäden pro Quadratzentimeter auf.

grün-weißlichen Farbtupfen versehen, was eine nur sehr bedingt differenzierte Oberflächengestaltung zur Folge hat.

3. Die Madonna auf der Mondsichel – der ursprüngliche Zustand des Kasseler Tüchleins

Bei der stereomikroskopischen Betrachtung des Tüchleins wurde ebenso wie am Infrarot-Befund (Abb. 72) deutlich, daß Brüstung, Landschaft und Himmel einer sekundären Farbschicht zugehören, die die originale Konzeption des Bildes radikal veränderte¹⁵. Wie noch zu zeigen sein wird, erklärt dieser von anderer Hand ausgeführte Eingriff die unterschiedliche Sorgfalt in der Ausführung von Figuren und Hintergrund ebenso wie den unterschiedlichen Erhaltungszustand der Malerei. Im ursprünglichen Zustand¹⁶ zeigte das Kasseler Tüchlein Maria mit dem Kind im ikonographischen Formular einer Mondsichelmadonna, die sich vor wohl strahlenförmig rot gelüstem Goldgrund über einer silberfarbenen Mondsichel erhob und ringsum von Wolkenbändern eingefasst war. Inkarnate und Gewandung von Maria und Kind sowie die rahmenden Wolkenbänder wurden in Tempera auf ungründeter Leinwand ausgeführt; für den in Blattgold ausgeführten Hintergrund und für die blattsilberne Mondsichel hingegen wurde die Leinwand dünn grundiert. Obwohl vor der Übermalung alle davon betroffenen Bildpartien durchgehend dünn grundiert wurden, ist der Erhaltungszustand der Farbschicht dieses nachträglichen Eingriffs sehr unterschiedlich: Während die Farbe von Landschaft und Himmel im Bereich des ursprünglichen, blattgoldenen Hintergrundes nur bruchstückhaft erhalten ist¹⁷, haftete die Übermalung auf dem Blattsilber der Mondsichel und auf der Farbschicht der Wolken wesentlich besser, entsprechend geringer sind hier die Farbverluste.

Analysieren wir zunächst den Originalzustand des Kasseler Tüchleins, soweit sich dieser rekonstruieren läßt. Die blattsilberne Mondsichel, über der sich die Marienfigur erhob, ruhte ihrerseits auf graublauen Wolkenbändern.

¹⁵ Dr. W. Adler und Dr. B. Schnackenburg, Kassel, ist für die Ermöglichung der gemäldetechnologischen Untersuchungen zu danken.

Dem Leiter der Restaurierungswerkstatt der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Herrn H. Brammer, möchte ich für deren Durchführung ebenso herzlich danken, wie für die geduldige und kompetente Einführung in die Probleme der gemäldetechnologischen Untersuchungsmethoden und die Diskussion von Einzelfragen.

¹⁶ Die ursprüngliche Konzeption des Kasseler Tüchleins als Mondsichelmadonna wird auch an den Infrarot-Reflektographien deutlich.

¹⁷ Die starken Farbverluste in diesem Bereich werden kennzeichnenderweise scharf vom kurvigen seitlichen und oberen Abschluß der Vergoldung zu den in Blau und Grau ausgeführten Wolkenbändern der ursprünglichen Bildfassung hin begrenzt.



Abb. 72 Goes-Werkstatt und Sebastiano Mainardi(?), Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie, Mondsichel, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

Die Mondsichelmadonna im sogenannten »Stundenbuch der Maria von Burgund« in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Abb. 73)¹⁸ zeigt, wie man sich die Darstellung der die Mondsichel tragenden Wolkenbänder auch des Kasseler Tüchleins vorzustellen hat. Abweichend vom Beispiel dieser Miniatur füllten in unserem Bild die Wolken allerdings auch die beiden oberen Bildecken, wobei der Kontur der Wolkenbänder zum blattgoldenen Himmel hin weitläufiger gekurvt war. Hierfür liefert uns die Mondsichelmadonna eines niederländischen Malers vom Ende des 15. Jahrhunderts im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 74)¹⁹ das nächste Vergleichsbeispiel. Diese Tafel folgt in ihrer Figurengestaltung im Typus wie im Stil der Lukas-Madonna

¹⁸ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, f. 24r; Gebetbuch Karls des Kühnen (1969).

¹⁹ Wien, Kunsthistorisches Museum; Inv. Nr. 634a; Eiche, 43,0 x 30,0 cm; Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. (Wien 1981), S. 241f; ENP II, S. 84f, Nr. 108f.



Abb. 73 Stundenbuch der Maria von Burgund, Mondsichelmadonna, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 1857, fol. 24 recto



Abb. 74 Niederländischer Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts, Mondsichelmadonna, Wien, Kunsthistorisches Museum

Rogier van der Weydens (Abb. 47)²⁰, die auch der Ausgangspunkt für die Formulierung der Kasseler Figurengruppe gewesen sein dürfte. Im Hinblick auf das Bildformular der Mondsichelmadonna ist sie aber unzweifelhaft von der Goesschen Bildgestaltung abhängig, wie sie uns in Kassel überliefert ist. Die Gestaltung eines hochovalen Bildausschnitts für die Halbfigur der Madonna durch die rahmenden Wolken wurde beim Kasseler Bild noch wesentlich betont durch das Kreissegment des oberen Mondsichelabschlusses. Die blattsilberne Mondsichel²¹ reichte ursprünglich mit ihren beiden Spitzen bis in die Höhe des Handgelenks der Rechten Mariens hinauf (Tafel 30), umschloß also das untere Drittel der Marienfigur²². Von späteren Veränderungen ist im wesentlichen nur

²⁰ Eisler (1961), S. 71–93; Vos (1971), S. 123–131.

²¹ Die spektralanalytische Untersuchung einer Pigmentprobe der Mondsichel durch Prof. Dr. E. L. Richter am Institut für Technologie der Malerei an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste, Stuttgart, erbrachte den Befund, daß es sich bei der Metallaufgabe der Mondsichel zweifelsfrei um Silber handelt. Das Silber ist mit Kupfer legiert und weist darüberhinaus noch einen merklichen Goldanteil auf (briefliche Mitteilung von Prof. Dr. E. L. Richter an den Leiter der Restaurierungswerkstatt der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Herrn H. Brammer, vom 29. 5. 1984).

²² Über die Frage, ob die Kasseler Tüchleinmadonna (gleiches gilt für das Stück in Pavia) für sich

die Figurengruppe verschont geblieben. Im Zuge der Übermalung der Mondsichel, des Goldgrundes und der Wolken wurde lediglich der seitliche Kontur der Marienfigur dort massiv ausgestellt, wo Abschnitte der Mondsichel und der Wolken zu überdecken waren²³.

4. Ghirlandaio und Ramboux: Die spätere Geschichte des Kasseler Tüchleins

Betrachten wir nun die nachfolgende Geschichte des Kasseler Tüchleins und seiner Veränderungen, soweit sie sich am Bild selbst ablesen lassen. Das Tüchlein muß relativ rasch nach seiner Entstehung²⁴ nach Italien gelangt sein, möglicherweise bedingt durch einen italienischen Auftraggeber. Der Stil der Landschaftsdarstellung, Einzelformen wie Koloristik und Duktus des Farbauftrags deuten auf einen italienischen Maler, der die radikale Umwandlung des Bildes von einer Mondsichelmadonna zu einer Madonna hinter einer Brüstung und vor einem Landschaftsausblick wohl bald vor 1500 ausführte. Und in der Tat läßt sich sowohl für das Bildformular als auch für die Detailgestaltung der Hinzufügungen eine Gruppe engstens verwandter Werke eines Malers aus dem Umkreis des Domenico Ghirlandaio finden. In unserem Zusammenhang besonders aufschlußreich ist der Vergleich mit zwei Madonnenbildern dieses Malers im Musée des Beaux-Arts in Lille²⁵ und in der National Gallery in London (Abb. 75)²⁶.

allein bestand, oder möglicherweise Flügel eines Diptychons war, läßt sich nur spekulieren. Weder die Komposition noch materielle Gegebenheiten des Bildträgers lassen eine solche Erweiterung notwendig erscheinen.

Andererseits hat sich in der Sammlung Bearsted in Upton House, Banbury, der rechte Flügel eines Diptychons erhalten, der die Halbfiguren Kaiser Augustus' und der tiburtinischen Sibylle zeigt und der im Stil deutlich von Werken van der Goes' abhängt (Holz, 29,1 x 21,5 cm, oben halbrund geschlossen; ENP III, S. 74, Nr. 31, Tafel 41). Als Wiedergabe der himmlischen Erscheinung, die die Sibylle dem Kaiser weist, käme durchaus eine halbfigurige Mondsichelmadonna in Frage (man vergleiche in diesem Zusammenhang auch das von Eisler [1961], S. 101–107, rekonstruierte Diptychon des Meisters der Ursula-Legende, Madonna mit Kind und Engeln [Cambridge, Mass., Harvard University, Fogg Art Museum] und Ludovico(?) Portinari [Philadelphia, John G. Johnson Collection], s. u. S. 192, Anm. 56).

²³ Das Pigment dieser sekundären Erweiterung des Gewandes ist deutlich vom Azurit zu unterscheiden, mit welchem die blauen Originalpartien ausgeführt worden sind. Lediglich eine grobe Übermalung in Blau über der Windel des Kindes unterhalb seiner Füße und parallel zum Umhangkontur Mariens ist einem verändernden Eingriff in die Figurendarstellung zuzuweisen, der noch später als die Übermalung der Mondsichel zu datieren ist.

²⁴ Für die Diskussion der Fragen nach Eigenhändigkeit und Datierung s. u. S. 190–196.

²⁵ Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. P 779; Holz, 60,0 x 33,0 cm; Cent Chefs-d'Oeuvre du Musée de Lille (Lille 1970), S. 44, Abb. S. 45. Für den Hinweis auf das Bild bin ich Bodo Brinkmann, Berlin, zu Dank verpflichtet.

²⁶ London, National Gallery, Inv. Nr. 3937; Holz 89,0 x 58,0 cm; Davies (1951), S. 172.



Abb. 75 Sebastiano Mainardi(?),
Madonna mit dem Kind, London,
National Gallery

Beide Bilder zeigen wie das Kasseler Bild die Madonna hinter einer Brüstung, die mit einem dunkelroten, von zahlreichen parallelen Zierstreifen durchwirkten und bestickten Stoff bedeckt ist. Auf beiden Bildern wird wie in Kassel der kahle Mittelgrund von einem sich in die Tiefe windenden Weg erschlossen und seitlich von einigen hochstämmigen Bäumen begrenzt. Den Bildhintergrund bestimmt ein Gewässer, an dessen Ufer sich erst sanft ansteigende Berghänge, dahinter hohe Gebirgsketten erheben. Beide Bilder zeigen einen von Kassel her bereits bekannten, streifigen Aufbau des zum Zenith hin zunehmend blauer werdenden Himmels, den einige weißkonturierte Wolkenformationen beleben. Die koloristische Gestaltung der Landschaft, in der Türkis und bläuliches Grün vorherrschen, stimmt bei allen drei Bildern ebenso überein wie die Gestaltung der Einzelformen, etwa der Baumkronen und Buschgruppen. Sie zeigen die von Kassel wohlvertrauten türkisfarbenen Grundformen, denen mit kaum grün abgetönten Weißhöhlungen die Angaben für Laubwerk aufgesetzt sind. Übereinstimmend ist des weiteren die Gestaltung des perspektivisch verkürzten Scheibennimbus' des Kindes mit dünner goldener Außenkontur und eingeschriebenen roten Kreuzbalken²⁷ wie auch das in Gold ausgeführte Ornament auf dem Umhang Mariens.

Angesichts dieser außergewöhnlich engen Verwandtschaft der Bilder untereinander kann kaum ein Zweifel bestehen, daß das Kasseler Tüchlein vom Meister der Liller und Londoner Marienbilder übermalt worden ist. Über die Identität dieses Meisters gehen die Forschungsmeinungen allerdings auseinander. Traditionell als Ghirlandaio-Schüler und -Schwager Sebastiano Mainardi identifiziert²⁸, wird man heute, angesichts der äußerst schmalen Basis für eine sichere Zuweisung erhaltener Arbeiten an Mainardi, eher die neutrale Umschreibung eines Meisters aus dem Umkreis Domenico Ghirlandaios wählen²⁹. Bedenkt man, welchen nachhaltigen Eindruck der 1483 in Florenz aufgestellte Portinari-Altar (Tafel 5) gerade auf Domenico Ghirlandaio gemacht haben muß – seine Hirtendarstellung in der Anbetung des Kindes auf dem 1485 datierten Altarbild der Sasseti-Kapelle in Sta. Trinità, Florenz (Abb. 76), ist deutlich von Hugos Hirtenfiguren auf der Mitteltafel des Portinari-Altars beeinflusst³⁰ –, so zeigt die Übermalung durch einen Maler aus Ghirlandaios engstem Umkreis deutlich, wie selektiv die Aneignung bestimmter Charakteristika der Kunst Hugos durch die italienische Kunst der Zeit erfolgte.

Verfolgen wir aber zunächst weiterhin die Geschichte des Kasseler Tüchleins, soweit sie sich, auch am Bild selbst, fassen läßt. Nach der durchgreifenden Umwandlung in eine kompositionell eher konventionelle Madonna lactans hinter einer Brüstung und vor einer Landschaft verblieb das Bild vermutlich in Italien, denn dort begegnet es uns historisch faßbar erstmals wieder in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts³¹. Bisher unbeachtet, befand sich auf dem

²⁷ Maria wie das Kind hatten bereits in der Erstfassung einen Nimbus, der allerdings nur als eingetiefter Zirkelschlag die Köpfe hinterhing. Die weitgehende Farbauskratzung um das Haupt Mariens folgt dieser Angabe des ursprünglichen Heiligenscheins.

²⁸ B. C. K., s. v. »Mainardi, Sebastiano di Bartolo«; in: Thieme-Becker, Bd. 23, Leipzig 1929, S. 575–577; Marle (1931), S. 186–228.

²⁹ Davies (1951), S. 253.

Die wichtigsten Zuschreibungen für das Bild in Lille: Marle (1931), S. 199, Abb. 133 (Mainardi); Berenson (1963), Bd. 1, S. 75 (D. Ghirlandaio, »partly autograph«); Everett Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandaio*, New York-London 1976, S. 207 (Biagio d'Antonio); *Cent Chefs-d'Oeuvre du Musée de Lille* (Lille 1970), S. 44 (Mainardi).

Die wichtigsten Zuschreibungen für London: Marle (1931), S. 194, Abb. 127 (Mainardi); Davies (1951), S. 172 (»Studio of Domenico Ghirlandaio«); Berenson (1963), S. 127 (Mainardi).

Eine – was die Figuren angeht, außerordentlich getreue (alte?) – Kopie des Kasseler Tüchleins, 1954 im Pariser Handel, orientiert sich offensichtlich bereits an der Neufassung des Bildes (Arndt [1964], S. 77⁵⁶; R. K. D. Neg. Nr.: L 21139); an die Stelle des offenen Landschaftsausblicks ist allerdings ein geschlossener Gartenbezirk getreten, der zudem nur seitlich eines die Madonna hinterfangenden Ehrentuches sichtbar wird; die Figurengruppe selbst erhebt sich hinter einer steinernen Brüstung, auf der ein Teller und ein Zweig mit Früchten liegen.

³⁰ Eve Borssok, *Johannes Offerhaus, Francesco Sasseti and Ghirlandaio at Santa Trinità, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel*, Doornspijk 1981, S. 33–36.

³¹ Für nahezu alle erhaltenen altniederländischen Tüchlein läßt sich nachweisen, daß sie bis zum 19. Jahrhundert in Italien verwahrt wurden, wo die klimatischen Bedingungen für ihre Erhaltung günstiger waren als im Norden.



Abb. 76 Domenico Ghirlandaio, Hirtenanbetung, Florenz, Sta. Trinità, Sassetti-Kapelle

1957 im Zuge der Restaurierung abgetragenen Pappelholzträger des Tüchleins (Abb. 77) ein Besitzerstempel, der mit der Entfernung des Holzes verloren ging, den aber die Detailvergrößerung einer Photographie der Rückseite des Holzträgers wieder bekannt und lesbar macht: »J. A. RAMBOUX« (Abb. 78).

Der aus Trier stammende Maler Johann Anton Ramboux³² wandte sich nach seiner Ausbildung im Pariser Atelier Davids mit seinem von 1816 bis 1822 währenden Italienaufenthalt dem Kreis der Nazarenen zu. Sein Interesse an der »altchristlichen« und mittelalterlichen Kunst Italiens übertrug sich nach sei-

³² Hella Robels, Ramboux' Leben und künstlerisches Schaffen; in: Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator 1790–1866. Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, Köln 28. Dezember 1966–26. Februar 1967, Köln 1966, S. 9–16.



Abb. 77 Goes-Werkstatt und Sebastiano Mainardi(?), Madonna mit Kind, Rückseite der heute entfernten Holztafel, auf die das Tüchlein nachträglich aufgeklebt worden war, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 78 Goes-Werkstatt und Sebastiano Mainardi(?), Madonna mit Kind, Ramboux-Siegel auf der heute entfernten Holztafel, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 79 J. A. Ramboux, Trostspiegel in den Widerwärtigkeiten des Lebens (1865), Tafel 26

ner Rückkehr nach Deutschland auch auf die altdeutsche Kunst. 1832 bis 1842 bereiste Ramboux erneut Italien. Während dieses Aufenthaltes erwarb Ramboux seine bedeutende Sammlung italienischer Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts³³, die er nach seiner Rückkehr aus Italien 1843, inzwischen zum Konservator der Sammlung Wallraf berufen, im Kölner Museum ausstellte. 1862 veröffentlichte er einen Katalog seiner Sammlung³⁴. Unter der Katalognummer 177 findet sich hier nun auch das Kasseler Bild³⁵. Ramboux glaubte darin ein Werk des Domenico Ragnioni in der »Manier des Pietro di Domenico« erkennen zu können, das zugleich aber auch deutlich vom »Niederdeutschen Styl der Eyckischen Schule« beeinflußt sein sollte. Nach eigener Angabe hatte er das Stück in Siena erworben. Im Jahre 1865 erschien Ramboux' »Troostspiegel in den Widerwärtigkeiten des Lebens«³⁶. Tafel 26 zeigt die Umzeichnung des Kasseler Tüchleins mit der Bildunterschrift »MANIERA DI PIETRO DI DOMENICO. SCUOLE SENESE« (Abb. 79) und beseitigt so jeden Zweifel an der Identität des Kasseler Tüchleins mit dem Bild in Ramboux' Sammlung. Nach dem Tod Ramboux' im Oktober 1866 gelangte seine Sammlung in Köln bei J. M. Heberle/H. Lempertz zur Versteigerung. Der Auktionskatalog³⁷ brachte unverändert die Angaben des Sammlungskataloges von 1862. Bei gänzlich ausbleibender Nachfrage wurden die Bilder zu jedem Preis losgeschlagen, wobei H. Lempertz als Auktionator selbst eine Reihe von Werken übernahm. Darunter muß auch das Tüchlein mit der Madonna lactans, Katalognummer 177, gewesen sein, denn 1898 kam es mit der Sammlung H. Lem-

³³ Hans-Joachim Ziemke, Ramboux und die frühe italienische Kunst; in: Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator 1790–1866. Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, Köln 28. Dezember 1966–26. Februar 1967, Köln 1966, S. 17–26.

³⁴ Katalog der Gemälde alter italienischer Meister (1221–1640) in der Sammlung des Conservators J. A. Ramboux, Cöln 1862.

³⁵ A. a. O., S. 31, Nr. 177: »Domenico Ragnioni. 177. Maria, welche dem Christkinde die Brust reicht, halbe Figur. Am Fusse desselben stehen die Worte: Lactasti sacro ubere. In der Manier des Pietro di Domenico, wie dessen Bild in der Akademie zu Siena, die Anbetung der Hirten, beweist; dasselbe trägt den Niederdeutschen Styl der Eyckischen Schule an sich, wie dieses. Aus Siena. Leinen auf Holz übertragen. 1'7''h., 1'6''b.« (Höhe und Breite in »rheinischem Fussmaase«).

Das von Ramboux als Vergleichsbeispiel herangezogene Bild, das einzige von Pietro di Domenico (Siena, 1457–1506?) signierte, gehört zu den vom Portinari-Altar beeinflussten Werken um Domenico Ghirlandaios Hirtenanbetung in Sta. Trinità, Florenz; vergl. Perkins, s. v. »Pietro di Domenico«; in: Thieme-Becker, Bd. 27, Leipzig 1933, S. 17f; Bernard Berenson, Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places. Central Italian and North Italian Schools, Bd. 1, London 1968, S. 343, Bd. 2, Abb. 915.

³⁶ Troostspiegel in den Widerwärtigkeiten des Lebens. Dreißig Marienbilder zur lauretanischen Litanei nach Gemälden italienischer Meister des XIV–XVI Jahrhunderts aus der Privatsammlung des Conservators des Städtischen Museums zu Cöln J. A. Ramboux, o. O. (Köln), o. J. (1865), Tafel 26.

³⁷ Catalog der nachgelassenen Kunst-Sammlungen des Herrn Johann Anton Ramboux, Conservator des städtischen Museums in Cöln. Versteigerung zu Cöln am 23. Mai 1867 durch J. M. Heberle (H. Lempertz), S. 33, Nr. 177.

pertz in Köln erneut zur Versteigerung, wo es dann für Kassel angekauft wurde³⁸.

Bevor wir uns den Fragen nach Stil und Ikonographie, nach Eigenhändigkeit und Datierung der Kasseler Mondsichelmadonna zuwenden, soll zunächst ein zweites Tüchlein in die Diskussion eingeführt werden. Es handelt sich bei diesem Stück um das gleichfalls die Madonna mit dem Kind darstellende Leinwandbild des Museo Civico in Pavia, das – wie sich zeigen wird – aufs engste mit dem Kasseler Bild zusammenhängt.

ii. Die Tüchlein-Madonna in Pavia

Das Pavese Bild³⁹ zeigt die Madonna, leicht nach links gewandt, als Halbfigur (Tafel 31, Abb. 80). Ihr Haupt ist stark geneigt, ihr Blick auf das Kind gerichtet, das sie mit beiden Händen vor ihrem Leib emporhält. Die Bekleidung Mariens mit Untergewand, blauem, graupelzgefüttertem Kleid und gleichfarbener Umhang stimmt mit der des Kasseler Bildes überein. Gleichfalls in Entsprechung zur Kasseler Darstellung ruht das nackte Kind auf einer weißen Stoffwindel und dem hochgeschlagenen, pelzgefütterten Kleid der Mutter. Die Haltung des Kindes ist allerdings gänzlich anders aufgefaßt: Es sitzt stärker zur Mutter gewandt, hält die Hände wie Schutz suchend zu ihr erhoben und wendet den Kopf über die rechte Schulter zurück, um in Richtung des Betrachters aus dem Bilde herauszuschauen. Ein oben halbkreisförmig geschlossener, partiell rot gelusterter Goldgrund hinterfängt die Figurengruppe, die sich über einem Kreissegment erhebt. Die so entstandenen Zwickel in den Bildecken weisen keine Bemalung auf.

1. Ein Blick auf die Forschungsgeschichte

Das Pavese Tüchlein gelangte in den 1830er Jahren mit der Gemäldesammlung des Marchese Malaspina in das Museo Civico in Pavia. Hatte Malaspina

³⁸ In der Sammlung H. Lempertz sen. läßt sich das Bild nicht mehr nachweisen, da alle Unterlagen, die sich darauf bezogen haben könnten, im Zweiten Weltkrieg verlorengingen (briefliche Mitteilung von Herrn Dr. P. Wallraf, Kunsthaus Lempertz, Köln, vom 28. 5. 1984).

Eine nähere Bestimmung des auf der Rückseite der 1957 entfernten Pappelholztafel angebrachten, teilweise abgerissenen Zettels mit dem Aufdruck »No.« und »Käufer« und der handschriftlichen Aufschrift »100[...]« und Dr. Oh[...]« ist nicht möglich gewesen.

³⁹ Pavia, Museo Civico, Pinacoteca Malaspina, Inv. Nr. 112; Leinwand, 40,5 x 27,0 cm; Pavia. Pinacoteca Malaspina (Pavia 1981), S. 219f; Vandebroek (1982), S. 52, Nr. 52; Wolfthal (1989), S. 34–36, 44, Nr. 8.



Abb. 80 Hugo van der Goes, Mondsichelmadonna, Pavia, Musei Civici, Castello Visconteo

(1832/35) das Stück noch als Werk Martin Schongauers betrachtet, so wurde es von R. Maiocchi (ca. 1900) versuchsweise der Schule des Hugo van der Goes zugewiesen. In den Museumsinventaren wurde das Bild als Dirk Bouts geführt⁴⁰. 1937 wurde das Paveser Tüchlein von W. Schöne⁴¹ erstmals publiziert. Er sah darin die gute Kopie eines verlorenen Frühwerks van der Goes'. Dieser Einschätzung schlossen sich im folgenden auch K. Oettinger (1938), J. Lavalleye (1962) und F. Winkler (1964)⁴² an. Ohne Bezug auf Schöne oder Oettinger zu nehmen, veröffentlichte R. Longhi (1950)⁴³ das Stück als Originalwerk Hugos aus der Zeit um 1473. Auch diese Neubewertung sollte nachfolgend ihre Anhänger finden⁴⁴.

⁴⁰ Pavia. Pinacoteca Malaspina (Pavia 1981), S. 219f.

⁴¹ Schöne (1937), S. 166f.

⁴² Oettinger (1938), S. 59¹³; Lavalleye (1962), S. 77; Winkler (1964), S. 80–82.

⁴³ Longhi (1950), S. 14–16.

⁴⁴ J. G. van Gelder, »Fiamminghi e Italia« at Bruges, Venice and Rome; in: Burlington Magazine 93 (1951), S. 327; Arndt (1964), S. 79f; ENP IV, S. 87, Add. 137, Tafel 113.

2. Das Bild im Augenschein

Das Tüchlein der Pinacoteca Malaspina ist auf einer wesentlich groberen Leinwand gemalt als das Kasseler Bild (Tafel 29). Kett- und Schußfäden sind nicht nur stärker, sie sind – im Gegensatz zu Kassel – auch in der jeweiligen Fadestärke nicht gleichbleibend, sodaß die Stoffstruktur den Gesamteindruck in Pavia wesentlich stärker mitbestimmt⁴⁵. Die 40,5 x 27,0 cm messende, nahezu unbeschädigte Leinwand zeigt an allen vier Seiten mehr oder weniger deutlich ausgeprägte Spannungsrillen, wird also bestenfalls unwesentlich beschnitten sein. Eine Reihe von Löchern an der unteren Stoffkante dürfte von späteren Montierungen des Tüchleins stammen; sie gehören zweifellos nicht zur Originalfixierung des Bildträgers vor der Bemalung. Die Leinwand ist heute doubliert und zum Schutz der um den neuen Keilrahmen gelegten Originalleinwand in einen dünnen hölzernen Rahmen eingelassen. Daher ist an keiner Stelle die erhaltene Gewebekante des Tüchleins selbst zu sehen⁴⁶.

Ist der Erhaltungszustand der Leinwand als außergewöhnlich gut zu bezeichnen, so zeigt der Erhaltungszustand der Malerei ein sehr disparates Bild⁴⁷. Die mit Weiß ausgemischten, auf die ungrundierte Leinwand aufgetragenen Inkarnat- und Gewandpartien sind hervorragend erhalten, die feinen Modellierungen mit Schattenangaben und Höhungen weitgehend unverletzt. Die wenigen und engbegrenzten Retuschen – vor allem an der Schulterpartie des Kindes sowie an seiner linken Stirn und Wange – sind sowohl durch ihre altersbedingte farbliche Veränderung als auch durch ihre im Vergleich zur Originalfarbe wesentlich fettere Konsistenz leicht auszumachen. Sie nivellieren das ansonsten klar erkennbare Gewebe der Kett- und Schußfäden. Die Erhaltung der blaufarbenen Mariengewänder ist im Vergleich zu den Inkarnaten weniger gut. Zwar haben sich hier, anders als in Kassel, etwa auf der linken Schulter der Madonna im Umhang noch deutlich die dunkleren Farblasuren zur Schattenangabe und Modellierung erhalten, aber insbesondere im Blau des hochgerafften Gewandes unter dem Kinderkörper sind zahlreiche, flächige Retuschen zu erkennen. Die Vergoldung des Hintergrundes, partiell rot gelüstert, hinterfängt glorienförmig die Figurengruppe. Die so entstandenen Zwickel zeigen die bräunlichgrau verfärbte Leinwand, ohne daß mit bloßem Auge zunächst irgendwelche Farbreste erkennbar wären. Bei näherer Betrachtung dieser Leinwandpartien

⁴⁵ Das Gewebe weist ca. 19 Schußfäden(?) zu 23 Kettfäden(?) pro Quadratcentimeter auf.

⁴⁶ Das Bild wurde 1934 in Mailand restauriert (freundliche Mitteilung der Direktorin des Museo Civico, Frau Dr. D. Vicini, Pavia); auf diese Maßnahme, die durch keinen Restaurierungsbericht dokumentiert ist, dürfte die Doublierung ebenso wie die diversen Retuschen zurückgehen.

⁴⁷ Das Tüchlein ist glücklicherweise dem Schicksal entgangen, mit Firnis überzogen zu werden. Zu den Folgen dieser Maßnahme, der fast alle erhaltenen altniederländischen Tüchleinmalereien zum Opfer gefallen sind, ausführlich im Zusammenhang mit der »Kleinen Kreuzabnahme«, s. o. S. 147.

läßt sich jedoch in den beiden oberen Zwickelfeldern deutlich eine zum Rand der Vergoldung ungefähr parallel verlaufende, kurvig geschwungene schwarzfarbene Linie erkennen. Auch in den unteren Zwickeln findet sich im jeweils unteren Abschnitt ein allerdings kleinteiligeres und in seinem Verlauf schwieriger zu verfolgendes Liniengefüge. Der Befund dieser Konturlinien, die un schwer als wohl mit einem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung zu identifizieren sind, verweist zusammen mit dem halbkreisförmigen unteren Figurenabschluß eindeutig auf die vom Kasseler Tüchlein nun schon vertraute Mondsichelkonzeption.

3. Der gemäldetechnologische Befund

Für den Versuch einer Rekonstruktion des Originalzustandes erbrachte auch in Pavia eine gemäldetechnologische Untersuchung die gewünschte Klarheit⁴⁸. Die stereomikroskopische Betrachtung machte deutlich, daß die heutige, die Figurengruppe hinterfangende Vergoldung das Ergebnis eines sekundären Eingriffs ist. Sie überlappt nicht nur an verschiedenen Stellen das Blau der Mariengewänder, sondern liegt auch über einer älteren Vergoldungsschicht, die in ihrer Ausdehnung ihrerseits über die sekundäre Vergoldung hinausgeht und bis an die geschwungene Konturlinie der Wolkenbänder heranreicht. Jenseits dieser Linie, wo jede Farbe bis auf die Leinwandknoten abgerieben ist, liegen in der Gewebetiefe analog zum Kasseler Befund in weiten Teilen Reste eines blauen Pigmentes – zweifellos zu den Wolkenbändern des Urzustandes gehörend. Ebenso verhält es sich in den unteren Abschnitten der unteren Zwickel. Ob die Reste schwärzlicher Farbe, die sich auch hier im Bereich der Mondsichel finden, wie in Kassel aus oxidiertem Silber bestehen, kann in Ermangelung einer chemischen Analyse nicht definitiv entschieden, wohl aber vermutet werden. Diese Beobachtungen finden in der Infrarot-Reflektographie willkommene Bestätigung und Ergänzung (Abb. 81). So zeichnen sich in der Reflektographie wie beim Kasseler Bild die Reste der Farbschicht der Mondsichel deutlich als dunklere Zone mit gleichmäßig geschwungener oberer und unterer Kontur ab. Wie beim Kasseler Tüchlein wird allerdings auch hier von der eigentlichen Unterzeichnung im Reflektographie-Befund nichts sichtbar. Der Grund für diesen, auch von anderen Tüchlein her bekannten Umstand⁴⁹ dürfte in der besonderen chemischen Zusammensetzung des jeweils verwendeten Pigments liegen.

⁴⁸ Für die Ermöglichung der stereomikroskopischen Untersuchung des Tüchleins bin ich Frau Dr. D. Vicini zu Dank verpflichtet.

⁴⁹ Bomford, Roy, Smith (1986), S. 46, Abb. 11, 12, und Leonard, Preusser, Rothe, Schilling (1988), S. 520f, zur Unterzeichnung der Bouts-Tüchlein in London und Malibu.



Abb. 81 Hugo van der Goes, Mondsichelmadonna, Infrarot-Reflektographie, Mondsichel, Pavia, Musei Civici, Castello Visconteo

Der Originalzustand des Paveser Tüchleins läßt sich auf Grund dieser Beobachtungen nun unschwer rekonstruieren: Wie in Kassel erhob sich auch hier die Figurengruppe über einer vermutlich silbernen Mondsichel und wurde von einem möglicherweise gelüsterten Goldgrund hinterfangen. Mit welligem Kontur umgrenzten graublau Wolkenbänder die Vergoldung und trugen zugleich die Mondsichel⁵⁰.

In der nachfolgenden Geschichte des Stückes, in deren Verlauf zunächst die Malerei der Wolkenbänder und der Mondsichel zerstört wurde, bildete die Neuvergoldung des Hintergrundes zweifellos den markantesten Eingriff. Die halbrunde obere Begrenzung der sekundären Vergoldung entspricht exakt

⁵⁰ Die Frage der möglichen Abhängigkeit des Madonnentypus wie der speziellen ikonographischen Formulierung von der Druckgraphik Martin Schongauers bleibt hier fürs erste ausgeklammert. Sie wird ausführlich im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung van der Goes' mit der Bildtradition erörtert werden, s. u. S. 206–215.

In engem Zusammenhang mit der Paveser Madonna steht eine Zeichnung des Meisters der Gewandstudien (Veste Coburg, Inv. Nr. Z 216; 25,2 x 16,6 cm; Christiane Andersson, Charles Talbot, *From a Mighty Fortress. Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther, 1483–1546*, Detroit 1983, S. 131, Abb. auf S. 132). Bereits Schöne (1937), S. 167¹, hatte auf diesen Zusammenhang hingewiesen, zugleich aber auch die Abweichungen benannt (dies führte Schöne [1938], S. 177f, zu der Annahme, die vom Gewandstudien-Meister kopierte Madonna gehe ihrerseits auf eine Kopie des Meisters der Münchner Gefangennahme nach dem Goesschen Original selbst zurück). Die Rekonstruktion des Originalzustandes des Paveser Bildes liefert nun zusätzliche Argumente für die Annahme, daß dem Gewandstudien-Meister bereits eine gegenüber dem Original van der Goes' veränderte Kopie vorlag – unabhängig von der Frage der Zuschreibung dieser mutmaßlichen Zwischenstufe. Dies betrifft nicht nur kompositionelle Details, sondern vor allem die Farbgebung, die der Meister der Gewandstudien z.T. auf seiner Zeichnung notierte. So gab er die Farbe in der linken unteren Bildecke mit »purprot« – purpurrot – an. Der entsprechende Abschnitt des Goesschen Urbildes der Komposition (Mondsichel oder Hintergrund) dürfte allerdings gold- oder silberfarben gewesen sein. Es ist also mehr als wahrscheinlich, daß bereits die Vorlage der Coburger Zeichnung deutlich von Hugos Mondsichelmadonna abweichende Züge aufwies.

Für Hinweise im Zusammenhang mit der Coburger Zeichnung des Meisters der Gewandstudien bin ich Michael Roth, Stuttgart, zu Dank verpflichtet.

dem gleichfalls halbkreisförmigen Bildausschnitt des heutigen Rahmens. Dieser Rahmen ist zwar sicher alt, kann aber – aus obengenannten Gründen – keinesfalls der Originalrahmen sein. Es ist daher anzunehmen, daß die Neuvergoldung aufgebracht wurde, als das Bild in den heutigen Rahmen kam. Dies geschah mit größter Wahrscheinlichkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das Bild in der Sammlung Malaspina ausgestellt wurde. Gleichzeitig wurden die im Rahmenausschnitt sichtbaren Abschnitte der unteren Zwickelfelder mit einer bräunlichen Lasur überzogen, wohl um Farbreste bzw. Unterzeichnung von Mondsichel und Wolkenbändern zu verdecken. Kennzeichnenderweise befindet sich diese Lasur weder auf den oberen Zwickeln noch auf den schmalen umlaufenden Gewebestreifen, die ohnehin vom Rahmen abgedeckt werden.

iii. Sixtus IV. und die Mondsichelmadonna als Ablaßbild: Ein externer Datierungsanhalt

Die bisher vorgeschlagene zeitliche Ansetzung der beiden Tüchlein-Madonnen in Parallele zum Portinari-Altar (Tafel 5) stützte sich ausschließlich auf den Typenvergleich mit diesem Werk⁵¹. Über derartige stilistische Erwägungen hinaus läßt sich aber für die Entstehung der beiden Mondsichelmadonnen dank ihrer spezifischen Ikonographie mit hoher Wahrscheinlichkeit ein terminus post quem ermitteln. Das ikonographische Motiv der Madonna auf der Mondsichel war in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts zwar durchaus nicht ungebräuchlich⁵², aber unübersehbar ist die enorme Verbreitung von Darstellungen dieses Themas in Malerei, Buchmalerei und Druckgraphik des letzten Viertels des Jahrhunderts. Ausgelöst und entscheidend ge-

⁵¹ Die Paveser Madonna war erstmals von Longhi (1950), S. 14–16, im Zusammenhang mit dem Portinari-Altar in die Zeit um 1473 datiert worden; dem schloß sich auch Arndt (1964), S. 79f, an. Demgegenüber erwog Winkler (1964), S. 80, 85 (wie zuvor auch Arndt [1961], S. 164⁶³), den Anschluß des Stückes an die Spätwerke.

⁵² Für den Bereich der Tafelmalerei sei in diesem Zusammenhang lediglich auf Bilder des Meisters von Flémalle, eines Malers aus dem Umkreis des Rogier van der Weyden und von diesem selbst hingewiesen: Meister von Flémalle, Madonna auf der Mondsichel mit den Heiligen Petrus und Augustinus sowie einem Stifter, Aix-en-Provence, Musée Granet (ENP II, S. 72, Nr. 66, Tafel 94); Rogier-Werkstatt, Diptychon der Jeanne de France, Chantilly, Musée Condé (ENP II, S. 77, Nr. 88, Tafel 107); Rogier van der Weyden, Bladelin-Altar, linker Flügel mit Augustus und Sibylle, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (ENP II, S. 67, Nr. 38, Tafel 61). Das Motiv der Mondsichelmadonna war daneben seit dem Ende des 14. Jahrhunderts vor allem in der Buchmalerei als Illustration zu Gebetstexten zur Verehrung der Glieder der Muttergottes bzw. zur Feier ihrer Unbefleckten Empfängnis weit verbreitet: Mirella Levi d'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, o. O. (New York) 1957 (Monographs on Archeology and Fine Arts, 7), S. 23–28; Ringbom (1962), S. 326–330.

fördert wurde dieser Prozeß durch Papst Sixtus IV. (1471–1484), der als glühender Marienverehrer die Anerkennung der auch innerhalb der Kirche heftig umstrittenen Vorstellung der Unbefleckten Empfängnis Mariens propagierte⁵³. Im Jahre 1476 führte Sixtus IV. ein vom apostolischen Protonotar Leonardo Nogarolo verfaßtes spezielles Offizium zur Feier des Festes der Unbefleckten Empfängnis der Gottesmutter ein, 1480 ein weiteres. Noch im Jahre 1476, und erneut 1477, ergingen päpstliche Bullen, die all jenen Ablaßversprechen machten, die an der Feier des Festoffiziums teilnahmen.

In diesen Zusammenhang ist auch ein weitverbreitetes Gebet einzuordnen, das sich, unter Bezugnahme auf die Unbefleckte Empfängnis, mit der Bitte um Hilfe an Maria wendet:

»Ave, Sanctissima Maria mater Dei, Regina Celi, porta Paradisi, Domina Mundi, pura Singularis tu es Virgo; Tu sine peccato Concepta concepisti Ihesum sine omni macula; Tu Peperisti creatorem et salvatorem Mundi In quo non Dubito; Libera me Ab omni malo Et Ora pro Peccato Meo. Amen.«⁵⁴

In einer ganzen Reihe von Stundenbüchern und Einblattholzschnitten aus dem Ende des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts erscheint dieser Gebetstext gemeinsam mit einem Papst Sixtus IV. zugeschriebenen Ablaßversprechen von elftausend Jahren für jene, die das Gebet »coram imagine Virginis Marie in Sole« sprachen. Wenn auch die Authentizität der Zuschreibung dieses Ablaßversprechens an Sixtus IV. historisch nicht eindeutig nachzuweisen ist, so ist doch S. Ringbom (1962, 1965/1984)⁵⁵ zuzustimmen, wenn er, im Hinblick auf die besondere Marienverehrung dieses Papstes und seiner – selbst für das späte 15. Jahrhundert – außerordentlichen Freigibigkeit in der Ausstattung von Ablässen, die Propagierung dieses vor einem Bilde der Mondsichelmadonna zu sprechenden Gebetes in den Kontext der Einführung des Festoffiziums von 1476 und der beiden Ablaßbullen von 1476 und 1477 stellt.

⁵³ Ringbom (1962), S. 326; derselbe (1965/1984), S. 26f.

⁵⁴ »Gegrüßt seist Du, allerheiligste Maria, Mutter Gottes, Himmelskönigin, Paradiespforte, Herrin der Welt, Du bist die reine, einzigartige Jungfrau, Du bist ohne Sünde empfangen, Du hast Jesus ohne jede Befleckung empfangen, Du hast den Schöpfer geboren und den Retter der Welt, an dem ich nicht zweifle. Befreie mich von allem Übel und bete für meine Sünde. Amen.«

Zitiert nach dem Gebetstext auf den Innenflügeln des Marien-Triptychons eines Werkstattmitarbeiters Gerard Davids, London, National Gallery (Davies [1968], S. 47f: »after Hugo van der Goes?«) nach Ringbom (1962), S. 326 (Abkürzungen der Inschrift von Ringbom aufgelöst).

Interessanterweise gibt es zwei unterschiedliche Textredaktionen, deren zweite, durch Ersetzung der Passage »... tu sine peccato concepta concepisti Ihesum sine omni macula...« durch die Worte »... tu concepisti Ihesum filium Dei vivi sine peccato...« (Du hast Jesus, den Sohn des lebenden Gottes, ohne Sünde empfangen)«, auf den Bezug zur Unbefleckten Empfängnis der Gottesmutter verzichtet – eine Vorstellung, die auch innerhalb der Kirche, der Propagierung durch Sixtus IV. ungeachtet, heftig umstritten blieb (Ringbom [1962], S. 326).

⁵⁵ Ringbom (1962), S. 326–330; derselbe (1965/1984), S. 26f.

Für die beiden Tüchleindarstellungen der Mondsichelmadonna in Kassel und Pavia läßt sich im Zusammenhang mit den Überlegungen Ringboms nun mit größter Wahrscheinlichkeit ein terminus post quem von 1476/77 für ihre Entstehung ermitteln. Angesichts der großen italienischen Kolonie in den Niederlanden und auch im Hinblick auf Hugos engen Kontakt zu Tommaso Portinari, für den er gerade in diesen Jahren den großen Florentiner Altar ausführte, spricht nichts gegen die Annahme, daß das päpstliche Ablassversprechen, substanziell wie es war, unmittelbar nach seiner Verkündung auch in den Niederlanden bekannt und verbreitet wurde⁵⁶. Im Gegenzug stellt der Nachweis von zwei Mondsichelmadonnen aus der Werkstatt des Hugo van der Goes (die ja fraglos vor 1482 entstanden sein müssen) eine indirekte Bestätigung für die Zuschreibung des großen Ablassversprechens an Sixtus IV. dar. Ohne den Anreiz eines mit dem Bilde der Mondsichelmadonna verbundenen, großzügigen Ablassversprechens wäre es jedenfalls schwer zu erklären, weshalb sich gerade aus der zweiten Hälfte der 1470er Jahre immerhin zwei aus der Goes-Werkstatt stammende Darstellungen mit diesem Bildthema, das zuvor in der niederländischen Malerei nur selten und bei Hugo gar nicht belegt ist, erhalten haben.

iv. Die Mondsichelmadonnen in Kassel und Pavia im Werk Hugos

Der externe Datierungsanhalt der beiden Tüchlein-Madonnen kann durch stilistische Vergleiche noch erhärtet werden. Die durch die Geburtsdaten der dargestellten Kinder mit einem terminus post quem von 1476 versehenen Innenseiten der Flügel des Portinari-Altars⁵⁷ zeigen mit dem jüngsten Sohn

⁵⁶ In eben diesen Kontext dürfte auch das von Eisler (1961), S. 101–107, rekonstruierte Diptychon des Meisters der Ursula-Legende, Madonna mit Kind und Engeln (Cambridge, Mass., Harvard University, Fogg Art Museum) und Ludovico (?) Portinari (Philadelphia, John G. Johnson Collection) gehören (rekonstruierte Zusammenstellung der beiden Flügel bei Eisler [1961], Tafel CXXVII). Die Komposition der Mutter-Kind-Gruppe kombiniert vermutlich Elemente der beiden Goesschen Mondsichelmadonnen. Während die Haltung des Kindes an das Kasseler Tüchlein erinnert, ähnelt die Art, in der die Madonna das Kind auf der Windel hält, dem entsprechenden Motiv des Paveser Bildes. Hinter der Madonna spannen auf halber Bildhöhe Engel einen Brokatvorhang; in ihrer Anordnung in den Bildzwickeln, den Goldgrund umfassend, erinnern sie lebhaft an die analoge Wolkenformation in Kassel und Pavia.

Wenn auch der unmittelbare Bezug zur Mondsichelmadonna weggefallen ist, so ist die Abhängigkeit der Komposition im Fogg Art Museum von der Bildkonzeption »Mondsichelmadonna« dennoch mehr als wahrscheinlich. Das Diptychon, welches vermutlich wie Hugos Portinari-Altar für die Familienkapelle der Portinari in S. Maria Nuova in Florenz bestimmt war, wurde von Eisler (1961), S. 103, aus historischen Gründen knapp vor 1479 datiert und liefert so einen terminus ante quem für die Goesschen Mondsichelmadonnen in Kassel und Pavia.

⁵⁷ Das Geburtsdatum des dritten Sohnes des Ehepaares Portinari, Guido, wird traditionell mit 1476 angegeben (Warburg [1901], S. 43f). Wie Thompson, Campbell (1974), S. 103³, zeigen konnten,



Abb. 82 Hugo van der Goes, Portinari-Altar, linker Flügel, Innenseite, Portinari-Söhne, Florenz, Uffizien

Pigello zwar ein Kind, das etwas älter zu sein scheint als der Paveser Christusknabe, aber dennoch sind die beiden Kinderköpfe in ganz ungewöhnlich gleichartiger Weise dargestellt (Tafel 31, Abb. 80, 82). Man vergleiche die Gesamtanlage und Proportionierung der Köpfe, den Verlauf der Konturlinie an Stirn, Augenpartie, Wange und Kinn, die Faltenbildung am Hals, die Bildung des Mundes mit der leicht aufgeworfenen Oberlippe, die Stupsnase, die unmittelbar in die linke Augenbraue übergeht, die Bildung des Auges mit der Falte im Oberlid und der zweifachen Schattenzone unter dem Auge, die schräge Stellung des linken, in Verkürzung gegebenen Auges, schließlich die Formung des Ohres. Eine analoge Vergleichsserie ließe sich mühelos auch für die Kasseler Madonna (Tafel 29, Abb. 71) anstellen. Für den Vergleich bieten sich in diesem Fall die Köpfe der Heiligen Maria Magdalena und Margarete vom rechten Innenflügel des Portinari-Altars an (Tafel 7). Eine Datierung beider Tüchlein

widersprechen sich allerdings die Florentiner Archivmaterialien in dieser Frage. Demnach könnte die Geburt Pigellos erst in das Jahr 1476, die des nachgeborenen Guido ins Jahr 1477 gefallen sein. Da aber in keinem Fall von einer Darstellung der Kinder in ihrem tatsächlichen Alter ausgegangen werden kann, bleibt die Annahme eines terminus post quem von 1476 für den Arbeitsbeginn zumindest der Flügel von diesen Überlegungen prinzipiell unberührt.

in die Jahre 1476/77 in nächster Nähe zumindest zu den Flügeln des Florentiner Altars⁵⁸ scheint also sowohl auf Grund der ikonographischen wie stilistischen Analyse geboten.

Zur Frage nach dem Verhältnis der beiden Tüchlein-Madonnen in Kassel und Pavia zu den eigenhändigen Werken Hugos liefert ein Vergleich der beiden Bilder untereinander bzw. mit den allgemein als eigenhändig anerkannten Werken des Malers aufschlußreiche Ergebnisse. Wie die gemäldetechnologische Untersuchung der beiden Stücke zeigte, sind (im Gegensatz zum Blau der Mariengewänder, wo die modellierenden Lasuren fast vollständig verloren sind) die mit Weiß ausgemischten Inkarnat- und weißfarbenen Stoffpartien bis auf geringe Abreibungen relativ gut erhalten; ein Vergleich der entsprechenden Bildgegenstände untereinander ist also möglich. Dabei lassen sich zunächst für beide Tüchlein unterschiedliche Beobachtungen machen.

Bei der Kasseler Madonna (Tafel 29) fällt schon bei der ersten Betrachtung die ausgeprägt unterschiedliche Behandlung der Hände der Gottesmutter ins Auge. Die Unterschiede beziehen sich auf Binnenzeichnung und Modellierung ebenso wie auf Größe und Proportionierung. Mariens Rechte wirkt in ihrer extremen Überlängung und der ausgeprägten Verzeichnung im Bereich des Handgelenks und des Handrückens auffallend substanz- und knochenlos. Ihre kürzere, kompaktere Linke, klar gegliedert und überzeugend aufgebaut, steht dazu in markantem Gegensatz. Selbst wenn man bei der Rechten einen stärkeren Farbverlust durch Abrieb als bei der Linken in Rechnung stellen wollte⁵⁹, so bleibt der Eindruck einer deutlich unterschiedlichen Gestaltung der beiden Hände doch bestehen. Eine ähnliche, wenn auch nicht so unmittelbar ins Auge springende Diskrepanz in der Art der Darstellung ein- und desselben Gegenstandes ist auch an der unterschiedlichen Charakterisierung des weißen Tuches, auf dem Maria das Kind hält, ablesbar; man vergleiche hier die kleinteilige Fältelung unter dem Kinderkörper (die den Eindruck eines dünnen, weichfallenden Stoffes vermittelt) mit den steifen, hochstehenden Falten im Rücken des Kindes, wobei sich letztere gar an einer Stelle finden, wo sich solche ausgreifenden Falten nicht bilden dürften. Anders bei der Paveser Madonna (Tafel 31): Hier sind beide Hände in gleicher Weise proportioniert und charakterisiert, ebenso einheitlich und durchdacht in der Gestaltung ist der Stoff der Windel des Kindes. Im Vergleich beider Tüchleindarstellungen untereinander sei schließlich noch auf die in Pavia im Gegensatz zu Kassel entschieden beherrschte Verkürzung insbesondere der Köpfe, aber auch des Kin-

⁵⁸ Thompson, Campbell (1974), S. 65–68, 103–105: Mitteltafel des Portinari-Altars 1473/74 in Auftrag gegeben, 1474/75 begonnen; Flügel spätestens 1479/80 vollendet, vermutlich aber erst nach Ausführung der Edinburger Flügel. Zur Datierung des Portinari-Altars s. u. S. 242–246.

⁵⁹ Der stereomikroskopische Befund zeigt deutlich, daß der Erhaltungszustand der Malschicht der beiden Hände der Gottes Mutter gleich ist.

derkörpers hingewiesen, vom lebendigen Ausdruck des Paveser Kindes im Vergleich mit dem Kassler ganz zu schweigen.

Wir können also beim Tüchlein in Pavia eine auffallende Beherrschung der Darstellungsmittel festhalten. Alle Bildelemente sind sinnvoll aufeinander abgestimmt und dies geht zusammen mit dem überzeugenden Ausdruck und der großen Lebendigkeit insbesondere bei der Wiedergabe des Kindes. Demgegenüber finden sich beim Tüchlein in Kassel nicht nur deutlich erkennbare Schwächen in der Verkürzung der Figuren, sondern desgleichen ein Mangel an Vereinheitlichung in der Darstellung der einzelnen Bestandteile der Komposition und – als Folge dieser künstlerischen Defizite – eine auffallende Starrheit des Ausdrucks. Da aber beide Stücke auf Grund der unmittelbaren Übereinstimmung hinsichtlich ihrer Ikonographie gleichzeitig zu datieren sind, wird man sie in der Ausführung zwei unterschiedlichen Händen zuweisen müssen.

Angesichts der außergewöhnlichen Nähe des Kasseler Tüchleins sowohl zur Mondsichelmadonna in Pavia als auch zu weiteren, einhellig als eigenhändig anerkannten Werken Hugos ist die Vermutung naheliegend, daß das Kasseler Bild in der Werkstatt des Meisters selbst entstanden ist. Zugleich kann aber das Paveser Tüchlein dem Kern der erhaltenen eigenhändigen Arbeiten des Hugo van der Goes definitiv zugewiesen werden. Diese Zuschreibung der Paveser und – im Umkehrschluß – zugleich die Abschreibung der Kasseler Madonna wird noch zwingender, wenn man neben der ausgeprägten Qualität weiterhin die Typenbildung und die Art der Darstellung des Paveser Tüchleins mit den gesicherten Hauptwerken vergleicht. Eine solche Gegenüberstellung erscheint hier durchaus erlaubt, da die genannten Unterschiede von den jeweiligen materiellen Gegebenheiten unberührt bleiben. Die auffallende Nähe des Paveser Kinderkopfes zu Pigello Portinari wurde bereits analysiert, gleiches gilt für die Verwandtschaft des Kopfes der Maria mit den genannten Frauenköpfen des Portinari-Altars. In einem gleichsam erweiterten »Typenvergleich« sei hier auch auf die übereinstimmende Gestaltung der Hände Mariens in Pavia etwa mit den Händen der Heiligen Margarethe oder Maria Magdalena auf dem rechten Innenflügel des Portinari-Altars hingewiesen. Aber auch eine weitere Beobachtung, die man durchweg an den eigenhändigen Arbeiten Hugos machen kann, gilt für Pavia: Die Darstellungen sind in einem ungewöhnlich hohen Maße »vereinheitlicht«, es werden keine Bildformeln der traditionellen Ikonographie unbesehen übernommen und einkopiert, vielmehr werden alle Bildgegenstände, die zur Darstellung kommen, in ihrem Verhältnis zueinander durchdacht und überzeugend ins Bild gesetzt – die Hände stimmen in ihrer Gestaltung überein, ein einheitliches Stoffstück wird durchgehend einheitlich charakterisiert, ein komplizierter Gewandaufbau wird klar erkennbar wiedergegeben. Während also beide Tüchlein-Madonnen bald nach 1476 ent-

standen sein dürften, ist nur das Bild in Pavia den eigenhändigen Werken Hugos einzureihen, in unmittelbarer Nähe zu den Flügeln des Portinari-Altars. Die Madonna in Kassel mit ihren pasticcioartigen Zügen ist demgegenüber als Werkstattprodukt zu betrachten; eine von Werkstattmitarbeitern besorgte Ausführung von Kopien bzw. Varianten nach Arbeiten des Meisters, die – wie die Mondsichelmadonna als Adressatin eines prominenten Ablassgebetes – eine größere Nachfrage erwarten ließen, kann dabei kaum überraschen⁶⁰.

⁶⁰ Noch stärker dürfte sich eine solche »Arbeitsteilung« bei den wiederholten Aufträgen für Dutzende von Papstwappen durch die Stadt Gent in den Jahren 1468 und 1473 aufgedrängt haben (Imaginair Museum, Doc. III, VIII, XI, XIV, XVI).

IX. Bildersturm im 20. Jahrhundert: Das geschändete Leinwandbild mit »Schmerzensmann und Mater dolorosa« in Toledo

Das Museo de Santa Cruz in Toledo bewahrt das Tüchlein mit der Darstellung des Schmerzensmannes und der Mater dolorosa (Abb. 83)¹. In einem durch eine eingestellte Doppelsäule zweigeteilten Fenster erscheinen die Halbfiguren Christi und Mariens. Christus hat sich leicht nach rechts gewandt, blickt zugleich aus dem Bild heraus, ohne allerdings dabei den Betrachter zu fixieren. Das seitlich von langen Haaren gerahmte, bärtige Antlitz unter der breiten, tief in die Stirn gedrückten Dornenkrone ist deutlich vom Leiden gezeichnet. Tränen- und Blutspuren überziehen Gesicht, Hals und Schultern. Die Rechte ist im Segensgestus gegen Maria erhoben, die Linke vor die Brust gelegt. Das enge Nebeneinander der Hände – entsprechend dem Bildformular des dornen-gekrönten Schmerzensmannes – ist wahrscheinlich durch ihre Fesselung motiviert, auch wenn dies nicht am Bild selbst ablesbar ist. Die Bekleidung Christi mit einem einfachen Gewand entspricht der Bildtradition. Seine im Dreiviertelprofil dargestellte Mutter hat sich ihm mit geneigtem Haupt und schmerzgefüllten Augen zugewandt. Sie hat ihre Hände anbetend vor die Brust erhoben. Das tief ins Gesicht gezogene Kopftuch fällt vor dem Oberkörper herab und verdeckt so teilweise Gewand und Umhang.

Die ursprüngliche Farbwirkung ist durch starken Farbverlust in weiten Partien kaum mehr zu erahnen. Die Architektur, die die Figuren rahmt, zeigt heute ein gleichförmiges bräunliches Grau. Farblich davon abgesetzt ist nur die Doppelsäule in kräftigem Braun sowie Postament und Kapitell in Dunkelbraun mit gelblichen Höhungen, wohl zur Angabe von Lichtreflexen auf Metall. Christus ist von einer graublauen Farbfolie, Maria hingegen vom graubraunen Farbton der rahmenden Architektur hinterfangen. Die Inkarnate sind, mit einem helleren Fleishton bei Maria, in der üblichen Weise differenziert; deutlich setzen sich die leuchtend roten Blutspuren vom fahlen Gesicht Christi ab. Der Farbton des Gewandes Christi erscheint heute graubraun. Mariens Gewandung mit weißem Kopftuch und blauen Gewändern folgt wiederum der üblichen Darstellungsweise.

1. Die Forschungsgeschichte

Das Leinwandbild befindet sich seit den 1840er Jahren im Besitz des Museums von Santa Cruz; seine Herkunft aus einem der in der ersten Hälfte des 19. Jahr-

¹ Toledo, Museo de Santa Cruz; Inv. Nr. 123; Leinwand, 86,0 x 109,0 cm; Jorge de Aragonenses (1958), S. 149; Bermejo Martinez (1982), S. 64; Vandenbroeck (1982), S. 53, Nr. 54; Wolfthal (1989), S. 34–36, 45f, Nr. 11.



Abb. 83 Goes-Nachfolger, Schmerzensmann und Mater dolorosa, Toledo, Museo de Santa Cruz

hunderts aufgelösten Klöster Toledos ist wahrscheinlich, aber nicht nachzuweisen². Das Bild galt zunächst als spanische Arbeit³, ungeachtet der Zuschreibung an Rogier van der Weyden, die H. Hymans 1894 vorschlug⁴. Erst 1931 erfolgte die Bestimmung als Werk van der Goes' durch G. Hulin de

² Die freundliche Überlassung dieser Information verdanke ich der Direktorin des Museo de Santa Cruz, Frau M. Revuelta Tubino, der auch für die Ermöglichung der Untersuchung des Bildes zu danken ist. Für seine freundliche Unterstützung bin ich auch Matthias Weniger, Berlin, verpflichtet.

³ Hulin de Loo (1931), S. 43.

⁴ Henri Hymans, Notes sur quelques oeuvres d'art conservées en Espagne; in: Gazette des Beaux-Arts, 3. pér. , 12 (1894), S. 159.

Loo⁵, die in der Folge allgemeine Zustimmung fand⁶. Nur W. Schöne (1937, 1938)⁷ bezeichnete das Tüchlein ausdrücklich als Kopie nach einem verlorenen Werk Hugos; er machte auch auf den ikonographischen Zusammenhang mit Werken des Dirk Bouts aufmerksam⁸. Schöne⁹ wies auch erstmals nachdrücklich auf den schlechten Erhaltungszustand des Bildes hin, das er 1933 im Original gesehen hatte. Aber lediglich K. Arndt (1964)¹⁰ beschrieb zumindest für den Marienkopf in präzisen Analysen der geringen erhaltenen Originalpartien zugleich den enormen Umfang von Verlusten nicht nur durch Abrieb, sondern auch durch »verschiedene mechanische Beschädigungen«¹¹.

2. Bestand und Zustand. Der Befund der Autopsie

Die heute dublierte Leinwand¹² mißt 86,0 x 109,0 cm. Zwar sind die ursprünglichen Gewebekanten nicht erhalten, aber die an allen vier Seiten deutlich erkennbaren Spannungsränder lassen – ebenso wie die Komposition – kei-

⁵ Hulin de Loo (1931), S. 43.

⁶ Sanchez Cantón (1932), S. 282f; Arndt (1964), S. 73–76; Winkler (1964), S. 85f; ENP IV, S. 87f; Bermejo Martínez (1982), S. 64.

Angesichts des Erhaltungszustandes wollten keine Entscheidung zur Frage der Eigenhändigkeit treffen: Oettinger (1938), S. 58f; Jorge de Aragonenses, (1958), S. 149; *L'Art flamand dans les Collections espagnoles*, Musée Communal des Beaux-Arts, Groningue, Bruges, Juillet-Août 1958, Bruges 1958, S. 28, Kat. Nr. 5.

⁷ Schöne (1937), S. 164f, traf keine definitive Festlegung in der Frage der Eigenhändigkeit, da er das Bild nach einer zwischen 1933 und 1936 erfolgten Restaurierung nicht im Original gesehen hatte. Bei seiner Autopsie des Stückes vor dieser Restaurierung 1933 »... schien mir ... die Malerei ... für Goes selbst nicht fein genug zu sein, so daß ich sie für die Arbeit eines Kopisten hielt ...«; derselbe (1938), S. 82¹, Nr. 26, als Kopie nach Goes.

⁸ Schöne (1938), S. 164⁹.

Ausführlich wurde dieser Bezug des Tüchleins in Toledo zu Werken Bouts' von Ringbom (1965/84), S. 143⁶ und Abb. 109, abgehandelt. Ringbom wies auf ein Werk mit demselben Bildthema in San Diego, Fine Arts Gallery, hin – von ihm als Arbeit nach Bouts betrachtet –, das in sehr weitgehender Form mit dem Bild in Toledo übereingehet. Abweichend von Toledo umfaßt der Fensterausschnitt in San Diego die Figuren jedoch wesentlich enger, sind Rechte und Linke Christi in ihrer Gestik gegeneinander ausgetauscht – die Rechte ist weisend gegen Maria ausgestreckt, während Christus mit der Linken andeutungsweise einen Segensgestus ausführt. Da das Bild in San Diego stilistische Parallelen mit der Beweinung Christi der Sammlung Gomez-Moreno, Granada (Holz, 42,0 x 48,0 cm; *El Legado Gomez-Moreno*, Galeria de Exposiciones, Banco de Granada, Granada, Enero-Febrero 1973, Madrid 1972, S. 85, Kat. Nr. 1, Farbabb. auf S. 59) aufweist, letzteres sich aber auch an Werke Goes' anlehnt (Winkler [1964], S. 103–111), dürfte man wohl in der Tafel in San Diego eher einen Nachfolger des Tüchleins in Toledo sehen als dessen Vorlage.

Zur Ikonographie des Tüchleins in Toledo vgl. Carla Gottlieb, *The Living Host*; in: *Konsthistorisk Tidskrift* 40 (1971), S. 38–40.

⁹ Schöne (1937), S. 164.

¹⁰ Arndt (1964), S. 75f.

¹¹ A. a. O.

¹² Die Gewebedichte beträgt etwa 20 x 25 Fäden pro Quadratcentimeter.

nen Zweifel daran aufkommen, daß das Bild im wesentlichen unbeschnitten erhalten geblieben ist. Die Farboberfläche ist durchgängig stark berieben, nur in den wohl mit Bleiweiß ausgemischten Partien – in den Inkarnaten, im Kopftuch Mariens – hat sich in größerem Umfang ein diese Bildpartien modellierender Farbaufbau erhalten.

Allerdings sind gerade die Gesichter beider Figuren sowie die Hände Christi von den von Arndt¹³ genannten, aber nicht genauer lokalisierten »mechanischen Beschädigungen« betroffen. Diese beschränken sich nicht auf die Farbschicht, sondern betreffen auch die Originalleinwand. So sind zwei etwa 2 bis 3 cm breite Leinwandstreifen im Gesicht Christi eingefügt und beiretuschiert. Verlauf und Umfang sind am Original, aber auch an Photographien deutlich ablesbar: Die linke der beiden zerstörten Partien, die den Einsatz der Stoffstreifen erforderlich machte, beginnt auf der rechten Schläfe unmittelbar unterhalb des Haaransatzes und zieht senkrecht nach unten bis knapp unterhalb des vom Bart bedeckten rechten Kinnkonturs, dabei auch die linke Hälfte der rechten Braue und des Auges sowie den rechten Mundwinkel umfassend. Der rechte Stoffeinsatz beginnt in der Mitte der Dornenkrone über dem Nasenansatz, zieht senkrecht nach unten bis zum linken Kinnkontur und schließt dabei den gesamten Nasenrücken und den linken Winkel des linken Auges mit ein. Auch beide Hände Christi sind durch Stoffeinsätze betroffen; die Linke am Ansatz des Mittelfingers, sowie vom mittleren Gelenk des Zeigefingers aufwärts bis zum Halsausschnitt des Gewandes, die Rechte durch einen Stoffstreifen vom Ansatz des kleinen Fingers senkrecht aufwärts bis auf die Höhe der angewinkelten Zeige- und Mittelfinger. Zahlreiche kleinere Stoffeinsätze weist schließlich auch der Kopf Mariens auf: Vertikal verlaufende, ca. 2 cm breite Leinwandstreifen auf der Stirn vom Kopftuch bis zum Oberlid des rechten Auges, an der Mundpartie vom linken Nasenflügel durch die linke Hälfte des Mundes bis ins Tuch links vom Kinn, auf der linken Wange rechts der Nase und auf dem Halsansatz. Alle eingesetzten Leinwandstreifen sind beiretuschiert. Die Retuschen ziehen in nahezu allen Fällen auch großflächig über die anschließende Originalleinwand und -farbschicht, wobei sie an ihrer fetteren Konsistenz, die das Gewebe partiell verschmiert, relativ leicht erkennbar sind.

3. Die Zerstörung eines Bildes als Ersatzhandlung. Die jüngere Geschichte des Tüchleins

Die Konzentration der Schäden auf die bildwichtigsten Kompositionselemente – beide Gesichter und die Hände Christi – lassen an eine gezielte Zerstörungsabsicht denken. Und in der Tat ist das Bild Opfer eines »ikonoklasti-

schen« Anschlag geworden, wenn auch nicht des 16., so doch des 20. Jahrhunderts. Nur Arndt¹⁴ verwies auf die Abbildung bei Schöne¹⁵, die

»... einen früheren Zustand des Tüchleins mit offensichtlich sehr viel geschlossener Oberfläche...«

zeige; die übrige kunsthistorische Literatur zu dem Bild des Museo de Santa Cruz erwähnt nicht einmal die Tatsache der durchgreifenden Restaurierung, geschweige denn den Anlaß dazu. Die jüngste Geschichte des Tüchleins, deren genaue Kenntnis für jede Beurteilung des Bildes aber von wesentlicher Bedeutung ist, läßt sich weitgehend rekonstruieren und dokumentieren¹⁶.

Nach Hulin de Loos Erstzuschreibung an van der Goes¹⁷ wurde das Bild, an dem Schöne¹⁸ anlässlich seines Besuches in Toledo 1933 keine Übermalungen hatte feststellen können, vor Februar 1936 in Madrid einer Restaurierung unterzogen. Die erste Abbildung des Tüchleins publizierte Schöne 1937; sie zeigt den Zustand nach diesem restauratorischen Eingriff. Während des Spanischen Bürgerkrieges (1936–39) gehörte das Bild nicht zu den aus Toledo evakuierten Werken; es verblieb im Museo de Santa Cruz. Vom 22. Juli 1936 bis zur Einnahme der Stadt durch die Franco-Anhänger am 27. September desselben Jahres war die Stadt republikanisch, allein der Alcázar wurde in dieser Zeit von den Nationalisten gehalten. Unterhalb des Alcázar gelegen, diente das Museumsgebäude von Santa Cruz den Republikanern als Hauptquartier. Spätestens bei ihrem von den Frankisten erzwungenen Abzug am 27. September 1936 kam es zu antiklerikalen Ausbrüchen gegenüber Bildwerken ausgeprägt christlicher Thematik: Von 133 ausgestellten Bildern erlitten 35 schwere Schäden; 12 wurden derart verwüstet, daß noch 1958 eine Wiederherstellung ausgeschlossen schien¹⁹.

Zu den von Bajonetthieben zerfetzten Leinwandbildern gehörte auch der »Schmerzensmann mit Mater dolorosa«. Bisher unpublizierte Photographien zeigen das Ausmaß der Schäden (Abb. 84). In den 1940er Jahren wurde das Tüchlein in Madrid zu seinem jetzigen Zustand wiederhergestellt. Glücklicherweise ist auch der Zustand des Bildes während der nach 1933, aber vor 1936 erfolgten Restaurierung, d. h. vor den verheerenden Zerstörungen im

¹³ Arndt (1964), S. 75f.

¹⁴ A. a. O., S. 76⁵⁵.

¹⁵ Schöne (1937), Abb. 11.

¹⁶ Für Hinweise in diesem Zusammenhang sowie für die freundliche Überlassung von z.T. unpubliziertem Photomaterial, welches das Bild im Zustand nach den Zerstörungen von 1936, aber noch vor der letzten Restaurierung zeigt, bin ich Frau M. Revuelta Tubino, Toledo, und Herrn Prof. M. Diaz-Padron, Madrid, zu Dank verpflichtet.

¹⁷ Hulin de Loo (1931), S. 43.

¹⁸ Schöne (1937), S. 164.

¹⁹ Jorge de Aragonenses (1958), S. 28²⁴.



Abb. 84 Goes-Nachfolger, Schmerzensmann und Mater dolorosa, Zustand nach der Zerstörung von 1936, Toledo, Museo de Santa Cruz

Bürgerkrieg, photographisch dokumentiert worden, und nur diese Photographie (Abb. 85)²⁰, zusammen mit präzisen Detailbeobachtungen am Bild selbst, können Grundlage für eine Beurteilung des Tüchleins sein.

4. Die Stellung des Toledaner Tüchleins in Hugos Werk

Vergleicht man die Köpfe Christi und Mariens nach der jüngsten Restaurierung mit dem Zustand vor 1936, so ist das Ausmaß der Veränderung erschreckend: Der zuvor differenzierte Ausdruck der Gesichter ist heute durch leblose, maskenhaft starre Physiognomien ersetzt. Allerdings hält auch der photographisch dokumentierte Zustand vor der Zerstörung im Spanischen Bürgerkrieg die Gegenüberstellung mit Hugos eigenhändigen Werken kaum aus. Der Zusammenhang der Typenbildung mit Werken wie der »Kleinen« und der »Großen Kreuzabnahme« (Tafeln 26–28) ist unverkennbar²¹. Der

²⁰ Barcelona, Photo Mas C-80372; abgebildet auch bei Jorge de Aragonenses (1958), o. Abb. Nr. ; ENP IV, Tafel 114; Bermejo Martinez (1982), Fig. 58–60; in den beiden letztgenannten Publikationen kein Hinweis auf den abweichenden heutigen Zustand des Bildes von dem in der Photographie dokumentierten.

²¹ Man vergleiche etwa die Marienfigur des Tüchleins in Toledo mit der des Berliner Flügels der »Kleinen Kreuzabnahme«, wobei allerdings zu bedenken ist, daß das Gesicht der Maria in Berlin zu den am schlechtesten erhaltenen und am entstellendsten restaurierten Partien des Bildes gehört. Für den Christuskopf des Tüchleins in Toledo bietet sich am ehesten der Vergleich mit der »Großen Kreuzabnahme« an, etwa in der dem Original sehr nahe kommenden Zeichnung der Wiener Albertina.



Abb. 85 Goes-Nachfolger, Schmerzensmann und Mater dolorosa, Zustand vor der Restaurierung von 1936, Toledo, Museo de Santa Cruz

Vergleich mit den beiden eigenhändigen Tüchleindarstellungen dieser Passionsszene macht allerdings zugleich auch die kopistenhaften Schwächen des Tüchleins in Toledo deutlich. Am auffälligsten sind die Größenunterschiede zwischen beiden Figuren, die auch durch den Hinweis auf einen hier eventuell zur Anwendung kommenden »Bedeutungsmaßstab« nicht befriedigend erklärt werden können. Obgleich beide Figuren unmittelbar hinter der Fensterbrüstung erscheinen, ist die Gestalt Christi wesentlich größer und dem Betrachter näher dargestellt als seine Mutter. Auch durch ihren enorm stoffreichen und den Figurenumriß unverhältnismäßig vergrößernden Umhang kann die Marienfigur kompositionell die dominierende Gestalt Christi kaum ausbalancieren. Auch die merkwürdige Differenz in der Hintergrundgestaltung

der beiden Bildhälften²² unterstreicht den pasticciohaften Gesamtcharakter der Darstellung.

Die Gestaltung der Hände Christi wie Mariens im Vergleich zur Charakterisierung der Köpfe (vor allem des Heilands) ist es schließlich, die eine Zuschreibung an Hugo selbst definitiv ausschließt. Neben dem ausdrucksvollen Haupt des Schmerzensmannes mit dem außerordentlich subtil wiedergegebenen Verlauf der Blutspuren auf Wange, Hals und Schulter – hierfür stand dem Maler offensichtlich eine Darstellung in der Art der »Großen Kreuzabnahme« als Vorlage vor Augen – wirken die verzeichneten Hände extrem schematisch und unbelebt. Entsprechendes gilt für die Wiedergabe des vom Gewand gänzlich verhüllten, unförmigen Körpers²³: Für Hände und Oberkörper standen dem Maler offenbar keine unmittelbar verwendbaren Vorlagen zur Verfügung, hier mußte er eigenständig ergänzen. Ähnliche Beobachtungen lassen sich an der Marienfigur machen. Es sind also beim Tüchlein in Toledo (wie schon bei der Mondsichelmadonna in Kassel; Tafel 29) die Inkongruenzen innerhalb der Darstellung, die u. E. nicht nur eine Zuschreibung an Hugo van der Goes selbst verbieten, sondern die es darüber hinaus unwahrscheinlich machen, daß wir es hier mit einer Kopie nach einem verlorenen Original Hugos zu tun haben. Vielmehr erscheint es wahrscheinlich, daß das Tüchlein des Museo de Santa Cruz von einem im Stil Hugos arbeitenden Maler unter Verwendung von Bildelementen der »Kleinen« und »Großen Kreuzabnahme« gegen Ende des 15. Jahrhunderts geschaffen wurde.

²² Zumindest im Zustand vor 1936 scheint eine Art Ehrentuch die Marienfigur hinterfangen zu haben; heute ist der Hintergrund nahezu monochrom gestaltet. Auch das von Ringbom (1965/84), S. 143, einem Bouts-Nachfolger zugewiesene Bild in San Diego, Fine Arts Gallery (vergl. oben S. 199, Anm. 8) zeigt ein Ehrentuch hinter der Gottesmutter, nicht aber hinter der Figur Christi.

²³ Der Hinweis auf den schlechten Zustand der Malerei in diesen Bildpartien schon vor 1936 verfängt im Hinblick auf unsere Analyse nicht – auch ein besserer Erhaltungszustand könnte den enormen qualitativen Unterschied nicht wett machen.

D. DIE VORLAGE UND IHRE ANVERWANDLUNG: HUGOS VERHÄLTNIS ZUR BILDTRADITION

Für jede Einschätzung von Hugos Schaffen ist die Kenntnis seines Verhältnisses zur Bildtradition von hohem Interesse. Die Forschung konnte bei einer Reihe von Werken die gezielte Beschäftigung des Malers mit Arbeiten anderer altniederländischer Künstler bei der Formulierung eigener Bildentwürfe aufzeigen. So ist beispielsweise eine der persönlichsten und unverwechselbarsten Bildschöpfungen, die Königsanbetung des Monforte-Altars (Tafel 1), undenkbar ohne das Vorbild des Columba-Altars von Rogier van der Weyden (Abb. 86). Die intensive Auseinandersetzung mit diesem Altarbild, die zu einer spezifisch Goesschen »Redaktion« der Darstellung Rogiers führte, ist seit langem erkannt und analysiert worden¹. Auf die Beziehungen zwischen

¹ Einem (1941/42), S. 158–161.

Es erscheint aber auch denkbar, daß Hugo bei der Formulierung des Monforte-Altars auf einen weiteren Vorlagenkreis zurückgegriffen hat. Das namengebende Hauptwerk des Kölner Meisters der Lyversberg-Passion stammt vermutlich aus der Kartause in Köln. Da die Verkündigung auf dem linken Außenflügel die Hausmarke der Kölner Familie Rinck zeigt, kann der Altar mit hoher Wahrscheinlichkeit mit einer Stiftungsnachricht in Verbindung gebracht werden, der zufolge im Jahre 1464 Johann Rinck und sein Sohn Peter ein großes gemaltes Altarretabel für die Kartause stifteten. Zwar ist umstritten, ob unter dem Datum 1464 das Jahr der Auftragserteilung oder der Fertigstellung zu verstehen ist, in jedem Falle aber dürfte der Lyversberg-Altar vor Hugo van der Goes' Monforte-Altar entstanden sein (Hans Martin Schmidt, *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln*, Düsseldorf 1978 [Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, 22], S. 66f, 202–208). Die Königsanbetung des rechten Außenflügels (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) weist nun gleichfalls Bezüge zu Rogiers damals in St. Columba in Köln befindlichem Altar auf, zeigt zugleich aber den zweiten König und seinen Diener in einer Haltung, wie sie auch bei Hugos Monforte-Altar erscheint (auch zur Gestalt des ältesten Lyversberg-Königs weist die entsprechende Figur des Monforte-Altars offensichtliche Parallelen auf).

Es ist also durchaus möglich, mit Châtelet (1981), S. 119, anzunehmen, daß sich sowohl der Lyversberg-Meister als auch Hugo zumindest für die genannten Figuren auf ein gemeinsames Vorbild bezogen. Châtelet dachte dabei an ein nicht näher zu bestimmendes Werk Dirk Bouts' und verwies auf ein ähnliches Haltungsmotiv bei einem der Manna-Leser in Bouts' Abendmahls-Altar in St. Peter in Löwen (ENP III, S. 15–18, 61, Nr. 18, Tafel 26–31). Es ist u. E. allerdings naheliegender, in diesem neuen Haltungsmotiv eine Weiterentwicklung der traditionellen Anbetungsdarstellungen zu sehen. Schon Rogier ließ die entsprechende Königsfigur des Columba-Altars niederknien, ordnete aber die gleichfalls in die Knie sinkende Dienergestalt noch dem stehenden dritten König zu. Beim Lyversberg-Meister, bei Hugo und bei dem mutmaßlichen gemeinsamen Vorbild für beide Darstellungen wurden nun lediglich die beiden knienden Gestalten von zweitem König und Diener aufeinander bezogen – als logische Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung der ikonographischen Tradition.

Châtelets Versuch, die Verwendung der Königsfigur durch Geertgen tot Sint Jans, auch in völlig anderen Sinnzusammenhängen wie der Beweinung Christi (Wien, Kunsthistorisches Museum; ENP V, S. 12, 74, Nr. 6A, Tafel 8), gleichfalls direkt auf den mutmaßlichen Boutsschen Prototyp – statt auf den Monforte-Altar – zurückzuführen, ist zurückzuweisen, weil Geertgens Figur ihre unmittelbare Abhängigkeit von der Monforter Königsgestalt nicht verleugnen kann. Mit dem Lyversberger König verbindet sie nur allgemein das Haltungsmotiv.

Hugos Edinburger Trinität (Tafel 10) und den Darstellungen des gleichen Themas vom Meister von Flémalle wies schon J. Destrée (1914)² hin; dabei kommt die Edinburger Tafel der Trinitätsdarstellung des Flémaller Meisters auf dem Petersburger Diptychon (Abb. 87) am nächsten³. Für die Beweinung des Wiener Diptychons (Tafel 19) konnte infolge der gemäldetechnologischen Untersuchungen nun eine ähnliche Ausgangslage nachgewiesen werden. Auch dort war in der nur in der Unterzeichnung dokumentierten Erstfassung die Übernahme einer Beweinungskomposition Rogiers geplant, die allerdings durch die nachträglich notwendig gewordene Einfügung einer weiteren Figur zur heutigen Endfassung hin abgewandelt werden mußte. Auch für eine Reihe weiterer Werke läßt sich Hugos gezielte Nutzung der Bildtradition aufzeigen. Neben die Auseinandersetzung mit den Arbeiten anderer Tafelmaler der Zeit tritt dabei auch die Bezugnahme auf Graphik und Monumentalmalerei.

I. Geben oder Nehmen? Hugo van der Goes und Martin Schongauers Druckgraphik

Die außerordentliche Nähe von Hugos Brügger Tafelbild des Marientodes (Tafel 16) zu Schongauers Kupferstich desselben Themas (Abb. 88)⁴ ist unübersehbar. Es ist vor allem der radikale Bruch mit der Bildtradition, der beide Kompositionen aufs engste aneinanderbindet, denn abweichend von der ikonographischen Norm⁵, die das Sterbebett Mariens parallel zur Bildebene oder bestenfalls in leichtem Winkel zu ihr errichtete, stellten Schongauer und Goes das Bett in kühner Verkürzung senkrecht in die Bildtiefe hinein. Neben der entsprechenden Verteilung der Apostel um die sterbende Gottesmutter fällt sodann die enge Verwandtschaft der Kopftypik einiger Figuren ins Auge. Am deutlichsten, aber beileibe nicht auf diesen beschränkt⁶, ist dies zweifellos bei dem am linken Bildrand en face aus der Darstellung herausblickenden Apostel zu beobachten⁷. Angesichts derartiger Parallelen, die durch Zufall

² Destrée (1914), S. 91.

³ Vladimir Loewinson-Lessing, Nicolas Nicouline, *Le Musée de l'Ermitage Leningrad*, Bruxelles 1965 (Corpus, 8), S. 5–20. Zum Verhältnis der Edinburger Trinität zum Meister von Flémalle ausführlich Thompson, Campbell (1974), S. 76f.

⁴ Bartsch (1808), S. 134f, B. 33; Lehrs (1925), S. 106; Bernhard (1980), Abb. S. 55.

⁵ Holzherr (1971); Myslivec (1972), Sp. 333–338.

⁶ Durch ihre Kopftypik unmittelbar verwandt sind offensichtlich auch die beiden Petrusfiguren sowie der auf Petrus von der Bildhandlung her bezogene Apostel (bei Schongauer mit dem Weihwasserkessel versehen, zündet er bei Goes die Sterbekerze an). Durch ihre asketischen, den Knochenbau des Gesichtes betonenden Züge ähneln sich schließlich auch die beiden unmittelbar links hinter Petrus Stehenden.

⁷ Auch auf dem linken Flügel von Hugos um 1480 entstandener »Kleiner Kreuzabnahme« begegnet



Abb. 86 Rogier van der Weyden, Columba-Altar, Mitteltafel, München, Alte Pinakothek

nicht mehr zu erklären sind, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Kupferstich und Tafelbild.

Diese Frage wird allerdings nicht unwesentlich dadurch kompliziert, daß mit der Miniaturdarstellung des Marientodes vom Maître du Mansel⁸ bereits um 1455 eine Formulierung dieses Themas überliefert ist, der in den wesentlichen Zügen Schongauer wie van der Goes folgen (Abb. 89). So findet sich hier nicht nur das in die Bildtiefe eingestellte Sterbebett mit den Aposteln zu beiden Seiten, sondern ebenso die den Innenraum sprengende Erscheinung Christi in der Engelsglorie und – zumindest im Ansatz – die am linken Bild-

dem Betrachter diese en face aus dem Bilde blickende langhaarige und -bärtige Männergestalt. Interessanterweise findet schließlich auch der vorn links stehende Träger des Leichnams Christi in Schongauers Kupferstich des Marientodes mit dem vorn links am Bett Knienden einen in seiner Physiognomie eng verwandten Apostel.

⁸ Fleur des Histoires de J. Mansel; Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. 9231, fol. 236r; Sterling (1973), S. 4–19, Abb. 17.



Abb. 87 Meister von Flémalle, Petersburger Diptychon, Trinität, St. Petersburg, Staatliche Ermitage

rand erscheinende en face-Figur eines Apostels. C. Sterling (1973)⁹ vermutete hinter der Miniatur des Mansel-Meisters eine verschollene Bilderfindung von Rogier van der Weyden. Sie diene seiner Meinung nach nicht nur als Vorbild für Hugos Marien Tod, den er um 1470–75 datierte, und für Schongauers um 1475 angesetzten Kupferstich B. 33, sondern darüber hinaus auch für die Darstellungen des Marien Todes auf dem Münchner Tafelbild der »Sieben Freuden Mariens« von Hans Memling¹⁰ und auf dem 1489 datierten Lichtenthaler

⁹ Sterling (1973), S. 14–16.

¹⁰ München, Alte Pinakothek, um 1480; ENP VI a, S. 50, Nr. 33, Tafel 82.

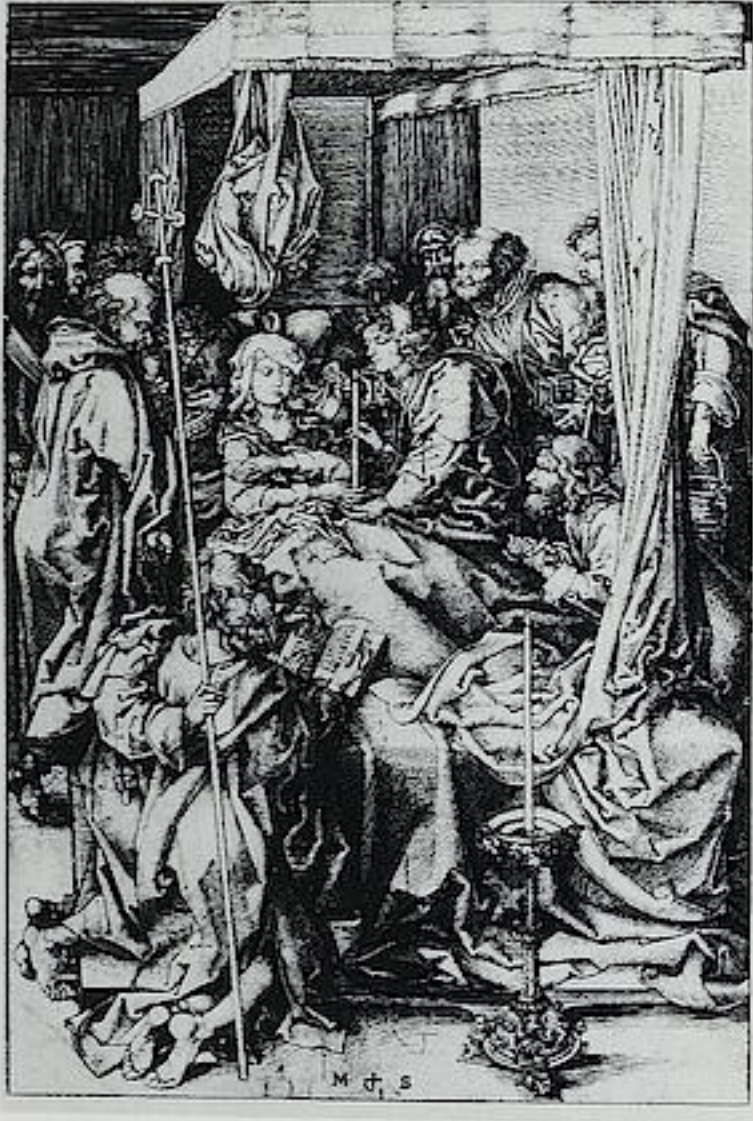


Abb. 88 Martin Schongauer, Marientod, Kupferstich, Wien, Graphische Sammlung Albertina



Abb. 89 Meister des J. Mansel, Fleur des Histoires, Marientod, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms 9231, fol. 236 recto

Altar eines schwäbischen Malers in der Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe¹¹. Ohne auf die Überlegungen von Sterling einzugehen und ohne die Miniatur des Mansel-Meisters in seine Überlegungen einzubeziehen, beschäftigte sich auch A. Châtelet (1979)¹² mit der Frage des Verhältnisses von Schongauers Stich, Goes' Brügger Tafel und dem Marientod von 1489 in Karlsruhe. Auch Châtelet vermutete hinter diesen drei Werken ein gemeinsames Vorbild, das er im Lichtenthaler Altar am getreuesten überliefert sah und das er – abweichend von Sterling – als verlorenes Werk des Dirk Bouts betrachtete. Angesichts der ausgeprägten kompositionellen und motivischen Entsprechungen zwischen den von Sterling und Châtelet angeführten Werken muß man wohl in der Tat von einer gemeinsamen Vorlage ausgehen. Abweichend von Châtelet und in Übereinstimmung mit Sterling spricht u. E. neben dem frühen Datum der Miniatur des Mansel-Meisters vor allem auch die zur Gänze auf Werke Rogiers zurückgehende Gestaltung aller vier erhaltenen Flügelbilder des Lichtenthaler Altars – Geburt Mariens, Verkündigung, Heimsuchung und

¹¹ Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; Jan Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800, Karlsruhe 1966, Bd. 1, S. 276f, Kat. Nr. 806a, 806b; Bd. 2, Abb. auf S. 78f.

¹² Châtelet (1979), S. 121f.

Mariantod – für die Zuschreibung des hypothetischen Urbildes des Mariantodes an Rogier.

Mit dieser in der Mansel-Miniatur wohl zuverlässig wiedergegebenen Komposition verbindet Hugos Brügger Mariantod vor allem die Erscheinung Christi in der Engelsglorie unmittelbar im Sterbezimmer Mariens. Im Hinblick auf dieses Bildelement scheint Hugo direkt auf den vermuteten Mariantod Rogiers zurückgegriffen zu haben. Dennoch geht seine Bildformulierung in einem solchen Maße mit Schongauers Kupferstich überein, daß dies mit der voneinander unabhängigen, ausschließlichen Rückführung auf ein gemeinsames Vorbild – etwa Rogiers – allein nicht zu erklären wäre: Man beachte dabei nicht nur die Übereinstimmung einer Reihe von außerordentlich charakteristischen Kopftypen, sondern vor allem auch den beiden Kompositionen zugrunde liegenden »horror vacui« und die damit verbundene Flächenbindung und »Ornamentalisierung« der Darstellung. Ungeachtet des Nachweises einer Schongauer wie van der Goes vorausgehenden altniederländischen Formulierung des Mariantodes, bleibt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kupferstich und Brügger Tafel unverändert bestehen.

Die präzise chronologische Reihung der 115 signierten, aber sämtlich undatierten Kupferstiche Schongauers ist in der Forschung bis heute umstritten. Einmütigkeit besteht aber seit W. von Seidlitz (1884)¹³ über die Ansetzung des Mariantod-Blattes in die erste Hälfte der 1470er Jahre. Einen sicheren terminus ante quem von 1481 liefert dabei die auf dieses Jahr datierte, gestochene Kopie des Wenzel von Olmütz¹⁴. Auf die Verwandtschaft des Schongauerschen Mariantodes mit demjenigen von Hugo in Brügge wies erstmals J. Destrée (1914)¹⁵ hin. Ohne dabei die frühe Entstehung des Schongauer-Stiches zu berücksichtigen, betrachtete er ihn als Kopie nach der spätdatierten Brügger Tafel.

In Kenntnis der Frühdatierung der Graphik (um 1470–1475), zugleich aber überzeugt von der Spätatierung des Brügger Bildes (um 1480–1482), wich die

¹³ Seidlitz (1884), S. 174f; Scheibler (1884), S. 36; Max Lehrs, Zur Datierung der Kupferstiche Martin Schongauer's; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 18 (1895), S. 430; Wendland (1907), S. 127; Friedländer (1915), S. 111; Dvorák (1924), S. 176; Lehrs (1925), S. 106; Baum (1948), S. 37; Flechsig (1951), S. 192, 304; Fifteenth Century Engravings of Northern Europe (Washington 1967), o. S., Cat. Nr. 41; Shestack (1969), S. XI; Zeitler (1970), S. 241; Minott (1971), S. 38; Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk (München 1991), S. 70–72, Kat. Nr. 16; Der hübsche Martin (Colmar 1991), S. 266, K. 9.

¹⁴ Wurzbach (1880), S. 106; Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. 6: Martin Schongauer und seine Schule II, Wien 1927, S. 202, L. 11.

¹⁵ Destrée (1914), S. 180. Dieser Vorstellung hing auch noch Panofsky (1953), S. 337⁵, an: »If, as has been assumed, this print, copied as early as 1481, were dependent on Hugo's painting the latter's terminus ante quem would be towards 1480. The relationship between the two works is, however, extremely doubtful...«.

nachfolgende Goes-Forschung dem Problem des Verhältnisses der beiden Arbeiten zueinander aus. Entweder wurde die Fragestellung, wie etwa bei Friedländer¹⁶, gänzlich negiert, oder aber, so z. B. von Winkler¹⁷, vorsichtig zugunsten der zeitlichen Priorität der Graphik gelöst, ohne eine unmittelbare Abhängigkeit der Goesschen Formulierung von derjenigen Schongauers zuzulassen. Die dieser Ansicht zugrunde liegende Vorstellung eines grundsätzlich von West nach Ost, von den Niederlanden nach Deutschland verlaufenden Einflusses formulierte allein O. Pächt (1969)¹⁸ unmißverständlich:

»Destrée hat sich offenbar nicht klargemacht, daß der Marientod zu den frühen Kupferstichen Schongauers gehört, und so bestand für ihn kein Anlaß zu zweifeln, daß das Verhältnis zwischen dem niederländischen Bild und dem deutschen (bildmäßigen) Stich im Sinne der üblichen Vorbildlichkeit der niederländischen für die deutsche Kunst als Priorität der Goesschen Erfindung zu deuten sei. Winkler hingegen... glaubte – entgegen jeder historischen Erfahrung – die Priorität dem deutschen Künstler zuerkennen zu müssen.«

Vor diesem Hintergrund erschien es ihm »absurd«¹⁹, eine andere Abhängigkeit als die Schongauers von Goes anzunehmen. Da sich Schongauer aber im Anschluß an seine Wanderjahre bereits 1471 in Colmar endgültig niederließ, betrachtete Pächt dieses Jahr als eindeutigen terminus ante quem für Hugos Marientod²⁰. Allein J. S. Held (1952, 1955) und C. Minott (1971)²¹ vermuteten in Schongauers Kupferstich die unmittelbare Vorlage für die Brügger Tafel. Angesichts etwa der von A. Markham Schulz (1971)²² überzeugend nachgewiesenen Anregung von Rogiers Columba-Altar (Abb. 86) durch Stephan Lochners Kölner »Dombild« (Abb. 90)²³ wird man die Möglichkeit der Beeinflussung auch niederländischer durch deutsche Künstler heute wohl weniger entschieden verneinen wollen. Hugos Verwendung des Kupferstichs bei der Formulierung seiner Marientod-Darstellung erscheint durchaus denk-

¹⁶ Friedländer (1926), S. 51.

¹⁷ Winkler (1964), S. 80. Ebenso Thompson, Campbell (1974), S. 93¹, mit der Erwägung wechselseitiger Einflüsse.

¹⁸ Pächt (1969), S. 56f.

¹⁹ A. a. O., S. 58.

²⁰ Sterling (1973), S. 14–16, datierte Hugos Brügger Marientod unter Berufung auf Pächt in die Jahre 1470–75, während er Schongauers Kupferstich um 1475 datierte. Beide Werke gingen seiner Meinung nach auf eine verlorene Marientod-Darstellung van der Weydens zurück.

²¹ Julius S. Held, Rezension von A. Janssens de Bisthoven, R. A. Parmentier, *Les Primitifs Flamands: Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle*, fasc. 1–4, Le Musée Communal de Bruges, Anvers 1951; in: *College Art Journal* 12 (1952), S. 89; derselbe (1955), S. 232; Minott (1971), S. 38.

²² Anne Markham Schulz, *The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's stylistic Development*; in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 22 (1971), S. 63–116.

²³ Köln, Dom; Eiche, 238,0 x 263,0 cm, Flügel je 234,0 x 118,0 cm; Alfred Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, Bd. 1, München 1967, S. 42, Nr. 95.



Abb. 90 Stephan Lochner, Dombild, Köln, Hohe Domkirche

bar²⁴; bezieht man jedoch Hugos Paveser Mondsichelmadonna in diese Überlegungen ein, so wird die Verwendung von graphischen Blättern Schongauers als Ausgangspunkt für die Formulierung eigener Werke durch Hugo van der Goes zur Gewißheit.

Schongauers Kupferstich der von Engeln bekrönten Madonna auf der Mondsichel (Abb. 91)²⁵ steht in engstem Zusammenhang mit Hugos Mondsichelmadonna in Pavia (Tafel 31). Beide Bildformulierungen verbindet die entsprechende Gestaltung von Mondsichel, stilisierten Wolken und Strahlenkranz ebenso wie das Zueinander von Mutter und Kind. Das Sitzmotiv des sich zum Betrachter umwendenden Kindes, das mit beiden Händen von Maria auf Stoffwindel und hochgeschlagenem Gewand gehalten wird, findet sich bei beiden Darstellungen in gleicher Weise wie der Griff der Linken des Kindes an den Gewandausschnitt der Mutter. Doch in welchem Verhältnis stehen Graphik und Tüchlein zueinander? Für Hugos Paveser Mondsichelmadonna hatten wir auf Grund der Ikonographie wie des Stils eine Entstehungszeit um

²⁴ Schongauers seinerseits auf ein niederländisches Vorbild (vermutlich des Rogier van der Weyden) zurückgehender Kupferstich diente u. E. van der Goes als Ausgangspunkt für die Formulierung seines Brügger Tafelbildes. Darüberhinaus scheint aber auch Hugo – im Hinblick auf die den Innenraum sprengende Lichterscheinung Christi – den vermuteten Marientod Rogiers gekannt und teilweise für seine Darstellung genutzt zu haben (s. o. S. 207–210).

Die Verbreitung von Schongauers Kupferstich des Marientodes (B. 33) in den Niederlanden im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts belegt u. a. auch eine Reliefdarstellung des Marientodes, wohl aus einem in den nördlichen Niederlanden entstandenen Schnitzaltar, die unmittelbar von Schongauers Stich abhängt und heute im Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., verwahrt wird (Inv. Nr. 1975. 6; Eiche, 56 x 40 cm, Reste der Farbfassung; Alan Shestack, A late 15th-Century North Netherlandish Relief of the »Death of the Virgin«; in: Fogg Art Museum Annual Report [1974–76], S. 79–83).

²⁵ Bartsch (1808), S. 133f, B. 31; Lehrs (1925), S. 199; Bernhard (1980), Abb. S. 77.



Abb. 91 Martin Schongauer, Mondsichelmadonna, Kupferstich, Wien, Graphische Sammlung Albertina

Abb. 93 Martin Schongauer, Peinigung des hl. Antonius durch Dämonen, Kupferstich, Wien, Graphische Sammlung Albertina



Abb. 92 Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag, Colmar, St. Martin

1476/77 ermitteln können. Die Datierung von Schongauers Kupferstich des gleichen Themas ist in der Forschung, ähnlich wie beim Blatt mit dem Marientod, unumstritten: Vor allem wegen der noch unvollkommenen Beherrschung der Kupferstichtechnik wird die Mondsichelmadonna allgemein zu den frühesten, wohl unmittelbar nach der Niederlassung in Colmar 1471 entstandenen graphischen Arbeiten des Künstlers gezählt²⁶. Diese Frühdatierung kann aber zusätzlich noch durch den Vergleich mit dem um 1473 entstandenen Hauptwerk Schongauers, der großen Altartafel mit der Madonna im Rosenhag in St. Martin in Colmar (Abb. 92)²⁷, erhärtet werden. Die herbe Kopftypik der Muttergottes – ein eiförmiger, zum Kinn hin zulaufender Kopf mit deutlich erkennbarer Knochenstruktur – wie die Kopf- und Gesichtsbildung des schon nicht mehr ganz jungen Christkinds finden sich in gleicher Weise beim Stich wie bei der Colmarer Tafel, nicht hingegen bei den später entstandenen Tafelbildern Schongauers wie z. B. der Geburt Christi in Berlin²⁸. Bei der Madonna auf der Mondsichel wie bei jener im Rosenhag sind schließlich auch die beiden Engel, die die große Krone über Mariens Haupt tragen, in Haltung wie Einzelbildung einander sehr ähnlich. Angesichts dieser engen Parallelen von Kupferstich und Tafelbild wird man also die Datierung der Colmarer Tafel als weiteren Anhalt auch für die zeitliche Ansetzung der Graphik betrachten können. So weist sowohl der Stil als auch die noch nicht zur Gänze beherrschte Stichtechnik des Blattes auf eine Entstehung zu Beginn der 1470er Jahre hin. Die zeitliche Priorität von Schongauers Kupferstich²⁹ gegenüber Hugos Mondsichelmadonna in Pavia steht damit fest³⁰. An-

²⁶ Scheibler (1884), S. 35; Seidlitz (1884), S. 170–173; Wendland (1907), S. 23, 127; Friedländer (1915), S. 107; derselbe (1922), S. 7; Lehrs (1925), S. 199f; Buchner (1941), S. 115; Baum (1948), S. 36; Flechsig (1951), S. 192, 317; Fifteenth Century Engravings of Northern Europe (Washington 1967), o. S., Cat. Nr. 35; Shestack (1969), S. XI; Zeitler (1970), S. 241; Minott (1971), S. 44; Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk (München 1991), S. 126, Kat. Nr. 40; Der hübsche Martin (Colmar 1991), S. 250, K. 2.

²⁷ Colmar, St. Martin; Fichtenholz, 200,0 x 115,3 cm (sekundär beschnitten); Stange, Lieb (1970), S. 35, Nr. 72. Die Datierung auf der Tafelrückseite auf das Jahr 1473 wurde anerkannt auch von Buchner (1941), S. 79–94, 178–180; Baum (1948), S. 49–51; Flechsig (1951), S. 340–350; Der hübsche Martin (Colmar 1991), S. 69.

Den Zusammenhang des Kupferstiches mit dem Tafelbild der Madonna im Rosenhag beobachtete erstmals Wurzbach (1880), S. 118; nach seiner Meinung handelte es sich aber bei dem Kupferstich um »... eine durch Retouschen vollkommen entstellte Originalplatte Schongauers, oder, noch wahrscheinlicher, eine alte Kopie...«.

²⁸ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie; Eiche, 37,5 x 28,0 cm, Inv. Nr. 1629; Stange, Lieb (1970), S. 36, Nr. 75.

²⁹ In der Gestaltung seines Kupferstiches der Madonna auf der Mondsichel (B. 31) bezog sich Schongauer seinerseits wohl auf dieselben niederländischen Vorbildkreise, die – unabhängig von Schongauer – zumindest teilweise auch für van der Goes' Formulierung der Frankfurter Madonna den Ausgangspunkt gebildet haben dürften: Zum einen der möglicherweise auf ein halbfiguriges Madonnenbild des Meisters von Flémalle zurückgehende Einblattholzschnitt in Breslau/Wolfen-

gesichts der engen Bezüge der beiden Werke untereinander kann die Verwendung des Stiches durch Hugo als sicher angenommen werden. Ein dritter Kupferstich Schongauers, die Peinigung des hl. Antonius durch Dämonen (Abb. 93)³¹ – wie Mondsichelmadonna und Marientod von der Schongauer-Forschung einhellig in die erste Hälfte der 1470er Jahre datiert³² – scheint Hugo van der Goes in seiner Spätphase angeregt zu haben. In Kopftypik und Ausdruck entspricht Antonius jedenfalls zur Gänze dem älteren der beiden Propheten der Berliner Hirtenanbetung (Tafel 15)³³.

II. Vergessene Monumentalmalerei: Das Wandbild im »Groot Vleeshuis« in Gent und der Portinari-Altar

Auch für die Darstellung der Anbetung des Kindes auf der Mitteltafel des Portinari-Altars (Tafel 5) lassen sich bewußte Rückgriffe des Malers auf die Bild-

büttel, zum anderen die sich auf das Gnadenbild in Cambrai beziehenden Madonnendarstellungen von Dirk Bouts oder Rogier van der Weyden; s. o. S. 110f. Dabei ist eine unmittelbare Kenntnis der niederländischen Vorbilder ebenso vorstellbar wie ihre Vermittlung durch Kupferstiche in der Art der wohl um 1460 entstandenen Madonna in der Fensternische des Meisters E. S.; Holm Bevers, Meister E. S. Ein Oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, Staatliche Graphische Sammlung München, Kupferstichkabinett Berlin 1986/87, München o. J. (1986), S. 47f, Kat. Nr. 35, Abb. 36.

³⁰ Am 23. März 1990 kam bei Christie's in London als Nr. 63 die Mondsichelmadonna eines Nachfolgers des Kölner Bartholomäus-Meisters zum Verkauf. Anders als Hugos Tüchlein übernahm diese Komposition Schongauers Kupferstich bis hin zu den beiden die Madonna bekrönenden Engeln.

³¹ Bartsch (1808), S. 140f, B. 47; Lehrs (1925), S. 243; Bernhard (1980), Abb. S. 86.

³² Wurzbach (1880), S. 97; Scheibler (1884), S. 35; Seidlitz (1884), S. 170–173; Wendland (1907), S. 127; Friedländer (1915), S. 111; Dvorák (1924), S. 173; Lehrs (1925), S. 243; Baum (1948), S. 34; Flechsig (1951), S. 192, 317; Fifteenth Century Engravings of Northern Europe (Washington 1967), o. S., Cat. Nr. 37; Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk (München 1991), S. 138–141, Kat. Nr. 54; Der hübsche Martin (Colmar 1991), S. 268, K. 10.

³³ Pächt (1969), S. 58, wies darauf hin, daß sowohl Schongauers Antonius als auch Hugo van der Goes' Prophet im Hinblick auf ihre verwandte Kopfbildung eine »Genter Ahnenreihe« besitzen. Dies ist unbestreitbar. Es ist u. E. allerdings kein Argument gegen die Verwendung des Schongauer-Stichs durch Goes. Schongauer dürfte während seiner Wanderjahre in den Niederlanden auch den Genter Altar gesehen und studiert haben – die Vorstellung einer Vermittlung der Kenntnis der »eyckischen« Kopftypen an Schongauer durch Hugos Hirtenanbetung ist somit unbegründet. Gerade im Hinblick auf den Stich B. 47 mit dem hl. Antonius konnte Lilli Fischel, Zu Schongauers »Heiligem Antonius«; in: Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack, Konstanz-Freiburg 1959, S. 92–98, überzeugend nachweisen, daß sich Schongauer hier direkt auf ein Werk aus dem van Eyck-Kreis mit der Darstellung des hl. Michael im Kampf mit Teufeln bezog, das in einer Zeichnung aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in London, British Museum, überliefert ist, und das seinerseits für eine Reihe weiterer altniederländischer Werke bis hin zu Gerard Davids Triptychon in Wien, Kunsthistorisches Museum (ENP VI b, S. 101, Nr. 166, Tafel 178–180), als Vorlage gedient haben muß.

In die gleiche Richtung dürften auch die Beziehungen zwischen Schongauers Marientod und der Marientod-Miniatur des Mansel-Meisters (s. o. S. 207–210) weisen. Sollte hinter der Miniatur tat-

tradition nachweisen. Als besonderes Merkmal dieser Anbetungsdarstellung ist immer wieder (und zu Recht) der leere Bildraum hervorgehoben worden, der von einem Figurenkranz eingefasst und dadurch zugleich erst geschaffen wird und in dessen Zentrum das neugeborene Kind hilflos am Boden liegt. E. Panofsky (1953)³⁴ hat die Ausdrucksmächtigkeit dieser ungewohnten Bildkomposition eindrucksvoll beschrieben:

»In Hugo's development the position of the Portinari altarpiece . . . corresponds, in a sense, to that of the Ninth Symphony in Beethoven's. The rules and conventions of a ›classic‹ form are still observed. But they are exploited, not to say strained, to the very limits of their capacity . . . Thus streams of energy seem to converge towards the Nativity scene; but in the center of this whirlwind there is calm. Admired the jubilation of the heavenly host, the quiet reverence of the adoring angels and St. Joseph, the touching, dumb devotion of the ox . . . , and the wild piety of the shepherds, the Virgin Mary and the Christ Child are alone, encompassed by a circle of solitude. It is in order to accentuate this sense of loneliness that the scale of the figures varies, not according to the laws of perspective . . . but so as to create the illusion of distances ›measureless to man‹; that the piece of ground on which the Infant is placed is so large and so bare; and that the circle of figures surrounding Him is completed in front by what looks like a mere still life, but is in fact the key to an exceptionally intricate system of symbolism.«

Was wie Hugos ureigene Bildformulierung erscheint, dürfte aber mit größter Wahrscheinlichkeit das Ergebnis einer intensiven Auseinandersetzung mit einer etwa drei Jahrzehnte älteren Genter Darstellung desselben Themas sein.

In den Jahren 1445–48 wurde in Gent an das »Groot Vleeshuis«, die Verkaufsstätte der Metzger-Zunft der Stadt, eine Kapelle angebaut³⁵. Die von einem Spitzbogen eingefasste Stirnseite des Raumes wurde mit einer Geburtsdarstellung bemalt (Abb. 94). Im Mittelpunkt der 3,58 m hohen und 4,36 m breiten Komposition liegt das neugeborene Kind von einer Glorie umgeben auf dem bloßen Boden. Kreisförmig und völlig regelmäßig umschließt ein Kranz in Anbetung niederkniennder Figuren dieses Bildzentrum, es dadurch um so stärker betonend: Links und rechts Maria und Joseph, in der Bildtiefe eine Hebamme, vorn zwei Engel, die eine ungeflügelte, in Rückansicht gegebene Orantenfigur flankieren. Nur wenige, versatzstückartig verstreute Bild-

sächlich eine bedeutende, heute verlorene Komposition dieses Themas von Rogier stehen, die ihrerseits Schongauer zu seinem Kupferstich angeregt haben könnte, so spräche doch nichts gegen einen unmittelbaren Bezug zwischen Kupferstich und Hugos Brügger Tafel. Die Beziehungen zwischen diesen beiden Werken sind jedenfalls so eng, daß das eine fraglos durch das andere beeinflusst worden sein muß.

³⁴ Panofsky (1953), S. 332f.

Auch Friedländer (1926), S. 22f, betonte die besondere kompositionelle Lösung des Portinari-Altars.

³⁵ Gent. Duizend Jaar Kunst en Cultuur (Gent 1975), Bd. 1, S. 63–70; Rudy van Elslande, De geboorte van Christus in het Groot Vleeshuis; in: Ghendtsche Tydinghen 11 (1982), S. 99–108.

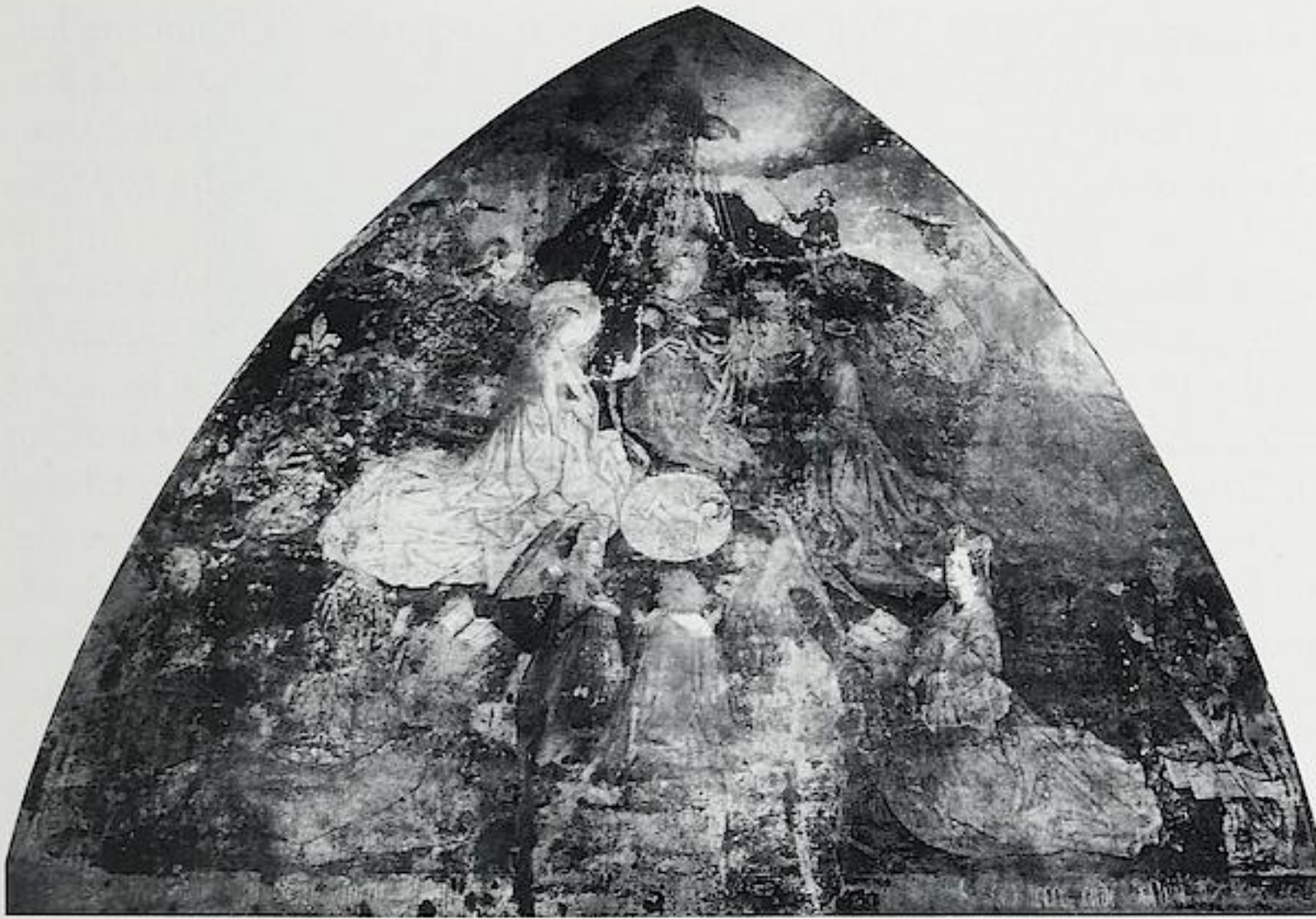


Abb. 94 Genter Meister von 1448, Geburt Christi, Wandmalerei, Gent, Groot Vleeshuis

elemente vermitteln dem Betrachter eine Vorstellung vom Schauplatz des Geschehens. So ist unmittelbar hinter Maria die Krippe mit Ochs und Esel zu sehen, erhebt sich hinter der Hebamme ein von burgartigen Gebäuden bekrönter Berg, an dessen Abhang die Szene zu spielen scheint und von dem ein Hirte herabsteigt. Von der im Scheitelpunkt des Bogens erscheinenden Figur Gottvaters gehen Lichtstrahlen in Richtung des Kindes aus. In der vorderen Bildzone ist die eigentliche Geburtsdarstellung erweitert worden durch die zur Anbetung des Kindes niederknienenden Gestalten Philipps des Guten und seines Sohnes Karl auf der linken und durch Isabella von Portugal und Adolf von Cleve auf der rechten Seite. Die Identifikation der Mitglieder der herzoglichen Familie wird durch die von Engeln über den Figuren gehaltenen Wappenschilder gewährleistet. Die Darstellung wird am unteren Rand durch eine gemalte Inschrift abgeschlossen, die Stifter und Datierung mitteilt:

»(Dit) HEEFT DOEN MAKEN JACOB DE KETELBO(etere int jaar ons heeren als m)EN SCHREEF M.CCCC ENDE XLVIII.«³⁶

Während der Stifter Jacob de Ketelboetere, als reicher Fleischhauer und Fischhändler vielfach in den zeitgenössischen Dokumenten der Stadt Gent er-

³⁶ Wiedergabe des Textes einschließlich der Ergänzungen a. a. O., S. 64.

wähnt, ebenso wie das Jahr der Stiftung 1448 in der Inschrift genannt werden, ist über die Identität des Malers nichts bekannt³⁷. Die erstmals von E. de Busscher (1859)³⁸ vorgeschlagene Zuschreibung an den Genter Maler Nabur Martins bleibt in Ermangelung jeglicher Werke dieses Malers völlig hypothetisch.

Der Darstellung der Geburt Christi im »Groot Vleeshuis« kommt aber – als nahezu einzigem Beleg für das künstlerische Schaffen im Gent der 1430er bis 1460er Jahre – hohe Bedeutung zu³⁹. Im Hinblick auf die Entstehung des Wandbildes im Jahre 1448 wirken die engen Bezüge in Komposition und Stil zu Werken des Meisters von Flémalle, insbesondere zu dessen Geburt Christi in Dijon (Abb. 95)⁴⁰, allerdings überraschend altertümlich⁴¹. Die Figuren beider Darstellungen sind einander in Proportion und Gewandstil eng verwandt; Details wie die stoffreiche Kopfbedeckung der Hebamme oder die brennende Kerze Josephs⁴² finden sich in beiden Werken. Es ist aber vor allen Dingen die Komposition, die das Tafelbild des Meisters von Flémalle und das Genter Wandbild miteinander verbindet. In einer dem Bildaufbau des Wandbildes ganz entsprechenden Art ist auch beim Flémaller Meister das am Boden liegende Kind der Mittelpunkt der Komposition. Die nicht sehr ausgedehnte Bodenzone um das Kind wird in Dijon wie in Gent seitlich und zur Bildtiefe hin von den drei mächtigen Figuren Mariens, Josephs und der Hebamme eingegrenzt. In der Begrenzung dieses Raumes zum Vordergrund hin unterscheiden sich aber beide Bilder voneinander. Zwar schließt auch der Meister von Flémalle durch den auf dem Boden ausgebreiteten Umhang Mariens sowie durch das Schriftband der Hebamme das Kind in gewisser Weise zum Vordergrund hin ab, aber die Figurenanordnung ist prinzipiell zum Betrachter hin offen. Beim Wandbild des »Vleeshuis« sind es hingegen die Engel und die von ihnen flankierte Rückenfigur, die im übertragenen Sinne die Position des Betrachters der Tafel in Dijon einnehmen: Die Figurenanordnung um die leere Bodenfläche, in deren Zentrum das Kind liegt, ist zum Kreis geschlossen.

³⁷ A. a. O., S. 67–69.

³⁸ De Busscher (1859), S. 145–186.

³⁹ Dhanens (1984), S. 1–98, versuchte u. a. die bisher mit dem Meister von Flémalle in Verbindung gebrachten Frankfurter Tafeln an einen anonymen Genter Meister um 1440 zuzuschreiben. Ihr Beweisgang bleibt reine Hypothese und kann nicht überzeugen. Ein entsprechender Vorschlag von L. Maeterlinck, *Une école méconnue. Nabur Martins ou le Maître de Flémalle*, Bruxelles-Paris 1913, blieb schon seinerzeit ohne Erfolg.

Auch weiterhin gilt Panofskys (1953), S. 340, Feststellung, daß abgesehen von der Geburtsdarstellung im »Groot Vleeshuis« so gut wie nichts von der Genter malerischen Produktion der Jahre zwischen dem Tod Hubert van Eycks und dem Auftauchen von Joos van Wassenhove und Hugo van der Goes erhalten geblieben ist bzw. sicher identifiziert werden kann.

⁴⁰ ENP II, S. 70, Nr. 53, Tafel 76.

⁴¹ Panofsky (1953), S. 340.

⁴² Zur Herkunft dieses Motivs aus den Revelationes der Hl. Birgitta von Schweden a. a. O., S. 126.



Abb. 95 Meister von Flémalle, Geburt Christi, Dijon,
Musée des Beaux-Arts

Ob man in der so betont in die Mittelachse des Bildgefüges eingestellten Rückenfigur mit E. de Busscher (1859)⁴³ eine Darstellung des Stifters Jacob de Ketelboetere sehen kann, bleibe dahingestellt. Eine solche Stifterdarstellung in Rückenfigur stünde völlig isoliert in der altniederländischen Malerei, soweit sie uns erhalten geblieben ist. Andererseits ist die Betonung der Orantengestalt durch ihre Stellung in der Bildachse und durch die auffällige Kontaktaufnahme des Christkinds mit ihr unübersehbar. Aber ganz unabhängig von der Frage nach der Identifizierung dieser Figur ist es die spezifische Bildformulierung mit einem geschlossenen Figurenkreis um das am Boden liegende Kind, die deutlich das Genter Wandbild von der Geburtsdarstellung in Dijon (und ebenso von den Geburtsdarstellungen in seiner Nachfolge bis hin zu Rogier, Daret, Christus und Bouts⁴⁴) absetzt, es zugleich aber eng mit Hugo van der

⁴³ Busscher (1859), S. 127f.

⁴⁴ So z. B. Rogier van der Weyden, Bladelin-Altar, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (ENP II, S. 67, Nr. 38, Tafel 59–61), Jacques Daret, Geburtsdarstellung aus dem Altar von 1434

Goes' Portinari-Altar verbindet⁴⁵. Als Dekoration der Kapelle einer der bedeutendsten Zünfte Gents gehörte die Geburt Christi im »Groot Vleeshuis« zweifellos zu den jederzeit zugänglichen und, schon durch seine schiere Größe, bedeutenden Kunstwerken im öffentlichen Raum der Stadt. Seine Kenntnis kann daher für Hugo van der Goes fraglos vorausgesetzt werden. Angesichts der auffälligen Übereinstimmungen zwischen Wandbild und Portinari-Altar in der Gestaltung des Figurenkranzes um das in der Mitte des ansonsten leeren Bildzentrums liegende Kind scheint Hugos intensive Auseinandersetzung mit dieser Komposition aber mehr als wahrscheinlich.

III. Die Kunst der Anverwandlung: Hugos Auseinandersetzung mit der Bildtradition

Angesichts der Entlehnung von Vorbildern aus dem Bereich der Graphik, der Tafel- und Wandmalerei zur Erarbeitung eigener Bildentwürfe durch Hugo van der Goes stellt sich abschließend die Frage nach der Art seiner Auseinandersetzung mit diesem eher heterogenen Material. Wie die Untersuchungen gezeigt haben, lassen sich durchaus unterschiedliche Formen der Verarbeitung von Vorbildern feststellen. So kann sich, wie im Falle des Schongauerschen Kupferstichs der Antonius-Peinigung (Abb. 93), die Anregung (und damit die Übernahme) auf einen einzelnen Kopftypus beziehen, der in einem völlig neuen Kontext – bei dem älteren der beiden Propheten der Berliner Hirtenanbetung (Tafel 15) – seine Wiederverwendung findet.

Die Anbetungsdarstellungen von Monforte- und Portinari-Altar (Tafeln 1, 5) zeigen demgegenüber die Adaption von vollständigen Bildformulierungen desselben Themas, die allerdings in freier und eigenständiger Weise neu interpretiert werden. Wenden wir uns zunächst dem Monforte-Altar und seinem Verhältnis zu Rogiers Columba-Altar (Abb. 86) zu. Die kompositionellen Gewichte sind, bei aller Verwandtschaft der Figurenanordnung, deutlich verschoben: Bilden bei Rogier die Gottesmutter mit dem Kind gemeinsam mit

für die Abtei St. Vaast in Arras, Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza (ENP II, S. 76, Nr. 79, Tafel 104), Petrus Christus, Diptychon mit Verkündigung, Geburt und Weltgericht von 1452, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (ENP I, S. 83, Tafel 77), Petrus Christus, Geburt, New York, Wildenstein (ENP I, S. 85, Tafel 82), Petrus Christus, Geburt, Washington, National Gallery of Art (ENP I, S. 104, Tafel 102), Dirk Bouts, Geburt, Philadelphia, John G. Johnson Collection (ENP III, S. 62, Nr. 23, Tafel 41).

⁴⁵ Daß Hugo van der Goes mit seiner Anbetungsdarstellung des Portinari-Altars natürlich zugleich weitere Vorbildkreise nutzte (z. B. Formulierungen des Themas wie Rogier van der Weydens Bladelin-Altar in Berlin; s. u. S. 221–223) muß wohl nicht eigens betont werden; was in unserem Zusammenhang besonders interessiert, ist allein die Herkunft des Figurenkranzes um ein bis auf das Christuskind leeres Bildzentrum.

dem ältesten König den Mittelpunkt von Komposition und Bildgehalt, so ist dies bei Hugo durch die Plazierung Mariens in der linken Bildhälfte, vor allem aber durch die so betonte Einfügung des leuchtend rot gekleideten ältesten Königs in der Bildachse eindeutig zu dessen Gunsten verschoben. Der Anbetungsvorgang an sich, wie in einer Art Anleitung für den Betrachter, tritt so noch stärker in den Vordergrund.

Entscheidend für die Bildwirkung der Monforte-Anbetung im Vergleich zu Rogier ist aber vor allem das gleichzeitige Streben nach Monumentalisierung und Beruhigung der Darstellung. Dies schlägt sich nicht nur in der Haltung der Figuren nieder, die – im Gegensatz zu Rogier⁴⁶ – jedes transitorische Moment vermeiden und stattdessen in größtmöglicher Ruhe verharren; dieselbe Tendenz zu ikonenhafter Präsenz der Einzelgestalt ist auch an der Vereinfachung der Gewanddarstellung wie auch an der Farbgestaltung der Gesamtkomposition ablesbar⁴⁷: Die durchgehende Buntfarbigkeit Rogiers wird zugunsten der koloristischen Heraushebung einzelner, für das Bildgefüge zentraler Figuren aufgegeben⁴⁸. Die Monumentalisierung der Monforteanbetung im Vergleich zum Columba-Altar wird schließlich auch durch ein verändertes Verhältnis der Figuren zur Bildarchitektur und zum Bildraum bewirkt. Wo Rogier peinlich darauf bedacht ist, die ruinöse Architektur als Schauplatz des Geschehens in ihrer ganzen Ausdehnung ins Bild zu setzen, läßt Hugo sie ebenso durchgängig durch den gewählten Bildausschnitt fragmentieren; wo Rogier hinter dem Bildzentrum – Maria mit dem Kind und dem ältesten König – den Bau durch Arkaden öffnet und somit den Blick auf eine kleinteilige, bunte Hintergrundlandschaft freigibt, schließt Hugo hinter Mutter und Kind den Hintergrund in gesamter Höhe mit einer Mauer und hinterfängt dadurch den Zielpunkt der Verehrung des ältesten Königs mit einer nahezu monochromen Farbfolie. Der »horror vacui« schließlich, der Rogier das Bildpersonal möglichst eng aneinander rücken läßt, ist bei Hugo abgelöst durch eine stärkere Betonung des Freiraums, der jede seiner Figuren umgibt.

Entsprechende Beobachtungen lassen sich am Portinari-Altar (Tafel 5) machen. Hier war nicht nur die Verwendung des in der »Vleeshuis-Anbetung« von 1448 (Abb. 94) vorgebildeten Motivs des Figurenkranzes um das Kind zu beobachten, sondern zugleich die Bezugnahme auf Rogiers Bladelin-Altar

⁴⁶ Man vergleiche etwa das narrative Element der Zuwendung des ältesten Königs zum Christkind in Rogiers Darstellung mit der entsprechenden Figurenkonstellation bei Hugo oder die Gruppe der beiden jüngeren Könige mit dem Diener in der jeweiligen Bildformulierung Rogiers und Hugos.

⁴⁷ Diese Vereinfachung wird insbesondere bei einem Vergleich jeweils der ältesten und jüngsten Königsgestalten deutlich.

⁴⁸ Dies betrifft vor allem die Gestalt des ältesten Königs, ferner die beiden die Komposition seitlich verfestigenden Figuren Josephs und des jüngsten Königs.



Abb. 96 Rogier van der Weyden, Bladelin-Altar, Mitteltafel, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

(Abb. 96). Die besondere Lösung, die Rogier bei diesem Altar für die Architekturdarstellung wählte – anstelle der sonst üblichen »modernen« zentralperspektivischen Konstruktion hier die eher »altmodisch« wirkende Lösung mit zwei Fluchtpunkten – steht unter seinen erhaltenen Werken isoliert⁴⁹. Durch die spezifische Perspektive bedingt, werden alle Figuren in ihrer Plazierung im Raum an Diagonallinien orientiert, die der Bildtiefe zustreben. Eben dieser Form der Raumerschließung, verbunden mit der Übernahme der durch die Säule von der Hauptszene etwas abgesetzten Figur Josephs, bediente sich auch

⁴⁹ Panofsky (1953), S. 166 und 278, mit dem Hinweis auf die Bezüge der Bladelin-Anbetung zur Tafel des gleichen Themas vom Meister von Flémalle in Dijon, deren Raumdarstellung ebenfalls an zwei Fluchtpunkten orientiert ist.

Hugo bei der Anbetung des Portinari-Altars. Für die Gestaltung des vom »Vleeshuis«-Wandbild übernommenen, streng symmetrisch organisierten Figurenkreises um das Neugeborene hatte dies allerdings eine für die Bildwirkung wesentliche Konsequenz. War beim Wandbild die Komposition gänzlich flächegebunden, so bewirkt der Figurenkranz beim Portinari-Altar das genaue Gegenteil. Durch seine Orientierung entlang einer nach rechts in die Bildtiefe führenden Diagonale dient der so zur Ellipse umgeformte Kreis der Anbetenden wirkungsvoll der Raumerschließung, deren Dynamik noch durch die Gruppe der herbeieilenden Hirten betont wird.

Neben die im Vergleich zur »Vleeshuis«-Darstellung beträchtliche, im Vergleich zum Bladelin-Altar immer noch deutlich spürbare Erweiterung der Raumhaltigkeit der Komposition, tritt schließlich auch bei der Anbetung des Portinari-Altars die Monumentalisierung der Gesamtdarstellung wie der Einzelfigur. In auffälligem Gegensatz zum Bladelin-Altar (und in Parallele zu den Beobachtungen am Monforte- im Vergleich zum Columba-Altar) ersetzt Hugo die in keinem Verhältnis zum Figurenmaßstab stehende, dafür aber zur Gänze dargestellte Architektur auch im Portinari-Altar durch die nur im Ausschnitt wiedergegebenen Bauten, in denen das Geschehen stattfindet. Bei der Mehrzahl der Figuren herrscht schließlich eine gleichfalls vom Monforte-Altar her vertraute Ruhigstellung vor, lediglich bei den zuletzt am Ort der Anbetung eintreffenden Hirten kommt noch unmittelbar ein Handlungs- und Bewegungsablauf zur Darstellung. Handelte es sich bei den beiden zuletzt genannten Beispielen um Bildformulierungen Hugos, die zwar die intensive Auseinandersetzung des Malers mit verschiedenen, z.T. auch miteinander kombinierten Vorlagen dokumentieren, die aber dennoch zu völlig neuen Darstellungen des jeweiligen Bildthemas führen, so begegnen wir mit der Paveser Mondsichelmadonna und dem Brügger Marientod zwei Werken, die von der weitgehenden Übernahme bereits bestehender Bilderfindungen – den Kupferstichen Martin Schongauers – geprägt sind. Umso interessanter ist es auch hier, die Abweichungen von der Vorlage genauer ins Auge zu fassen.

Die bedeutsamste kompositionelle Veränderung von Hugos Paveser Mondsichelmadonna (Tafel 31) gegenüber der Vorlage (Abb. 91) besteht in der Auslassung der beiden die Madonna krönenden Engel, in der Erweiterung des die Figur nun allseits umziehenden Wolkenbandes und schließlich in der Reduktion des zur Darstellung kommenden Figurenausschnitts auf das Halbfigurenformat. Dadurch wird die Madonna nicht nur dem Betrachter im Wortsinn »nähergebracht«⁵⁰, sondern die Gesamtkomposition selbst wird nun stärker in sich geschlossen: Dem Halbkreis der Mondsichel am unteren Bildrand antwortet am oberen die entsprechende Segmentform der Wolken. Hugos Ver-

⁵⁰ Ringbom (1965/84).

änderung von Haltung und Zueinander der Figuren gegenüber dem Stich geht dazu parallel. Die innige Beziehung, die Mutter und Kind miteinander verbindet, wird an Kopfneigung und Blick Mariens ebenso deutlich wie an ihren so betont ins Bild gesetzten, das Kind bergenden Händen oder dem scheuen Sichumwenden des Kindes und seinen zur Mutter erhobenen Händchen. Gegenüber dieser intimen Mutter-Kind-Beziehung bei Hugo dominiert bei Schongauer deutlich das Herrscherliche der Himmelskönigin⁵¹, die dem Betrachter ihr Kind eher präsentiert, als es vor ihm birgt.

Eine ähnliche Intensivierung des Ausdrucks – der unterschiedlichen Funktion von Goes' Mondsichelmadonna und Marientod als Gegenstand privater Andacht bzw. als öffentlich ausgestelltes Altarbild ungeachtet – läßt sich auch bei einem Vergleich von Brügger Marientod (Tafel 16) und Schongauers Kupferstich des gleichen Themas (Abb. 88) feststellen. Am eindrucklichsten ist der Kontrast bei der jeweiligen Darstellung der Gottesmutter. Stellt Schongauer sie als Schlafende dar, so läßt Hugo keinen Zweifel daran, daß Maria »in extremis« liegt: Der kraftlos in die Kissen zurückgesunkene Kopf, die fahle Gesichtshaut, der leicht geöffnete Mund und die gebrochenen Augen vermitteln ein erschreckend »lebendiges« Bild einer Sterbenden. Doch kennzeichnend für die andere Bildgesinnung Hugos ist auch seine von Schongauer abweichende Wiedergabe der Apostel. Während sie auf dem Kupferstich eine eher der Bildtradition entsprechende vielgestaltige Aktivität entfalten⁵² – Johannes steckt Maria die Sterbekerze in die Rechte, Petrus schwenkt den Weihwasserwedel, ein Apostel hält den zugehörigen Kessel, ein weiterer zieht Mariens Kopftuch zur Seite, zwei andere sind in die Lektüre eines Buches vertieft, jeweils ein weiterer Apostel hält das Prozessionskreuz, ein Weihrauchfaß bzw. einen Rosenkranz – ist in Brügge alle Tätigkeit bis auf das zeremoniell notwendige Anzünden der Sterbekerze zum vollkommenen Stillstand gekommen. Wie bewußt diese von Schongauer wie von der Bildtradition abweichende Gestaltung von Hugo ins Bild gesetzt wurde, zeigt überdeutlich die Feststellung, welche Figuren er unmittelbar aus der Graphik übernimmt: Es sind dies fast ausschließlich jene, die auch schon bei Schongauer nicht in die eigentliche Bildhandlung einbezogen waren, wie die Apostel am linken Bildrand um den en face Gegebenen, der Alte unmittelbar hinter Petrus oder der rechts am Fußende des Bettes Kniende. Das übrige, bei Schongauer so tätige Bildpersonal, wird von Hugo durch Figuren ausgewechselt, die sich ausschließlich und passiv ihrer dumpfen

⁵¹ Wie weit diese Akzentsetzung von Schongauers Bildformulierung durch eindeutige Auflagen etwa eines Auftraggebers – etwa zur Wiedergabe eines bestimmten Gnadenbildes – vorbestimmt war, läßt sich nicht mehr feststellen, da die näheren Umstände der Entstehung seines Kupferstichs unbekannt sind.

⁵² Myslivec (1972), Sp. 333–338. Das aufgewühlte Faltengeschiebe der Gewänder der Apostel wirkt wie ein Echo auf ihr hektischen Treiben am Sterbebett Mariens.

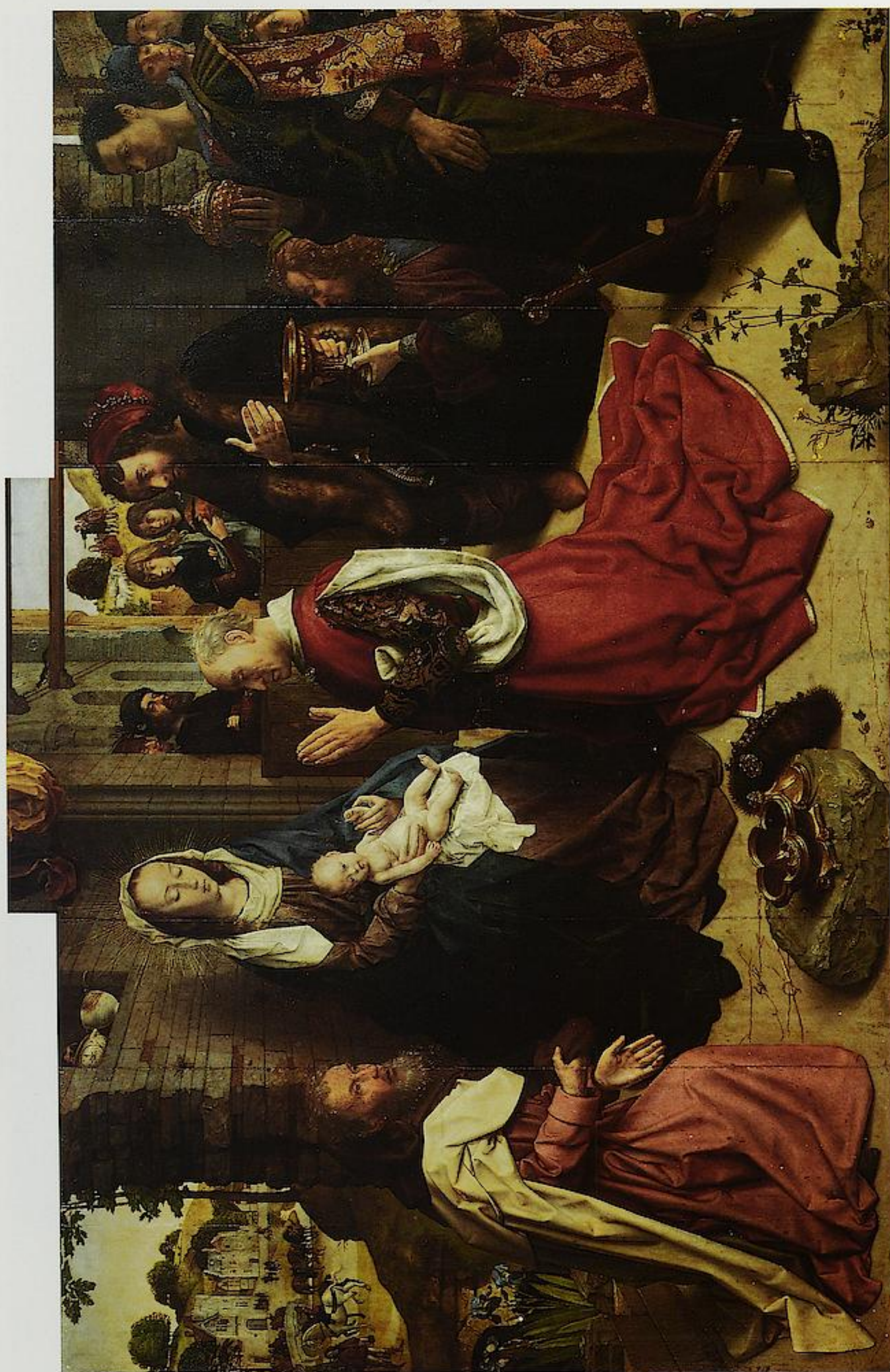
Kontemplation des Sterbens der Gottesmutter hingeben. Keiner der Apostel kümmert sich im eigentlichen Sinne um die Sterbende, die dadurch in ihrer Todesnot umso allein gelassener wirkt: Bis auf das Anzünden der Sterbekerze ist alle Handlung zum Stillstand gekommen, dafür aber die bedrückend-hoffnungslose Stimmung des Sterbezimmers um so eindrücklicher eingefangen.

Die für Hugo van der Goes' spätdatierten Werke so kennzeichnende Flächenbindung und Raumlosigkeit des Brügger Marientodes war bis zu einem gewissen Grade bereits bei Schongauers Kupferstich vorgegeben, dessen Gestaltung so offensichtlich von »horror vacui«-Gefühlen des Künstlers geprägt wurde. Insbesondere durch die diagonale Lagerung der Gottesmutter, durch die perspektivisch »falsche« Darstellung des Bettes wie durch das Fortlassen des Baldachins und der Vorhänge reduzierte Hugo gegenüber Schongauer zusätzlich die Anhaltspunkte, die es dem Betrachter ermöglichen könnten, sich den Bildraum zu erschließen. Die gleiche Wirkung hat auch die Lichterscheinung, die Christus und die ihn begleitenden Engel umfängt – dies allerdings ein Motiv, das bei Schongauer nicht vorkommt. Doch auch mit der Darstellung Christi, der sich anschickt, die Seele seiner Mutter gen Himmel zu tragen, greift Hugo prinzipiell auf die Bildtradition zurück⁵³.

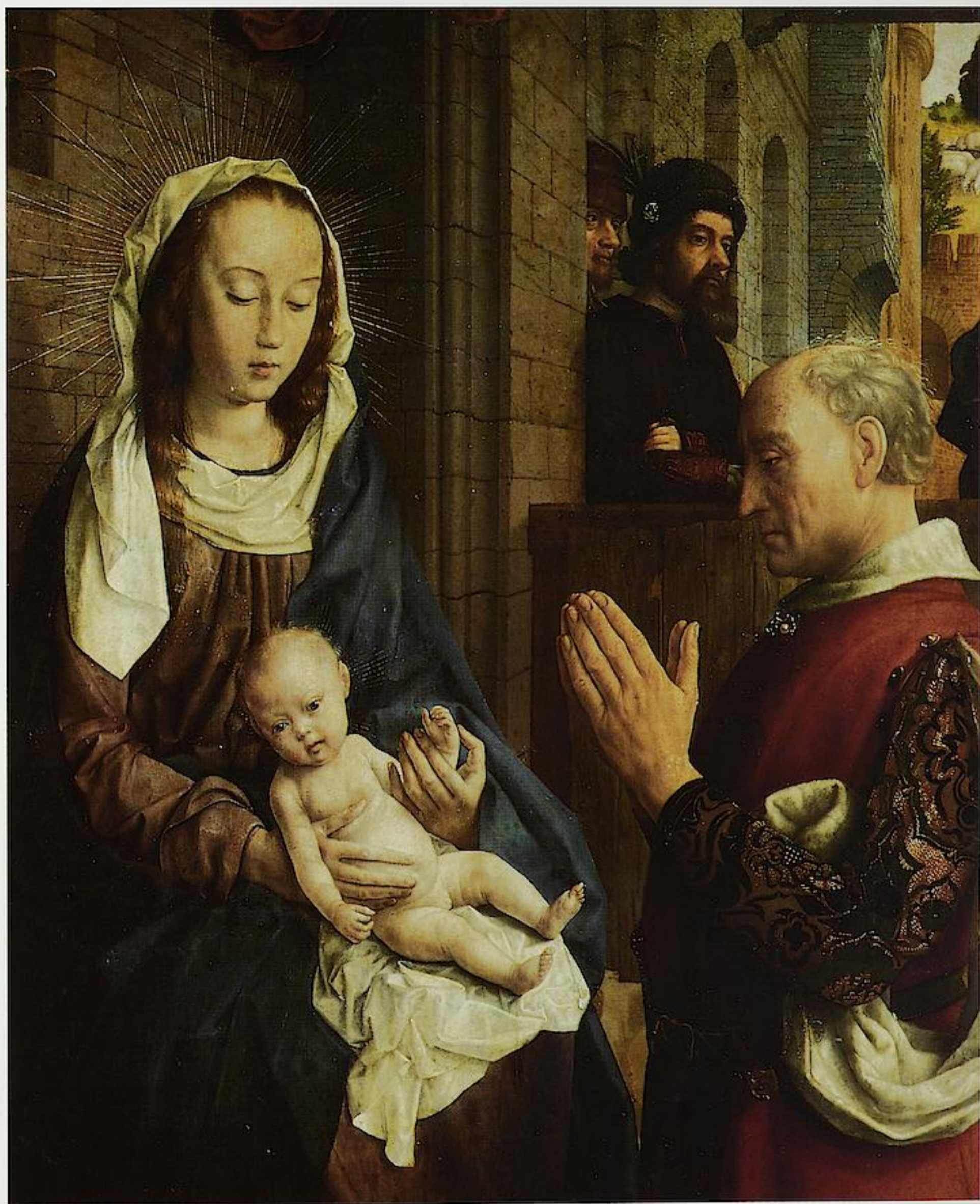
Wie ließe sich also zusammenfassend das Verhältnis des Hugo van der Goes zur Bildtradition charakterisieren? Wir haben die unterschiedlichsten Formen der Aneignung und Verarbeitung fremder Kompositionen und fremden Formengutes beobachten können, was aber angesichts der Bedingungen des künstlerischen Schaffens in den Niederlanden der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht überraschen wird. Die Auseinandersetzung mit, aber auch die unmittelbare Übernahme von bereits vorliegenden Bildformulierungen anderer Künstler, seien es solche aus den Niederlanden oder auch aus den benachbarten Gebieten, war selbstverständliche Praxis für die in der überwältigenden Mehrheit von Handwerkermentalität geprägten Künstler. Die Vorstellung,

⁵³ Mit der Lichterscheinung des von Engeln umgebenen Christus griff van der Goes offenbar direkt auf eine Formulierung eines Marientodes zurück, die mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Rogier van der Weyden zurückgeht (s. o. S. 207–210).

Dieses Motiv erscheint ein weiteres Mal bei einer Marientod-Darstellung der Goes-Nachfolge in der National Gallery in London (ENP IV, S. 73, Nr. 25c, Tafel 38), allerdings verbunden mit einer der Bildtradition folgenden bildparallelen Aufstellung des Sterbebettes. Wie die Darstellungen des Marientodes im Stile Hugos in Prag und Berlin (ENP IV, S. 73, Nr. 25a, 25b, Tafel 38) setzt auch die Londoner Tafel den Brügger Marientod voraus. Angesichts der pasticcioartigen Verbindung von Bildelementen der Brügger Tafel (vor allem hinsichtlich der Typenbildung) mit solchen der traditionellen Ikonographie des Themas ist auch die Möglichkeit des Rückgriffs auf eine frühere, im Original verlorene Formulierung dieses Themas durch Hugo selbst auszuschließen. Die drei Tafeln in Prag, Berlin und London sind daher nicht nur im Hinblick auf ihre Ausführung, sondern auch hinsichtlich der Bildformulierung als Arbeiten von Nachfolgern van der Goes' zu betrachten.



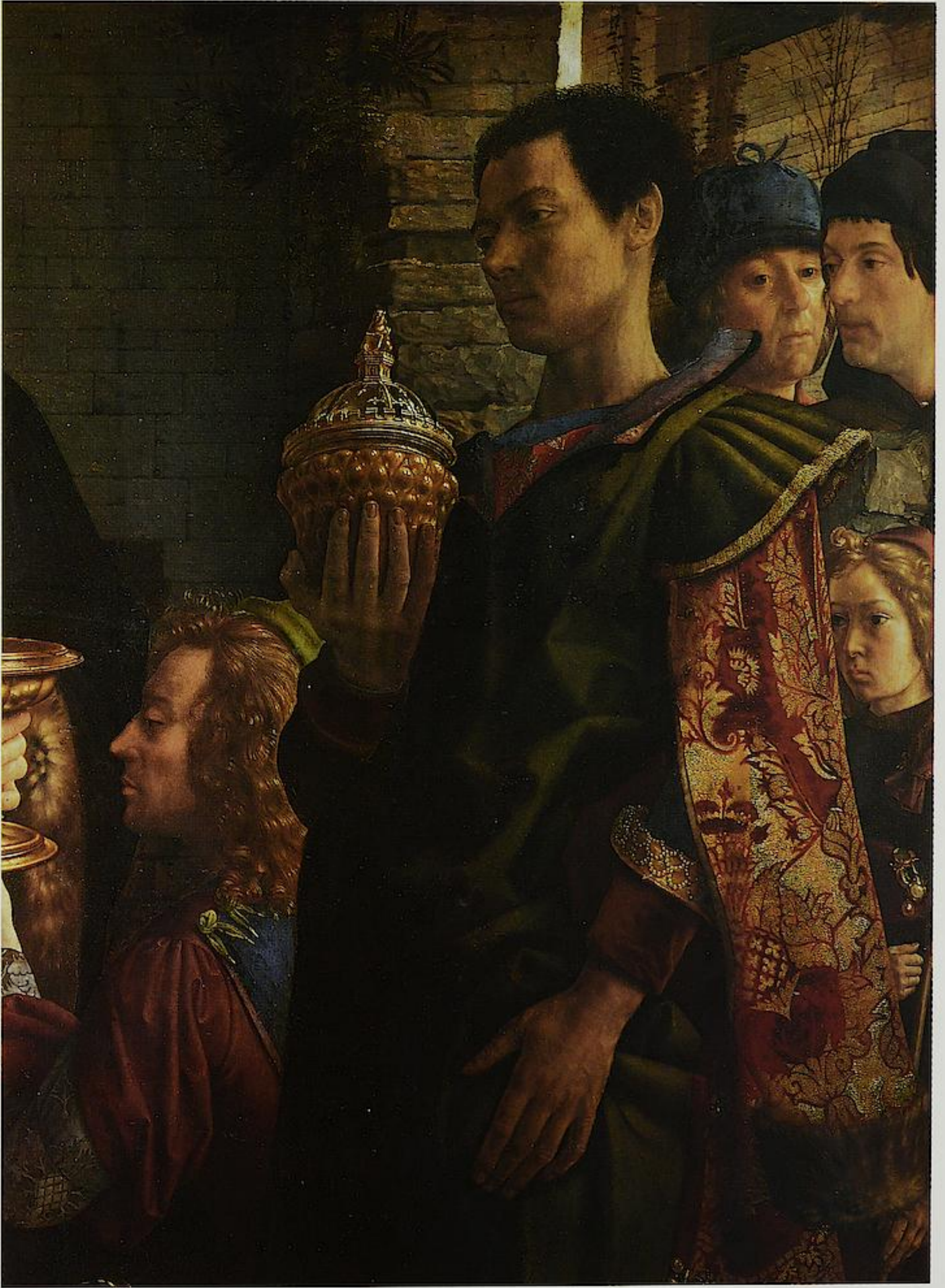
Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Maria mit Kind und dem ältesten König, Berlin, Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Hugo van der Goes, Monforte-Altar, zweiter König, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Mohrenkönig, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Hugo van der Goes, Portinari-Altar, geöffnete Zustand, Florenz, Uffizien



Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Mitteltafel, Hirtengruppe, Florenz, Uffizien



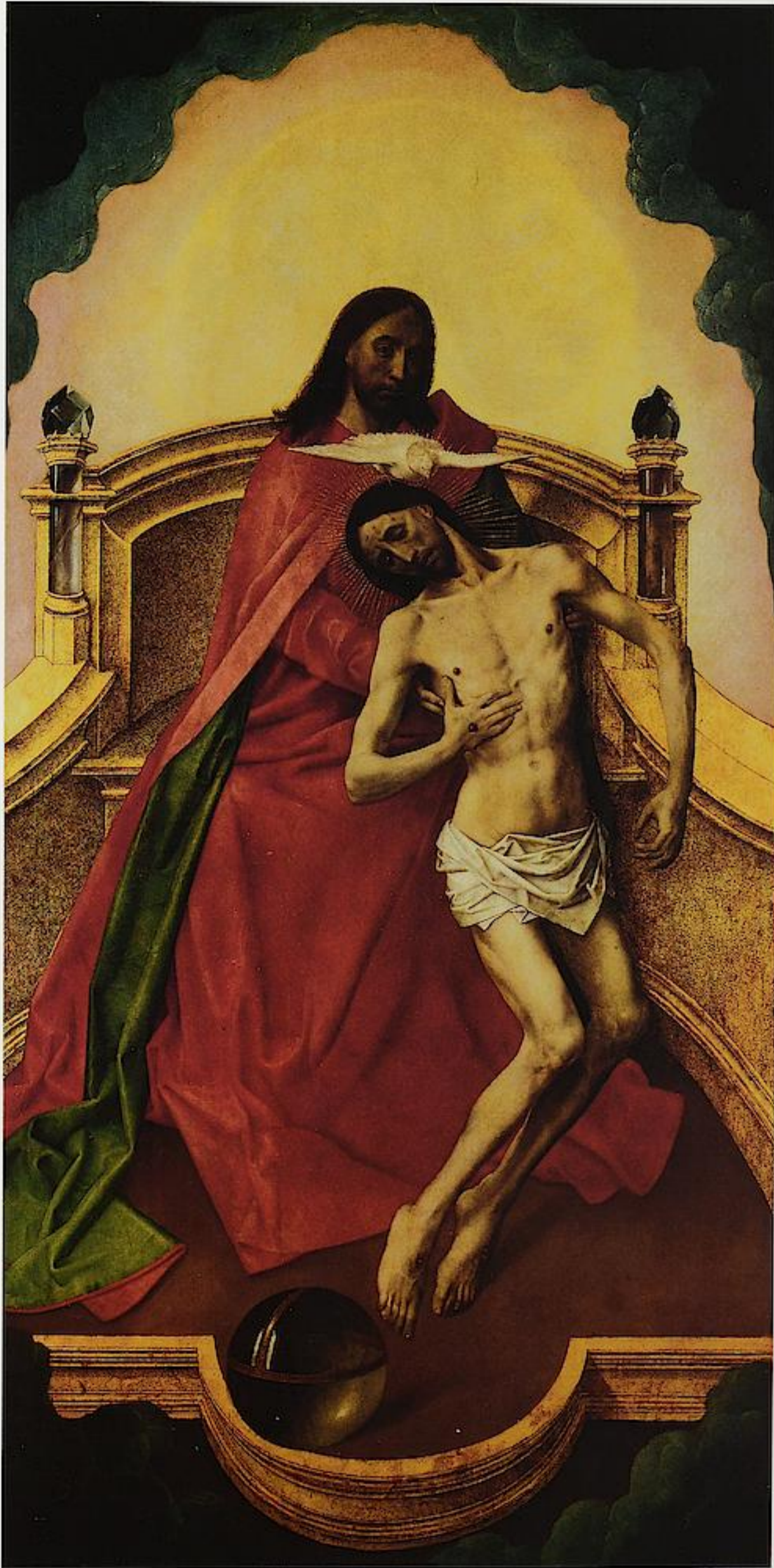
Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Innenseite des rechten Flügels, Die Heiligen Margarete und Maria Magdalena, Florenz, Uffizien



Hugo van der Goes, Edinburgher Tafeln, Innenseite des linken Flügels mit dem hl. Andreas und dem schottischen König Jakob III. und dessen Sohn Jakob (?), The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh



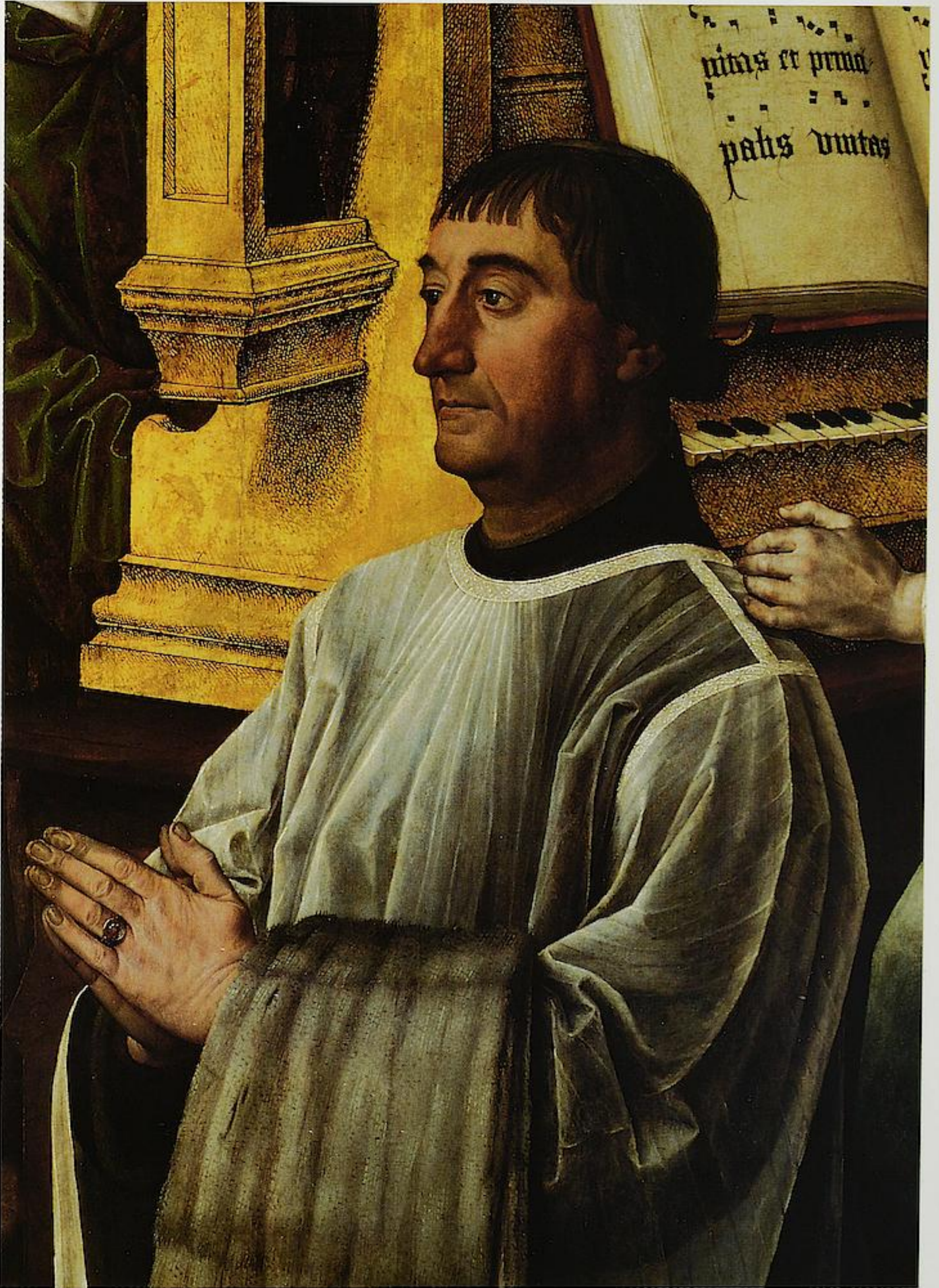
Hugo van der Goes, Edinburgher Tafeln, Innenseite des rechten Flügels mit dem hl. Georg (?) und der schottischen Königin Margarete von Dänemark, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh



Hugo van der Goes, Edinburgher Tafeln, Außenseite des linken Flügels mit dem Gnadenstuhl, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh



Hugo van der Goes, Edinburgher Tafeln, Außenseite des rechten Flügels mit Edward Bonkil und zwei Engeln, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh



Hugo van der Goes, Edinburgher Tafeln, Außenseite des rechten Flügels, Edward Bonkil, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh



Hugo van der Goes, Hippolytus-Altar, Innenseite des linken Flügels, Bildnisse des Stifters Hippolyte de Berthoz und seiner Gattin Elisabeth de Keverwyck, Brügge, St. Salvator



Hugo van der Goes, Hirtenanbetung, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



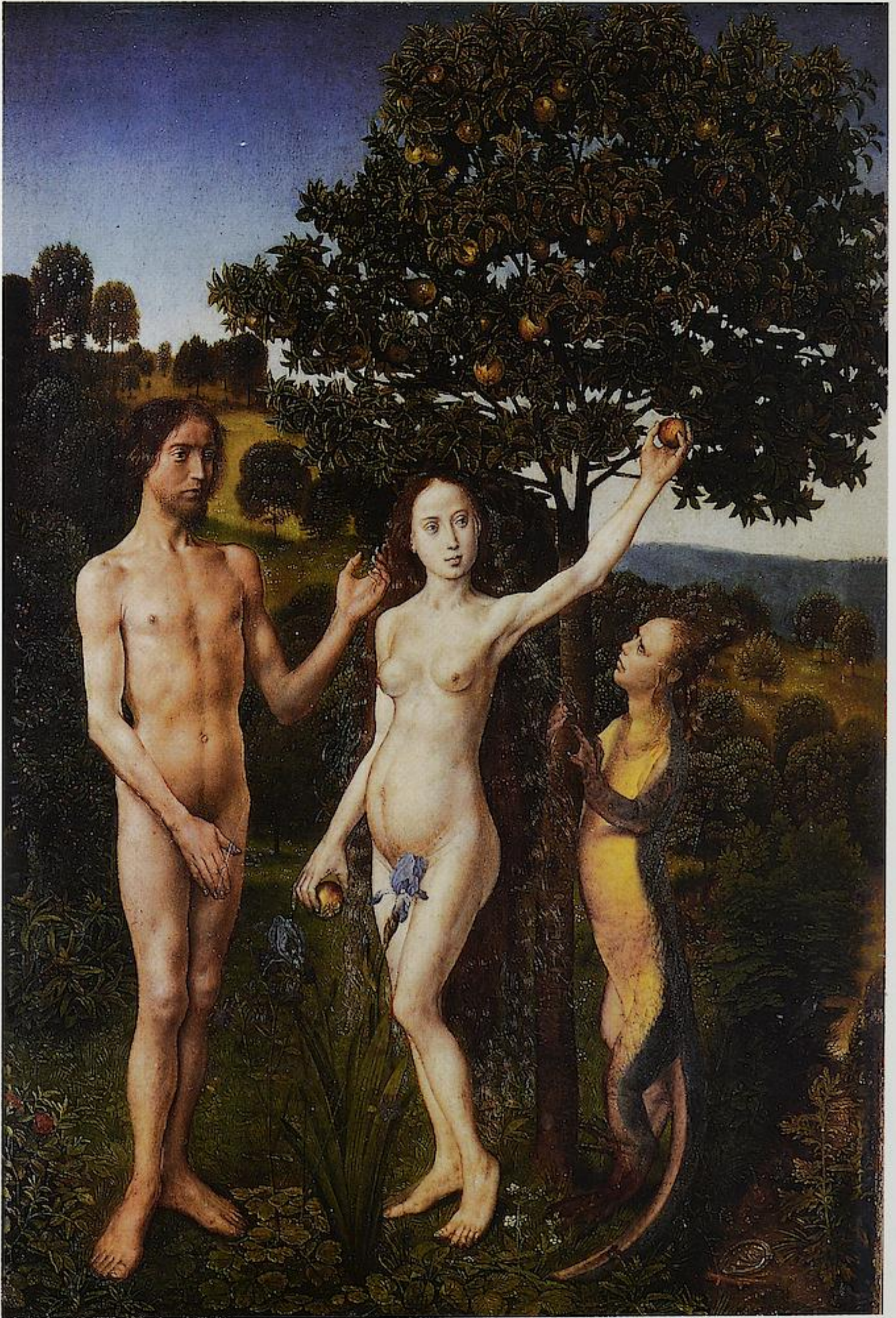
Hugo van der Goes, Hirtenanbetung, Prophet, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



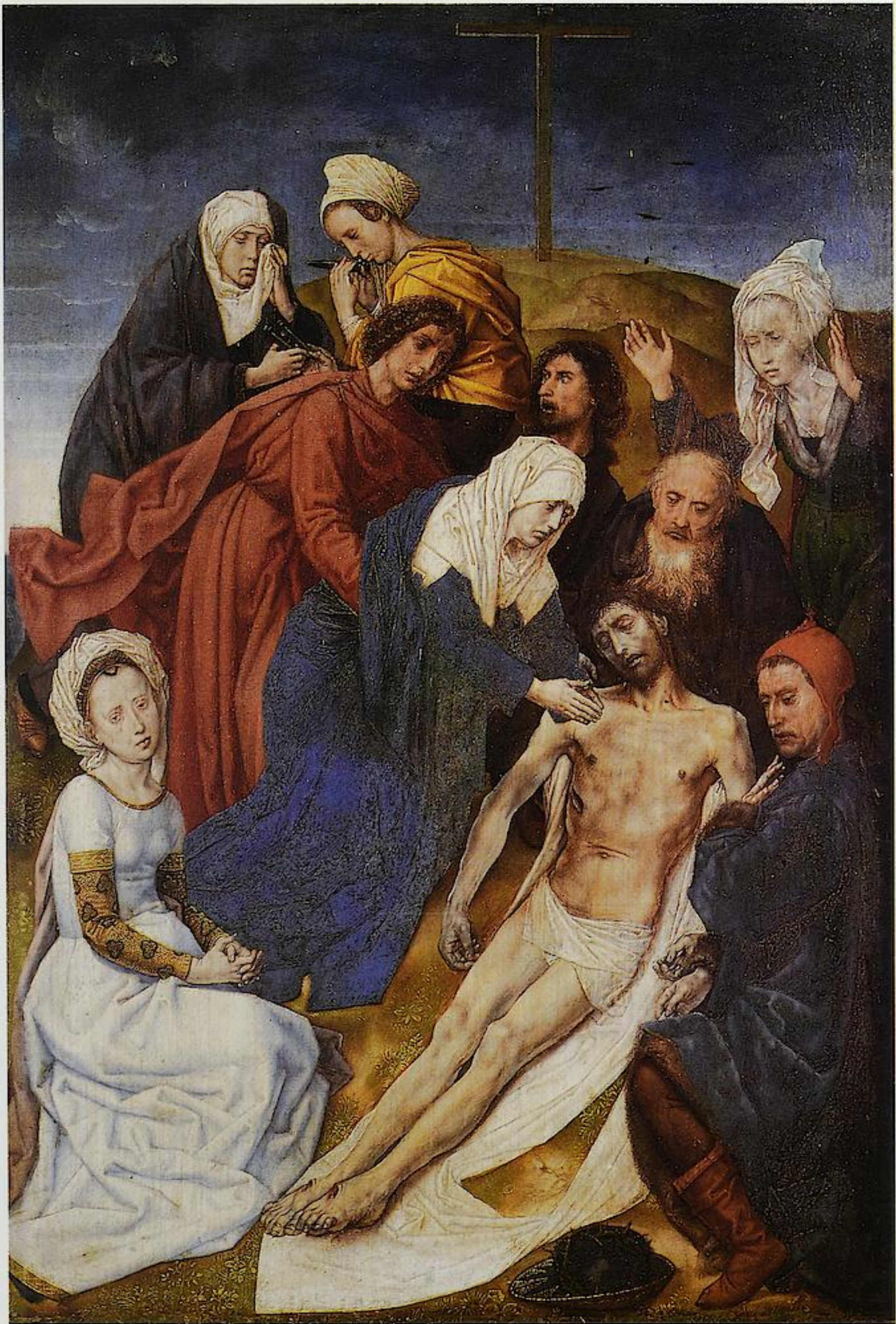
Hugo van der Goes, Marientod, Brügge, Groeningemuseum



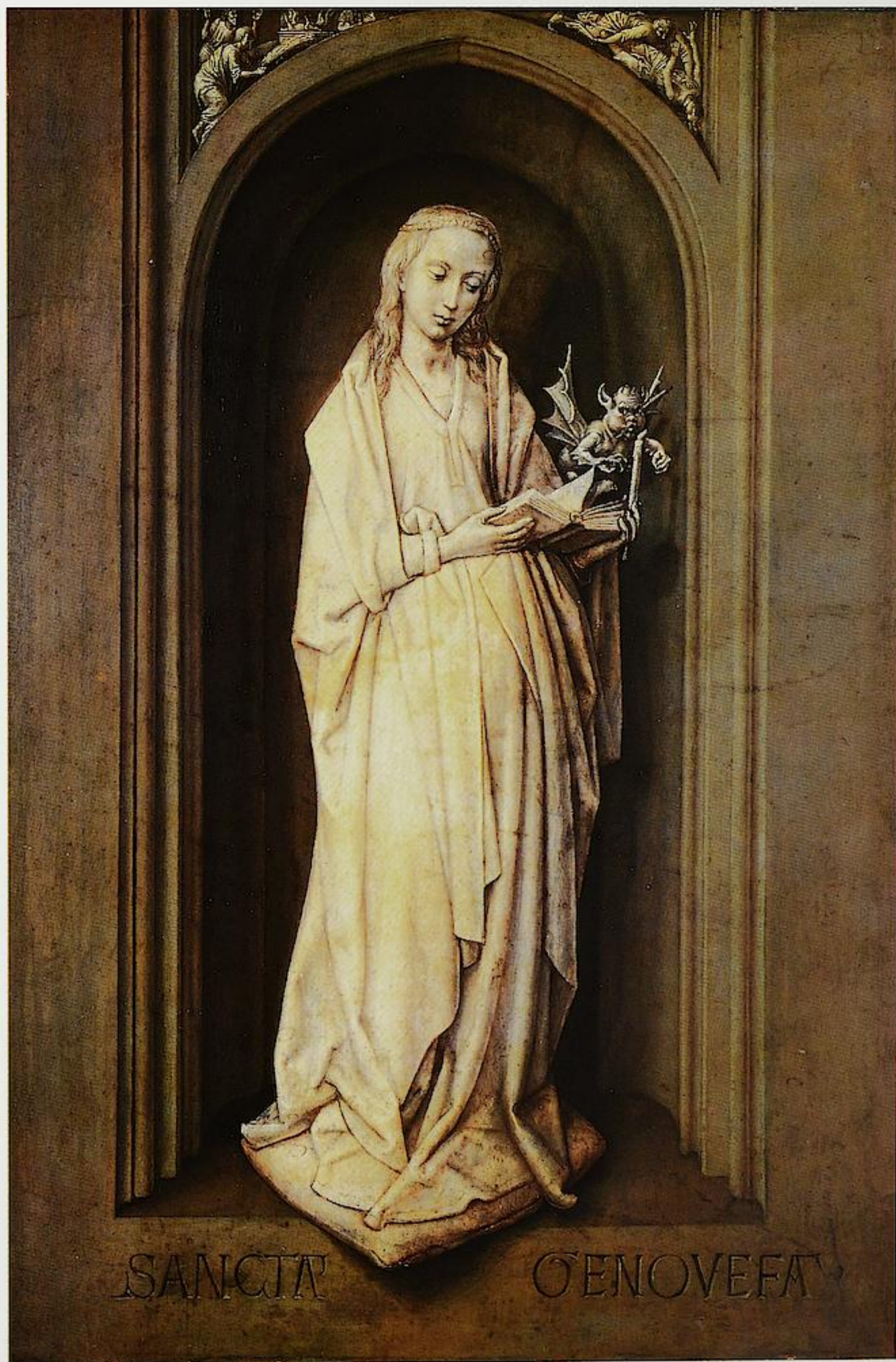
Hugo van der Goes, Marientod, Apostelgruppe um Petrus, Brügge, Groeningemuseum



Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Innenseite des linken Flügels, Sündenfall, Wien, Kunsthistorisches Museum



Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Innenseite des rechten Flügels, Beweinung, Wien, Kunsthistorisches Museum



Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Außenseite des linken Flügels, Hl. Genovefa, Wien, Kunsthistorisches Museum



Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Maria mit dem Kind, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut



Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Makroaufnahme der sekundären Übermalung am Handgelenk der Rechten Mariens, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut



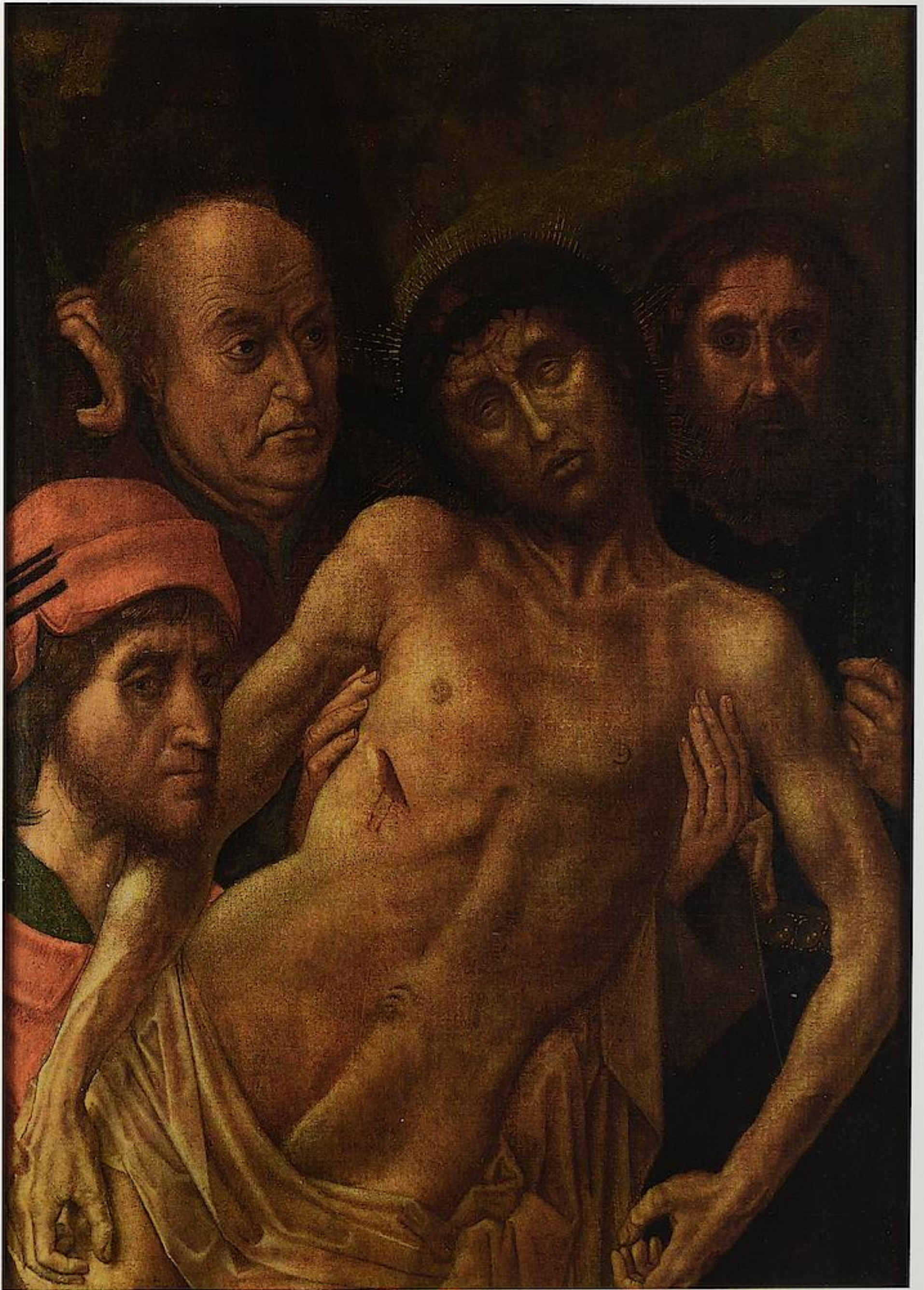
Hugo van der Goes, Lukas zeichnet die Madonna, Lissabon, Museu des Arte Antiga



Hugo van der Goes, Ovales Portraitfragment, New York, Metropolitan Museum of Art



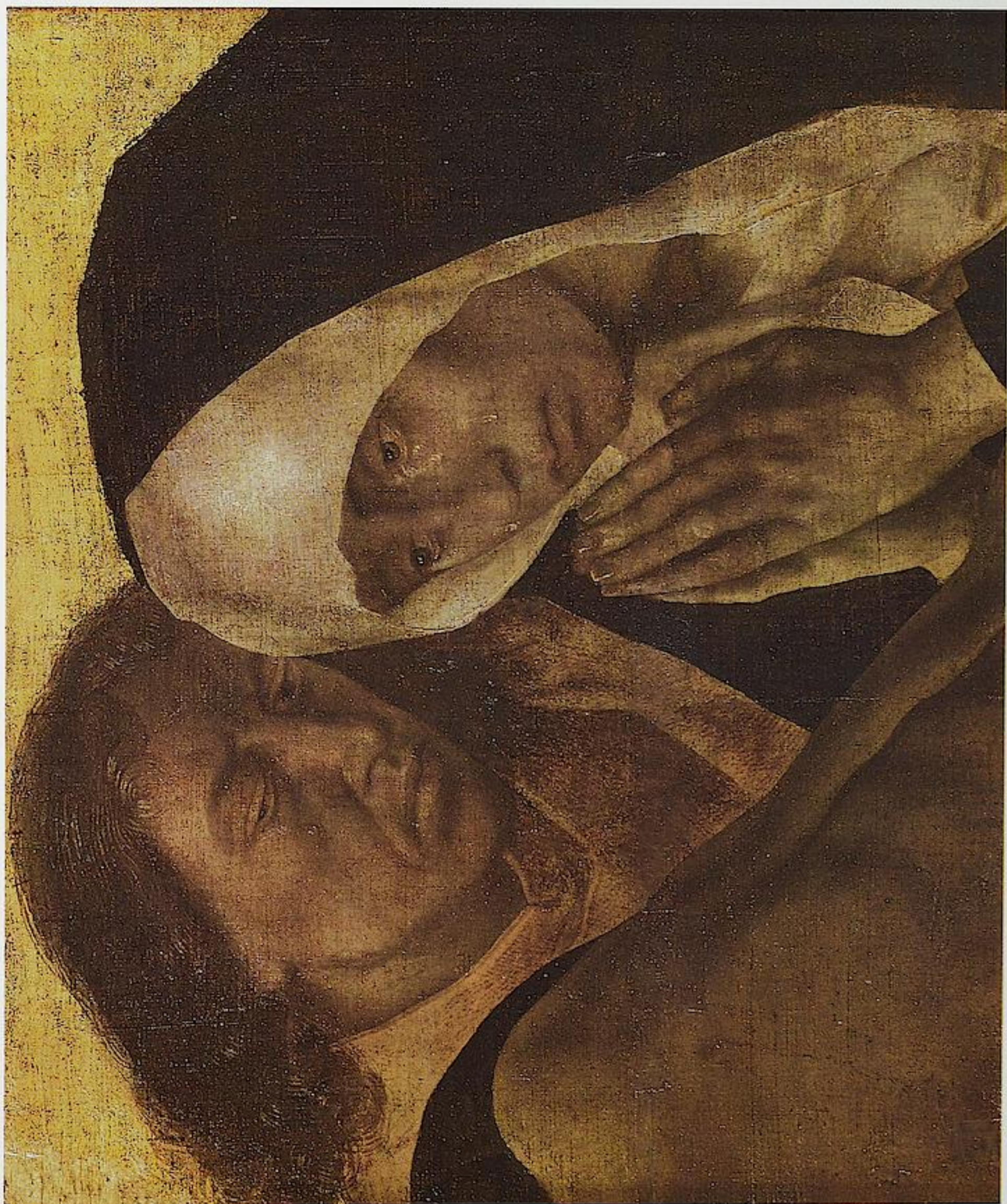
Hugo van der Goes, Diptychonflügel mit Stifter und Johannes dem Täufer, Baltimore, Walters Art Gallery



Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, linker Flügel, amerikanischer Privatbesitz



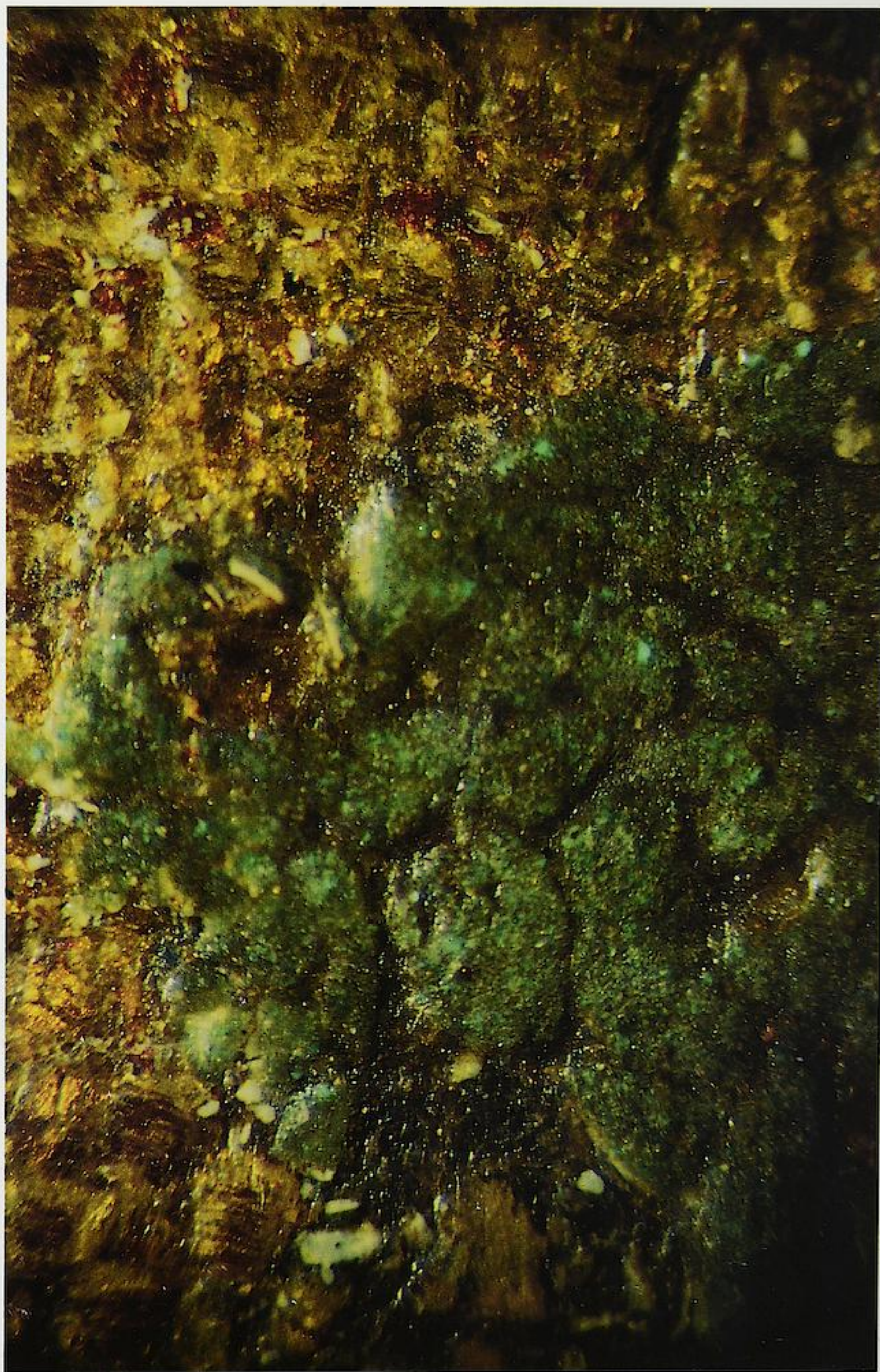
Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, rechter Flügel, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Hugo van der Goes, Fragment der »Großen Kreuzabnahme«, Oxford, Christ Church, Picture Gallery



Goes-Werkstatt, Madonna und Kind, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen



Goes-Werkstatt, Madonna und Kind, Makroaufnahme der Mondsichelspitze; unter dem Grün der sekundär ausgeführten Landschaft liegt das schwärzlich oxidierte Silber der rechten Spitze der Mondsichel, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen



Hugo van der Goes, Madonna und Kind, Pavia, Pinacoteca Malaspina



Hugo van der Goes und niederländischer Künstler vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Jakob und Rahel, Zeichnung, Oxford, Christ Church, Picture Gallery

daß eine neue, sich von allen Vorbildern radikal absetzende, individuelle Bild-erfindung höher zu bewerten sei, als die gewissenhafte »Redaktion« einer bewährten Bildtradition, ist für Künstler und Auftraggeber zur Schaffenszeit Goes' als schlicht ahistorisch zu betrachten: Zeigen doch gerade die zahlreichen Kopien bekannter Werke das Auftraggeberinteresse am Besitz oder der Stiftung eines Bildes, das als vorbildliche Formulierung eines bestimmten Bildgegenstandes galt⁵⁴. In dieser Hinsicht also unterscheidet sich Hugo nicht von den übrigen Künstlern seiner Zeit. Was ihn aber von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen nachdrücklich absetzt, ist die Art und Weise der Auseinandersetzung mit der Vorlage: Für Hugo bildete die bereits vorliegende Bildlösung eines anderen Künstlers oder auch die Bildtradition im allgemeineren Sinne nur den Ausgangspunkt für die Formulierung der eigenen Bildaussage, nicht aber die einfach verfügbare Vorlage, die nur noch kopiert zu werden brauchte. Anregungen aus verschiedensten Kunstbereichen, seien es Einzelmotive oder auch ganze Kompositionsschemata, werden nicht gedankenlos übernommen (und springen deshalb nicht, wie bei so vielen anderen Malern der Zeit unmittelbar und unübersehbar als einkopierte Zitate aus anderen Zusammenhängen ins Auge), sondern werden sorgsam durchdacht und, den eigenen Vorstellungen entsprechend neu formuliert, ins Bild gesetzt⁵⁵. Die überragende künstlerische Stellung des Hugo van der Goes wird gerade auch an diesem außerordentlich freien, schöpferischen Umgang mit der Bildtradition klar erkennbar.

⁵⁴ So z. B. die auf das Jahr 1443 datierte Kopie der Madrider Kreuzabnahme Rogier van der Weydens, damals in Löwen, durch einen unbekanntenen Maler für die Stifterfamilie Edelheer (Löwen, St. Peter; ENP II, S. 61, Nr. 3e, Tafel 8) oder die 15 Kopien der »Notre-Dame de Grâce«, eines seit 1440 in Cambrai verehrten italo-byzantinischen Gnadenbildes, die 1454 bei Petrus Christus und Hayne de Bruxelles in Auftrag gegeben wurden und die ihrerseits einigen Einfluß auf die Entwicklung des halbfigurigen Marienbildes in der altniederländischen Malerei nehmen sollten; siehe auch oben S. 110 f.

⁵⁵ Daß bei diesem Vorgehen das Ergebnis von der jeweiligen stilistischen Entwicklungsstufe Goes' abhängig ist, in deren Zusammenhang die Auseinandersetzung mit einer Vorlage stattfindet (man denke an die unterschiedliche Gestaltung etwa des Monforte-Altars im Vergleich zum Marienod), muß wohl nicht eigens betont werden. Man vergleiche in diesem Zusammenhang auch die Überlegungen des nachfolgenden Kapitels.

E. STILENTWICKLUNG UND CHRONOLOGIE DER WERKE DES HUGO VAN DER GOES

Bevor wir abschließend den Versuch unternehmen, unser Bild von Stilentwicklung und Chronologie der Werke van der Goes' zu skizzieren, soll zunächst noch einmal zum Ausgangspunkt unserer Untersuchungen zurückgekehrt werden. In welchem Umfang haben sich unsere Erwartungen bestätigt, daß eine systematische Heranziehung der zahlreichen Kleinformaten wichtige Anhaltspunkte auch für die zeitliche Reihung der fünf Hauptwerke liefern könnte? Betrachten wir also zunächst die Untersuchungsergebnisse im Kontext der unterschiedlichen Vorschläge zu Hugos Stilentwicklung.

I. Nochmals: Frühwerk oder »ultima maniera«?

Die Untersuchungsergebnisse im Kontext der widerstreitenden Vorschläge zur stilistischen Entwicklung des Malers

Nicht zuletzt dank der präzisen Analysen von Bestand und Zustand der kleinformatigen Werke der »Gruppe van der Goes« ist bei einer Reihe von Bildern eine begründete Entscheidung in Zuschreibungs- und Datierungsfragen möglich geworden. So kann nun bei der Mondsichelmadonna in Pavia (Tafel 31) und beim Oxforder Fragment der »Großen Kreuzabnahme« (Tafel 28) die Eigenhändigkeit der Ausführung durch Hugo selbst nachgewiesen werden – in beiden Fällen war sich die Forschung zuvor uneinig. Demgegenüber können die Tüchleinmalereien in Kassel (Tafel 29) und Toledo (Abb. 83) aus dem Kreis der eigenhändigen Arbeiten ausgeschieden werden. Angesichts ihrer bemerkenswerten Nähe zu den Werken des Meisters dürfte aber zumindest die Kasseler Mondsichelmadonna in seiner unmittelbaren Umgebung, mutmaßlich in seiner Werkstatt, entstanden sein. Unsere Untersuchungsergebnisse ermöglichen zugleich bei einer Reihe von Arbeiten teils gänzlich neue Datierungen, teils die Präzisierung älterer zeitlicher Ansetzungen. Der Sündenfall des Wiener Diptychons (Tafel 18) wird nun um oder unmittelbar vor 1470, die Darstellungen der Beweinung und der hl. Genovefa des Wiener Diptychons (Tafeln 19–20) hingegen um 1479 datiert. Die Frankfurter Marien tafel (Tafel 21) dürfte nicht allzu lange vor 1479 entstanden sein. Die Lissaboner Tafel des die Madonna zeichnenden hl. Lukas (Tafel 23) erweitert die Werke der »ultima maniera«, die bisher auf die Berliner Hirtenanbetung (Tafel 14) und den Brügger Marien tod (Tafel 16) beschränkt waren, um ein Hauptwerk, während für die Tüchleindarstellungen der Mondsichelmadonna eine Entstehung um 1476/77 nachgewiesen werden kann.

Doch in welchem Verhältnis stehen diese Ergebnisse zu den Grundannahmen der konkurrierenden Vorschläge zur Chronologie der Werke? Vergegenwärtigen wir uns zunächst die wesentlichen Argumente, die Pächt für seine Revision der Stilentwicklung vorgebracht hat, bevor wir sie mit den Resultaten unserer Untersuchungen in Beziehung setzen. Pächt bezweifelte entschieden die Möglichkeit eines deutlichen Stilwandels in den wenigen Jahren, die dem Maler zwischen der Ausführung des Portinari-Altars (Tafel 5, Abb. 97) sowie der Edinburger Flügel (Tafeln 8–11) in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre bis zu seinem Tod 1482 verblieben und in die schließlich auch noch eine Phase schwerster psychischer Zerrüttung fiel. Vor allem die Typenmorphologie der Frauengestalten schien Pächt für eine Entwicklung zu sprechen, die im Florentiner Altar und den Edinburger Flügeln ihren Höhepunkt und zugleich ihren Abschluß gefunden haben sollte. Während jedoch die Kopfbildung der Frauengestalten der frühdatierten Werke der »ultima maniera« auffallend nahekommt, weicht jene in Florenz und Edinburgh nicht nur von Hugos übrigen Werken, sondern auch von der altniederländischen Tradition insgesamt markant ab. Zusätzlich zu diesen entwicklungsgeschichtlichen Überlegungen glaubte Pächt aber mit dem Kupferstich des Marientodes von Martin Schongauer (Abb. 88) einen externen terminus ante quem von ca. 1470 zumindest für den Brügger Marientod nachweisen zu können: Angesichts der vielfältigen Beziehungen der altdeutschen zur frühen niederländischen Malerei und Graphik meinte er die auffälligen Parallelen zwischen Kupferstich und Tafelbild nur mit der Abhängigkeit Schongauers von der Komposition des Altniederländers erklären zu können. Da sich Schongauer aber bereits 1471 endgültig in Colmar niederließ, mußte Pächt zufolge Hugos Marientod um 1470 bereits vollendet gewesen sein.

Es stellt sich nun die Frage, inwieweit diese Überlegungen mit den Ergebnissen unserer Untersuchungen zu vereinbaren sind. Beginnen wir mit dem letztgenannten Argument Pächts, dem externen Datierungsanhalt für den Brügger Marientod. Abgesehen von der grundsätzlich problematischen Annahme, auf Grund »jeder historischen Erfahrung«¹ müsse die Priorität der Bilderfindung dem niederländischen Künstler zugesprochen werden, läßt sich mit der Mond-sichelmadonna in Pavia zumindest für ein Werk van der Goes' die unmittelbare Bezugnahme auf einen Kupferstich Schongauers des gleichen Themas zweifelsfrei nachweisen. Die Übereinstimmungen zwischen dem um 1470 zu datierenden Stich (Abb. 91) und Hugos um 1476/77 entstandener Tüchleinmadonna (Tafel 31) sind dabei noch nicht einmal so weitgehend wie zwischen dem Schongauerschen Marientod und der Tafel in Brügge. Die Annahme, daß Hugo van der Goes Kenntnis von zumindest einigen graphischen Blättern

¹ Pächt (1969), S. 57.

Schongauers besaß und diese als Ausgangspunkt für eigene Bildschöpfungen wählte, ist somit unabweisbar. Die zu Beginn der 1470er Jahre entstandenen Kupferstiche Schongauers – Mondsichelmadonna, Marientod und Peinigung des hl. Antonius – belegen also keinesfalls eine Datierung der »ultima maniera« (und der Mondsichelmadonna) Hugos in die Zeit vor oder um 1470, sie liefern vielmehr einen terminus post quem für diese Arbeiten, die sich so offensichtlich auf die graphischen Blätter Schongauers beziehen.

Für die Datierung von Hirtenanbetung und Marientod in Hugos letzte Schaffensphase sprechen auf das Nachdrücklichste aber auch die Ergebnisse der Untersuchungen der Beweinung des Wiener Diptychons. Neben anderen Parallelen ist insbesondere die Übereinstimmung in Stil und Technik der Unterzeichnung bei diesen drei Werken so groß, der Gegensatz zur Unterzeichnung etwa des Monforte-Altars (Tafel 1, Abb. 22) so ausgeprägt, daß daraus nur eine nahezu gleichzeitige Entstehung von Wiener Beweinung, Berliner Hirtenanbetung und Brügger Marientod gefolgert werden kann. Dabei ist dieser Befund insofern von allergrößter Aussagekraft, als mit der Unterzeichnung ein Gestaltungselement herangezogen werden kann, das als bloße Zwischenstufe auf dem Wege der Bildausführung zu keiner Zeit die Wirkung des vollendeten Werkes beeinflussen sollte. Der dendrochronologische Befund der Wiener Tafel liefert nun zugleich einen entscheidenden Anhaltspunkt auch für die Datierung der beiden Bilder in Berlin und Brügge. Für die Eiche, aus deren Holz die Tafel der Wiener Beweinung geschnitten wurde, konnte ein frühestmögliches Fälldatum von ca. 1469 ermittelt werden. Die wenigen Anhaltspunkte für die Dauer der Lagerung von Holz im 15. Jahrhundert vor seiner Weiterverarbeitung sprechen für eine etwa zehnjährige Ablagerung. Die Annahme, daß Hugo van der Goes die Wiener Beweinung gegen 1479 ausführte, hat daher die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Aber selbst wenn man bei möglichst rascher Verarbeitung des Holzes nur mit einer Lagerzeit von zwei Jahren rechnen wollte, würde die Ausführung der Malerei in die Zeit des Monforte-Altars fallen – eine solche Datierung der Werke der »ultima maniera« hatte aber Pächt selbst ausdrücklich verworfen. War Pächts Vorstellung einer Frühdatierung von Hirtenanbetung und Marientod von Anfang an durch den geringen zeitlichen Spielraum zwischen der Niederlassung van der Goes' als Meister in Gent im Jahre 1467 und der angenommenen Entstehung des Monforte-Altars zu Anfang der 1470er Jahre ebenso belastet wie die traditionelle Drängung des Oeuvres in den letzten Lebensjahren des Meisters, so kann jetzt durch die Datierung der Wiener Beweinung gegen Ende der 1470er Jahre ausgeschlossen werden, daß Hirtenanbetung und Marientod vor dem Monforte-Altar entstanden sind.

Das Problem der von Pächt analysierten Typenbildung weiblicher Heiliger und Engel des Portinari-Altars und der Edinburger Flügel, die in gleicher

Weise vom frühdatierten Monforte-Altar wie von den Werken der »ultima maniera«, aber auch von der altniederländischen Tradition insgesamt so deutlich abweicht, soll dabei vorerst unberücksichtigt bleiben. Wenden wir uns daher zunächst der traditionellen Goes-Chronologie zu und konfrontieren auch sie mit unsere Einzelresultaten. Die Untersuchungsergebnisse zum Wiener Diptychon sind nicht nur im Hinblick auf Pächts Revisionsversuch der Goes-Chronologie von wesentlicher Bedeutung. Auch für die traditionelle Sicht von Hugos stilistischer Entwicklung sind die an diesem Werk gemachten Beobachtungen von einigem Interesse. Das Lager der »Traditionalisten« war sich zwar darin einig, daß der Monforte-Altar den Beginn, der Portinari-Altar und die Edinburger Flügel die Mitte und die Hirtenanbetung und der Marien-tod den Endpunkt der künstlerischen Entwicklung van der Goes' markierten, aber die zeitliche Stellung des Wiener Diptychons blieb dabei ein Gegenstand heftiger Kontroversen. Abhängig vom jeweiligen Ausgangspunkt der stilistischen Analyse wurde das Diptychon entweder als ein um 1467/68 entstandenes Frühwerk oder als eine gegen 1477–79 zu datierende Arbeit der späten Schaffensperiode angesehen. Dabei kann man die ebenso interessante wie irritierende Beobachtung machen, daß sich die Vertreter der Frühdatierung primär auf die Tafel mit der Sündenfalldarstellung bezogen und die Beweinung eher unberücksichtigt ließen, während die Anhänger der Spätdatierung eben die Tafel der Beweinung als Ausgangspunkt für ihre Überlegungen wählten und dementsprechend den Sündenfall vernachlässigten. Allein R. Rey (1936, 1945)² behandelte den Sündenfall im Zusammenhang mit den von ihm früh datierten Werken, die Beweinung hingegen zusammen mit den Spätwerken, ohne allerdings die notwendige Konsequenz daraus zu ziehen und die Zusammenfügung der beiden Tafeln zum Diptychon als einen erst nachträglich von Hugo vorgenommenen Eingriff zu kennzeichnen.

Unsere Untersuchungen des Wiener Diptychons bestätigen nun die von Rey nur andeutungsweise vorgetragene zeitliche Trennung von Sündenfall einerseits und Beweinung und hl. Genovefa andererseits. Diskrepanzen vor allem in Stil und Kolorit, aber auch in technischen Details wie der Art der Unterzeichnung – dies zeigte sich besonders deutlich bei der Gegenüberstellung von Sündenfall und Beweinung (Abb. 12–17) –, finden ihre Entsprechung im dendrochronologischen Befund der beiden Tafeln: Für die Eiche, aus der die Tafel des Sündenfalls geschnitten worden ist, kann als frühestmögliches Fälldatum etwa das Jahr 1463 und damit eine mutmaßliche Verwendung durch den Maler um oder knapp vor 1470 ermittelt werden. Das Holz der Tafel mit der Bewei-

² Rey (1936), S. 35; derselbe (1945), S. 22–26.

Allein vom dendrochronologischen Befund ausgehend, kam auch Grimm (1988), S. 84f¹⁸, zur Annahme einer um etwa zehn Jahre zeitversetzten Entstehung von Sündenfall und Beweinung.

nung dagegen ist frühestens um 1469 gefällt und die Bemalung dementsprechend kaum vor ca. 1479 ausgeführt worden. Angesichts dieser Befundlage scheint ein Umdenken im Hinblick auf die Datierung des Wiener Diptychons unvermeidlich. Dabei sollte man auch im Auge behalten, daß eine zeitliche Auftrennung des Diptychons letztlich nur das nachvollzieht, was die gesamte Goes-Forschung indirekt schon dadurch vorwegnahm, daß Früh- oder Spätdatierung des gesamten Diptychons prinzipiell nur von der Beurteilung eines der beiden Flügel abhängig gemacht wurde. Sieht man von der bestehenden Montierung als Diptychon und der kanonischen Forschungsmeinung ab, die beiden Tafeln seien von Beginn an als Diptychon konzipiert gewesen, so sprechen u. E. alle Indizien dafür, daß die Tafel mit der Sündenfalldarstellung um oder bald vor 1470 entstand und zunächst für sich allein bestand. Um 1479 wurde sie dann aus uns nicht näher bekannten Gründen zum Diptychon erweitert. In diesem Zusammenhang wurde nicht nur die Tafel mit der Beweinung Christi angefügt, sondern auch die Rückseite des Sündenfalls mit der Figur der hl. Genovefa nachträglich bemalt. Die zeitliche Trennung von Sündenfall einerseits und Beweinung und Genovefa andererseits hat schließlich im Hinblick auf van der Goes' stilistische Entwicklung den wesentlichen Vorteil, daß nun die unbefriedigende Vorstellung aufgegeben werden kann, der Maler habe entweder um 1467/68 mit der Beweinung seinen eigenen Spätstil vorweggenommen oder aber um 1479 mit dem Sündenfall auf die Stilstufe des zu Anfang der 1470er Jahre entstandenen Monforte-Altars zurückgegriffen.

Mit einer Datierung um 1479 dürfte die Wiener Beweinung zwar in engem zeitlichem Zusammenhang mit Hirtenanbetung und Marientod stehen, diesen beiden Werken aber vorausgehen. Von der so auffallend herben Kopftypik der Frauen und Engel der Mitteltafel des Florentiner Altars und der Edinburgher Flügel – die schon bei den weiblichen Heiligen auf den Flügeln des Portinari-Altars in Richtung der weicheren Formulierung der Spätwerke wesentlich gemildert ist –, findet sich bei den Frauengestalten der Wiener Beweinung keine Spur mehr. Sie folgen bereits durchgehend der Kopfbildung der Werke der »ultima maniera«. Die Ursache für die erneute Wandlung der weiblichen Kopftypik van der Goes' zwischen Florenz und Edinburgh einerseits und den Spätwerken andererseits kann durch die Resultate der Untersuchung der Wiener Beweinung möglicherweise in neuem Licht betrachtet werden. Wie wir gesehen haben, geht die Wiener Beweinung in ihrer ersten, nur in der Unterzeichnung dokumentierten Fassung bis ins Detail auf eine streng symmetrisch aufgebaute Dreieckskomposition Rogier van der Weydens zurück. Erst die nachträgliche Einfügung der Klagenden am rechten Bildrand führte zu der markanten Umformulierung der bereits bestehenden Komposition, die nun durch ihre Anordnung entlang stürzender Diagonalen aufs engste mit Hirtenanbetung und Marientod übereingeht. Im Gegensatz zur Wiener Beweinung

ist aber bei diesen letztgenannten Werken der »ultima maniera« dieses für Hugo so überaus charakteristische Kompositionsprinzip von Anfang an beachtet. Darüberhinaus ist es ein zumindest verlockender Gedanke, in der Wiener Beweinung nicht nur die Genese eben dieser Gestaltungsgrundlagen der Spätwerke beobachten zu können, sondern zugleich – in der Auseinandersetzung mit dem nun zum Diptychon zu erweiternden Sündenfall – die Rückbesinnung des Malers auf einen Frauentypus, der ihm schon zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn als Modell gedient hatte. Führen die Ergebnisse unserer Untersuchungen also im Hinblick auf das Wiener Diptychon zu Schlußfolgerungen, die von der traditionellen Goes-Chronologie abweichen, so stützen gerade die an der Wiener Beweinung gewonnenen Beobachtungen die traditionelle Spätdatierung von Hirtenanbetung und Marientod.

Im folgenden soll nun der Versuch unternommen werden, die Ergebnisse unserer Untersuchungen der kleinformatischen Tafel- und Tüchleinmalereien in den übergeordneten Kontext von Hugo van der Goes' Stilentwicklung und Chronologie zu stellen. Das Bild, das sich dabei für uns ergibt, läßt die Zusammenstellung der Werke in drei Gruppen um den Berliner Monforte-Altar, das Florentiner Triptychon und den Brügger Marientod zu.

II. Das Frühwerk um den Monforte-Altar (ca. 1467 - ca. 1472)

Das früheste der im Original erhalten gebliebenen Werke Hugos, der Wiener Sündenfall (Tafel 18), wurde um 1479 vom Maler selbst nachträglich durch die Hinzufügung der Beweinung Christi zu einem typologisch argumentierenden Hausaltärchen für die privaten Frömmigkeitsübungen des Besitzers erweitert. Die kleinformatische und mit feinmalerischer Brillanz ausgeführte Tafel des Sündenfalles findet ihre nächste stilistische Parallele im Monforte-Altar (Tafel 1). Als Mitteltafel eines großen Triptychons unterscheidet sich diese Königsanbetung zwar in Format und Funktion wesentlich vom Wiener Sündenfall. In seinem Bemühen um eine klare Raumorganisation und ruhige Gesamtkomposition, um leuchtend-warme Farbigekeit, um lichtdurchströmte Atmosphäre und um ein Maximum an differenzierender Oberflächenwiedergabe, schließlich auch in der außerordentlich freien Art, in der erst im Prozeß des Unterzeichnens die endgültige Klärung der Einzelform erfolgt, zeigt der Monforte-Altar aber Gestaltungsmerkmale, wie sie zumindest schon im Ansatz auch beim Sündenfall zu beobachten waren. Wenngleich es fraglos problematisch ist, die mit überaus stoffreichen Gewändern bekleideten Figuren der Königsanbetung mit den Aktfiguren des Sündenfalls zu vergleichen, so zeigt doch der Monforte-Altar eine derart gesteigerte Sicherheit und zugleich Monumentalität der Figurenbildung, daß beim Versuch der zeitlichen Ordnung der beiden Tafeln

das Kleinformat der Altartafel vorausgehen muß. Behält man im Auge, daß der Portinari-Altar (Tafel 5) nach Aussage der Stifterbilder um die Mitte der 1470er Jahre begonnen worden sein dürfte, und will man den Beginn der selbständigen künstlerischen Tätigkeit Hugos nicht wesentlich vor dem Termin seiner Aufnahme als Meister in die Genter Malergilde ansetzen, so wird man den Monforte-Altar in den Anfang der 1470er Jahre, den Wiener Sündenfall knapp davor datieren. Für die zeitliche Ansetzung der kleinformatigen Tafel kann zusätzlich der dendrochronologische Untersuchungsbefund herangezogen werden. Er stützt eine Datierung um oder bald vor 1470.

Der Monforte-Altar stellt ohne Frage den Höhepunkt des ersten für uns faßbaren Abschnitts der künstlerischen Entwicklung van der Goes' dar. Anders als bei den späteren Werken ist die Auseinandersetzung mit den Werken wie mit dem Stil der überragenden Künstlergestalten der ersten Jahrhunderthälfte unmittelbar ersichtlich. In der gleichen Weise, in der sich Hugo für die Gestalten des Wiener Sündenfalls unverkennbar am Stammelternpaar des Genter Altars (Abb. 7) orientiert hatte, schloß er sich mit der Komposition der Monforter Königsanbetung aufs engste Rogier van der Weydens Columba-Altar (Abb. 86) an. Für die beim Wiener Sündenfall wie beim Monforte-Altar zum Einsatz kommenden Gestaltungsmittel nahm er sich aber die großen Altarwerke Jan van Eycks zum Vorbild: Hier findet man bereits die sich klar entfaltende Raumstruktur – bei van Eyck auf empirischer Grundlage entwickelt, bei van der Goes auf der genauen Kenntnis der Zentralperspektive basierend –, vor allem aber die vollkommen sicher beherrschte Wiedergabe der atmosphärischen Wirkung von Licht und Schatten. Hier wie dort bekommt die einzelne, Raum verdrängende und sich im Raum bewegende Figur ihren eindeutig definierten Platz zugewiesen. Die Freude an der Vielfalt der Erscheinungsformen der sichtbaren Welt schlägt sich beide Male ebenso in der außerordentlichen Sorgfalt bei der malerischen Umsetzung der unterschiedlichsten Materialien nieder wie in der offenkundigen Nutzung von portraitartigen Einzelstudien zumindest für einen Teil der dargestellten Personen. Während sich Hugo in seiner späteren Entwicklung von diesen »eyckischen«, der authentischen Wiedergabe der sichtbaren Welt verpflichteten Stilmitteln eines Detailrealismus teilweise wieder abwenden sollte, behielt er seit dem Monforte-Altar ein gleichfalls bei Jan vorgebildetes, von Rogier hingegen durchgängig vermiedenes Gestaltungsmittel bei, das in ganz entscheidender Weise zur Monumentalität der Einzelfigur wie der Gesamtkomposition beiträgt: Durch die Einstellung der Figuren in eine ihrerseits vom gewählten Bildausschnitt überschrittene und dadurch in der Darstellung fragmentiert erscheinende Bildarchitektur wird die einzelne, nun konsequent nahsichtig gegebene Gestalt in ihrer Wirkung für die Gesamtkomposition wesentlich gesteigert. Dieser Effekt wird im Monforte-Altar durch die schweren, in sich ruhenden, in stoffreiche Ge-

wänder gekleideten Figuren noch zusätzlich verstärkt. So kann selbst aus der Perspektive dieser monumentalen, ganzfigurigen Königsdarstellung die bedeutende Rolle des Malers auch für die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes nicht überraschen³.

Ungeachtet dieser vielfältigen und unmittelbaren Bezüge zu Werken Jan van Eycks und Rogier van der Weydens, drückt sich in ihrer intensiven Verarbeitung und Umsetzung eine demgegenüber gänzlich eigenständige künstlerische Persönlichkeit aus. Dabei erscheint uns die Herausarbeitung der niederländischen »Wurzeln« gerade der frühesten uns faßbaren Werke van der Goes' in zweierlei Hinsicht wichtig: Zum einen zeigt die Untersuchung der Herkunft der den Monforte-Altar mitprägenden Einflüsse deutlich, daß gerade angesichts dieser Tafel die Annahme einer Italien-Reise des Malers vor 1467 unbegründet ist – was in noch stärkerem Maße für die späteren Werke gilt –, zum anderen zeigt sich an der gleichzeitigen Ausrichtung an Werken Jans und Rogiers der überlegene und überlegte Umgang mit dem künstlerischen Erbe. Dennoch lassen sich an den beiden aus der Zeit vor dem Portinari-Altar im Original überlieferten Werken keine sicheren Anhaltspunkte für Herkunft und Ausbildung des Malers gewinnen⁴.

III. Die mittlere Schaffensperiode um den Portinari-Altar und die Edinburgher Flügel (ca. 1473 – ca. 1477)

Der Portinari-Altar in Florenz (Tafel 5, Abb. 97) und die in Edinburgh befindlichen Flügel eines Triptychons (Tafeln 8–11), dessen Mitteltafel verloren ist, bilden den Mittelpunkt einer zweiten, stilistisch relativ geschlossenen Werkgruppe. Beide Altäre sind durch die dargestellten Kinder der Stifter zumindest

³ Ringbom (1965/84).

⁴ Hugos in besonderem Maße an der Architekturdarstellung des Monforte-Altars ablesbare Kenntnis der Zentralperspektive könnte ein Indiz für die künstlerische Herkunft und Ausbildung des Malers liefern. Wie Collier (1975/83), S. 89–92, nachweisen konnte, steht Hugo im Hinblick auf diese Kenntnis und ihre Anwendung – mit Ausnahme der Söhne Dirk Bouts d. Ä. – weitgehend isoliert unter den niederländischen Malern der 1470er und 1480er Jahre. Neben der Beherrschung der Zentralperspektive gibt es aber mit der männlichen wie weiblichen Typenbildung einen weiteren Berührungspunkt zwischen einzelnen Werken Bouts' und van der Goes' (man vergleiche etwa die männlichen Gestalten von Bouts' Sakraments-Altar in St. Peter in Löwen [ENP III, S. 61, Nr. 18, Tafel 26–32] mit dem Adam des Wiener Sündenfalls oder dem zweiten König des Monforte-Altars, die Gräfin der Feuerprobe der Gerechtigkeitstafeln [ENP III, S. 63, Nr. 33, Tafel 49f] mit den Engeln des Portinari-Altars). Schließlich belegt aber auch die Schätzung des Bouts-Nachlasses 1480 und die Ausführung des Stifterflügels des bei Bouts' Tod 1475 offensichtlich unvollendet hinterlassenen Hippolyt-Triptychons (ENP III, S. 63, Nr. 29, Tafel 43–45) durch Hugo die engen Verbindungen zwischen beiden Malern. Eine Tätigkeit Hugos vor 1467, wenn nicht in der Bouts-Werkstatt selbst, so doch in ihrer unmittelbaren Umgebung, kann man daher durchaus für möglich halten.



Abb. 97 Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Flügelaußenseiten, Verkündigung, Florenz, Uffizien

annäherungsweise in die Mitte bzw. in die zweite Hälfte der 1470er Jahre zu datieren⁵. Beide Werke sind vor allem im Hinblick auf die Kopftypik der

⁵ Im Falle des Portinari-Altars wird man das Geburtsdatum des jüngsten der dargestellten Kinder des Stifterpaares als terminus post quem für die Auftragserteilung Portinaris wie für die Konzeption des Gesamtwerks betrachten können. Zwei Umstände verunmöglichen aber dennoch die präzise Feststellung selbst dieses terminus post quem, von einer sicheren Datierung dieses Triptychons ganz zu schweigen. Hatte Warburg (1901), S. 43f, auf Grund seiner Archivstudien noch angenommen, das Geburtsdatum des jüngsten dargestellten Sohnes Pigello mit 1474, das des nachgeborenen Guido aber mit 1476 präzise angeben zu können, so erbrachten die sich auf die Auswertung weiteren Archivmaterials stützenden Untersuchungen von Hatfield Strens (1968), S. 315–319, davon abweichende Angaben (eine Zusammenfassung der z.T. widersprüchlichen, aus verschiedenen Jahren stammenden Angaben des Florentiner catasto bei Thompson, Campbell [1974], S. 103³) – demnach könnte Pigello erst 1476, der jüngere Bruder Guido 1477 zur Welt gekommen sein. Die Tatsache, daß Pigello im Gegensatz zu den übrigen Familienmitgliedern ohne den Schutz eines ihm speziell zugeordneten Heiligen auskommen muß, wirft darüberhinaus die Frage auf, ob seine Darstellung möglicherweise erst nachträglich in den linken Flügel aufgenommen wurde (so z. B. Held [1955], S. 231), oder ob der jüngste Sohn von Anfang an aus Gründen der kompositionellen Balance

Frauen und Engel, den Gewandstil und die Farbwirkung, durch die Komposition und den durch Mimik wie Gestik vermittelten Ausdruck der Figuren, schließlich aber auch durch technische Details wie die Art des Farbauftrags oder der Zusammenfügung der Einzelbretter zur Bildtafel⁶ eng miteinander verbunden, zugleich aber vom Monforte-Altar deutlich abgesetzt⁷. Betrachten wir diese Gestaltungsmerkmale im Vergleich.

Das Gesicht der Monforter Maria (Tafel 1) ist ebenso wie das der Wiener Eva (Tafel 18) unter einer stark betonten, hohen Stirnpartie weich modelliert, der Gesichtsschädel tritt dabei kaum hervor. Durch die symmetrische Entsprechung des rundlich geschwungenen Kinnkonturs in den kurvig vom Scheitel zu den Seiten fallenden Haaren folgt die Gestaltung des Kopfes der Form einer stark gerundeten Ellipse. Ganz anders hingegen die Kopfbildung vor allem der Florentiner und Edinburgher Engel; ihre Köpfe sind in der Wirkung nun wesentlich herber als die der früheren Werke. Durch die enorm breite, zugleich aber nicht übermäßig hohe Stirn und die spitz zulaufende Kinnpartie sind die Köpfe der Dreiecksform angenähert. Die deutlich erkennbare Knochenstruktur des Schädels wie auch die markante Reduktion der Stirn- gegenüber der Gesichtspartie tragen wesentlich zu dem ältlichen, unfrohen Eindruck der Gesichter bei, der z.T. noch von dem nicht anders als mürisch zu bezeichnenden Ausdruck einzelner Gesichter verstärkt wird. Die Diskrepanz in der Typenbildung nimmt allerdings deutlich ab, wenn man die weiblichen Heiligen des Portinari-Altars – die Marien der Anbetung wie der Verkündigung, die hl. Margarete und Maria Magdalena sowie den Verkündigungengel – mit denen des Frühwerks vergleicht. Zwar ist auch die Kopfform

zwischen den Flügeln gemeinsam mit dem älteren Antonio dem Schutz des hl. Antonius Abbas unterstellt worden war.

Bei den Edinburgher Flügeln ist das Problem ähnlich gelagert (Thompson, Campbell [1974], S. 31–39, 55–57). Das Königspaar auf den Flügelinnenseiten ist dank der Wappenangaben zweifelsfrei als Jakob III. von Schottland und Margarete von Dänemark zu identifizieren. Bei dem auf dem linken Flügel zusammen mit Jakob III. dargestellten Prinzen handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um den Thronfolger und Sohn des Paares, den 1473 geborenen Jakob, Herzog von Rothesay. Da nur der Thronfolger, nicht aber der 1478 geborene, ebenfalls Jakob genannte zweite Sohn dargestellt wurde, kann man die Auftragserteilung für das Altarwerk in die Jahre zwischen 1473 und 1478 datieren.

Zum grundsätzlichen Problem, von der Darstellung eines Kindes in der altniederländischen Malerei auf sein tatsächliches Alter rückschließen zu wollen, vergl. Thompson, Campbell (1974), S. 36, 104.

Zur Person Bonkils vgl. Lorne Campbell, Edward Bonkil: A Scottish patron of Hugo van der Goes; in: Burlington Magazine 126 (1984), S. 265–274.

⁶ Thompson, Campbell (1974), S. 99–101.

⁷ Gegenüber den im folgenden diskutierten Unterschieden zwischen dem Frühwerk um den Monforte-Altar und den seit der Mitte der 1470er Jahre entstehenden Arbeiten ist selbstverständlich die – zu allen für uns faßbaren Abschnitten der Tätigkeit van der Goes' zu beobachtende – intensive Auseinandersetzung mit der Bildtradition zu betonen (s. o. S. 205–226).

der heiligen Frauen des Portinari-Altars eher ei- als ellipsenförmig, zwar spricht auch bei ihnen der Gesichtsschädel stärker mit als etwa bei der Monforter Maria, insgesamt aber ist der Unterschied zu den früheren Werken wesentlich weniger markant als bei den Engelsköpfen.

Während die Kopftypik der Frauen und Engel sich in den Spätwerken von der herberen Formgebung des Portinari-Altars und der Edinburger Flügel abwendet und sich erneut der Prägung des Frühwerks um den Monforte-Altar annähert, ist bei den Florentiner und den Edinburger Tafeln eine deutlich gewandelte Auffassung im Gewandstil und in der Farbgebung festzustellen, die in gleicher Weise in den Werken der »ultima maniera« vorherrscht oder sich noch verstärkt. Betrachten wir zunächst die Veränderungen des Gewandstils der Figuren. Beim Monforte-Altar bestimmen, ganz abgesehen von der größeren Vielfalt der differenziert wiedergegebenen Stoffarten, zumindest bei den Figuren der Könige und Josephs, Stoffe den Eindruck, die derart dicht gewebt und schwer erscheinen, daß sie bretthaft die darunter befindlichen Körperformen verschleiern, bzw. auf dem Boden gestaucht umbrechen – man betrachte nur den ältesten König, dessen Kniemotiv unter den kleinteilig am Boden gestauten Falten mehr zu erahnen als zu erkennen ist. Durchaus anders ist hingegen die Gewandorganisation in Florenz und Edinburgh wie auch bei den Spätwerken. Hier tritt der Körper unter dem Gewand deutlicher hervor, die dargestellten Stoffe wirken durchweg dünner. Das Faltengeschiebe, das sich am Körper selbst oder durch die Stauung des Stoffes auf dem Boden ergibt, ist nun durch einzelne, langausgezogene Röhrenfalten strukturiert. Mag auch diese Form der Gewandgestaltung sich tendenziell einem nahezu ornamental zu nennenden Eigenleben annähern, so ist sie doch in unvergleichlich stärkerem Maße auf den Körper bezogen, als dies beim Monforte-Altar der Fall ist. Ein ähnliches Bild der Abweichung vom Triptychon aus Monforte – zugleich aber der Übereinstimmung mit den späteren Werken – bietet die Farbgebung der Florentiner und Edinburger Tafeln. 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 Buntfarben mit Weiß oder Grau, zum anderen durch die vorherrschende Verwendung von Grün-, Braun- und Blautönen hervorgerufen wird, und die nicht allein mit dem Bemühen um jahreszeitlich stimmige, atmosphärische Wirkung erklärt werden kann.

Schließlich ist aber gegenüber dem früheren Monforte-Altar ein deutlicher Wandel in der Strukturierung des Bildgefüges insgesamt, in der Auffassung der Einzelfigur wie in der Wiedergabe ihres inneren Empfindens, festzustellen. Zwar ist es nicht unproblematisch, die Darstellung des würdevollen Königszuges des Monforte-Altars mit der Florentiner Hirtengruppe zu vergleichen, die in die stille Szenerie der Anbetung des Kindes hereinbricht. Dennoch folgt

diese die ruhige Ausgeglichenheit der Komposition dynamisch aufbrechende Hirtengruppe⁸ einem sich immer deutlicher herauskristallisierenden Grundzug der Gestaltung der Werke van der Goes' seit der Mitte der 1470er Jahre. Dazu gehört die Kontrastierung der ruhig in Anbetung verharrenden Figuren mit solchen, die inmitten eines stark betonten Bewegungsablaufs dargestellt werden – man vergleiche etwa die anbetenden Engel, Maria und Joseph des Portinari-Altars mit den heraneilenden Hirten, die in den vorderen Bildecken der Wiener Beweinung (Tafel 19) hockenden Gestalten mit der stürzenden Linie der Figuren um Maria und mit der pathetisch die Arme ausbreitenden Klagenden am rechten Bildrand, die Prophetenfiguren, Engel und die Heilige Familie der Hirtenanbetung (Tafel 14) mit den beiden Hirten, deren wilder Lauf die anbetenden Figuren zu überrennen droht. Dazu gehört gleichfalls das Arbeiten mit Kontrasten in der Gestaltung der Einzeltafeln, die das in sich ruhende Bildgefüge insgesamt aufbrechen – wie etwa die ins riesenhafte gesteigerte Figurenbildung der Heiligen gegenüber den ihrem Schutz unterstellten Stifterfiguren der Florentiner wie der Edinburgher Tafeln, die Gegenüberstellung der kompositionell in sich geschlossenen Stifterflügel des Portinari-Altars mit der offenen Gestaltung der Mitteltafel oder der gleichfalls in sich abgeschlossenen Darstellung des Edinburgher Gnadenstuhles mit der darauf ausgerichteten Tafel mit Edward Bonkil.

Zu diesen Gestaltungsmerkmalen, die zur Dynamisierung der an sich statischen Komposition entscheidend beitragen und denen wir – wenn auch noch in abgeschwächter Form – erstmals beim Portinari-Altar begegnen, tritt eine im Vergleich zu den früheren Werken veränderte Empfindungswelt der Figuren, die sich in Gestaltung und Ausdruck der Gesichter niederschlägt. Verglichen mit den in sich selbst sicher 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 späten Marientodes (Tafel 16) 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. Diesem Ausdruckswandel geht eine grundlegende Veränderung der Gestaltung der Köpfe parallel: Wirken die wichtigsten Figuren des

⁸ Gerade die Hirtengruppe ist nicht in den beiden Vorbildkreisen enthalten, von denen Hugo bei der Gestaltung seiner Florentiner Anbetung ausging: Weder das Wandbild im Genter »Vleeshuis« noch Rogiers Bladelin-Altar öffnen den Kreis der anbetenden Figuren für eine ungestüm heraneilende Gruppe weiterer Gestalten. Die Aufnahme der Hirten in seine Florentiner Komposition, vor allem aber ihre besondere Darstellung kann also – ähnlich wie im Fall der »dynamischen« Umgestaltung der Rogierschen Beweinung beim rechten Flügel des Wiener Diptychons – nur als das ureigenste künstlerische Anliegen van der Goes' betrachtet werden. Kennzeichnenderweise verzichtete der Künstler beim früheren Monforte-Altar noch auf eine derartige radikale Veränderung der von Rogiers Columba-Altar übernommenen Kompositionsstruktur.

Monforte-Altars wie unmittelbar nach dem Leben gestaltet, zeigen die Köpfe der männlichen Heiligen beim Portinari-Altar bereits die deutliche Tendenz zur Vereinheitlichung der Gestaltungsmerkmale – 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. Die Köpfe sind hier insgesamt einer stärkeren Stilisierung unterworfen – man betrachte nur die gänzlich ornamentale Gestaltung der Haare und Bärte.

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 von 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 unklar⁹. Angesichts der Datierung des Wiener Sündenfalls in die Zeit um oder kurz vor 1470 und des Monforte-Altars in den Anfang der 1470er Jahre bleibt für die Veränderung der Stilsprache bis zum Beginn der Arbeiten am Portinari-Altar nur eine kurze Zeitspanne. Der Eindruck, dem Hugos künstlerische Ausdrucksfähigkeit in dieser Zeit unterlag, muß im Hinblick auf die Intensität seiner dann im Portinari-Altar zum Ausdruck kommenden Verarbeitung enorm gewesen sein. Ob die Begegnung mit französisch-burgundischer Kunst der auslösende Faktor für diesen Stilwandel war, ist bei unserem gegenwärtigen Kenntnisstand nicht sicher zu entscheiden. Panofsky¹⁰ dachte an die Möglichkeit einer Burgundreise 1473/74 anlässlich der Überführung der sterblichen Überreste der Eltern Karls des Kühnen nach Dijon, während der Hugo mit der Kunstproduktion Burgunds in Berührung gekommen sein könnte – es sei nur an Claus

⁹ Man wird den Stilwandel auch kaum überzeugend dadurch erklären können, daß der Königsanbetung im Gegensatz zur Anbetung durch die 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.

¹⁰ Panofsky (1953), S. 344.

Sluters grandiosen Skulpturenschmuck der Kartause von Champmol bei Dijon erinnert. Eine andere Möglichkeit wäre die Vermittlung ihrer Kenntnis durch den Meister von Moulins, der in verschiedenen Arbeiten eine derartige Vertrautheit mit den Werken van der Goes' zeigt¹¹, daß einige Wahrscheinlichkeit für seine zeitweise Tätigkeit in der Werkstatt des Meisters oder in dessen unmittelbarer Umgebung spricht¹².

Doch eine weitere Möglichkeit gilt es zu bedenken – den Einfluß Joos van Wassenhoves. Joos war seit 1464 Freimeister in Gent und vom ersten, uns überlieferten Auftreten Hugos diesem eng verbunden¹³. Nach 1469 taucht Joos in den Genter Archivalien allerdings nicht mehr auf. Wann er nach Italien aufbrach, ist nicht bekannt, aber vor Februar 1473 muß Joos in Urbino eingetroffen sein. Zu diesem Zeitpunkt erscheint sein Name (»Giusto da Guanto«) erstmals in den Abrechnungen der Corpus Domini-Bruderschaft im Zusammenhang mit dem monumentalen Altarbild der Apostelkommunion (Abb. 98), für das Joos am 25. Oktober 1474 die abschließende Zahlung erhielt¹⁴. Zahlreiche Aufträge des Herzogs von Urbino, Federico da Montefeltre, darunter

¹¹ Eine unmittelbare Vertrautheit mit Werken Hugos zeigen verschiedene Arbeiten des Meisters von Moulins. So zeigt das namengebende Hauptwerk des Meisters von Moulins, das Triptychon mit der Darstellung der von Engeln bekrönten Mondsichelmadonna und dem herzoglichen Stifterpaar Peter II. von Bourbon und Anna von Frankreich in der Kathedrale von Moulins (Laclotte [1972], Tafel XXXV) enge Bezüge zu den Edinburger Tafeln wie zur Paveser Mondsichelmadonna Hugos (so schlug Bruyn [1976], S. 319–320, vor, die Mitteltafel des Triptychons in Moulins für die Rekonstruktion der verlorenen Mitteltafel der Edinburger Tafeln heranzuziehen). Die Anbetung des Kindes mit der Darstellung des Kardinals Nicolas Rolin als Stifter in Autun, Musée Rolin (Huillet d'Istria [1961], S. 16–26), setzt vor allem im Hinblick auf die Farbgebung das Vorbild der Goes'schen Spätwerke voraus. Schließlich ist auch die Madonna mit Kind und Engeln in Brüssel, Musée des Beaux-Arts (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Departement Oude Kunst. Inventariscatalogus van de oude Schilderkunst, Brussel 1984, S. 350), eng mit der Goesschen Mondsichelmadonna verwandt.

In denselben Kontext gehört u. E. auch die Thronende Madonna mit Heiligen in amerikanischem Privatbesitz (vergl. Grimm [1988], S. 77–91).

¹² Die Vermutung der zeitweisen Tätigkeit des Meisters von Moulins in der Goes-Werkstatt ist mehrfach geäußert worden, so u. a. auch von Huillet d'Istria (1961), S. 10. Die außergewöhnliche stilistische Nähe einzelner Werke des Meisters von Moulins zu solchen des Hugo van der Goes führte die kunsthistorische Forschung des 19. Jahrhunderts dazu, die Mehrzahl dieser Werke van der Goes selbst zuzuschreiben. So betrachtete etwa noch Firmenich-Richartz (1897), Sp. 372–386, die beiden Portraits Karls II. Kardinal von Bourbon in Chantilly und München und den Altarflügel mit einem vom hl. Viktor empfohlenen geistlichen Stifter in Glasgow als Werke van der Goes'.

¹³ So bürgte Joos van Wassenhove im Mai 1467 bei Hugos Aufnahme in die Malergilde. Beide Maler stellten sich im Januar 1469 als Bürgen für die Meisterschaft des vor allem als Buchmaler tätigen Alexander Bening zur Verfügung (Imaginaire Museum, Doc. II, VII). Im Jahre 1475 verrechnete Hugos mutmaßlicher Vermieter in Gent, Filips van der Zickele, einen Teil der Mietschuld Hugos mit einem Geldbetrag, den Zickele Joos geschuldet, und den Hugo vorgestreckt hatte, »doe Joes van Wassenhove te Rome waert trac« (Imaginaire Museum, Doc. XV).

¹⁴ ENP III, S. 44–47, 74, Nr. 99, Tafel 101. Marilyn Aronberg Lavin, The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca; in: Art Bulletin 49 (1967), S. 1–24.



Abb. 98 Joos van Wassenhove (Giusto da Guanto), Apostelkommunion, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

der »Uomini illustri«-Zyklus im Studiolo des Herzogspalastes, schlossen sich an¹⁵. Betrachtet man nun Joos van Wassenhoves für Urbino geschaffene Werke, so sind gerade im Hinblick auf die männliche Typenbildung überraschende Parallelen zu Hugos seit der Mitte der 1470er Jahre entstandenen Werken zu konstatieren. Sollte schließlich die Zuschreibung und Datierung der Königsanbetung im Metropolitan Museum in New York (Abb. 99)¹⁶ – als noch vor der Abreise nach Italien entstandenes Werk Joos' – zutreffen, dann begegnete uns hier mit der Madonna ein Frauentypus, der als unmittelbarer Ausgangspunkt für Hugos weibliche Kopftypik in Florenz und Edinburgh

¹⁵ Jacques Lavalleye, *Le palais ducal d'Urbino*, Bruxelles 1964 (Corpus, 7).

¹⁶ ENP III, S. 47f, 74, Nr. 101, Tafel 105.

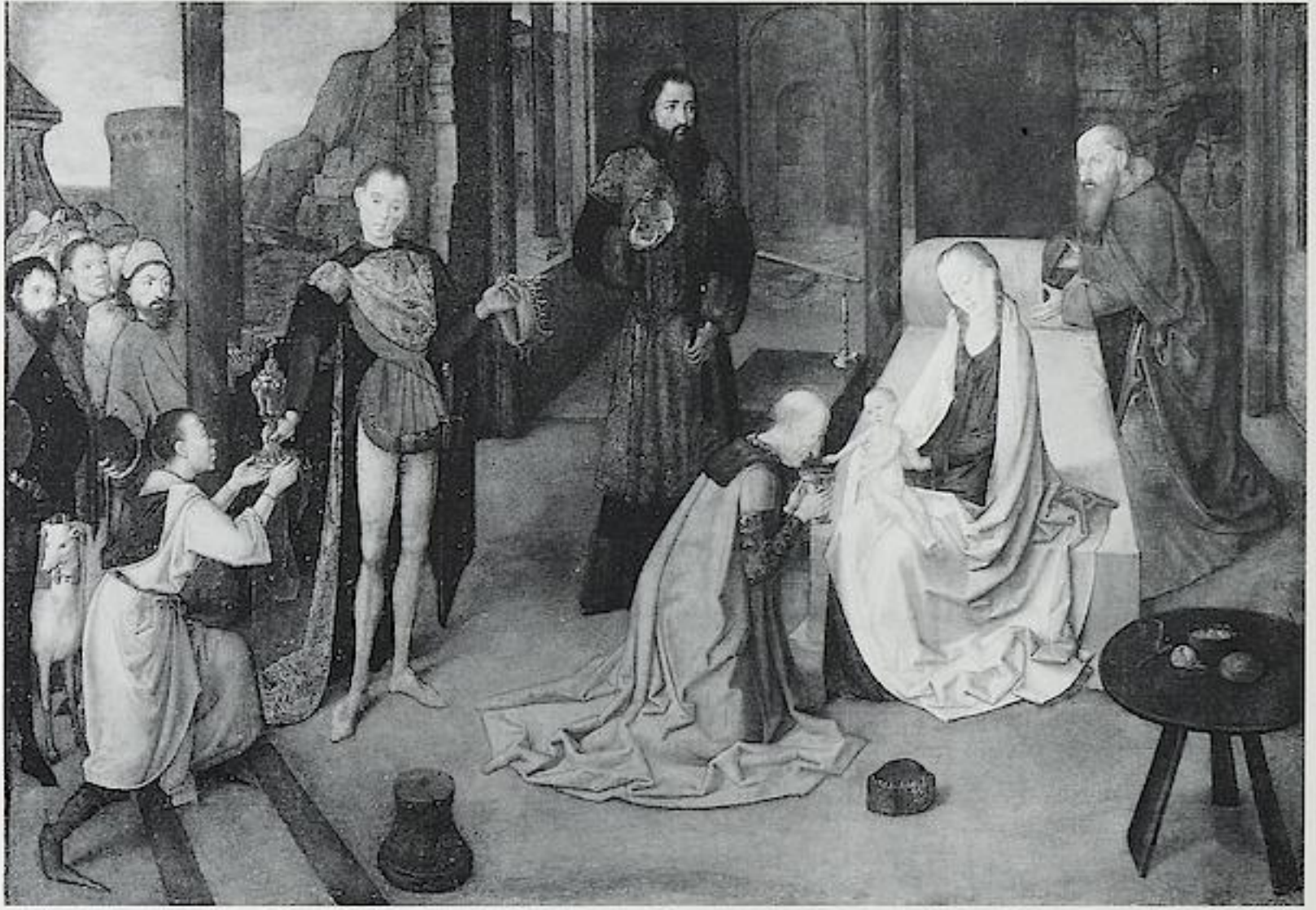


Abb. 99 Joos van Wassenhove (Giusto da Guanto), Anbetung der Könige, New York, Metropolitan Museum of Art

gedient haben könnte. Gerade im letzten Falle ist aber die Zuweisung an Joos van Wassenhove unsicher; die Konstruktion einer direkten Abhängigkeit Hugos von seinem älteren Genter Malerkollegen bleibt daher unsicher. Die vollkommene Eigenständigkeit von Hugos Stilsprache seit dem Portinari-Altar ist zwar unübersehbar und präzise zu fassen; eine auch nur einigermaßen befriedigende Erklärung ihrer Herkunft, von einer überzeugenden Begründung des markanten Stilwandels ganz abgesehen, scheint aber angesichts unseres gegenwärtigen Kenntnisstandes nicht möglich.

In welcher zeitlichen Reihenfolge wird man den Portinari-Altar und die Edinburger Flügel anordnen können? Sowohl die Vertreter der traditionellen Chronologie als auch Pächt und seine Anhänger nahmen allgemein die Entstehung der Tafeln in Edinburgh nach dem Florentiner Triptychon an. Bei einem Vergleich der Flügelinnenseiten mit der Mitteltafel des Portinari-Altars arbeitete aber C. Thompson (1974)¹⁷ deutliche Unterschiede in der Raumdarstellung¹⁸, in der Flächenbindung der Figuren, in Farbgebung und Modellierung

¹⁷ Thompson, Campbell (1974), S. 65–68, 99–106.

¹⁸ Die Diskrepanz in der Raumdarstellung zwischen Flügeln und Mitteltafel war schon zuvor mehrfach in der Goes-Forschung festgestellt worden, ohne daß daraus Konsequenzen gezogen worden wären (Thompson, Campbell [1974], S. 65^{1,2}).

heraus. Gerade diese Gestaltungsmerkmale verbanden seiner Meinung nach die Flügel des Portinari-Altars in wesentlich stärkerem Maße mit den Edinburger Tafeln als mit der Mitteltafel des Florentiner Triptychons. In der Konsequenz schlug Thompson die gleichzeitige Ausführung der Edinburger mit den Flügeln des Portinari-Altars für spätestens 1479 vor, zeitlich deutlich abgesetzt von der früher vermuteten Entstehung der Mitteltafel. Für die Annahme einer späteren Entstehung der Flügel gegenüber der Mitteltafel spricht Thompson zufolge vor allem die starke Flächenbindung der Figuren der Flügel gegenüber der raumhaltigeren Komposition der Mitteltafel. Im Hinblick auf die Übernahme der Figurendisposition des »Vleeshuis«-Wandbildes (Abb. 94) für die Mitteltafel des Portinari-Altars (die Flügeldarstellungen dürften demgegenüber zur Gänze von Hugo konzipiert worden sein) erscheint es aber doch fraglich, ob die Ausführung der Flügel mit den Stifterbildern tatsächlich erst Jahre später – und sogar erst nach den Edinburger Flügeln – anzunehmen ist¹⁹.

Die Ausführung der Stifterbildnisse des Florentiner Triptychons läßt sich aber über die Stilanalyse hinausgehend zeitlich stärker einengen. Zu diesem Zweck kann zunächst die Paveser Mondsichelmadonna (Tafel 31) Hugos herangezogen werden. Wie bereits betont, findet die Kopfbildung Mariens bei den weiblichen Heiligen des Portinari-Altars ihre nächste Parallele, entspricht aber vor allem die Gestaltung des Kopfes des Christuskindes so sehr der des jüngsten Portinari-sohnes (Abb. 82), daß beide Werke, Tüchleinmadonna und Triptychon-Flügel, nur in engstem zeitlichen Zusammenhang entstanden sein können. Für die Mondsichelmadonna hatten wir aber auf Grund der besonderen ikonographischen Formulierung mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Ausführung um 1476/77, zumindest aber einen terminus post quem von 1476/77 bestimmen können. Für die Annahme, daß auch die Ausführung der Stifterflügel des Florentiner Triptychons in diese Jahre fällt, spricht weiterhin eine Beobachtung, die im Rahmen der jüngsten gemäldetechnologischen Untersuchungen des Portinari-Altars gemacht wurde²⁰. Bei der Analyse des Rönt-

¹⁹ Thompson, Campbell (1974), S. 105, wollten die Auftragserteilung für den Portinari-Altar für etwa 1473/74, den Beginn der Arbeit an der Mitteltafel ca. 1474/75, die Ausführung der Flügel (nach den Edinburger Tafeln) schließlich um 1479 annehmen.

Hugos Neigung zur Gegenüberstellung von Darstellungen, deren Gestaltung unterschiedlichen Prinzipien folgt – wie etwa beim Wiener Diptychon oder den Außenseiten der Edinburger Flügel –, wird auch von Thompson, Campbell (1974), S. 78, betont. So scheint uns der von Thompson nachhaltig hervorgehobene Unterschied insbesondere der räumlichen Entfaltung von Mitteltafel und Flügeln des Portinari-Altars in diesem Falle eher von den unterschiedlichen Erfordernissen der jeweiligen Darstellung geprägt zu sein.

²⁰ Marijnissen, Voorde (1983), S. 41–51.

Die Lesbarkeit der Röntgenaufnahme ist durch die gleichzeitige Abbildung der Malerei der Innen- und Außenseite des Flügels erschwert.

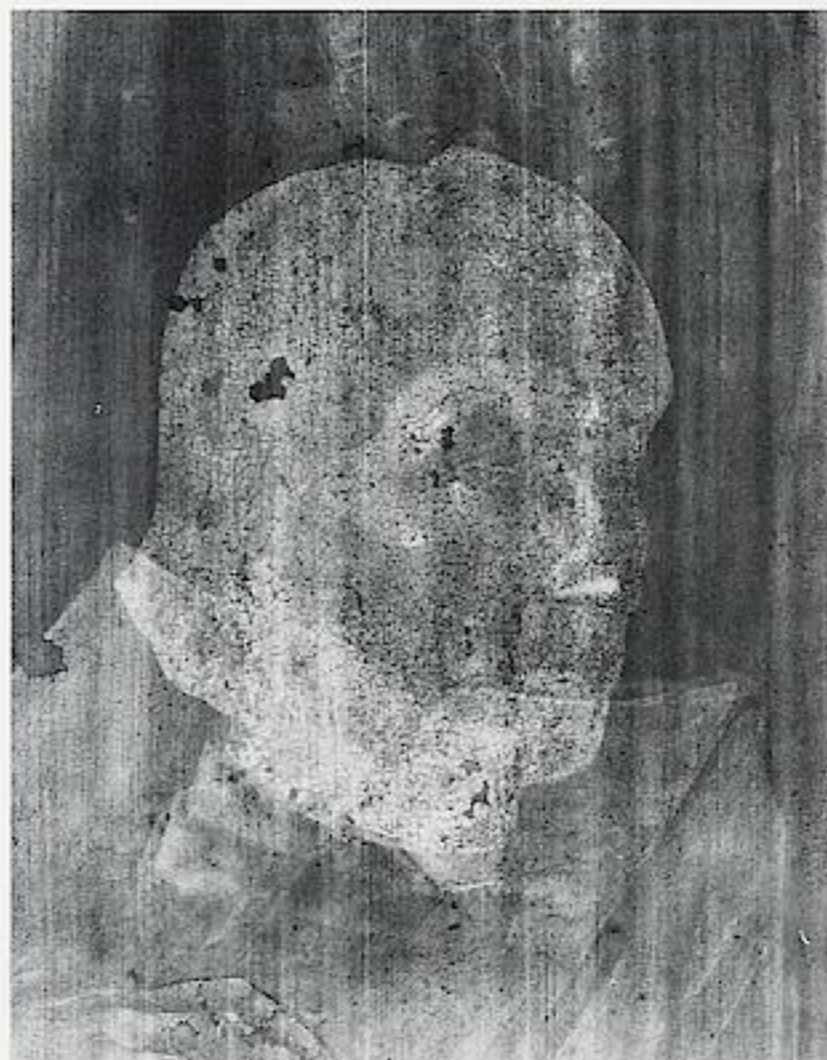


Abb. 100 Hugo van der Goes, Portinari-Altar, linker Flügel, Innenseite, Röntgenphoto, Kopf des Tommaso Portinari, Florenz, Uffizien

genbefundes des linken Flügels stellte sich heraus, daß der Kopf des Tommaso Portinari nicht – wie alle sonstigen Bildelemente einschließlich der übrigen Stifterportraits – direkt auf die Grundierung, sondern auf einen eigenen Bildträger aus Papier oder Pergament²¹ gemalt, und erst anschließend auf die Tafel selbst aufgeklebt worden ist (Abb. 100). Diese besondere Technik steht zwar im erhaltenen Werk Hugos allein, sie findet sich aber vereinzelt auch bei Rogier van der Weyden, Justus van Gent und Hans Memling²². Wie in fast allen sonstigen Fällen kann es sich auch beim Portinari-Altar nicht um eine Korrektur handeln, die etwa durch einen Wechsel auf Seiten des Auftraggebers notwendig geworden wäre, denn der Bildträger mit dem Portrait des Tommaso Portinari ist unmittelbar auf die Grundierung des Triptychon-Flügels auf-

²¹ A.a.O., S. 46. Das bleiweißgrundierte Material dieses Bildträgers für das Portrait Portinaris, entweder Papier oder Pergament, wurde auf die Grundierung des eigentlichen Bildträgers aufgeklebt. Die Verwendung eines organischen Materials als Zwischenträger dürfte auch am ehesten erklären, weshalb das Craquelée der Farbschicht des Portraiteinsatzes kaum von seiner Umgebung abweicht.

²² A.a.O., S. 41–51. Es handelt sich um folgende Werke: Portrait des Guidobaldo da Montefeltro in Justus van Gents Vorlesung in Anwesenheit des Herzogs und seines Sohnes in London, Hampton Court (ENP III, S. 74, Nr. 106, Tafel 117); Portrait des Tommaso Portinari auf der Mitteltafel des Jüngsten Gerichts von Memling in Danzig, Marienkirche (ENP VI a, S. 46, Nr. 8, Tafel 26–31); Portrait eines nicht näher identifizierten Mitgliedes der Familie Sforza auf der Mitteltafel des Sforza-Triptychons aus dem van der Weyden-Umkreis in Brüssel, Musée des Beaux-Arts (ENP II, S. 78, Nr. 93, Tafel 109); Köpfe auf der Mitteltafel von Rogier van der Weydens Sakraments-Altar, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten (ENP II, S. 63, Nr. 16, Tafel 34f). Als Bildträger für die Portraittöpfe findet sich sowohl Papier bzw. Pergament als auch eine dünne Metallfolie.

geklebt, deckt also keinen Vorzustand in der malerischen Ausführung des Stifterportraits ab. Welchen Sinn kann dieses Verfahren dann aber gehabt haben? Die wahrscheinlichste Erklärung dürfte in einer längeren, in ihrer Dauer nicht genau vorhersehbaren Abwesenheit des Auftraggebers zu finden sein. Sie nötigte den Maler – offenkundig, weil der Zustand der Bildtafel, für die das Portrait letztendlich bestimmt war, es noch nicht zuließ – das Bildnis zunächst auf einem eigenen Bildträger aufzunehmen, um es zu einem späteren Zeitpunkt in den eigentlichen Bildzusammenhang einzufügen. Als diese Einfügung schließlich erfolgte, war die Farbausführung des linken Flügels schon weitgehend abgeschlossen: Um den bereits in Farbe ausgeführten kleinen Finger der Linken des hl. Thomas nicht zu verdecken, wurde aus dem Bildträger mit dem Portinariportrait ein entsprechender Abschnitt herausgeschnitten, bevor dieser auf die Tafel geklebt wurde²³.

Diese Überlegungen – eine Abwesenheit von nicht vorhersehbarer Dauer, die es notwendig gemacht haben könnte, das Stifterbildnis vorab aufzunehmen – lassen sich nun durchaus mit der bekannten Vita des Tommaso Portinari in Einklang bringen²⁴. Portinari, seit den 1440er Jahren als Mitglied der Medici-Niederlassung in Brügge tätig, übernahm 1465 die Leitung der Geschäftsführung. Durch die außerordentlichen Probleme, denen sich Maria von Burgund nach dem Tod Karls des Kühnen Anfang 1477 gegenüber sah, geriet auch die von Portinari geleitete Medici-Filiale in erhebliche Schwierigkeiten – der burgundische Herzog war der Hauptschuldner der Brügger Filiale des Florentiner Bankhauses gewesen, der Hof war nach 1477 aber außerstande, den eingegangenen Verpflichtungen nachzukommen²⁵. Portinari verließ die Niederlande im Verlauf des Jahres 1477, im Oktober dieses Jahres hielt er sich bereits in Pisa auf. Da er die Geschäfte in Brügge für längere Zeit nicht wieder aufnehmen sollte, ließ er schließlich im Oktober 1478 auch seine Familie nach Italien nachkommen. Da bei Portinaris eigener Abreise vor Oktober 1477 noch

²³ Die farbliche Ausführung der Figur des hl. Thomas noch vor der Aufbringung des Bildträgers mit dem Kopf Portinaris ist durchaus kein Hinweis auf den Vollendungszustand der Malerei des linken Flügels zum Zeitpunkt der Ausführung des Stifterportraits. Der Pergament-Papier-Bildträger mit dem Portrait mußte nach dem Aufkleben auf die Holztafel farblich ohnehin noch integriert werden, außerdem konnte er nach der Farbanlage des den Stifter überragenden Heiligen mit größerer Sicherheit in den Bildzusammenhang eingefügt werden, als dies bei einer Fixierung des Portraits ganz zu Beginn der Arbeiten an diesem Flügel möglich gewesen wäre.

²⁴ Roover (1963), S. 338–357. Vgl. auch Lorne Campbell, Rezension von Marijnissen, Voorde (1983); in: Burlington Magazine 126 (1984), S. 304.

²⁵ Der Kontrakt Portinaris mit den Medici untersagte ihm bis zum Jahre 1473, bedeutendere Geldsummen an den burgundischen Herzog auszuleihen. Bei der turnusgemäßen Vertragserneuerung 1473 entfiel diese Klausel. In der Folge verließ Portinari dann – entgegen der bisher geübten Geschäftspraxis – in größtem Umfang Gelder an den burgundischen Hof. Nach dem Tod Karls des Kühnen vor Nancy Anfang 1477 geriet die Brügger Filiale der Medici-Bank daher in akute Finanzierungsnot (Roover [1963], S. 345–348).

durchaus nicht absehbar war, wann er in die Niederlande zurückkehren würde, dürfte sein Portrait kurz vor diesem Zeitpunkt entstanden sein. Zwischen Sommer 1477 und Sommer 1478 wäre demnach mit der Ausführung der übrigen Stifterbildnisse auf den Flügeln des Triptychons zu rechnen, da das Portrait der Maria Baroncelli auf dem rechten Flügel – wie die Bildnisse der Kinder – unmittelbar auf die grundierten Holztafeln gemalt worden sind²⁶. Der fünfjährige Zeitverzug, mit dem das Triptychon 1483 schließlich erst in Florenz ankam²⁷, dürfte mit den finanziellen Schwierigkeiten zu erklären sein, in die Portinari nach seinem Ausscheiden aus dem Geschäft der Medici geriet²⁸.

Für die Ausführung zumindest der Innenseiten der Flügel des Florentiner Triptychons ist somit ein klarer Datierungsanhalt gefunden. Die Mitteltafel kann demgegenüber nur relativ in den zeitlichen Ablauf eingegliedert werden; eine Datierung um 1475 erscheint als die wahrscheinlichste²⁹. Die Edinburgher Flügel schließlich dürften gleichzeitig oder unmittelbar im Anschluß an die des Florentiner Triptychons entstanden sein. Welche Arbeiten lassen sich dieser Periode um die Mitte der 1470er Jahre anschließen? Beginnen wir mit einem Werk, das zwar nicht zu den von uns untersuchten Kleinformaten³⁰, fraglos aber zu den eigenhändigen Werken des Hugo van der Goes ge-

²⁶ Daß es sich auch bei dem Bildnis der Maria Baroncelli um ein Portrait nach dem Leben handelt, macht ein Vergleich mit Hans Memlings Bildnissen des Ehepaares in New York, Metropolitan Museum, deutlich (ENP VI a, S. 54, Nr. 69f, Tafel 112f).

²⁷ Hatfield Strens (1968), S. 315–319.

²⁸ Roover (1963), S. 355–357. 1480 schied Lorenzo de' Medici nach langjährigen Auseinandersetzungen mit Portinari, dem krasses Mißmanagement bei der Leitung der Brügger Filiale zwischen 1473 und 1476 vorgeworfen wurde, aus seiner bisherigen Mehrheitsbeteiligung an der Brügger Niederlassung aus, die nun ganz in Portinaris Verantwortung überging. Bis zu seinem Tod 1501 versuchte Portinari, die Verbindlichkeiten bei den Erben Karls des Kühnen einzutreiben, ohne dabei je aus seinen finanziellen Problemen herauszukommen.

²⁹ Jeder Versuch einer Rekonstruktion der präzisen zeitlichen Abfolge der Ausführung steht vor erheblichen Schwierigkeiten. Im Hinblick auf die deutliche Bezugnahme der Mitteltafel auf das »Vleeshuis«-Wandbild erscheint ein Vergleich mit den Stifterflügeln problematisch, wenn man aus den hier zu beobachtenden Unterschieden in der Gestaltung Argumente für die zeitliche Ansetzung der Tafeln gewinnen will. Die Situation wird zusätzlich noch durch den extrem schlechten Erhaltungszustand der Außenseiten der Flügel verunklärt, die in ihrem heutigen Zustand das Ergebnis einer durchgreifenden Restaurierung der 1930er Jahre sind (zum Zustand vor dieser Restaurierung: Oertel [1937], S. 377–379, mit Abb.).

Die Gesamtkonzeption des Altars wird fraglos von Anfang an festgelegt worden sein, die Ausführung hingegen konnte nur Schritt für Schritt erfolgen und wird sich über einen längeren Zeitraum hingezogen haben. Mit Thompson, Campbell (1974), S. 105, erscheint uns die Auftragserteilung, damit aber auch der Beginn der Arbeiten wohl an der Mitteltafel, um 1473/74 am wahrscheinlichsten: 1473 erreichte Portinari den Höhepunkt seiner beruflichen Laufbahn mit der Übernahme der Leitung der Brügger Filiale der Medici. Zu eben derselben Zeit stand auch van der Goes an der Spitze der Genter Malergilde, der Auftrag gerade an ihn mag also auch Portinaris Prestige-Vorstellungen entsprochen haben. Um 1475 könnte die Mitteltafel des Altars vollendet gewesen sein, um 1477/78 dürfte die Arbeit zumindest an den Innenseiten der Flügel beendet worden sein.

³⁰ S. o. S. 42.



Abb. 101 Dirk Bouts und Hugo van der Goes, Hippolytus-Triptychon, geöffneter Zustand, Brügge, St. Salvator

hört – mit dem Stifterflügel des Hippolyt-Triptychons in Brügge, St. Salvator (Tafel 13, Abb. 101)³¹. Das Altarbild zeigt in geöffnetem Zustand auf der Mitteltafel das Martyrium des Heiligen, auf dem rechten Flügel eine wohl als Darstellung der Übergabe des Todesurteils zu deutende Szene³² und auf dem linken Flügel die in Anbetung verharrenden Stifter Hippolyte de Berthoz und seine Gattin Elisabeth de Keverwyck. Die Flügelaußenseiten tragen die Grisailledarstellungen der Heiligen Hippolytus und Elisabeth. Während nun die Zuschreibung der Mitteltafel und des rechten Innenflügels an Dirk Bouts oder an seine Werkstatt umstritten ist³³, findet der Flügel mit den Stifterbildnissen allgemeine Anerkennung als Werk van der Goes'. Ob Berthoz von Anfang an Hugo mit der Ausführung des linken Flügels betraute oder ob der Auftrag zur Vollendung des Triptychons erst nach Bouts' Tod 1475 an ihn erging, ist nicht sicher zu entscheiden³⁴; die stilistische Verwandtschaft der Figuren- wie der

³¹ Winkler (1964), S. 51–54; ENP IV, S. 70, Nr. 11, Tafel 19.

³² ENP III, S. 63³⁷.

³³ ENP III, S. 63, Nr. 29, als eigenhändiges Werk des Dirk Bouts, bald vor 1475 entstanden; Schöne (1938), S. 39f, 168f, als »Meister der Münchener Gefangennahme«, um 1470.

³⁴ Bei einer Zuschreibung von Mitteltafel und rechtem Flügel an Dirk Bouts selbst wäre wohl mit einer nachträglichen Beauftragung Hugos mit der Ausführung des linken Flügels zu rechnen (dieser Auffassung neigte etwa Friedländer [1926], S. 42f, zu): Da Bouts bereits 1475 starb, der Flügel mit den Stifterportraits aber auf Grund der engen stilistischen Verwandtschaft mit den Flügeln des Portinari-Altars erst um 1477 zu datieren ist, müßte man bei der Annahme eines vor 1475 gleichzeitig an Bouts und van der Goes ergehenden Auftrages mit einer außerordentlichen zeitlichen Verzögerung auf Seiten Hugos rechnen.

Landschaftsdarstellung mit den Flügeln des Portinari-Altars ist aber derart umfassend, daß alles für die traditionelle Annahme der Entstehung auch dieses Flügels um 1475/77 spricht³⁵.

Aus der gleichen Zeit dürfte das nur als Teil eines verlorenen, größeren Zusammenhanges überlieferte »Ovale Portraitfragment« mit der halbfigurigen Darstellung eines betenden Mannes in New York stammen (Tafel 24): Die sorgsame Differenzierung der Gesichtszüge wie auch der Ausdruck des Dargestellten finden ihre nächsten Parallelen in den Stifterbildnissen von Portinari-Altar und Hippolyt-Triptychon. Betrachtet man schließlich die mächtigen Figuren der »Großen Kreuzabnahme« (Tafel 28, Abb. 69) – und die der engverwandten Oxforder Zeichnung mit der Darstellung des Treffens von Jakob und Rahel (Tafel 32)³⁶ –, insbesondere ihre Kopftypik oder den Ausdruck der Figuren, so kann kein Zweifel daran bestehen, daß auch diese beiden, gleichfalls im Original (wenn auch im Falle der »Großen Kreuzabnahme« nur fragmentarisch) überlieferten Werke in der Zeit des Portinari-Altars, d. h. um die Mitte oder in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre, entstanden sein müssen. Wie der Florentiner Altar stehen auch diese beiden Arbeiten auf einer Entwicklungsstufe im Werk des Hugo van der Goes, in der die Ruhe und Ausgeglichenheit der früheren Bildschöpfungen – wie sie sich am eindrucklichsten im Monforte-Altar zeigen – abgelöst werden von einer zunehmenden inneren Spannung, die in immer stärkerem Maße alle Elemente der Bildgestaltung erfaßt. An der Mitteltafel des Portinari-Altars wurde dies erstmals an den Hirtenfiguren spürbar, die in den Kreis der in frommer Ruhe das Kind Umstehenden hineindrängen. In der Darstellung der Stifter und der sie empfehlenden Heiligen auf den Florentiner wie den Edinburgher Tafeln wird diese Spannung zwischen der Welt der Stifter (die ja zugleich auch die des Betrachters ist) und jener der Heiligen und der heiligen Geschichte unmittelbar ablesbar. Die Gestaltung der Heiligen ist gegenüber den Stifterfiguren ins riesenhafte gesteigert und weckt durchaus die Erinnerung an hochmittelalterliche Darstellungen im Bedeutungsmaßstab. In ihrer die Bildverhältnisse geradezu sprengenden

Schöne (1938), S. 168f, vertrat erstmals eine Zuschreibung von Mitteltafel und rechtem Flügel an den von ihm »Meister der Münchener Gefangennahme« benannten Mitarbeiter der Bouts-Werkstatt und datierte den Altar – einschließlich des linken, von Hugo ausgeführten Flügels – um 1470.

³⁵ Allein Schöne (1938), S. 168f, betrachtete den linken Flügel mit den Stifterbildern als Frühwerk Hugos, »... keinesfalls später als der Monforte-Altar gemalt, der seinerseits dem Portinari-Altar bestimmt vorangeht...«, ohne dies näher zu begründen, zugleich aber in Übereinstimmung mit der Zuweisung von Mitteltafel und rechtem Flügel des Hippolytus-Altars an den »Meister der Münchener Gefangennahme« um 1470. Dementsprechend verwarf er auch die von Johanna Schopenhauer, Johann van Eyck und seine Nachfolger, Frankfurt a. M. 1822, S. 153, mitgeteilte, heute verlorene Datierung auf dem Rahmen des Altars auf 1479.

³⁶ Für eine ausführliche Diskussion der Oxforder Zeichnung vergl. Sander (1989), S. 39–52, und o. S. 41, Anm. 1.

Monumentalität bedrängen und beengen sie den Freiraum der Stifterfiguren derart, daß die Heiligen Thomas und Georg³⁷ nicht mehr seitlich oder hinter den Stiftern, sondern bereits auf den am Boden ausgebreiteten Gewändern ihrer jeweiligen Schützlinge, Tommaso Portinari bzw. Margarete von Dänemark, zu stehen kommen.

Bei der »Großen Kreuzabnahme« kann man eine damit vergleichbare Beschneidung des den Figuren zugewiesenen Bildraumes beobachten, hier bedingt durch das Motiv des Altarschreins, in den die gefaßten Figuren eingestellt scheinen. Zusätzlich aber ist die Gestaltung der Einzelfigur von einer solchen raumverdrängenden Wucht und Größe, daß sie den beschränkten Bildraum zu überschreiten drohen. Nahsichtig gegebene, übergroß und monumental gebildete Figuren kennzeichnen auch die Oxforder Zeichnung mit der Darstellung des Treffens von Jakob und Rahel. Die detailliert ausgeführten Vordergrundsfiguren sind nah an die Bildebene herangeschoben und beherrschen den Eindruck so stark, daß die Landschaft sie eher folienartig hinterfängt als sie tatsächlich umgibt – im ursprünglichen Zustand der Zeichnung, vor den erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts ausgeführten Lavierungen der Landschaft, muß diese reliefartige Wirkung noch entschieden ausgeprägter gewesen sein. Während diese Art der Gestaltung durchaus jener der Flügelinnenseiten des Portinari-Altars entspricht, erinnert die Kontrastierung des herandrängenden Jakob mit der unbewegt stehenden Rahel wie auch die Darstellung der das Treffen interessiert beobachtenden Hirten an die Mitteltafel dieses Altars. Die Pavese Mondsichelmadonna (Tafel 31) dürfte gleichzeitig mit den Flügeln des Portinari-Altars entstanden sein. Auf die ungewöhnlich enge Verwandtschaft in der Typenbildung zwischen den beiden Werken wurde schon mehrfach hingewiesen, ebenso auf die durch die Ikonographie der Tüchleindarstellung gesicherte externe Datierung bald nach 1476/77.

IV. Die Spätwerke um den Brügger Marienod (ca. 1477 – ca. 1482)

Während aus der ersten Hälfte der für uns faßbaren künstlerischen Tätigkeit Hugos zwischen der Aufnahme als Freimeister in die Genter Malergilde 1467 und dem Beginn der Arbeiten am Portinari-Altar (Tafel 5–7, Abb. 97) wohl bald vor der Mitte der 1470er Jahre nur zwei Werke erhalten geblieben sind, ist die zweite Hälfte seines Schaffens in dieser Hinsicht wesentlich besser überliefert. Diese ungleiche Verteilung der erhaltenen Werke mag zufallsbedingt sein; sie könnte aber auch darauf zurückzuführen sein, daß nach dem Rückzug

³⁷ Thompson, Campbell (1974), S. 12f, zur Frage der Identifikation des Margarete von Dänemark empfehlenden Ritterheiligen als hl. Georg oder hl. Knut.

des Malers ins Kloster sowohl die Verpflichtungen innerhalb der Malergilde³⁸ als auch die umfangreichen städtischen Aufträge³⁹ entfielen. Schließlich berichtet auch Gaspar Ofhuys⁴⁰, daß sich Hugo während seiner Zeit in Roodendaale einer derartigen Anzahl von Aufträgen für Bilder gegenüber sah, daß er daran zweifelte, sie alle in gegebener Frist ausführen zu können. Wie dem auch sei, 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 Jahre bis 1482 zusammendrängen. Dies ermöglicht andererseits einen detaillierteren Nachvollzug der stilistischen Wandlungen, denen die Werke des Malers in dieser Zeit unterlagen. 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. Dabei zeigen die Florentiner und Edinburger Flügel die engsten Berührungspunkte mit den Spätwerken – was angesichts ihrer Entstehung im Anschluß an die Mitteltafel des Portinari-Altars allerdings nicht überraschen kann.

Beim Vergleich der frühen Werke um den Monforte-Altar (Tafel 1) mit dem Florentiner Triptychon und den Edinburger Flügeln (Tafeln 8–11) hatten wir Veränderungen der Bildsprache Hugos herausarbeiten können, die eine steigende Spannung zwischen der Welt der Stifter und der des Betrachters und jener der Heiligen erkennen ließ. Diese Spannung bleibt aber auch innerhalb der Bildwelt der biblischen Geschichte nicht ohne Wirkung, wie die zunehmende innere Erregung eines Teils der Figuren zeigt, die sich in gleicher Weise in ihrem Ausdruck wie auch in einem bei einzelnen Figuren deutlich gesteigerten äußeren Bewegungsdrang niederschlägt. Der Einbruch des Übernatürlichen in die Welt des Menschen findet bereits in den Edinburger Flügeln und der Paveser Mondsichelmadonna (Tafel 31) eine erste bildliche Umsetzung, die dann auch die Spätwerke beherrscht und die von den Darstellungskonventionen der vorangegangenen Zeit entscheidend abweicht. War die erste Generation der altniederländischen Tafelmalerei vor allem damit beschäftigt, eben diese übernatürliche Welt in die Formen des Alltags umzusetzen⁴¹ – stellver-

³⁸ Es sei an van der Goes' Tätigkeit als Geschworener der Gilde in den Jahren 1468 und 1469, als Dekan in den Jahren 1474 und 1475 erinnert; s. o. S. 15.

³⁹ S. o. S. 16.

⁴⁰ Imaginair Museum, Doc. XLIII.

⁴¹ Selbst wenn man dem Konzept des »disguised symbolism« Panofskys kritisch gegenübersteht, wird man nicht darüber hinwegsehen können, daß die Verwendung von Blattgold und -silber (mit der durchaus sinnvollen Ausnahme in jenen Fällen, in denen – wie bei Rogiers »Kreuzabnahme« in Madrid – der Eindruck eines blattvergoldeten Altarschreins mit farbig gefaßten Figuren hervorgerufen werden sollte) etwa für Figurenhintergründe in der gesamten altniederländischen Malerei

trete sei nur auf die besonders eindrückliche Ersetzung des Nimbus' Mariens durch einen geflochtenen Ofenschirm bei der »Salting-Madonna« des Meisters von Flémalle in London (Abb. 36) erinnert⁴² – , so greift Hugo van der Goes nun bewußt auf dezidiert »mittelalterlich« wirkende Gestaltungselemente und Bildformulare zurück, um auf diese Weise um so eindrücklicher die jegliche Erfahrung und Vorstellung übersteigende Wirkung der Epiphanie der Gottheit in der Welt des Menschen ins Bild zu setzen.

An die an den »Bedeutungsmaßstab« erinnernde Gestaltung der Heiligen der Florentiner und Edinburger Flügel wurde in diesem Zusammenhang schon erinnert. In die gleiche Richtung weisend und den Bruch mit den Prinzipien der »ars nova«⁴³ des Meisters von Flémalle, der van Eycks und van der Weydens⁴⁴ aber noch wesentlich deutlicher betonend, ist die erstmals in Edinburgh und Pavia auftretende umfängliche Verwendung von Blattgold und Blattsilber für Bildhintergründe und -ausstattung bei der Darstellung der Erscheinung der Gottheit. Ähnlich wie bei der Trinität in Edinburgh (Tafel 10)⁴⁵ hinterfängt auch die Paveser Figuren ein gelüsterter Goldgrund⁴⁶, der fraglos das von der Gottheit ausgehende transzendente Licht verbildlichen soll. Die Halbfigur der Madonna erhebt sich über einer blattsilbernen Mondsichel, so wie der Edinburger Gottvater mit dem toten Sohn auf einem teils blattgoldenen, teils -silbernen Thron sitzt, dessen Plastizität durch schwarze Schraffuren herausgearbeitet wird. Die Verwendung dieser beiden Materialien auch für die

zwischen dem Meister von Flémalle und Dirk Bouts äußerst selten werden. Ihre unwirkliche, transzendente Wirkung wurde zugunsten von »realer« erscheinenden Hintergründen vermieden.

Zur jüngsten Diskussion des »disguised symbolism«: Barbara G. Lane, Sacred versus profane in early Netherlandish painting; in *Simiolus* 18 (1988), S. 107–115; sowie Craig Harbison, Religious imagination and art-historical method: a reply to Barbara Lane's »Sacred versus profane«; in: *Simiolus* 19 (1989), S. 198–205.

⁴² ENP II, S. 71, Nr. 58, Tafel 85.

⁴³ Panofsky (1953), S. 150–153.

⁴⁴ Die Verwendung von blattvergoldeten Hintergründen, die von Wolkenbändern umschlossen werden, findet sich an herausragender Stelle bei Rogier van der Weyden nur beim Weltgerichts-Altar in Beaune und unterstreicht nachdrücklich den Erscheinungscharakter, der mit dieser Gestaltung offensichtlich angestrebt wurde (Nicole Veronée-Verhaegen, *L'Hôtel-Dieu de Beaune. Introduction de Pierre Quarré*, Bruxelles 1973 [Corpus, 13]).

⁴⁵ Thompson, Campbell (1974), S. 22, 75, Tafel 20, zufolge ist die gelbe Hintergrundfarbe zweifellos das Ergebnis einer modernen Übermalung. Eine Photographie vom Ende des letzten Jahrhunderts zeigt deutlich einen aureolenförmigen Farbauftrag um das Haupt Gottvaters. Vermutlich war der Hintergrund ursprünglich nicht durchgehend vergoldet (dies würde schwer mit dem blattgoldenen Thron zu vereinbaren sein, es sei denn, der Goldhintergrund war, ähnlich wie bei der Paveser Madonna, weitgehend farbig gelüster), wies aber wohl zumindest von Gottvater ausgehende Goldstrahlen auf.

⁴⁶ Kennzeichnenderweise wird bei der überwältigenden Mehrzahl der niederländischen Mondsichelmadonnen des letzten Jahrhundertviertels auf die Verwendung von Blattgold als Hintergrundfolie für die Erscheinung der Figur zugunsten eines gelbfarbenen, zum Wolkenrand hin regenbogenfarbig abgestuften »Lichtgrundes« (so z. B. bei der Madonnendarstellung eines Nachfolgers van der Goes', Antwerpen, Maagdenhuis) oder aber einer durchgehend dunklen Farbfolie verzichtet.

Wiedergabe der Orgel auf dem Flügel mit der Darstellung des Edward Bonkil (Tafel 11) dient nicht nur der farblichen Anpassung dieser Tafel an ihr Gegenstück mit dem Gnadenstuhl, sondern sie hebt zugleich die Zugehörigkeit der Orgel – die kennzeichnenderweise von zwei Engeln gespielt wird – zum Bereich der göttlichen Erscheinung hervor⁴⁷. Zugleich wird durch die grau-blauen Wolkenbänder, die die Mondsichelmadonna ebenso wie die Trinität umschließen, der Erscheinungscharakter der Darstellung herausgestellt. Während bei den Edinburger Tafeln mit Edward Bonkil der Adressat der himmlischen Vision unmittelbar ins Bild gesetzt worden ist, tritt bei der Mondsichelmadonna der Betrachter an Bonkils Stelle. In beiden Fällen wird die Erscheinung der Gottheit als Folge der meditativen Frömmigkeitsübungen des jeweiligen Betrachters inszeniert.

Der Verwendung von Blattgold und -silber zur Kennzeichnung des Einbruchs des Göttlichen in die Welt des Menschen entspricht beim Brügger Marientod (Tafel 16) die glorienartige Lichterscheinung um Christus und das extrem kalte Kolorit der Tafel insgesamt. Durch die unmittelbare Gegenüberstellung der himmlischen mit der irdischen Sphäre innerhalb einer Bildtafel wird hier zugleich deutlich, daß die »irreale« Farbverschiebung, die beim Marientod besonders markant, aber beileibe nicht auf diese Tafel beschränkt ist, Folge des transzendenten Lichtes ist. So wie bei der Geburt Christi nach der Schilderung der hl. Birgitta von Schweden das Licht der Kerze Josephs von der vom Kind ausgehenden Helligkeit überstrahlt wird⁴⁸, so scheint die Farbigkeit der Spätwerke, in denen die Epiphanie der Gottheit zur Darstellung kommt, von der Beobachtung angeregt worden zu sein, daß in extrem hellem, gleißendem Licht auch die sattesten Gegenstandsfarben optisch einer deutlichen Entfärbung unterliegen. Daß diese Deutung nicht zu weit greift, kann eine auf dem Wege der Kopienkritik sicher zu rekonstruierende Verkündigung des Hugo van der Goes zeigen (Abb. 108, 110), die wie der Brügger Marientod und die Berliner Hirtenanbetung (Tafel 14) zu den spätest entstandenen Werken des Meisters gehört⁴⁹. Die Darstellung zeigte den von einer glorienartigen Goldfolie hinterfangenen Erzengel, der von links in das Gemach Mariens hereinschwebte. Die »irreale Entfärbung« der rechten Bildhälfte, die Maria und damit der irdischen Sphäre zugehört, entspricht genau der an den Aposteln des Marientodes zu beobachtenden Farbgestaltung. Das fahle, kaltfarbene Kolorit, das beim Portinari-Altar noch an die unmittelbare, atmosphärische Wiedergabe eines kalten Januartages denken lassen könnte, steht also schon bei der Gegenüberstellung der Trinität mit Edward Bonkil in Edin-

⁴⁷ Thompson, Campbell (1974), S. 81–84.

⁴⁸ Panofsky (1953), S. 126.

⁴⁹ Für eine ausführliche Analyse dieses auf der Basis der Kopienkritik rekonstruierbaren Spätwerkes van der Goes' s. u. S. 267–273.

burgh, noch deutlicher aber bei den Spätwerken, im Dienste der optischen Verdeutlichung der Begegnung der menschlichen mit der göttlichen Welt⁵⁰. Das Ergebnis dieser den Einbruch des Transzendenten in die Welt des Menschen nachhaltig verdeutlichenden »Verfremdung« ist eine außerordentliche Ausdruckssteigerung der Darstellung: Dem zeitgenössischen (wie dem heutigen) Betrachter wird die Ausnahmesituation der Begegnung mit der Gottheit auf diese Weise ausdrucksmächtiger vermittelt, als dies die Künstlergeneration vor Hugo angestrebt hatte.

Für die Interpretation altniederländischer Malerei hat C. Harbison (1985)⁵¹ interessante Anstöße gegeben:

»Religious panel paintings in fifteenth-century Flanders are by and large meant to be viewed as the mental visions of contemporaries; this is true whether the painting is a narrative or a more traditionally-conceived hieratic image such as the Virgin Enthroned, or a devotional image like the Man of Sorrows.«⁵²

Für Harbison war es dabei gleichgültig, ob die Figur des Stifters unmittelbar im Bilde erscheint, oder ob der Betrachter selbst die Rolle dessen übernimmt, dem die göttliche Erscheinung als Lohn seiner meditativen Frömmigkeitsübungen zuteil wird. Als ein wesentliches Argument zugunsten seiner Deutung des altniederländischen Tafelbildes als »mental vision« des Zeitgenossen führt Harbison die vielfach bei den Stifterdarstellungen zu beobachtende »psychic disjunction«⁵³ dieser Figuren vom übrigen Bildpersonal an. Es bleibe dahingestellt, ob Harbisons Argumente für eine Betrachtung der gesamten alt-

⁵⁰ Die analoge Farbgestaltung der Innenseiten der Edinburger Flügel mit dem schottischen Königspaar unter den Stoffbaldachinen und der Lissaboner Tafel mit dem zeichnenden Lukas macht es wahrscheinlich, daß auch diese Tafeln mit einer Darstellung der Epiphanie der Gottheit konfrontiert waren. Sie zeigen durchgehend ein vor allem auf kalte Rot-, Grün- und Blautöne sowie auf Grau beschränktes Kolorit. Im Falle der Lissaboner Tafel wäre durchaus denkbar, daß die Madonna als himmlische Erscheinung, etwa in der Art der wolkengerahmten Mondsichelmadonna in Pavia oder der Edinburger Trinität, in die Werkstatt des Lukas einbrach. Die Ikonographie der Mitteltafel, zu der die Edinburger Flügel gehörten, ist mit geringerer Eindeutigkeit zu bestimmen. Die außergewöhnlichen Parallelen in der Gestaltung des namengebenden Triptychons des Meisters von Moulins in der Kathedrale von Moulins (Huillet d'Istria [1961], S. 53–75) mit den Edinburger Flügeln, darüberhinaus die auch an einer Reihe weiterer Bilder zu beobachtende enge Vertrautheit des Meisters von Moulins mit den Werken Hugos, machen es aber wahrscheinlich, daß auch die verlorene Edinburger Mitteltafel die in den aufbrechenden Wolken erscheinende Mondsichelmadonna zeigte (so de Bruyn [1976], S. 319f; Thompson, Campbell [1974], S. 48f, hatten eher an eine thronende Madonna mit begleitenden Engeln und Heiligen gedacht). Interessanterweise zeigt das um 1503 in den südlichen Niederlanden entstandene Stundenbuch Jakob IV. von Schottland in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 1897, auf f. 243v die Darstellung der schottischen Königin Margarete Tudor im Gebet vor der ihr erscheinenden Mondsichelmadonna. Die Gestaltung der Miniatur setzt bis ins Detail die Kenntnis der Edinburger Flügel oder zumindest von Vorlagenmaterial voraus.

⁵¹ Harbison (1985 a), S. 87–118; derselbe (1985 b), S. 221–225.

⁵² Harbison (1985 a), S. 101.

⁵³ A.a.O., S. 101.

niederländischen Malerei unter dem einen Gesichtspunkt einer dem zeitgenössischen Betrachter gewährten »Vision« überzeugen können. Sie vertiefen aber fraglos das Verständnis der eindeutig als transzendente Erscheinung – sei es vor einem innerbildlich dargestellten Stifter, sei es vor einem vor dem Bilde befindlichen Betrachter – gemeinten Darstellungen wie etwa auf den Außenseiten der Edinburger Tafeln.

Die Beobachtung einer »psychic disjunction« bei zahlreichen altniederländischen Stifterdarstellungen läßt sich aber auch auf manche der Bildfiguren – und durchaus nicht nur auf die Stifter – in Hugos Werken der »ultima maniera« übertragen. Das blicklose Fixieren des Betrachters etwa des Apostels am linken Bildrand des Marienbildes oder der beiden Propheten der Hirtenanbetung ist teils kombiniert, teils aber auch kontrastiert mit einer nurmehr auf den Betrachter bezogenen, von der Bildhandlung losgelösten, nachgeradezu rhetorischen Gestik, die diesen Figuren selbst oder ihren Begleitern eigen ist. Dies geht weit hinaus über die traditionelle didaktische Vermittlung des Bildinhalts an den Betrachter durch »Lesehilfen« in Form von Figuren, die seine Aufmerksamkeit dadurch fordern und auf das Bildgeschehen lenken, daß sie ihn unmittelbar anblicken oder auf die Darstellung selbst weisen – und denen wir etwa auch in der Monforter Königsanbetung (Tafel 1) begegnen. Der Eindruck, den die Figuren des Spätwerks hervorrufen, ist vielmehr der eines intensiv an den Betrachter appellierenden, ihn geradezu beschwörenden »Überredungsversuchs«. In auffälligem Gegensatz stehen dazu die vielfach blick- und emotionslosen Gesichter. Zu der außergewöhnlichen Wirkung dieser ausdrucksmächtigen Bilder dürfte auch diese innere Widersprüchlichkeit beitragen. Wir werden darauf noch einmal zurückkommen.

In demselben Zusammenhang des nachhaltigen Bemühens um Ausdruckssteigerung dürfte auch Hugos Interesse am erzählenden Halbfigurenbild stehen. Die vom Bildausschnitt legitimierte, halbfigurige Darstellung als »close-up«⁵⁴ ermöglichte die Konzentration auf die ausdrucksmächtigsten Bildelemente, die Gesichter und Hände der Figuren, die zugleich dem Betrachter wesentlich nähergebracht werden können, als dies bei einer ganzfigurigen Inszenierung möglich wäre. Mit der »Großen« und der »Kleinen Kreuzabnahme« (Tafel 28, Abb. 69, Tafeln 26–27, Abb. 58–59) sind zumindest zwei von Hugos halbfigurigen Kompositionen im Original überliefert. Beide stammen kennzeichnenderweise aus der zweiten Hälfte seiner künstlerischen Tätigkeit, die »Große Kreuzabnahme« aus der Zeit um 1475/77, die »Kleine Kreuzabnahme« wohl aus der Zeit um 1480. Die Frage, ob Hugo van der Goes in den Niederlanden als erster das erzählende Halbfigurenbild einführte oder ob bereits Rogier van der Weyden eine halbfigurige Kreuzabnahme geschaffen

⁵⁴ Ringbom (1965/83).

hatte, ist nicht sicher zu beantworten, da alle überlieferten Kopien der Rogierschen Komposition erst aus der Zeit nach 1500 datieren⁵⁵. Wir können aber zumindest festhalten, daß – sollte Rogiers Bildschöpfung Hugo in diesem Punkte vorangegangen sein – der Darstellungstypus des erzählenden Halbfigurenbildes erst im Gefolge von Hugos halbfigurigen Bildformulierungen allgemeine Verbreitung fand⁵⁶. Eine Reihe von frühen niederländischen Halbfigurenbildern geht auf Kompositionen van der Goes' zurück: So gibt sich etwa die halbfigurige Anbetung der Könige hinter der Brüstung (Abb. 102)⁵⁷ deutlich als schwächliche Umsetzung der Monforter Königsanbetung ins halbfigurige Bildformat zu erkennen⁵⁸.

Für die »Verfremdung« des Bildeindrucks gerade der Spätwerke spielt neben dem Kolorit die Raumdarstellung eine entscheidende Rolle. Ob es sich (wie bei der Licht- und Farbgestaltung) auch hier um ein von Hugo bewußt eingesetztes Mittel zur Steigerung des Ausdrucks – bzw. zur Verdeutlichung der Ausnahmesituation der Epiphanie der Gottheit – oder um ein seiner künstlerischen Entwicklung innewohnendes Gestaltungsmerkmal handelt, kann

⁵⁵ Zu diesem Problem s. o. S. 153, Anm. 34.

⁵⁶ In eben diese Richtung der herausragenden Bedeutung Hugos (neben Rogier van der Weyden) für die Formulierung einer neuen Bildsprache, die dem Betrachter »both the cause and the desired effects of his responses« präsentiert, zielen auch die grundsätzlichen Überlegungen von Marrow (1986), S. 156f. Daß die Bildformulierungen Hugos – als Werke eines der überragenden Altniederländer – zugleich auch außerordentlich persönliche Darstellungen sind, ist unbestritten. Seinen weitreichenden Einfluß auf die nachfolgende Kunstentwicklung in den Niederlanden deshalb aber wie Harbison (1986), S. 171 (»Hugo van der Goes seems to me altogether too scared and too scary an artist to fit this role«), schlechterdings zu leugnen, erscheint angesichts seiner intensiven Rezeption in der niederländischen Tafel- wie Buchmalerei bis weit ins 16. Jahrhundert hinein schwerlich nachvollziehbar.

⁵⁷ Kopenhagen, Museum; Nr. 235; Eiche, 74 x 72 cm; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 71. 100; Eiche, 74 x 65,1 cm; Winkler (1964), S. 114–119; ENP IV, S. 72, Nr. 22a, 22b, Tafel 36.

⁵⁸ Dem Prinzip der Reduktion einer ganzfigurigen Darstellung auf Halbfiguren, damit verbunden eine Ausdruckssteigerung durch die Konzentration auf die besonders ausdrucksmächtigen Gesichter und Hände der Figuren, waren wir schon bei Hugo selbst mit der »Kleinen Kreuzabnahme« begegnet, die ihrerseits eine Reduktion der Wiener Beweinung darstellt. Die in New York und Kopenhagen überlieferte halbfigurige Königsanbetung zeigt aber mit der die Figurenbeschneidung legitimierenden, enorm breiten und fast ein Viertel der Bildhöhe einnehmenden leeren Brüstung oder auch mit dem in diesem Bildzusammenhang befremdlich wirkenden Haltungsmotiv des Kindes derartige kopistenhafte Schwächen, daß hier nur vom Werk eines Goes-Nachfolgers gesprochen werden kann, der selbständig eine bedeutende Komposition des Meisters (den Monforte-Altar) in das gleichfalls von Hugo popularisierte Halbfigurenformat umsetzte.

Entsprechendes gilt für die halbfigurige Hirtenanbetung in Wilton House (Winkler [1964], S. 212–215; ENP IV, S. 70f, Nr. 16, Tafel 25), die unverkennbar auf Hugos Berliner Hirtenanbetung zurückgeht, die sich aber in dem nur mühsam bewältigten räumlichen Zueinander der Figuren bereits in der Bildkonzeption gleichfalls als Werk eines Nachfolgers zu erkennen gibt.

Die halbfigurige Königsanbetung in Bath und (ehemals) Madrid (Winkler [1964], S. 207–209; ENP IV, S. 72, Nr. 21a, 21b, Tafel 35) schließlich dürfte in analoger Form auf ein nur auf kopienkritischem Wege gesichertes Werk Hugos aus der zweiten Hälfte der 1470er Jahre zurückgehen (Arndt [1961]).



Abb. 102 Goes-Nachfolger, Anbetung der Könige, New York, Metropolitan Museum of Art

nicht sicher entschieden werden. Es ist aber unübersehbar, daß von der klaren Entfaltung des Bildraumes beim Monforte-Altar über die zunehmende Flächenbindung der Darstellung der Florentiner und Edinburger Heiligen zur größtmöglichen Negierung oder zumindest Verschleierung des Bildraumes in den Werken der »ultima maniera« eine gerade Entwicklungslinie zu ziehen ist. Der dazu parallel verlaufende Befund der sich wandelnden Gestaltung der Unterzeichnung scheint in diesem Punkte für die Vorstellung einer immanenten Stilentwicklung zu sprechen. Es sei dabei daran erinnert, das die Unterzeichnung als ein Element der Bildgenese reinen Arbeitscharakter trägt und zu keinem Zeitpunkt die Bildwirkung des vollendeten Werkes mitbestimmen sollte. Während nun die Unterzeichnung der Werke um den Monforte-Altar den einzelnen Bildgegenstand noch deutlich als raumverdrängenden Körper erfaßt (Abb. 22), so verstärkt sich allmählich die Tendenz zur Flächenbindung jedes

einzelnen Bilddetails. Die Spätwerke zeigen schließlich eine fast schon ornamental zu nennende Gestaltung (Abb. 21). Die sich hier zugleich manifestierende, weitgehende Zurücknahme des Bildraumes wird in außerordentlich kunstvoller Weise durchgeführt: Wenn durch das jeweilige Bildthema die Darstellung eines Innenraumes schon nicht zu umgehen ist, so werden doch all jene Elemente der perspektivischen Konstruktion weitgehend verschleiert, die dem Betrachter den Bildraum unmittelbar erschließen könnten. Beim Marien-
tod wird nicht nur die einzige sichtbare Raumecke größtenteils vom Bettvorhang verdeckt und die Perspektivkonstruktion des Bettes Mariens willentlich manipuliert⁵⁹, sondern die Lichterscheinung Christi negiert jede logisch ablesbare Räumlichkeit. Die Hirtenanbetung bietet ein ähnliches Bild. Durch die enorme Größe der Figuren im Verhältnis zu den sie umgebenden Bauten, durch die zentralperspektivische Anlage der Architektur, schließlich durch die symmetrische Verteilung der einzelnen Figuren und Architekturteile⁶⁰, wird der Schauplatz der Anbetung als ein sich in die Bildtiefe erstreckender Raum kaum deutlich. Bei der Gestaltung der Lissaboner Tafel des Lukas (Tafel 23) begegnen wir den genannten Prinzipien ein weiteres Mal. Die riesige, das Bildformat zur Gänze füllende Figur des Heiligen läßt die wenigen hinter ihr noch sichtbar werdenden Raumsegmente zur flächigen Hintergrundfolie werden – ein Effekt, der durch die völlige Verstellung der Raumecke durch bildparallel aufgestellte Gegenstände noch gefördert wird.

Läßt sich also, beginnend mit den Flügeln des Portinari-Altars, eine immer deutlicher hervortretende Tendenz zur Negierung des Bildraumes verfolgen, so stellt die Gestaltung der Werke der »ultima maniera« in dieser Hinsicht eine »logisch« wirkende Fortsetzung der Entwicklungslinie Hugos dar: Sowohl bei der Hirtenanbetung wie beim Marien-
tod ist die Zurücknahme der räumlichen Bildwirkung so weit getrieben, daß im Ergebnis eine weitestgehend flächengebundene, in ihrer Gestaltung »ornamental« wirkende Komposition entsteht. Mag eine solche Charakterisierung für die auf bildparallelen, zickzackförmig verlaufenden Diagonallinien angeordneten Figuren überspitzt erscheinen, so trifft diese Bezeichnung ohne jede Frage auf die Gestaltung der

⁵⁹ Während Vorder- und Rückenteil der Bettstatt exakt bildparallel ausgerichtet sind, folgen die Längsseiten (wie auch die Holzbohlen des Fußbodens und der schmale sichtbare Abschnitt der Architektur am rechten oberen Bildrand) einem links außerhalb der Bildfläche liegenden Fluchtpunkt, so daß man – bei konsequenter Umsetzung der Zentralperspektive – von einem trapezförmigen Bett ausgehen müßte. Daß diese Abweichung von einer durchgängig logischen Anwendung der Zentralperspektive ein bewußt eingesetztes Mittel zur nachhaltigen Betonung der Bildebene ist (und nicht technisches Unvermögen des Malers), zeigt die diagonale, dadurch erneut die Fläche betonende Lagerung Mariens auf dem Bett.

⁶⁰ So wird die halbhohe Mauer hinter den hereinstürzenden Hirten, die als einziger Bauteil keine symmetrische Entsprechung in der Stallarchitektur auf der rechten Bildseite findet, durch die gleichfalls nahezu bildparallele Gestalt des Ochsen kompositionell ausgeglichen.

Einzelformen beider Bilder zu. Ob man das flächige Liniennetz der Unterzeichnung betrachtet, das im Gegensatz zu den früheren Werken ein ausgeprägtes Eigenleben ohne direkte Bezugnahme auf den notierten Gegenstand zu führen scheint, oder ob man das Augenmerk auf die Gestaltung der Haar- und Barttracht und der Gesichter der Apostel oder Propheten lenkt, wo Haarsträhnen in kalligraphisch-abstrakter Manier verflochten und Gesichter von den Kreisformen der Augenpartie beherrscht werden: Die Gestaltung der Werke der »ultima maniera« stellt zwar die logische Fortsetzung von schon in den früheren Arbeiten zu verfolgenden Tendenzen dar, sie bedeutet aber zugleich eine weitere eigenständige, zugleich die letzte Entwicklungsstufe der Kunst des Hugo van der Goes.

In welcher zeitlichen Reihenfolge können wir Hugos Werke aus der letzten Phase seiner künstlerischen Tätigkeit, die im Stil der »ultima maniera« kulminiert, anordnen? Unter den erhaltenen Originalwerken scheint uns die Wiener Beweinung (Tafel 19) eine Schlüsselposition einzunehmen. Um 1479 zu datieren, zeigt sie in kompositioneller Gestaltung und Ausdruck, in Kolorit und Kopftypik alle Charakteristika der Werke der »ultima maniera«. Entstanden in nachträglicher Erweiterung der schon um 1470 entstandenen Tafel des Sündenfalls (Tafel 18) zum heutigen Diptychon, greift dieses Werk erstmals wieder auf die weibliche Kopftypik der frühen Werke zurück – möglicherweise in bewußter Angleichung an die Figur der Eva des Sündenfalls. Noch entscheidender für die Bedeutung der Wiener Beweinung als dem möglichen Entstehungsort für den Stil der »ultima maniera« ist aber die radikale kompositionelle Umgestaltung der ursprünglich geplanten, an Rogier van der Weyden orientierten und streng symmetrisch gebildeten Dreieckskomposition, die infolge der Notwendigkeit der nachträglichen Einfügung der klagenden Frau am rechten Bildrand erfolgte. Die so entstandene, durch stürzende Diagonallinien dynamisch gebildete Komposition, die zugleich in extremer Weise flächengebunden ist, weist bereits alle Gestaltungsmerkmale der Berliner Hirtenanbetung und des Brügger Marientodes auf. In derselben Zeit, d. h. um 1478/80, dürfte die Tafel mit dem zeichnenden Lukas in Lissabon und das Fragment mit der Darstellung eines Stifters und Johannes des Täufers in Baltimore entstanden sein. Die Lissaboner Tafel (Tafel 23) nimmt eine Mittelstellung zwischen den Edinburger Flügeln und den Werken der »ultima maniera« ein: Entspricht sie mit der Beschränkung auf kühle Rot-, Grün- und Blautöne vor grauem Farbfond in der koloristischen Gestaltung in auffälliger Weise den Edinburger Flügeln mit dem schottischen Königspaar, so gleicht sie in ihrem nachhaltigen Bemühen um eine möglichst umfassende Verschleierung des Bildraumes⁶¹ der Berliner Hirtenanbetung oder dem Brügger

⁶¹ Man beachte den im Verhältnis zu der monumental gestalteten Figur des Lukas bewußt sehr be-

Marientod. Auch das stark verputzte Fragment in Baltimore (Tafel 25) dürfte wegen einer ähnlichen Zwischenstellung in die Jahre um 1478/80 gehören. In der Gestaltung der Gesichter zeigen sich verwandte Züge mit den Edinburger Tafeln, aber auch mit den Werken der »ultima maniera«. Das Tüchlein-Diptychon der »Kleinen Kreuzabnahme« (Tafeln 26–27) setzt in seiner Komposition die Wiener Beweinung voraus, muß also um 1480 entstanden sein. Dem entspricht auch durchaus die Gestaltung der Einzelformen – man betrachte etwa die große Nähe des en face aus dem linken Flügel herausschauenden Mannes zu der entsprechenden Apostelfigur des Marientodes. Eine Entstehung kurz vor oder um 1480 dürfte diesem Stück daher am angemessensten sein.

Angesichts der ausgedehnten Übermalungen ist die Grundlage für eine stilistische Beurteilung der Frankfurter Marientafel (Tafel 21) äußerst schmal. Neben der silbrig-kühlen Farbigkeit der Inkarnate ist vor allem die sonst nur bei den Spätwerken anzutreffende Kratztechnik für die lebendige Gestaltung der Haare des Christusknaben vor dem roten Hintergrund aussagekräftig: Eine Datierung gegen Ende der 1470er Jahre, in Analogie zur Wiener Beweinung, erscheint daher am wahrscheinlichsten.

Die Berliner Hirtenanbetung (Tafel 14) und der Brügger Marientod (Tafel 16) bilden schließlich – um 1480/82 entstanden⁶² – den Schlußpunkt der künstlerischen Entwicklung des Hugo van der Goes, soweit sich diese mit den im Original erhaltenen Werken rekonstruieren läßt. Die beide Bilder beherrschenden Gestaltungsprinzipien stellen zwar einerseits die logische Fortentwicklung von Tendenzen dar, die sich bereits in den früheren Werken abzeichnen. Andererseits aber kennzeichnen sie durch ihre verstärkte Loslösung von gegenstandsrealistischer Schilderung zugunsten einer die Grenzen des Abstrakt-Ornamentalen berührenden Gestaltungsweise unverwechselbar die »ultima maniera« Hugos. Max J. Friedländer (1903)⁶³ faßte die Charakteristika der beiden Spätwerke folgendermaßen zusammen:

»In der Zeichnung und Modellierung, namentlich der Hände, zeigt van der Goes [bei der Hirtenanbetung; JS] eine erstaunliche Meisterschaft, fast zu viel Meisterschaft. Er ist im vollen Besitz seines Könnens, eher beim Abstieg als beim Aufstieg. In Vergleichung mit der lebendigen, über das eigene Vermögen erstaunten Kraft im Portinari-Altar scheint in unserem Bilde eine müde Sicherheit zu walten. Deshalb möchte ich

schränkt gewählten Raumausschnitt, darüberhinaus aber vor allem die extreme Verstellung der Raumecke durch eine Fülle von bildparallel angeordneten Gegenständen und durch das Symboltier des Evangelisten.

⁶² Bis zu welchem Zeitpunkt Hugo van der Goes künstlerisch tätig blieb, ist nicht überliefert. Da andererseits auch der genaue Zeitpunkt des offenen Ausbruchs der psychischen Erkrankung des Malers bei der Rückreise aus Köln nicht präzise zu bestimmen ist und wir auch nicht wissen, ob Hugo nach der zeitweiligen Besserung seines Zustandes noch weiterarbeiten konnte, bleibt jeder Datierungsversuch für die Werke der »ultima maniera« mit einigen Unsicherheitsfaktoren belastet.

⁶³ Friedländer (1903 b), S. 146.

unsere Tafel, wie auch den Marienod in Brügge, der vielleicht noch um einen Grad künstlicher, bewußter und virtuoser gestaltet ist, für spätere, nach dem Portinari-Altar entstandene Schöpfungen halten.«

Angesichts dieser »künstlichen, bewußten und virtuos« Gestaltung gerade der Werke der »ultima maniera« stellt sich abschließend die Frage nach den Einflüssen, die diese Entwicklung befördert haben könnten.

Gerade die jüngere Forschung versucht hier einen Zusammenhang mit der in den Niederlanden jener Zeit einflußreichen Bewegung der »Devotio moderna« zu rekonstruieren. So wollte etwa S. Koslow (1979), A. Châtelet (1989) und B. Ridderbos (1990)⁶⁴ in der besonderen ikonographischen und stilistischen Gestaltung des Brügger Marienodes bzw. der Berliner Hirtenanbetung eine unmittelbare Antwort Hugos auf »devotional ideals and practices of the Windesheim Congregation« sehen, während D. Wolfthal (1983)⁶⁵ in der Verwendung von Leinwand als Bildträger eine direkte Umsetzung des Armutsideals der »Devotio moderna« durch den Maler vermutete. Im Hinblick auf die besondere, sehr persönliche Ausdrucksmacht der Werke van der Goes' wird man den Einfluß von religiösen Forderungen der »Devotio moderna« auf den Maler fraglos nicht ausschließen wollen. Problematisch erscheint allerdings der Versuch, bestimmte ikonographische und stilistische Erscheinungsformen einzelner Werke konkret mit den Andachtsidealen und -praktiken der Windesheimer in Verbindung zu bringen. Warum etwa, so fragt man sich, erfüllt Hugo erst mit einem seiner letzten Werke – dem Marienod – diese Forderungen, warum in einem Werk, das noch dazu mit großer Wahrscheinlichkeit nicht für einen Auftraggeber aus dem engeren Kreis der »Devotio moderna« ausgeführt wurde, sondern für den Zisterzienserabt der »Dünenabtei« bei Brügge⁶⁶? Weshalb fand ausgerechnet dieses Werk mit seiner spezifischen Gestaltungsweise – wenn sie denn den Vorstellungen der Anhänger der »Devotio moderna« in solchem Maße entsprach – so gut wie keine Nachfolge?

Ähnlich problematisch wie Koslows und Châtelets Interpretation des Brügger Marienodes erscheint angesichts unserer Untersuchungsergebnisse zu den Tüchleinmalereien Hugos die Vermutung von D. Wolfthal, die Verwendung von Leinwand als Bildträger sei eine Reaktion des Malers auf die Armutsforderungen der Windesheimer Kongregation. Denkt man an die überreiche Verwendung von Blattgold und -silber gerade bei den Werken, die ab der Mitte der 1470er Jahre entstanden – bei den eigenhändig ausgeführten Tüchlein ist hier das Fragment der »Großen Kreuzabnahme« in Oxford (Tafel 28) sowie

⁶⁴ Koslow (1979), S. 27–50; Châtelet (1989), S. 129–136; Ridderbos (1990), S. 137–152.

⁶⁵ Wolfthal (1983), S. 34–36.

⁶⁶ Koslow (1979), S. 27–50.

die Paveser Mondsichelmadonna (Tafel 31) zu nennen, bei den Tafelbildern die Edinburger Flügel (Tafeln 8–11) und die im Original verlorene Verkündigung –, so erscheint es ausgesprochen schwierig, diesen Befund mit den Forderungen der »Devotio moderna« in Einklang zu sehen. Darüberhinaus sollte man die häufige Verwendung von Leinwand als Malgrund auch durch solche Maler wie etwa Dirk Bouts nicht aus dem Auge verlieren, denen keine besondere Verbindung zur »Devotio moderna« nachgewiesen werden kann. Die Entscheidung, Leinwand anstelle von Holz als Bildträger zu verwenden, könnte vielfach aus rein praktischen Gründen getroffen worden sein: Die Mehrzahl der erhaltenen altniederländischen Tüchleinbilder stammt aus Italien, dürfte also zumindest teilweise unmittelbar für italienische Auftraggeber hergestellt worden sein. Der Transport einer Leinwand war aber fraglos leichter und billiger als der eines Tafelbildes. Der konkrete Nachweis von Einflüssen der religiösen Vorstellungswelt der Anhänger der »Devotio moderna« auf die ikonographische, stilistische oder technisch-materielle Gestaltung der Werke van der Goes' ist u. E. zumindest bei dem gegenwärtigen Kenntnisstand etwa zu Auftraggebern und ursprünglichem Aufstellungsort problematisch. Insofern sollte für den Bereich der südniederländischen Tüchlein- und Tafelmalerei die gleiche Zurückhaltung gelten, die J. H. Marrow (1973)⁶⁷ im Hinblick auf die nordniederländische Buchmalerei des 15. Jahrhunderts empfohlen hat.

Seit der Entdeckung der Ofhuys-Chronik ist von den Anhängern der Spätdatierung der Werke der »ultima maniera« die besondere psychische Disposition Hugos in Beziehung zu seiner künstlerischen Entwicklung gesetzt worden. In der Tat entsprach der »Rückzug aus der Welt« ins Kloster für einen niederländischen Künstler des 15. Jahrhunderts nicht der sonst üblichen, vorgezeichneten Lebenslaufbahn. Die Annahme, daß religiös begründete Vorstellungen, wie sie Hugo schließlich in die Seelenkrankheit trieben, bereits die Entscheidung für den Eintritt ins Kloster mitbestimmt haben, scheint daher nicht ganz abwegig. Betrachten wir die seit der Mitte der 1470er Jahre entstandenen Werke, so können wir zum einen die zunehmend spannungsreichere Inszenierung des Einbruchs des Göttlichen in die Welt des Menschen verfolgen: Der Rückgriff auf stilisierte Wolkenbänder und Goldgründe, die seit dem Jahrhundertanfang aus der niederländischen Malerei auch dann weitgehend verschwunden waren, wenn eine eigentliche Vision verbildlicht werden sollte, kontrastiert immer stärker mit der gegenstandsrealistischen Wiedergabe der Welt der Menschen. Die Darstellungen erwecken in zunehmendem Maße in ihrer z.T. schon gewaltsamen Art der Steigerung der Ausdrucksmacht, in dem extremen Bewegungsdrang mancher Figuren, in der rhetorischen Gestik der

⁶⁷ Marrow (1973), S. 251–258.



Abb. 103 Joos van Cleve, Kreuzigung Christi, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte



Abb. 104 Joos van Cleve, Kreuzabnahme, Edinburgh, National Gallery of Scotland

sich an den Betrachter wendenden Gestalten den Eindruck eines geistlichen Schauspiels, dessen Veranstalter das Vertrauen in die Überzeugungskraft ihrer Botschaft zu verlieren drohen. Das Spätwerk des Hugo van der Goes beschwört förmlich mit aller Intensität eine religiöse Welt, der sich der Maler, so scheint es, selbst nicht mehr sicher war. So mag verständlich erscheinen, daß van der Goes zwar die Figuren Christi, Mariens und der Engel etwa in Hirtenanbetung und Marientod in stärkster Weise idealisiert und einer strengen Stilisierung unterwirft, daß er aber die Propheten- und Apostelgestalten dieser beiden Bilder (ähnlich wie zuvor schon die beiden am vorderen Bildrand der Wiener Beweinung Hockenden) sich geradezu beschwörend an den Betrachter wenden läßt. Im Werk des Hugo van der Goes mag sich in einem noch ganz individuellen und für seine Zeit durchaus untypischen Schicksal dieselbe religiöse Verunsicherung, der gleiche Legitimierungsdruck spiegeln, der zwei Generationen später unter dem Eindruck der Reformation die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts insgesamt kennzeichnet – willkürlich herausgegriffen sei an Werke wie Joos van Cleves Kreuzigung im Museo di Capodimonte in Neapel (Abb. 103) oder seine Kreuzabnahme in der National



Abb. 105 Hans Memling, Christus im Kreis musizierender Engel, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten

Gallery in Edinburgh (Abb. 104) erinnert⁶⁸: Wir begegnen einer ähnlichen Übersteigerung der Darstellung zu theaterhafter Gestik und Rhetorik, einer prinzipiell verwandten Stilisierung der Formen.

Daß diese Interpretation nicht über ihr Ziel hinausgreift, kann ein abschließender Blick auf die Rezeption der Werke Hugos belegen. So ist es ausgesprochen aufschlußreich zu verfolgen, welche der radikalen Neuerungen von seiner künstlerischen Umgebung und Nachfolge einerseits aufgegriffen, andererseits aber verworfen wurden. An dieser Reaktion zeigt sich sehr deutlich zweierlei: Zum einen wird erkennbar, inwieweit Hugo als einer der schöpferischsten Meister der zweiten Jahrhunderthälfte mit seinen Bildformulierungen auf visuelle Vorstellungen und Bedürfnisse seiner Zeitgenossen reagiert. Andererseits können wir aber auf diesem Wege versuchen, denjenigen Anteil an den Bildschöpfungen präziser zu fassen, der vornehmlich auf die spezifischen Bedürfnisse des Malers selbst antwortet. Die bildliche Umsetzung der Erscheinung der Gottheit in eine Formulierung, die teils durch ihre die

⁶⁸ ENP IX a, S. 53, Nr. 11, Tafel 24, bzw. S. 54, Nr. 14, Tafel 29.

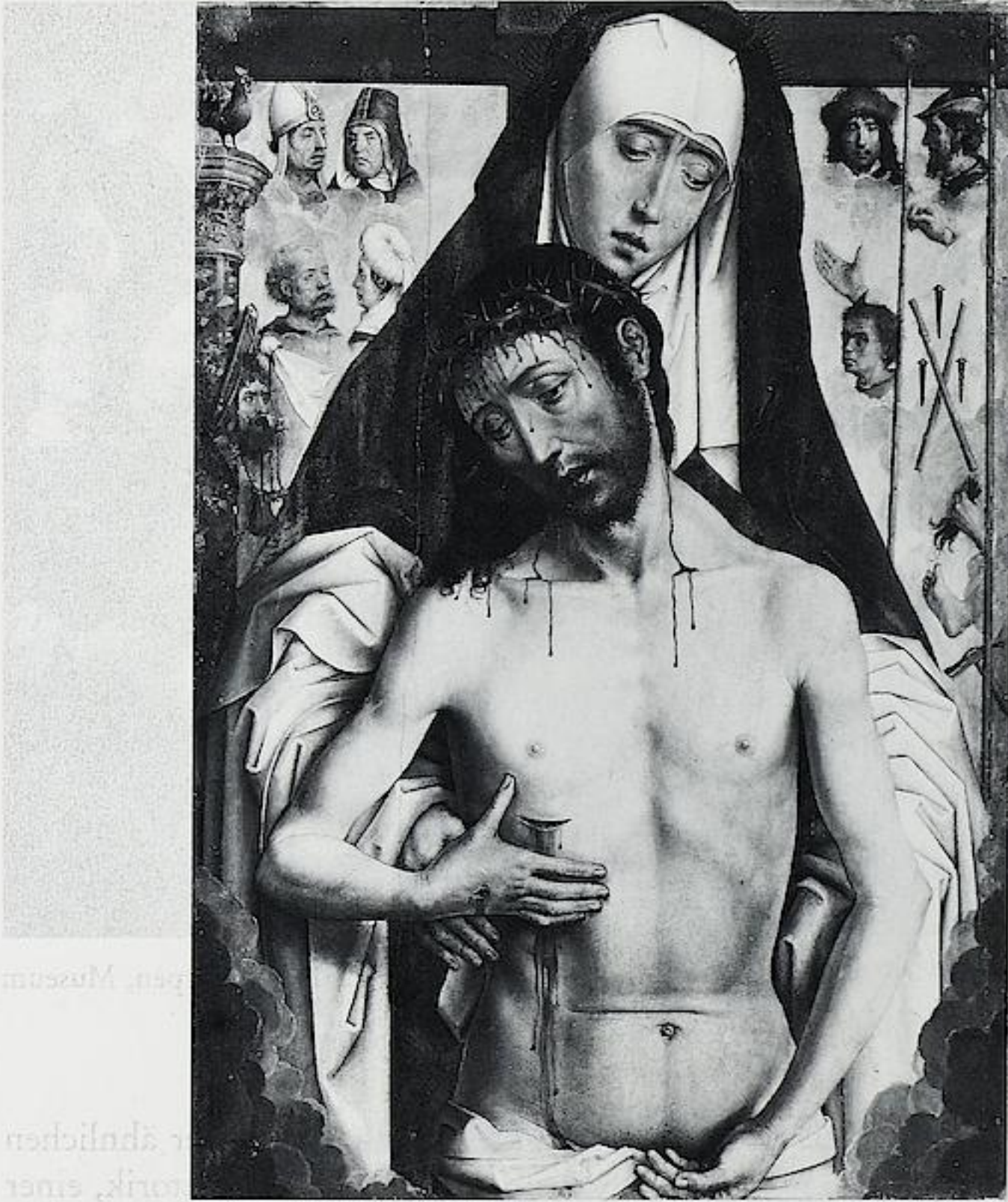


Abb. 106 Hans Memling, Maria mit dem toten Christus,
Granada, Capilla Real

Alltagswelt des Menschen verfremdenden Effekte, teils durch die Verwendung kostbarster Farbmateriale, unmittelbar den transzendenten, menschliche Erfahrung sprengenden Charakter dieses Geschehens verdeutlicht, war offenkundig nicht nur für Hugo, sondern auch für seine Umwelt eine bedeutsame Forderung. In der Nachfolge der Edinburger Trinität, der Paveser Mondsichelmadonna und des Brügger Marientodes sollten zahlreiche Werke anderer niederländischer Künstler entstehen, die nun gleichfalls auf diese von Hugo genutzte Bildformel für die Darstellung der Erscheinung der Gottheit zurückgriffen⁶⁹. Stellvertretend für zahlreiche andere Maler des letzten Jahr-

⁶⁹ In diesem Sinne war zweifellos Geertgen tot Sint Jans einer der getreuesten »Nachfolger« des Hugo van der Goes. Dies betrifft nicht nur die Übernahme von einzelnen Figurenmotiven, wie die des zweiten Monforte-Königs in Geertgens Beweinung Christi im Kunsthistorischen Museum in Wien

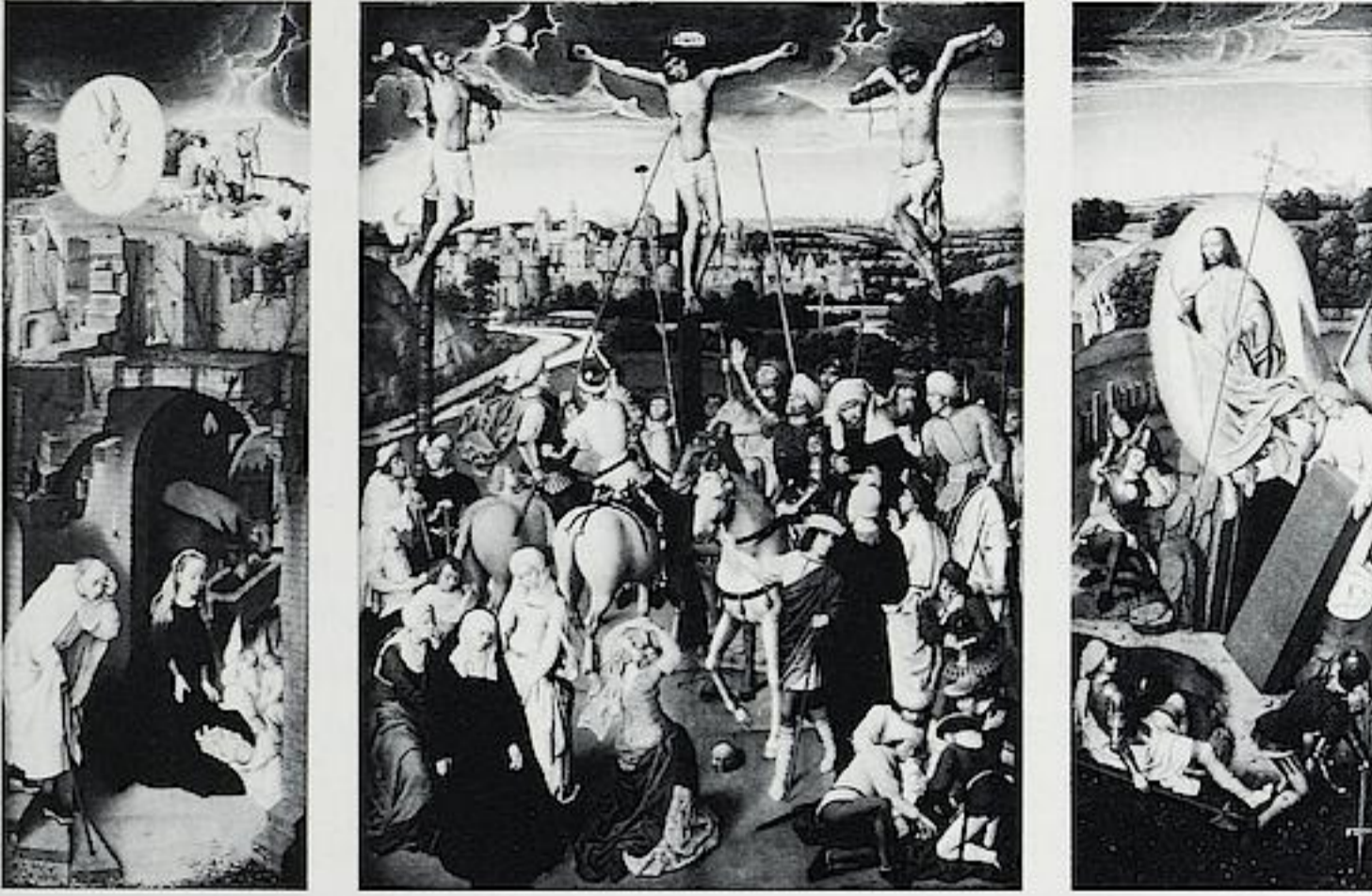


Abb. 107 Memling-Umkreis, Triptychon mit Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi, Haarlem, Frans-Halsmuseum

hundertviertels sei in diesem Zusammenhang auf Memling verwiesen: Seine Tafeln mit der Erscheinung Christi im Kreise musizierender Engel vor Goldgrund und sich öffnenden Wolken im Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (Abb. 105)⁷⁰ setzen ebenso Werke van der Goes' in der Art der Edinburger Tafeln voraus, wie sich die kompositionelle Gestaltung seines Tafelbildes mit der Darstellung Mariens und dem toten Christus in der Capilla Real in Granada (Abb. 106)⁷¹ unmittelbar auf Hugos Mondsichelmadonnen zu beziehen scheint. Eine sich an Memlings Lübecker Kreuzigungs-Tripty-

(s. o. S. 205, Anm. 1): Weder der Utrechter Schmerzensmann (ENP V, S. 74f, Nr. 7, Tafel 10) noch die Rotterdamer Mondsichelmadonna (ENP V, S. 91, Add. 139, Tafel 120) sind ohne die genaue Kenntnis und Auseinandersetzung mit jenen Werken Hugos zu verstehen, die seit der zweiten Hälfte der 1470er Jahre entstanden.

⁷⁰ ENP VI a, S. 49, Nr. 22, Tafel 64f.

⁷¹ ENP VI a, S. 51, Nr. 37a, Tafel 89; Schoute (1963), S. 58–64, Tafel 114–120 (die Tafel in Granada allerdings nicht als eigenhändig betrachtet); eine andere, allgemein als eigenhändiges Werk Memlings anerkannte Version der Komposition in Melbourne, National Gallery of Victoria (ENP VI a, S. 51, Nr. 37, Tafel 89; Ursula Hoff, Martin Davies, *The National Gallery of Victoria, Melbourne*, Brussels 1971 [Corpus, 6], S. 56–65), trägt das im Hinblick auf seine Originalität angezweifelte Datum 1475. Sollte diese Jahreszahl auf eine ursprüngliche Datierung etwa auf dem verlorenen Originalrahmen zurückgehen, so würde die Abhängigkeit der späteren Versionen der Komposition (ENP VI a, S. 51, Nr. 37b, 37c, Tafel 89) von Hugos Mondsichelmadonna um so deutlicher hervortreten: Während die Tafel in Melbourne die Figuren und die sie umgebenden Leidenswerkzeuge zwar bereits vor Goldgrund zeigt, fehlt die erst bei den späteren Versionen aufkommende Wolkenrahmung am unteren Bildrand.

chon⁷² orientierende freie Kopie des Memling-Kreises in Haarlem im Frans-Halsmuseum (Abb. 107)⁷³ schließlich zeigt den Engel der Hirtenverkündigung und den auferstehenden Christus in Lichtglorien, die in ihrer Gestaltung dem Hintergrund der Edinburger Trinität entsprechen. Übernimmt also Memling (und mit ihm die übrigen Maler der Zeit) die unmittelbar eingängige und griffige Bildformel, um eine himmlische Erscheinung in ihrem Ausnahmecharakter ins Bild zu setzen, so sieht er weitgehend davon ab, sich mit den daraus resultierenden Veränderungen der Bildgestaltung zu beschäftigen. Doch nicht nur die bei Hugo das Bild in seiner Gesamtheit erfassende Wirkung des jenseitigen Lichtes auf die farbliche Erscheinung der irdischen Welt oder die unwirkliche »Ornamentalisierung« des Bildganzen wie seiner einzelnen Bestandteile bleibt von den Nachfolgern unverstanden. Es ist vor allem die tiefe innere Erregung, ja existenzielle Verunsicherung, die die Begegnung mit der Gottheit bei den Goesschen Gestalten offenkundig auslöst, die den Zeitgenossen unzugänglich bleibt und die in ihrer Intensität und Rückhaltlosigkeit, mit der sie sich gerade bei den Werken der »ultima maniera« äußert, die innere Erlebniswelt des Hugo van der Goes reflektieren dürfte.

⁷² ENP VI a, S. 45, Nr. 3, Tafel 8–13.

⁷³ ENP VI b, S. 113, Add. 260, Tafel 15.

F. EXKURSE

I. Van der Goes' späte Verkündigung: Das Berliner Diptychon des Meisters von 1499

Dem Meister von 1499 wird ein kleinformatiges Diptychon mit der Darstellung der Verkündigung an Maria zugeschrieben, das sich heute im Bode-Museum in Berlin befindet (Abb. 108)¹. Es zeigt in geöffnetem Zustand auf dem linken Flügel den gleichfalls von links heranschwebenden Erzengel vor einer nahezu das gesamte Bildfeld ausfüllenden blattgoldenen Glorie, die nur in den unteren Zwickeln der Tafel einen Abschnitt des Plattenbelags des Raumes sichtbar läßt. Über Gabriels Haupt ist die Geisttaube dargestellt, ihrerseits umgeben von einer gelblich weißen, zu den Rändern hin bläulich abgetönten, mit Goldstrahlen belegten Lichterscheinung. Der rechte Diptychonflügel zeigt Maria ins Gebet vertieft vor einer Bank am Boden kniend. Von der plötzlichen Erscheinung des Engels überrascht, wendet sie sich ihm demutsvoll zu. Sie ist von einer Fülle miniaturartig ausgebreiteter Gegenstände umgeben, die sich, wie die Lilien und Nelken, die abgelegten Schuhe oder die Frucht auf dem Fenstersims, in der von altniederländischen Bildern her geläufigen Weise auf Inkarnation und Passion Christi beziehen. Hinter Maria öffnet sich eine tiefe Raumflucht, die in einem langgestreckten, von Sonnenlicht durchfluteten Gang endet.

Die Abhängigkeit des Berliner Diptychons von Werken des Hugo van der Goes war erstmals von F. Winkler (1915/16)² aufgezeigt worden. Als Kopie nach einem verlorenen Werk aus Hugos Spätzeit wurde das Diptychon aber erstmals von K. Arndt (1961, 1964)³ überzeugend nachgewiesen. Seiner Beweisführung schloß sich in der Folge auch F. Winkler (1964)⁴ an. Während Winkler aber eine genaue Wiederholung von Hugos Komposition durch den Meister von 1499 annahm, meldete Arndt⁵ im Hinblick auf die Gestaltung der Aureole um den Engel wie der Raumflucht hinter Maria Zweifel an der Treue des Kopisten an. Für Arndt stellte »... das kalte, seltsam entrückende Weißblau ...« des linken Flügels eine nachdrückliche Entsprechung zum Brügger Marientod (Tafel 16) dar, »... und so wie dort hätten wir wohl im

¹ Berlin, Bode-Museum, Nr. 548; Eiche, je 15,9 x 9,5 cm; Winkler (1964), S. 226–229; ENP IV, S. 76, Nr. 42, Tafel 47. Erstmals veröffentlicht als Werk des Meisters von 1499 von Winkler (1915/16), Sp. 69–76. Paul Eeckhout, *Les trois diptyques du Maître de 1499*; in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* 34–37 (1985–88), S. 49–62.

² Winkler (1915/16), Sp. 69–76.

³ Arndt (1961), S. 170; derselbe (1964), S. 88–91.

⁴ Winkler (1964), S. 226–229.

⁵ Arndt (1964), S. 89.

Diptychon die Aureole um den Erzengel uns zu denken – nicht hart abgegrenzt, sondern mit differenzierten, von Goldgelb über Weiß nach Blau spielenden Übergängen⁶. Auch die detailreiche Ausstattung des Innenraumes auf dem rechten Flügel und dessen enorme Tiefenflucht hielt Arndt für unvereinbar mit der vermuteten Vorlage und schrieb sie dem Meister von 1499 selbst zu. Als Beleg hierfür verwies Arndt auf eine Zeichnung im Britischen Museum in London (Abb. 109), die den rechten Diptychonflügel bei veränderter Raumgestaltung im Hintergrund zeigt. Der Durchblick in den schmalen Gang ist in der Zeichnung mit dem Bett Mariens verstellt, während der zweischiffige, tonnengewölbte Raum selbst seine Entsprechung in der als Stall genutzten Ruine in Hugos nur in Kopien überlieferten späten »Königsanbetung vor dem Stall im Hügel«⁷ findet.

Für die Rekonstruktion der hier zur Debatte stehenden späten Verkündigung van der Goes' kann eine Reihe neuer Beobachtungen mitgeteilt werden, die die ursprüngliche Gestaltung dieses Werkes weiter präzisieren⁸. Die Verwendung von Blattgold für die Darstellung des lichterfüllten Hintergrundes bei der Paveser wie der Kasseler Mondsichelmadonna (Tafeln 29, 31) und die Verwendung von Blattgold und -silber bei den Edinburger Flügeln (Tafeln 10–11) lassen Arndts Zweifel an der Originalität der den Erzengel hinterfangenden Goldfolie unbegründet erscheinen. Für die Darstellung des von der Gottheit ausgehenden Lichtes verwendete Hugo offensichtlich sowohl Blattgold als auch eine reich abgestufte Farbaureole. Im Falle der Verkündigung ist die Annahme einer Goldfolie hinter dem Engel um so wahrscheinlicher, als die Geisttaube ihrerseits bereits von einer farbig gestalteten Lichterscheinung innerhalb der Aureole Gabriels umschlossen ist: Diese auch von der Bildwirkung her durchaus sinnvolle Differenzierung des Berliner Diptychons dürfte also unmittelbar und getreu auf die verlorene Vorlage zurückgehen. Was die Gestaltung des Marienflügels angeht, so kann die Aussage einer weiteren Kopie herangezogen werden. Es handelt sich dabei um ein dem Antwerpener Meister von 1518 zugeschriebenes Tafelbild (Abb. 110)⁹. Gabriel tritt, von zwei puttenartigen Engeln begleitet, von links auf die betende Maria zu. Der flurartige,

⁶ A.a.O., S. 89.

⁷ Arndt (1961), S. 153–175.

⁸ Ob auch Hugos Komposition als Diptychon konzipiert war, ist nicht sicher zu entscheiden, da sowohl das Berliner Diptychon des Meisters von 1499 als auch die von diesem abhängige Zeichnung – beide sind oben halbrund geschlossen und könnten damit auf die Diptychonform der Vorlage hinweisen – im Hinblick auf die Marien tafel nachhaltig von der Goesschen Vorlage abweichen (s. u.). Andererseits liegt mit der Lissaboner Tafel immerhin die linke Tafel eines Diptychons mit oben halbrund geschlossenen Flügeln im Original vor. Es wäre also durchaus denkbar, daß auch die späte Verkündigung die Form eines Zweiflügel-Altars hatte.

⁹ Holz, 111 x 138 cm; Luther und die Folgen für die Kunst (Hamburg 1983/84), S. 255, Kat. Nr. 130. Am 3. Juli 1991 als Nr. 23 bei Sotheby's in London versteigert.



Abb. 108 Meister von 1499, Diptychon mit der Verkündigung an Maria, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Bode-Museum

bildparallel verlaufende Raum, in dem das Geschehen stattfindet, öffnet sich an seiner Rückseite zu zwei weiteren Räumen – hinter dem Erzengel zu einem Wohnraum, hinter Maria zu einem Zimmer, in dem das Bett der Jungfrau steht.

Obgleich der Kopist mit den »Putti« oder den Renaissanceornamenten des Pilasters zwischen beiden Türen Elemente in sein Bild aufgenommen hat, die eine Entstehung in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts verdeutlichen, so folgt er in der Darstellung der Madonna und des Erzengels (man betrachte die Kopfbildung oder die großen, »sprechenden« Hände), in der Gestaltung des Schlafgemachs der Madonna, darüberhinaus aber auch in der Farbgebung getreu dem Goesschen Spätwerk. Die kühlen Grautöne der Inkarnate, die Graubrechung des lachsfarbenen Umhangs Mariens, des weißen



Abb. 109 Niederländischer Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts, Maria einer Verkündigung (Kopie nach Hugo van der Goes), Zeichnung, London, British Museum

Chorgewandes Gabriels, vor allem aber des grünen Vorhangs und der Decken des grellbeleuchteten Bettes lassen keinen Zweifel aufkommen, daß hinter dem Bild des künstlerisch unselbständigen, deshalb als Kopist aber umso getreuer arbeitenden Meisters von 1518 unmittelbar Hugos Verkündigung gestanden haben muß, deren Farbgestaltung, bedingt durch das vom Erzengel ausgehende überirdische Licht, in der Art des Brügger Marientodes zu denken ist. Denn auch die Existenz einer die gesamte Figur Gabriels umschließenden Gold-, zumindest aber Lichterscheinung bei der Goesschen Vorlage wird von dem Bild des Antwerpener Meisters nahegelegt. Betrachtet man die perspektivische Gestaltung, die Lichtführung und die Farbigkeit des Wohnraumes hinter Gabriel mit dem Schlafgemach Mariens oder dem Raum, in dem die Verkündigung selbst stattfindet, so wird deutlich, daß der Meister von 1518 hier nicht auf seine Vorlage zurückgriffen haben kann: Offenbar empfand er die



Abb. 110 Meister von 1518, Verkündigung, Verbleib unbekannt

Hinterlegung des Erzengels mit einer Goldaureole als zu altertümlich und ersetzte sie daher durch einen Innenraum, der nun unverkennbar auf eine Interieurdarstellung in der Art Memlings oder Davids zurückgeht.

Die Tafel bestätigt also indirekt die Treue der Wiedergabe des Berliner Engelsflügels durch den Meister von 1499 im Verhältnis zu Hugos Verkündigung¹⁰. Es zeigt andererseits, daß der Meister des Berliner Diptychons beim

¹⁰ Auch die schlecht erhaltene Verkündigung, die als Wandbild den Kaminmantel eines Hauses der Brügger Familie van de Molenmeers schmückte, und die sich heute einschließlich des Kamins im Musée Royal d'Art et d'Histoire in Brüssel befindet (Inv. Nr. 5339; Gesamthöhe des Kamins 338 cm, Maße des Wandbildes 171 x 195 cm), geht wohl unmittelbar auf die verlorene Verkündigung des Hugo van der Goes zurück. Der Kopist schloß sich – ähnlich wie der Meister von 1518 bei seinem Bild – stilistisch so eng an sein Vorbild an, daß Schenk zu Schweinsberg (1967), S. 96–101, in dem Wandbild eine eigenhändige Arbeit Goes' sehen wollte. Das Bemühen des Kopisten läßt sich aber auf das deutlichste an der unbefriedigenden, pasticciohaften Hintergrundgestaltung ablesen: Hier wurde das Bett Mariens in ungewohnter Größe und Aufstellung dazu genutzt, den durch den Wegfall der Goldglorie des Engels entstandenen Freiraum hinter den beiden Figuren zu füllen.

Eine weitere Version der Komposition ist in einer provinziellen flämischen Arbeit des 16. Jahrhunderts überliefert, die 1991 bei Sotheby's in London versteigert wurde (Old Master Paintings, Sotheby's, London 17. 4. 1991, Nr. 87).



Abb. 111 Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Madonna mit Kind, Privatbesitz



Abb. 112 Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Madonna mit Kind, Zustand vor der Restaurierung, Privatbesitz



Abb. 113 Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Madonna mit Kind, Rückseite des Tüchleins, Privatbesitz



Abb. 114 Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Madonna mit Kind, Rückseite des hölzernen Trägers des Tüchleins, Privatbesitz

rechten Flügel mit der Annunziata wesentlich weitergehende Veränderungen vorgenommen hat, als dies bisher angenommen worden war. So »normalisierte« er nicht nur die Koloristik dieser Tafel (und beseitigte damit gerade die von Hugo angestrebte Verdeutlichung des Einbruchs der göttlichen in die menschliche Welt), sondern er staffierte die Umgebung der Madonna detail-

verliebt aus, veränderte darüberhinaus den Figurentypus und die Raumdisposition¹¹. Die im Original verlorene Verkündigung des Hugo van der Goes verdeutlichte mit der blattgoldenen Aureole des Erzengels und der »verfremdeten« Farbgebung der übrigen Bildelemente also in gleicher Weise wie der Brügger Marientod die Wirkung des göttlichen Lichtes auf das irdische. Auch in dieser Beziehung gesellt sich dieses Werk Hugos gleichberechtigt zu den Arbeiten der »ultima maniera«.

II. Zur Originalrahmung eines niederländischen Tüchleins der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine halbfigurige Madonna lactans in Privatbesitz

Nicht zuletzt der problematische Befund an den beiden Leinwandhälften von Goes' »Kleiner Kreuzabnahme«¹² wirft die Frage nach der ursprünglichen Art der Präsentation und ggf. der Rahmung von Tüchleinbildern auf. Originalrahmungen niederländischer Tüchleinbilder haben sich nur äußerst selten erhalten¹³. Um so bemerkenswerter ist die Existenz einer bislang unbekanntem halbfigurigen Darstellung der Madonna lactans in rheinischem Privatbesitz (Abb. 111)¹⁴, bei der das ursprüngliche Ensemble von Tüchlein und Rahmen, ja sogar die alte Verglasung, erhalten geblieben ist¹⁵.

Vor dunklem Farbfond erscheint ein Tondo in schmaler gemalter Goldrahmung, der seinerseits vor gleichfalls goldenem Hintergrund die Halbfigur der stillenden Gottesmutter zeigt. Die Komposition ist aus zahlreichen Varianten des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts bekannt und geht letztendlich auf die ganzfigurige Darstellung der Madonna lactans des Meisters von Flémalle

¹¹ Sowohl das Berliner Diptychon als auch die Londoner Zeichnung zeigen mit dem zweisechiffigen, tonnengewölbten Raum im Mittelgrund ein Bildelement, das deutlich sekundär und künstlich an den Raum der Verkündigung selbst herangeschoben ist – es hat mit der ursprünglichen Bildformulierung van der Goes' nichts zu tun. Der von Arndt (1964), S. 90f, angeführte Vergleich mit der Architektur der kopienkritisch zu rekonstruierenden »Königsanbetung vor dem Stall im Hügel« Hugos verfängt nicht: Im Falle der Anbetung macht der Einblick in die beiden tonnengewölbten Räume mit dem Dienst über dem Pfeiler zur Verdeutlichung des ruinösen Charakters der Architektur Sinn, im Falle des Berliner Diptychons und der Londoner Zeichnung ist er aber nur ein vom Kopisten wenig durchdacht übernommenes Bildmotiv aus einem anderen späten Werk des Hugo van der Goes.

¹² S. o. S. 150–153.

¹³ Wolfthal (1989), S. 27f; Hélène Verougstraete-Marcq, Roger van Schoute, Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles, Heures-le-Romain 1989, S. 55–59; Rezension des Buches durch Lorne Campbell; in: Burlington Magazine 132 (1990), S. 721.

¹⁴ Ich bin Frau Angela Möller, Dresden, für den Hinweis auf das von ihr restaurierte Tüchlein ebenso zu Dank verpflichtet wie den Besitzern für ihre großzügige Reproduktionserlaubnis.

¹⁵ Die Originalrahmung wurde erst bei der jüngst durchgeführten, aus konservatorischen Gründen unvermeidbaren Restaurierung des Tüchleins geöffnet.

im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt zurück¹⁶. Die dünne, batistartige Leinwand mißt 24,6 x 24,1 cm. Der Erhaltungszustand des Bildträgers wie der Malerei ist erstaunlich gut; Risse und Fehlstellen konzentrieren sich vor allem auf den Hintergrund und die Leinwandränder (Abb. 112). Rückseitig wird die Unterzeichnung besonders gut an den Köpfen erkennbar (Abb. 113): Parallelschraffuren markieren die jeweiligen Schattenzonen der ansonsten linear fixierten Komposition.

Das Tüchlein ist auf der hölzernen Rahmenrückwand (Abb. 114) fixiert und wird zusätzlich durch den originalen Rahmen und die alte Verglasung in seiner Position gehalten. Der mit Profil und Wasserschlag versehene Rahmen aus Eichenholz mißt 30,6 x 29,9 cm. Die nur in Resten erhaltene Vergoldung und Fassung läßt erkennen, daß ursprünglich allseits eine Inschrift umlief. Einzelbuchstaben sind unschwer auszumachen, links unten am Wasserschlag vermutlich auch das Christusmonogramm »IHS«.

¹⁶ ENP II, S. 40f, 71f, Nr. 60, Tafel 89 (Frankfurt), ENP II, S. 73, Nr. 70 a, 70 b, Tafel 98 (halbfigurige Varianten nach dem Frankfurter Vorbild).

Eine Tüchleinvariante der halbfigurigen Komposition (im Vergleich zu der hier behandelten seitenverkehrt) befindet sich im Cabinet des dessins im Louvre (Wolfthal [1989], S. 54f, Kat. Nr. 27, Abb. 87).

G. VERZEICHNIS DER MEHRFACH ZITIERTEN LITERATUR

Im folgenden werden die im Rahmen der vorliegenden Studie mehrfach zitierten Arbeiten in alphabetischer Reihenfolge der Autoren aufgeführt; Bestands- und Ausstellungskataloge folgen, gleichfalls in alphabetischer Anordnung der jeweiligen Stand- bzw. Ausstellungsorte.

Eine von E. Duverger zusammengestellte, 421 Titel umfassende »Kritische Bibliographie« zu Leben und Werk des Hugo van der Goes enthält der Ausstellungskatalog *Imaginair Museum Hugo van der Goes, Tentoonstelling, Oudergem, »Rood Klooster«*: 9 september–14 november 1982, Gent, Museum voor Schone Kunsten: 18 december 1982–6 februari 1983, Leuven, Faculteitsgebouw Letteren en Wijsbegeerte: 11–25 februari 1983, Gent 1982, S. 89–111.

Zitate aus Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Bd. I–XIV, Leyden-Brussels 1967–1976, finden sich grundsätzlich in der abgekürzten Form »ENP I–XIV«.

I. Bücher und Aufsätze

ADLER, IRENE, Hugo van der Goes: Kneeling figure of St. Luke, Collection Franz Koenigs; in: *Old Master Drawings* 5 (1930), S. 54

ALEXANDER, INGRID, MAIRINGER, FRANZ, SCHOUTE, ROGER VAN, Le dessin sous-jacent chez Van der Goes. Le diptyque de Péché originel et de la Déploration du Kunsthistorisches Museum de Vienne; in: *Revue des Archéologues et des Historiens d'Art de Louvain* 11 (1978), S. 73–83

ARNDT, KARL, Gerard Davids »Anbetung der Könige« nach Hugo van der Goes. Ein Beitrag zur Kopienkritik; in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F. 12 (1961), S. 153–175

– Zum Werk des Hugo van der Goes; in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F. 15 (1964), S. 63–98

– Rezension von Friedrich Winkler, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin 1964; in: *Deutsche Literaturzeitung* 86 (1965), Sp. 783–786

ASPEREN DE BOER, JOHAN RUDOLPH JUSTUS VAN, *Infrared Reflectography. A Contribution to the Examination of Earlier European Paintings*, Academisch Proefschrift, Universiteit Amsterdam 1970, Amsterdam 1970

BALDASS, LUDWIG, Die Nachzeichnungen nach verschollenen Gemälden des Hugo van der Goes; in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der »Graphischen Künste«* (1919), S. 2–6

BARTSCH, ADAM, *Le Peintre Graveur*, Bd. 6: *Les vieux maîtres allemands*, 1er partie, Wien 1808

BAST, L. DE, *D'une notice historique et critique sur Antonelle de Messine, peintre italien*,

qui vint en Flandre pour apprendre de Jean van Eyck la méthode de peindre à l'huile; in: *Messenger des Sciences et des Arts* (1824), S. 49-64, 129-144, 329-349

BAUDOUIIN, FRANS, L'attribution à Hugo van der Goes du panneau »Saint Luc peignant le portrait de la Vierge« au Museu Nacional de Arte Antiga à Lisbonne; in: *S. Lucas retratando a Virgem. Pintura, Colectânea de textos, Conclusao dos exames e tratamentos realizados no Instituto José de Figueiredo, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1981*, S. 25-30

BAUM, ELFRIEDE, *Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst*, Wien-München 1971 (Österreichische Galerie Wien, Kataloge 1)

BAUM, JULIUS, *Martin Schongauer*, Wien 1948

BAUMAN, GUY, *Early Flemish Portraits. 1425-1525*; in: *Metropolitan Museum of Art Bulletin* (1986), S. 62

BENESCH, OTTO, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung der Albertina, II: Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Wien 1928

- *Die großen flämischen Maler als Zeichner*; in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 53, N. F. 17 (1957), S. 9-32

BERENSON, BERNARD, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places. Florentine School, Bd. 1*, London 1963

BERMEJO MARTINEZ, ELISA, *La Pintura de los Primitivos Flamencos en España*, Bd. 2, Madrid 1982

BERNHARD, MARIANNE (Herausgeberin), *Martin Schongauer und sein Kreis. Druckgraphik. Handzeichnungen*, München 1980

BODE, WILHELM, *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen, Nr. 1*; in: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 22 (1901), S. II

- *Die Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes*; in: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 24 (1903), S. 99-102

BOMFORD, DAVID, ROY, ASHOK, SMITH, ALISTAIR, *The Techniques of Dieric Bouts: Two Paintings Contrasted*; in: *National Gallery Technical Bulletin* 10 (1986), S. 39-57

BOON, K. G. , *Naar aanleiding van tekeningen van Hugo van der Goes en zijn school*; in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 3 (1950/51), S. 82-102

BRUYN, J. P. DE, *De schilderkunst van de 15de eeuw tot de 17de eeuw*; in: *Gent. Duizend Jaar Kunst en Cultuur*, Bd. 1, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 19 April - 29 Juni 1975, Gent 1975, S. 124-126

- *Rezension von Colin Thompson, Lorne Campbell, Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh*, Edinburgh 1974; in: *Burlington Magazine* 118 (1976), S. 319f

BUCHNER, ERNST, *Martin Schongauer als Maler*, Berlin 1941

BURROUGHS, BRYSON, *Un portrait inédit attribué à Hugo van der Goes*; in: *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles-Paris 1931, S. 71-73

- BUSSCHER, EDMOND DE, Peinture murale à l'huile au XVe siècle, à Gand. Indices primordiaux de l'emploi de la couleur à l'huile au XVIe siècle, à Gand. Recherches sur les anciens peintres gantois; in: *Messenger des sciences historiques, ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique* (1859), S. 105-271
- BYAM SHAW, JAMES, *Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford*. Catalogue by J. Byam Shaw, London 1967
 - Trésors cachés dans un collège anglais: Les dessins de Christ Church; in: *L'Oeil* 214 (1972), S. 2-11
- CAMPBELL, LORNE, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1985
- CEULENEER, ADOLPHE DE, La mise au tombeau de Hugo van der Goes; in: *Revue de l'art chrétien*, 5. sér. 4 (1908), S. 342
- CHÂTELET, ALBERT, Schongauer et les primitifs flamands; in: *Cahiers Alsaciens d'Archéologie d'Art et d'Histoire* 22 (1979), S. 117-142
 - *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Oxford 1981
 - Hugo van der Goes et la Dévotion moderne; in: *Publication du centre européen d'études bourguignonnes (XIVe-XVIe s.)* 29 (1989), S. 129-136
- COHEN, WALTER, *Studien zu Quinten Metsys. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in den Niederlanden*, Bonn 1904
- COLLIER, JAMES MITCHELL, *Linear Perspective in Flemish Painting and the Art of Petrus Christus and Dirk Bouts*, Ph. D., University of Michigan 1975, Ann Arbor 1983
- CONWAY, MARTIN, A Picture by Hugo van der Goes at Bath; in: *Burlington Magazine* 31 (1917), S. 45
- CROWE, JOSEPH ARCHER, CAVALCASELLE, GIOVANNI BATTISTA, *The Early Flemish Painters. Notices of Their Lives and Works*, London 1857
- CUNNINGHAM, C. C., Hugo van der Goes' Composition Descent from the Cross; in: *Wadsworth Atheneum Bulletin*, Hartford, Conn., 2. ser. 32 (April 1952), o. S.
- CUTTNER, CHARLES D., *Northern Painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries*, New York u. a. O. 1968
- DAVIES, MARTIN, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1951
 - *National Gallery Catalogues. Early Netherlandish School*, London 1968
 - Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog der ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972
- DENIS, VALENTIN, *Hugo van der Goes*, Bruxelles 1956
- DENNY, DON, A Symbol in Hugo van der Goes' Lamentation; in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6. pér. 95 (1980), S. 121-124
- DESTREE, JOSEPH (1907 a), Hugo van der Goes. Notes pour servir à une communication accompagnée de projections lumineuses; in: Paul Bergmans (Herausgeber), *Annales du XXe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Gand 1907, Bd. 2, Gent 1907, S. 510-529

- (1907 b), Une peinture à la détrempe attribuée à Hugo van der Goes; in: *L'art flamand et hollandais* 8 (1907), S. 168-175
- Juste de Gand (Josse van Wassenhove). Notes critiques; in: *L'art flamand et hollandais* 17 (1912), S. 161-174; 18 (1912), S. 1-16
- Hugo van der Goes, Paris-Bruxelles 1914
- Jérôme Busleyden, mécène, possesseur d'un triptyque de Hugo van der Goes; in: *Compte rendu Ve Congrès international des sciences historiques*, Bruxelles 1923

DHANENS, ELISABETH, Tussen de van Eycks en Hugo van der Goes; in: *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten* 45 (Nr. 1, 1984), S. 1-98

- Het Monforte-Retabel van Hugo van der Goes; in: *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten* 46 (Nr. 1, 1985), S. 1-23

DOMSCHEIT, MARGARETE, Van der Goes, Dresden 1976

DURAND-GREVILLE, E. , Le fragment de Hugo van der Goes au Christ Church d'Oxford; in: *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (1908), S. 20

DUVERGER, J. , GROOTE, A. DE, Werk van Hugo van der Goes en van Antoon van Dijck te Brugge; in: *Miscellanea J. Gessleriana*, Bd. 1, Deurne 1948, S. 437-443

DVORAK, MAX, Schongauer und die niederländische Malerei; in: derselbe, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924, S. 149-189

ECKSTEIN, D. , WAZNY, T. , BAUCH, J. , KLEIN, P. , New Evidence for the dendrochronological dating of Netherlandish paintings; in: *Nature* 320 (3 April 1986), S. 465-466

EINEM, HERBERT VON, Entwicklungsfragen bei Hugo van der Goes; in: *Das Werk des Künstlers* 2 (1941-42), S. 153-199

EISLER, COLIN TOBIAS, *New England Museums*, Brussels 1961 (*Les Primitifs Flamands*, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 4)

- Rubens' uses of Northern past. The Michiels triptych and its sources; in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 16 (1967), S. 43-78

ENGERTH, EDUARD RITTER VON, Über die im Kunsthistorischen Museum neu zur Aufstellung gelangenden Gemälde; in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien* 2 (1884), S. 145-166

EPITAPHE DE HUGUES VAN DER GOES. Peintre, élève de Jean van Eyck; in: *Messenger des Sciences et des Arts* (1826), S. 128

EVEN, EDWARD VAN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles 1870

FIERENS-GEVAERT, H., *Les Primitifs Flamands*, Bd. 2, Bruxelles 1909

FIRMENICH-RICHARTZ, EDUARD, Hugo van der Goes. Eine Studie zur Geschichte der altvlämischen Malerschule, I-III; in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 10 (1897), Sp. 225-236, 289-300, 371-386

FISCHEL, LILLI, Zu Schongauers »Heiligem Antonius«; in: *Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack*, Konstanz-Freiburg 1959, S. 92-98

FLECHSIG, EDUARD, *Martin Schongauer*, Straßburg 1951

FÖRSTER, ERNST, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von der Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, Bd. 11, Leipzig 1867

FRIEDLÄNDER, MAX J. (1903 a), Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902, München 1903

- (1903 b), Der neue »Van der Goes« in der Berliner Gemäldegalerie; in: Kunst und Künstler 1 (1903), S. 144-146

- Hugo van der Goes. Eine Nachlese; in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 25 (1904), S. 108-118

- Die Anbetung der Könige Hugos van der Goes; in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 35 (1914), S. 1-4

- Martin Schongauers Kupferstiche; in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 26 (1915), S. 105-112

- Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916

- s. v. »Goes, Hugo van der«; in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Herausgeber), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 14, Leipzig 1921, Sp. 311-313

- Martin Schongauer, Leipzig 1922

- Die altniederländische Malerei, Bd. 2: Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle, Berlin 1924

- Die altniederländische Malerei, Bd. 4: Hugo van der Goes, Berlin 1926

- Van der Goes und Memling; in: Oud Holland 65 (1950), S. 167-171

GEBETBUCH KARLS DES KÜHNEN vel potius Stundenbuch der Maria von Burgund. Codex Vindobonensis 1857 der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentar. Kodikologische Beschreibung Franz Unterkircher. Étude de l'enluminure Antoine de Schryver, Graz 1969 (Codices Selecti XIV, XIV*)

GODFREY, F. M. , A Flemish Primitive in English Collections - Hugo van der Goes; in: Connoisseur 126 (1950), S. 3-10, 76

GOLDSCHMIDT, ADOLF, Notizen und Mitteilungen. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin, 13. Februar 1903; In: Deutsche Literaturzeitung 24 (1903), Sp. 997-999

- Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes; in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 26 (1915), S. 221-230

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: Journal of the Walters Art Gallery 46 (1988), S. 92-97

GRIMM, CLAUS, A Rediscovered Work by Hugo van der Goes; in: Journal of the Walters Art Gallery 46 (1988), S. 77-91

HAEGHEN, VICTOR VAN DER, Mémoire sur des documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands, Bruxelles 1899

HARBISON, CRAIG (1985 a), Visions and meditations in early Flemish painting; in: Simiolus 15 (1985), S. 87-130

- (1985 b), Rezension von Barbara Lane, The altar and the altarpiece. Sacramental themes in early Netherlandish Painting, New York 1984; in: Simiolus 15 (1985), S. 221-225

- Response to James Marrow; in: Simiolus 16 (1986), S. 170-172

HATFIELD STRENS, BIANCA, L'arrivo del trittico Portinari a Firenze; in: Commentari 19 (1968), S. 315-319

- HELD, JULIUS S. , Rezension von Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass. , 1953; in: *Art Bulletin* 37 (1955), S. 205-234
- HOLMES, C. J. , *A Picture of the Tournai School*; in: *Burlington Magazine* 11 (1907), S. 328
- HOLZHERR, GERTRUD, *Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter*, Dissertation Tübingen 1968, Tübingen 1971
- HUILLET D'ISTRIA, *La Peinture française de la Fin du Moyen-Age (1480-1530) de l'Art gothique à la première Renaissance. Le Maître de Moulins*, Paris 1961
- HULIN DE LOO, GEORGES, *Quelques oeuvres d'art inédites rencontrées en Espagne*; in: *Académie Royale de Belgique, Bulletins de la Classe des Beaux-Arts* 13 (1931), S. 39-43
- JÄHNIG, KARL WILHELM, *Die Darstellungen der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung in der altniederländischen Malerei von Rogier van der Weyden bis zu Quentin Metsys*, Dissertation Leipzig 1914, Hohenstein-Ernstthal 1914
- JANSSENS DE BISTHOVEN, AQUILIN, PARMONTIER, R. A. , *Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groeningemuseum) Brugge, Antwerpen 1957 (De Vlaamse Primitieven, Corpus van de 15de-eeuwse schilderkunst in de zuidelijke Nederlanden, 1)*
- JORGE DE ARAGONENSES, MANUEL, *Museo Arqueológico de Toledo, Madrid 1958 (Guías de los museos de España, 8)*
- KERMER, WOLFGANG, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei von den Anfängen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Dissertation Tübingen 1966, Tübingen 1967
- KESSLER, HERBERT LEON, *The Solitary Bird in Van der Goes' Garden Eden*; in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), S. 326-329
- KLEIN, PETER, *Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier van der Weyden*; in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 23 (1981), S. 113-123
 - *Grundlagen der Dendrochronologie und ihre Anwendung für kunstgeschichtliche Fragestellungen*; in: *Berliner Beiträge zur Archäometrie* 7 (1982), S. 253-271
 - *Age determination based on dendrochronology*; in: Roger van Schoute, Hélène Verougstraete-Marcq, *Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Paintings*; in: *Proc. Journal of the European Group on Physical, Chemical and Mathematical Techniques Applied to Archeology*, 13 (1986), S. 225-237
- KNIPPING, J. B. , *Hugo van der Goes*; in: *Niederländische Malerei im XV. und XVI. Jahrhundert*, Amsterdam-Leipzig 1941, S. 121-182
- KOCH, ROBERT A. , *Flower Symbolism in the Portinari Altarpiece*; in: *Art Bulletin* 46 (1964), S. 70-77
 - *The Salamander in Van der Goes' Garden Eden*; in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), S. 323-326
- KOSLOW, SUSAN, *The Impact of Hugo van der Goes' Mental Illness and Late-Medieval Religious Attitudes on the Death of the Virgin*; in: Charles E. Rosenberg (Herausgeber), *Healing and History: Essays for George Rosen*, New York 1979, S. 27-50
- KRAUT, GISELA, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986
- KUGLER, FRANZ, *Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England*, Bd. 2, Berlin 1837

LABORDE, COMTE DE, *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, Bd. 2, Paris 1851

LACLOTTE, MICHEL, *Die französischen Primitiven*, Herrsching 1972

LASSAIGNE, JACQUES, *Le Peinture Flamande. Le Siècle de Van Eyck*, Genève 1957

LAVALLEYE, JACQUES, *Le portrait au XV^e siècle*, Bruxelles 1945

- *Hugo van der Goes*, Bruxelles 1962

LEHRS, MAX, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 5: *Martin Schongauer und seine Schule I*, Wien 1925

LEONARD, MARK, PREUSSER, FRANK, ROTHE, ANDREA, SCHILLING, MICHAEL, *Dieric Bouts's »Annunciation«*. Materials and techniques: a summary; in: *Burlington Magazine* 130 (1988), S. 517-522

LOKEREN, A. VAN, *St. Jean, tableau par Hugo van der Goes, qui se trouve dans la galerie du roi de Bavière*; in: *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique, ou Nouvelles Archives historiques, littéraires et scientifiques* 1 (1833), S. 417-424

LONGHI, ROBERTO, *Una Madonna di Hugo van der Goes*; in: *Paragone* 1 (Nr. 3, 1950), S. 14-16

MC CLOY, WILLIAM ASHBY, *The Ofhuys Chronicle and Hugo van der Goes*, Ph. D., State University of Iowa, 1958, Ann Arbor, Mich., 1967

MC NAMEE, M. B., *Further Symbolism in the Portinari Altarpiece*; in: *Art Bulletin* 45 (1963), S. 142f

MARIJNISSEN, R. H. , VOORDE, G. VAN DE, *Een onverklaarde werkwijze van de Vlaamse Primitieven*; in: *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten* 44 (Nr. 2, 1983), S. 41-51

MARLE, RAIMOND VAN, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Bd. 13, Den Haag 1931

MARROW, JAMES H. , *Dutch Illumination and the Devotio moderna*; in: *Medium Aevum* 42, 1 (1973), S. 251-258

- *Symbol and meaning in northern European art of the late Middle Ages and the early Renaissance*; in: *Simiolus* 16 (1986), S. 150-169

MATHER, FRANK JEWETT, *The Havemeyer Pictures*; in: *The Arts* 16 (1930), S. 455f

MAUQUOY-HENDRICKX, MARIE, *Les Estampes des Wierix, conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, *Catalogue raisonné*, Ier partie, Bruxelles 1978

MENDEZ CASAL, A. , *Les grandes oeuvres d'art inédites*; in: *Les Arts anciens de Flandre* (1909-10), S. 156-161

MINOTT, CHARLES ILSLEY, *Martin Schongauer*, New York 1971

MUSPER, H. THEODOR, *Altniederländische Malerei von Van Eyck bis Bosch*, Köln 1968

- MYSLIVEC, J. , s. v. »Tod Mariens«; in: Wolfgang Braunfels (Herausgeber), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom u. a. O. 1972, Sp. 333-338
- OERTEL, ROBERT, Die Verkündigung des Hugo van der Goes; in: Pantheon 20 (1937), S. 377-379
- OETTINGER, KARL, Das Rätsel der Kunst des Hugo van der Goes; in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 12 (1938), S. 43-76
- OSBORN, MAX, Hugo van der Goes; in: Westermanns Monatshefte 58 (1914), S. 148-154
- OVERBEEK, JOSEPH MICHAEL CORNELIS VAN, Studien zum Werke des Hugo van der Goes, Dissertation, Fribourg, Locarno 1917
- PÄCHT, OTTO, Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes; in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22 (1969), S. 43-58
- PANOFSKY, ERWIN, Two Roger Problems: The Donor of the Hague Lamentation and the Date of the Altarpiece of the Seven Sacraments; in: Art Bulletin 33 (1951), S. 33-40 - Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, 2 Bde., Cambridge, Mass., 1953
- PASSAVANT, JOHANN DAVID, Beiträge zur Kenntnis der alt-niederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (1841), S. 18-20
- Verzeichnis der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1844
- PAUWELS, HENRI, A propos d'une gravure d'après Quentin Metsys; in: S. Lucas retratando a Virgem. Pintura, Colectânea de textos, Conclusao dos exames e tratamentos realizados no Instituto José de Figueiredo. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1981, S. 15-23
- PFISTER, KURT, Hugo van der Goes, Basel 1923
- PINCHART, ALEXANDRE, Un congrès de peintres en 1468; in: Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique 50, 1 (1881), S. 360-369
- RATHGEBER, GEORG, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1842, S. 14f, Sp. 117-122, 433
- REIS SANTOS, LUIS, A lost work of Massys and a hitherto unknown Van der Goes; in: Burlington Magazine 75 (1939), S. 162-167
- Obras-primas da Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal, Lisboa 1953
- Masterpieces of Flemish Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in Portugal, Lisbon 1962
- REY, ROBERT, Hugo van der Goes, Fontainebleau-Paris 1936
- Hugo van der Goes, Bruxelles 1945
- RIDDERBOS, BERNHARD, Die »Geburt Christi« des Hugo van der Goes - Form, Inhalt, Funktion; in: Jahrbuch der Berliner Museen 32 (1990), S. 137-152
- RING, GRETE, Ein Diptychon des Hugo van der Goes; in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 24 (1913), S. 85-88
- RINGBOM, SIXTEN, Maria in Sole and the Virgin of the Rosary; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (1962), S. 326-330

- Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in 15th-Century Devotional Painting, Abo 1965 (Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Vol. 32,2; Reprint Doornspijk 1984)

ROOVER, RAYMOND DE, The Rise and Decline of the Medici Bank 1397-1494, Cambridge, Mass. , 1963

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

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

SANCHEZ CANTON, F. J., Pinturas de Van der Goes en España; in: Archivo Español de Arte y Arqueología 8 (1932), S. 282-283

SANDER, HJALMAR G. , Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes und zur Chronologie seiner Werke; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 35 (1912), S. 519-545

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

SCHAYES, A. G. B. , Documents inédits et nouvellement découverts sur Thierry Stuerbout, dit Thierry de Harlem, célèbre peintre du XVe siècle, et sur sa famille; in: Bulletins de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 2me partie, 13 (1846), S. 334-341

SCHEIBLER, LUDWIG, Schongauer und der Meister des Bartholomäus; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 7 (1884), S. 31-64

- Über altdeutsche Gemälde in der kaiserlichen Galerie zu Wien; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 10 (1887), S. 271-305

SCHENK ZU SCHWEINSBERG, EBERHARD FREIHERR, Eine Wandmalerei von Hugo van der Goes; in: Städel-Jahrbuch, N. F. 1 (1967), S. 96-101

SCHÖNE, WOLFGANG, Über einige altniederländische Bilder, vor allem in Spanien; in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 58 (1937), S. 153-182

- Dieric Bouts und seine Schule, Berlin-Leipzig 1938

- Die großen Meister der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Hubert van Eyck bis Quentin Massys, Leipzig 1939

SCHOUTE, ROGER VAN, La Chapelle Royale de Grenade, Bruxelles 1963 (Les Primitifs Flamands I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)

- Le dessin de peintre chez Hugo van der Goes. La »Mort de la Vierge« du Musée Groeninge de Bruges, et l' »Adoration des Mages« de la Victoria Art Gallery de Bath; in: Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain 5 (1972), S. 59-66

- Le Diptyque du Péché originel et de la Déploration de Hugo van der Goes au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Étude du dessin sous-jacent; in: D. Hollanders-Favart, R. van Schoute (Herausgeber), Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloques I et II organisés par le Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1,2,3 Novembre 1975, 27,28,29 Septembre 1977, Louvain-la-Neuve 1979 (Université Catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Document de travail, 10), S. 60

- SCHRIJVER, ANTOINE DE, Hugo van der Goes' laatste jaren te Gent; in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 16 (1955-56), S. 193-211
- SEECK, OTTO, Hugo van der Goes. Zur neuen Erwerbung für das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin; in: *Velhagen und Klasings Monatshefte* 28 (1913-14), S. 582-592
- SEIDLITZ, W. VON, Martin Schongauer als Kupferstecher; in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7 (1884), S. 169-182
- SHESTACK, ALAN, *The Complete Engravings of Martin Schongauer*, New York 1969
- SNYDER, JAMES, *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, and the Graphic Arts from 1350-1575*, Englewood Cliffs, N. J., New York 1985
- STANGE, ALFRED, LIEB, NORBERT (Herausgeber), *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, Bd. 2, München 1970
- STECHOW, WOLFGANG, Joseph of Arimathia or Nicodemus? in: Wolfgang Lotz, Lise Lotte Möller (Herausgeber), *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, München 1964, S. 289-302
- STERLING, CHARLES, Pour Jean Chagnenet et Juan de Nalda; in: *L'Oeil* 217/218 (1973), S. 4-19
- THOMPSON, COLIN, CAMPBELL, LORNE, *Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh*, Edinburgh 1974
- THOSS, DAGMAR, *Flämische Buchmalerei. Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Prunksaal, 21. Mai - 26. Oktober 1987*, Graz 1987
- TOLNAY, CHARLES DE, Hugo van der Goes as Portrait Painter; in: *Art Quarterly* 7 (1944), S. 181-190
- TOMAN, H., Über die Gemälde von Geertgen van Sint Jans, des Meisters vom Tode Mariä und des Hugo van der Goes in der Galerie des Rudolfinums in Prag; in: *Kunstchronik* 22 (1887), Sp. 643-647
- VANDENBROECK, PAUL, *Laatmiddeleeuwse doekschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. Repertorium der nog bewaarde werken*; in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1982), S. 29-59
- VIANA, MARIA FERNANDA, *Le dessin sous-jacent chez Hugo van der Goes*; in: D. Hollanders-Favart, R. van Schoute (Herausgeber), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloques I et II organisés par le Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques*, 1,2,3 Novembre 1975, 27,28,29 Septembre 1977, Louvain-la-Neuve 1979 (Université Catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Document de travail, 10), S. 59
- *Tratamento e estudo técnico da pintura*; in: *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
- VÖLKER-HÄNSEL, BRIGITTE, *Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, 2 Bde., Dissertation, Göttingen 1968

- VOGEL, HANS, Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, Kassel 1958
- VOS, DIRK DE, Stedelijke Musea Brugge. Catalogus Schilderijen 15de en 16de eeuw, Brugge 1979
- WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH, Nachträge zur Kenntnis der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts; in: Kunstblatt (Nr. 51, 1847), S. 201-203
- Handbuch der niederländischen und deutschen Malerschulen, Bd. 1, Stuttgart 1862
- WALKER, ROBERT M. , The Demon in the Portinari Altarpiece; in: Art Bulletin 42 (1960), S. 218f
- WARBURG, ABY, Flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480; in: Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Sitzungsberichte 8 (1901), S. 43-46
- WAUTERS, ALPHONSE, Histoire de notre première école de peinture, cherchée dans les meilleures sources; in: Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique (1863), S. 723-743
- Hugo van der Goes, sa vie et ses oeuvres, Bruxelles 1872
- WEALE, W. J. JAMES, A picture by Hugh van der Goes; in: Burlington Magazine 12 (1907), S. 158-163
- WEHLE, HARRY B. , SALINGER, MARGARETTA, A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings, The Metropolitan Museum of Art, New York 1947
- WEIZSÄCKER, HEINRICH, Catalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, Erste Abtheilung. Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900
- WENDLAND, HANS, Martin Schongauer als Kupferstecher, Berlin 1907
- WHINNEY, MARGARET, Early Flemish Painting, London 1968
- WINKLER, FRIEDRICH, Ein Nachfolger des Hugo van der Goes; in: Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen 37 (1915/16), Sp. 69-76
- Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600, Berlin 1924
- Das Berliner »Tüchlein« des Hugo van der Goes und sein Gegenstück; in: Berliner Museen. Berichte aus den ehemaligen preußischen Kunstsammlungen, N. F. 5 (1955), S. 2-8
- Rezension von Valentin Denis, Hugo van der Goes, Bruxelles 1956; in: Kunstchronik 10 (1957), S. 13-18
- Die Wiener Kreuztragung; in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 9 (1958), S. 83-108
- Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964
- WOLFTHAL, DIANE, The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530, Ph. D. , New York University 1983
- Early Netherlandish Canvases: Documentary Evidence; in: Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie 8 (1986), S. 19-41
- The Technique of Early Netherlandish Canvases; in: H. Verougstraete-Marcq, R. van Schoute (Herausgeber), Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VI, 12-14 septembre 1985, Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques, Louvain-la-Neuve 1987 (Université Catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Document de travail, 23), S. 81-91
- The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting. 1400-1530, Cambridge u. a. O. 1989

WURZBACH, ALFRED VON, Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke nebst einem chronologischen Verzeichnisse seiner Kupferstiche, Wien 1880

ZAFRAN, ERIC, Eintragung für den Katalog der Gemälde der Walters Art Gallery, Baltimore, zu Hugo van der Goes' Stifterbild mit Johannes dem Täufer (unpubliziert)

ZEITLER, RUDOLF, Kompositionsprinzipien der Graphik Schongauers; in: Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, herausgegeben von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, S. 235-248

II. Sammlungs- und Ausstellungskataloge

- BERLIN (1978) Picture Gallery Berlin. Catalogue of Paintings, 13th-18th Century, Translation by Linda B. Parshall, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1978
- BRÜGGE (1957) Aquilin Janssens de Bisthoven, R. A. Parmentier, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groeningemuseum) Brugge, Antwerpen 1957 (De Vlaamse Primitieven, Corpus van de 15de-eeuwse schilderkunst in de zuidelijke Nederlanden, 1)
- BRÜGGE (1960) La Siècle des Primitifs Flamands. Musée Communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge), Bruges 26 juin - 11 septembre 1960, Catalogue par H. Pauwels, Bruges 1960
- BRÜGGE (1979) Stedelijke Musea Brugge. Catalogus Schilderijen 15de en 16de eeuw, Dirk de Vos, Brugge 1979
- BRÜGGE (1984) Groeningemuseum Brügge. Dirk de Vos, De volledige Verzameling, o. O. (Brügge), 1984
- COLMAR (1991) Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450-1491), Museum Unterlinden, Colmar, 13. September - 1. Dezember 1991, Straßburg 1991
- DETROIT (1960) Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilisation. Catalogue of the Exhibition: Masterpieces of Flemish Art. Van Eyck to Bosch. Organized by the Institute of Arts and the City of Bruges, October - December 1960, Detroit 1960
- FRANKFURT (1900) Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, Erste Abtheilung. Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900
- GENT (1957) Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino, Musée des Beaux-Arts, Gand, 12 octobre - 15 décembre 1957, Gand 1957
- GENT (1975) Gent. Duizend Jaar Kunst en Cultuur, Museum voor Schone Kunsten Gent, 19. April - 29. Juni 1975, Bd. 1, Gent 1975
- GRANADA (1963) Roger van Schoute, La Chapelle Royale de Grenade, Bruxelles 1963 (Les Primitifs Flamands I. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle, 6)

- KASSEL
(1958) Hans Vogel, Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, Kassel 1958
- LILLE
(1970) Cent Chefs-d'Oeuvre du Musée de Lille, Lille 1970 (Numéro Spécial du Bulletin de la Société des Amis du Musée de Lille)
- LISSABON
(1981) S. Lucas retratando a Virgem. Pintura, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1981
- LONDON
(1960) Paintings and Drawings from Christ Church, Oxford. An Exhibition in aid of the Christ Church United Clubs, Kennington, 27th April - 11th June 1960, London, The Matthiesen Gallery
- LONDON
(1968) Martin Davis, National Gallery Catalogues. The Early Netherlandish School, London 1968
- LONDON
(1985) Lorne Campbell, The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, Cambridge 1985
- MÜNCHEN
(1991) Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk. Katalog bearbeitet von Tilman Falk und Thomas Hirthe. Ausstellung zum 500. Todesjahr, Staatliche Graphische Sammlung München, 11. September - 10. November 1991, München 1991
- NEW YORK
(1930) The H. O. Havemeyer Collection. A catalogue of the temporary exhibition, The Metropolitan Museum of Art, March 10 - November 2, 1930, New York 1930
- NEW YORK
(1931) H. O. Havemeyer Collection. Catalogue of paintings, prints, sculpture and objects of art, o. O. 1931
- NEW YORK
(1952) Art Treasures of the Metropolitan. A Selection from the European and Asiatic Collections of the Metropolitan Museum of Art presented by the Curatorial Staff, New York 1952, S. 226
- OUDEERGEM
(1982) Imaginair Museum Hugo van der Goes, Tentoonstelling, Oudergem, »Rood Klooster«: 9 september - 14 november 1982, Gent, Museum voor Schone Kunsten: 18 december 1982 - 6 februari 1983, Leuven, Faculteitsgebouw Letteren en Wijsbegeerte: 11-25 februari 1983, Gent 1982
- OXFORD
(1967) James Byam Shaw, Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford, London 1967
- PAVIA
(1981) Pavia, Pinacoteca Malaspina, Comune di Pavia, Saggi A. Peroni, D. Vicini, S. Nepoti, Pavia 1981
- ROTTERDAM
(1957) Vijf Eeuwen Tekenkunst. Tekeningen van Europese Meesters in het Museum Boymans te Rotterdam. Beschrijvende tekst door E. Haverkamp-Begemann, o. O. (Rotterdam) 1957
- TOLEDO
(1958) Jorge de Aragonenses, Manuel, Museo Arqueologico de Toledo, Madrid 1958 (Guías de los museos de España, 8)
- WASHINGTON
(1967/68) Fifteenth Century Engravings of Northern Europe. From the National Gallery of Art, Washington, Dec. 3, 1967 - Jan. 7, 1968, Catalogue by Alan Shestack, Washington 1967 (Washington, National Gallery of Art, 2)
- WIEN
(1928) Otto Benesch, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung der Albertina, II: Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts, Wien 1928
- WIEN
(1971) Elfriede Baum, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst, Wien-München 1971 (Österreichische Galerie Wien, Kataloge 1)

- WIEN
(1981) Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä., Katalog der Gemäldegalerie, Klaus Demus, Friderike Klauner, Karl Schütz, Wien 1981 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 31)
- WIEN
(1987) Dagmar Thoss, Flämische Buchmalerei. Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Prunksaal, 21. Mai - 26. Oktober 1987, Graz 1987
- WORCESTER,
PHILADELPHIA The Worcester-Philadelphia Exhibition of Flemish Painting, Worcester
(1939) Art Museum, John G. Johnson Collection, Philadelphia, 1939
- NEW ENGLAND
MUSEUMS Colin Tobias Eisler, New England Museums, Brussels 1961 (Les
(1961) Primitifs Flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 4)

H. TAFEL- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS SOWIE PHOTONACHWEIS

- Tafel 1 Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: J. P. Anders, Berlin)
- Tafel 2 Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Maria mit Kind und dem ältesten König, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: J. P. Anders, Berlin)
- Tafel 3 Hugo van der Goes, Monforte-Altar, zweiter König, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: J. P. Anders, Berlin)
- Tafel 4 Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Mohrenkönig, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: J. P. Anders, Berlin)
- Tafel 5 Hugo van der Goes, Portinari-Altar, geöffneter Zustand, Florenz, Uffizien (Photo: Artothek, Peissenberg)
- Tafel 6 Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Mitteltafel, Hirtengruppe, Florenz, Uffizien (Photo: Artothek, Peissenberg)
- Tafel 7 Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Innenseite des linken Flügels, Die Heiligen Margarete und Maria Magdalena, Florenz, Uffizien (Photo: Artothek, Peissenberg)
- Tafel 8 Hugo van der Goes, Edinburger Tafeln, Innenseite des linken Flügels mit dem hl. Andreas und dem schottischen König Jakob III. und dessen Sohn Jakob (?), The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh (Photo: A. Reeve, Edinburgh)
- Tafel 9 Hugo van der Goes, Edinburger Tafeln, Innenseite des rechten Flügels mit dem hl. Georg (?) und der schottischen Königin Margarete von Dänemark, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh (Photo: A. Reeve, Edinburgh)
- Tafel 10 Hugo van der Goes, Edinburger Tafeln, Außenseite des linken Flügels mit dem Gnadenstuhl, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh (Photo: A. Reeve, Edinburgh)
- Tafel 11 Hugo van der Goes, Edinburger Tafeln, Außenseite des rechten Flügels mit Edward Bonkil und zwei Engeln, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh (Photo: A. Reeve, Edinburgh)
- Tafel 12 Hugo van der Goes, Edinburger Tafeln, Außenseite des rechten Flügels, Edward Bonkil, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh (Photo: A. Reeve, Edinburgh)
- Tafel 13 Hugo van der Goes, Hippolytus-Altar, Innenseite des linken Flügels, Bildnisse des Stifters Hippolyte de Berthoz und seiner Gattin Elisabeth de Keverwyck, Brügge, St. Salvator (Photo: H. Maertens, Brugge)
- Tafel 14 Hugo van der Goes, Hirtenanbetung, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: J. P. Anders)
- Tafel 15 Hugo van der Goes, Hirtenanbetung, Prophet, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: J. P. Anders)
- Tafel 16 Hugo van der Goes, Marientod, Brügge, Groeningemuseum (Photo: H. Maertens, Brügge)
- Tafel 17 Hugo van der Goes, Marientod, Apostelgruppe um Petrus, Brügge, Groeningemuseum (Photo: H. Maertens, Brügge)
- Tafel 18 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Innenseite des linken Flügels, Sündenfall, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)

- Tafel 19 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Innenseite des rechten Flügels, Beweinung, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)
- Tafel 20 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Außenseite des linken Flügels, Hl. Genovefa, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)
- Tafel 21 Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Maria mit dem Kind, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: U. Edelmann, Frankfurt)
- Tafel 22 Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Makroaufnahme der sekundären Übermalung am Handgelenk der Rechten Mariens, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: Autor)
- Tafel 23 Hugo van der Goes, Lukas zeichnet die Madonna, Lissabon, Museu des Arte Antiga (Photo: Archiv des Autors)
- Tafel 24 Hugo van der Goes, Ovals Portraitfragment, New York, Metropolitan Museum of Art (Photo: The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. The H. O. Havemeyer Collection)
- Tafel 25 Hugo van der Goes, Diptychonflügel mit Stifter und Johannes dem Täufer, Baltimore, Walters Art Gallery (Photo: Walters Art Gallery, Baltimore)
- Tafel 26 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, linker Flügel, amerikanischer Privatbesitz (Photo: Archiv des Autors)
- Tafel 27 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, rechter Flügel, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: J. P. Anders)
- Tafel 28 Hugo van der Goes, Fragment der »Großen Kreuzabnahme«, Oxford, Christ Church, Picture Gallery (Photo: The Governing Body, Christ Church, Oxford)
- Tafel 29 Goes-Werkstatt, Madonna lactans, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (Photo: Staatliche Kunstsammlungen Kassel)
- Tafel 30 Goes-Werkstatt, Madonna lactans, Makroaufnahme der Mondsichelspitze; unter dem Grün der sekundär ausgeführten Landschaft liegt das schwärzlich oxidierte Silber der rechten Spitze der Mondsichel, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (Photo: Staatliche Kunstsammlungen Kassel)
- Tafel 31 Hugo van der Goes, Mondsichelmadonna, Pavia, Pinacoteca Malaspina (Photo: G. Chiolini, Pavia)
- Tafel 32 Hugo van der Goes und niederländischer Künstler vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Jakob und Rahel, Zeichnung, Oxford, Christ Church, Picture Gallery (Photo: The Governing Body, Christ Church, Oxford)

Abb. 1 Kopie nach Hugo van der Goes, David und Abigail, Brüssel, Musées Royaux d'Histoire de l'Art (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)

Abb. 2 Hans Memling, Johannes d.T. in der Wildnis, München, Alte Pinakothek (Photo: Alte Pinakothek München)

Abb. 3 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Hl. Genovefa, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)

Abb. 4 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)

Abb. 5 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung Christi, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)

Abb. 6 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung Christi, Rückseite, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)

- Abb. 7 Jan van Eyck, Adam und Eva, Genter Altar, Gent, St. Bavo (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)
- Abb. 8 Stundenbuch der Maria von Burgund, Kreuzannagelung (Ausschnitt), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 1857, fol. 43 verso (Photo: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung)
- Abb. 9 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Hl. Genovefa, Röntgenaufnahme, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)
- Abb. 10 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Röntgenaufnahme, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)
- Abb. 11 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung Christi, Röntgenaufnahme, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)
- Abb. 12 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Infrarot-Reflektographie, Leib Adams, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: J. R. J. van Asperen de Boer, Amsterdam)
- Abb. 13 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Infrarot-Reflektographie, Oberkörper Adams, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: J. R. J. van Asperen de Boer, Amsterdam)
- Abb. 14 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Infrarot-Reflektographie, Kopf des Versuchers, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: J. R. J. van Asperen de Boer, Amsterdam)
- Abb. 15 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Sündenfall, Infrarot-Reflektographie, Oberkörper Evas, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: J. R. J. van Asperen de Boer, Amsterdam)
- Abb. 16 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Hl. Genovefa, Infrarot-Reflektographie, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: M. W. Ainsworth, Paintings Conservation Department Archive, Metropolitan Museum of Art, New York)
- Abb. 17 Hugo van der Goes, Wiener Diptychon, Beweinung Christi, Infrarot-Reflektographie, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: J. R. J. van Asperen de Boer, Amsterdam)
- Abb. 18 Hugo van der Goes, Edinburgher Tafeln, linker Flügel, Außenseite, Gnadenstuhl, Infrarot-Photographie, Christus, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh (Photo: Courtesy, Courtauld Institute of Art)
- Abb. 19 Hugo van der Goes, Hirtenanbetung, Infrarot-Photographie, Joseph, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin)
- Abb. 20 Hugo van der Goes, Hirtenanbetung, Infrarot-Photographie, Hirt, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin)
- Abb. 21 Hugo van der Goes, Marientod, Infrarot-Photographie, Christus, Brügge, Groningemuseum (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)
- Abb. 22 Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Infrarot-Photographie, Joseph, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin)
- Abb. 23 Meister der Haarlemer Bibel, I-Initiale mit Sündenfall, Haarlem, Stadsbibliotheek, Ms 187 C-1, fol. 7r (Photo: J. H. Marrow, Princeton)
- Abb. 24 Rogier-Nachfolge, Beweinung Christi, Den Haag, Mauritshuis (Photo: Den Haag, Mauritshuis)
- Abb. 25 Meister des Schotten-Altars, Beweinung Christi aus dem Schotten-Altar, Wien, Österreichische Galerie (Photo: Österreichische Galerie, Wien)

- Abb. 26 Hugo van der Goes und Brügger (?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, geöffneter Zustand, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: U. Edelmann, Frankfurt)
- Abb. 27 Brügger (?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, geöffneter Zustand bei herausgenommener Mitteltafel, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: U. Edelmann, Frankfurt)
- Abb. 28 Brügger (?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, geschlossener Zustand, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: U. Edelmann, Frankfurt)
- Abb. 29 Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Rückseite der Mitteltafel, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: U. Edelmann, Frankfurt)
- Abb. 30 Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Röntgenbild, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: U. Edelmann, Frankfurt)
- Abb. 31 Hugo van der Goes, Marien-Triptychon, Mitteltafel, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: U. Edelmann, Frankfurt)
- Abb. 32 Brügger (?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, Rahmenwerk der Mitteltafel und Flügel, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: U. Edelmann, Frankfurt)
- Abb. 33 Brügger (?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, Flügelaußenseiten, Infrarot-Reflektographie, Verkündigung, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: U. Edelmann, Frankfurt)
- Abb. 34 Brügger (?) Meister um 1490, Marien-Triptychon, Flügelinnenseiten, Infrarot-Reflektographie, Stifterpaar mit empfehlenden Heiligen, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Photo: U. Edelmann, Frankfurt)
- Abb. 35 Brügger Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts, Fragmente eines Tafelbildes mit den Heiligen Donatian und Georg (?), New York, Metropolitan Museum of Art (Photo: The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection, 1982)
- Abb. 36 Meister von Flémalle, Madonna mit Kind vor dem Ofenschirm, London, National Gallery (Photo: Reproduced by courtesy of the Trustees, The National Gallery, London)
- Abb. 37 Dirk Bouts, Madonna mit Kind und Engeln, Granada, Capilla Real (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)
- Abb. 38 Italo-Byzantinischer Meister des 14. Jahrhunderts, Gnadenbild der »Notre-Dame de Grâce«, Cambrai, Kathedrale (Photo: Chapitre du Notre-Dame, Cambrai)
- Abb. 39 Rogier van der Weyden, Madonna mit Kind, Houston, Museum of Fine Arts (Photo: The Museum of Fine Arts, Houston, The Edith A. and Percy S. Straus Collection)
- Abb. 40 Dirk Bouts, Madonna mit Kind, New York, Metropolitan Museum of Art (Photo: The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Theodore M. Davies, 1915. Theodore M. Davies Collection)
- Abb. 41 Hugo van der Goes, Lukas zeichnet die Madonna, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga (Photo: Archiv des Autors)
- Abb. 42 Antoine Wierix, Lukas zeichnet die Madonna, Kupferstich, Wien, Graphische Sammlung Albertina (Photo: Wien, Graphische Sammlung Albertina)
- Abb. 43 Niederländischer Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Lukas zeichnet die Madonna, Zeichnung, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (Photo: Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam)
- Abb. 44 Hugo van der Goes, Lukas zeichnet die Madonna, Zustand während der jüngsten Restaurierung, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga (Photo: Instituto José de Figueiredo, Lissabon)
- Abb. 45 Hugo van der Goes, Lukas zeichnet die Madonna, Röntgenaufnahme, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga (Photo: Instituto José de Figueiredo, Lissabon)

- Abb. 46 Hugo van der Goes, Lukas zeichnet die Madonna, Infrarot-Photographie, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga (Photo: Instituto José de Figueiredo, Lissabon)
- Abb. 47 Rogier van der Weyden, Lukas zeichnet die Madonna, Boston, Museum of Fine Arts (Photo: Gift of Mr. and Mrs. Henry Lee Higginson. Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston)
- Abb. 48 Hugo van der Goes, Hirtenanbetung, Kopf Mariens, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: J. P. Anders, Berlin)
- Abb. 49 Ambrosius Benson, Madonna mit Kind, zuletzt im englischen Kunsthandel (Photo: By kind permission of Sotheby's)
- Abb. 50 Hugo van der Goes, Ouales Portraitfragment, New York, Metropolitan Museum of Art (Photo: The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. The H. O. Havemeyer Collection)
- Abb. 51 Hugo van der Goes, Ouales Portraitfragment, Zustand vor der Restaurierung von 1931 mit älteren Übermalungen, New York, Metropolitan Museum of Art (Photo: The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. The H. O. Havemeyer Collection)
- Abb. 52 Hugo van der Goes, Ouales Portraitfragment, Röntgenaufnahme, New York, Metropolitan Museum of Art (Photo: The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. The H. O. Havemeyer Collection)
- Abb. 53 Hugo van der Goes, Edinburger Tafeln, rechter Flügel, Innenseite, Kopf Bonkils, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh, (Photo: Collection of HM The Queen, on loan to the National Gallery of Scotland)
- Abb. 54 Hugo van der Goes, Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes d. T., Baltimore, Walters Art Gallery (Photo: Walters Art Gallery, Baltimore)
- Abb. 55 Hugo van der Goes, Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes d. T., Zustand vor der Restaurierung von 1939, Baltimore, Walters Art Gallery (Photo: Walters Art Gallery, Baltimore)
- Abb. 56 Hugo van der Goes, Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes d. T., Röntgenaufnahme, Baltimore, Walters Art Gallery (Photo: Walters Art Gallery, Baltimore)
- Abb. 57 Hugo van der Goes, Diptychon-Flügel mit Stifter und Johannes d. T., Zustand nach der Reinigung 1988, Baltimore, Walters Art Gallery (Photo: Walters Art Gallery, Baltimore)
- Abb. 58 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, linker Flügel, amerikanischer Privatbesitz (Photo: Archiv des Verfassers)
- Abb. 59 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, rechter Flügel, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)
- Abb. 60 Niederländischer Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts, Kopie des rechten Flügels der »Kleinen Kreuzabnahme«, Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum (Photo: Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum)
- Abb. 61 Hans Memling, Replik der »Kleinen Kreuzabnahme«, Brügge, Groeningemuseum (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)
- Abb. 62 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, rechter Flügel, Röntgenaufnahme, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin)
- Abb. 63 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, rechter Flügel, Durchlichtaufnahme, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin)
- Abb. 64 Hugo van der Goes, »Kleine Kreuzabnahme«, rechter Flügel, Aufnahme im ultra-

- violetten Licht, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin)
- Abb. 65 Hugo van der Goes, »Große Kreuzabnahme«, Fragment, Oxford, Christ Church, Picture Gallery (Photo: The Governing Body, Christ Church, Oxford)
- Abb. 66 Niederländischer Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts, Kopie der »Großen Kreuzabnahme«, Gent, Museum voor Schone Kunsten (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)
- Abb. 67 Hugo van der Goes, »Große Kreuzabnahme«, Fragment, Zustand vor der Restaurierung von 1946, Oxford, Christ Church, Picture Gallery (Photo: The Governing Body, Christ Church, Oxford)
- Abb. 68 Hugo van der Goes, »Große Kreuzabnahme«, Fragment, Röntgenaufnahme, Oxford, Christ Church, Picture Gallery (Photo: Courtesy, Courtauld Institute of Art)
- Abb. 69 Pieter Bruegel d. Ä. (?), Kopie der »Großen Kreuzabnahme«, Zeichnung, Wien, Graphische Sammlung Albertina (Photo: Wien, Graphische Sammlung Albertina)
- Abb. 70 Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Madrid, Museo del Prado (Photo: Madrid, Museo del Prado)
- Abb. 71 Goes-Werkstatt und Sebastiano Mainardi (?), Madonna mit Kind, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (Photo: Staatliche Kunstsammlungen Kassel)
- Abb. 72 Goes-Werkstatt und Sebastiano Mainardi (?), Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie, Mondsichel, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (Photo: Staatliche Kunstsammlungen Kassel)
- Abb. 73 Stundenbuch der Maria von Burgund, Mondsichelmadonna, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 1857, fol. 24 recto (Photo: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung)
- Abb. 74 Niederländischer Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts, Mondsichelmadonna, Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo: Wien, Kunsthistorisches Museum)
- Abb. 75 Sebastiano Mainardi (?), Madonna mit dem Kind, London, National Gallery (Photo: Courtesy of the Trustees, The National Gallery, London)
- Abb. 76 Domenico Ghirlandaio, Hirtenanbetung, Florenz, Sta. Trinità, Sassetti-Kapelle (Photo: Archivi Alinari, Firenze)
- Abb. 77 Goes-Werkstatt und Sebastiano Mainardi (?), Madonna mit Kind, Rückseite der heute entfernten Holztafel, auf die das Tüchlein nachträglich aufgeklebt worden war, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (Photo: Staatliche Kunstsammlungen Kassel)
- Abb. 78 Goes-Werkstatt und Sebastiano Mainardi (?), Madonna mit Kind, Ramboux-Siegel auf der heute entfernten Holztafel, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (Photo: Staatliche Kunstsammlungen Kassel)
- Abb. 79 J. A. Ramboux, Trostspiegel in den Widerwärtigkeiten des Lebens (1865), Tafel 26 (Photo: Rheinisches Bildarchiv)
- Abb. 80 Hugo van der Goes, Mondsichelmadonna, Pavia, Musei Civici, Castello Visconteo (Photo: Pavia, Musei Civici, Castello Visconteo)
- Abb. 81 Hugo van der Goes, Mondsichelmadonna, Infrarot-Reflektographie, Mondsichel, Pavia, Musei Civici, Castello Visconteo (Photo: Pavia, Musei Civici, Castello Visconteo)
- Abb. 82 Hugo van der Goes, Portinari-Altar, linker Flügel, Innenseite, Portinari-Söhne, Florenz, Uffizien (Photo: Archivi Alinari, Firenze)
- Abb. 83 Goes-Nachfolger, Schmerzensmann und Mater dolorosa, Toledo, Museo de Santa Cruz (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)
- Abb. 84 Goes-Nachfolger, Schmerzensmann und Mater dolorosa, Zustand nach der Zerstörung von 1936, Toledo, Museo de Santa Cruz (Photo: Autor)
- Abb. 85 Goes-Nachfolger, Schmerzensmann und Mater dolorosa, Zustand vor der Restaurierung von 1936, Toledo, Museo de Santa Cruz (Photo: Photo MAS, Barcelona)

Abb. 86 Rogier van der Weyden, Columba-Altar, Mitteltafel, München, Alte Pinakothek (Photo: Alte Pinakothek München)

Abb. 87 Meister von Flémalle, Petersburger Diptychon, Trinität, St. Petersburg, Staatliche Ermitage (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)

Abb. 88 Martin Schongauer, Marientod, Kupferstich, Wien, Graphische Sammlung Albertina (Photo: Wien, Graphische Sammlung Albertina)

Abb. 89 Meister des J. Mansel, Fleur des Histoires, Marientod, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms 9231, fol. 236 recto (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles)

Abb. 90 Stephan Lochner, Dombild, Köln, Hohe Domkirche (Photo: Köln, Hohe Domkirche)

Abb. 91 Martin Schongauer, Mondsichelmadonna, Kupferstich, Wien, Graphische Sammlung Albertina (Photo: Wien, Graphische Sammlung Albertina)

Abb. 92 Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag, Colmar, St. Martin (Photo: Musée d'Unterlinden, O. Zimmermann)

Abb. 93 Martin Schongauer, Peinigung des hl. Anthonius durch Dämonen, Kupferstich, Wien, Graphische Sammlung Albertina (Photo: Wien, Graphische Sammlung Albertina)

Abb. 94 Genter Meister von 1448, Geburt Christi, Wandmalerei, Gent, Groot Vleeshuis (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)

Abb. 95 Meister von Flémalle, Geburt Christi, Dijon, Musée des Beaux-Arts (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)

Abb. 96 Rogier van der Weyden, Bladelin-Altar, Mitteltafel, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Photo: J. P. Anders, Berlin)

Abb. 97 Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Flügelaußenseiten, Verkündigung, Florenz, Uffizien (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)

Abb. 98 Joos van Wassenhove (Giusto da Guanto), Apostelkommunion, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)

Abb. 99 Joos van Wassenhove (Giusto da Guanto), Anbetung der Könige, New York, Metropolitan Museum of Art (Photo: The Metropolitan Museum of Art, Bequest of George Blumenthal, 1941)

Abb. 100 Hugo van der Goes, Portinari-Altar, linker Flügel, Innenseite, Röntgenphoto, Kopf des Tommaso Portinari, Florenz, Uffizien (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)

Abb. 101 Dirk Bouts und Hugo van der Goes, Hippolytus-Triptychon, geöffneter Zustand, Brügge, St. Salvator (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)

Abb. 102 Goes-Nachfolger, Anbetung der Könige, New York, Metropolitan Museum of Art (Photo: The Metropolitan Museum of Art, Purchase, 1871)

Abb. 103 Joos van Cleve, Kreuzigung Christi, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte (Photo: Archivi Alinari, Firenze)

Abb. 104 Joos van Cleve, Kreuzabnahme, Edinburgh, National Gallery of Scotland (Photo: National Gallery of Scotland)

Abb. 105 Hans Memling, Christus im Kreis musizierender Engeln, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)

Abb. 106 Hans Memling, Maria mit dem toten Christus, Granada, Capilla Real (Photo: Copyright A. C. L. Bruxelles)

Abb. 107 Memling-Umkreis, Triptychon mit Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi, Haarlem, Frans-Halsmuseum (Photo: T. Haartsen, Ouderkerk)

Abb. 108 Meister von 1499, Diptychon mit der Verkündigung an Maria, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Bode-Museum (Photo: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Bode-Museum)

Abb. 109 Niederländischer Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts, Maria einer Verkündigung (Kopie nach Hugo van der Goes), Zeichnung, London, British Museum (Photo: Courtesy, The Trustees of the British Museum)

Abb. 110 Meister von 1518, Verkündigung, Verbleib unbekannt (Photo: R. Kleinhempel, Hamburg)

Abb. 111 Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Madonna mit Kind, Privatbesitz (Photo: E. Renno, Weimar)

Abb. 112 Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Madonna mit Kind, Zustand vor der Restaurierung, Privatbesitz (Photo: E. Renno, Weimar)

Abb. 113 Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Madonna mit Kind, Rückseite des Tüchleins, Privatbesitz (Photo: E. Renno, Weimar)

Abb. 114 Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Madonna mit Kind, Rückseite des hölzernen Trägers des Tüchleins, Privatbesitz (Photo: E. Renno, Weimar)

I. REGISTER

Hochgestellte Ziffern bezeichnen Fußnoten

- Adolf von Cleve 217
 Antonello da Messina 127f
 Baroncelli, Maria 246
 Bellini, Giovanni 174
 Bening, Alexander 240¹³
 Benson, Ambrosius 125f
 Werke:
 Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, »Virgo Deipara«: 20²⁶
 Englischer Kunsthandel (1976), Madonna mit Kind: 125f
 Berthoz, Hippolyte de 42², 132, 247f
 Beurnonville, Baron E. M. de 127³
 Biagio d'Antonio 181²⁹
 Bonkil, Edward 132, 235⁵, 238, 252
 Borger, P. A. 135
 Bosch, Hieronymus 84⁶⁵
 Bouts, Aelbrecht Werke:
 Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Mariä-Himmelfahrt-Triptychon: 56²⁵, 60³²
 Bouts, Dirk 15², 18, 23, 31, 39, 42², 110f, 111⁵⁰, 113, 115, 186, 199, 205¹, 209, 214²⁹, 219, 234⁴, 247f, 250⁴¹, 261
 Werke:
 Brügge, St. Salvator, Hippolytus-Triptychon: 31, 42, 247f
 Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Gerechtigkeitsbilder: 18, 234⁴
 Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Kreuzigung Christi: 152³²
 Granada, Capilla Real, Madonna mit Kind und Engeln: 110
 Löwen, St. Peter, Abendmahls-Altar: 205¹, 234⁴
 London, National Gallery, Grablegung Christi: 147²¹, 150³⁰, 152³¹, 152³², 160¹⁶, 162¹⁷, 163¹⁹, 168³⁵, 188⁴⁹
 Malibu, J. Paul Getty Museum, Verkündigung: 147²¹, 150³⁰, 152³¹, 152³², 160¹⁶, 162¹⁷, 163¹⁹, 188⁴⁹
 New York, Metropolitan Museum of Art, Madonna: 110f
 Pasadena, Norton Simon Foundation, Auferstehung: 152³²
 Philadelphia, John G. Johnson Collection, Geburt Christi: 219⁴⁴
 Werke des Bouts-Kreises (siehe auch Meister der Münchner Gefangennahme): 111⁵⁰
 Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Maria lactans: 77⁴⁹
 London, National Gallery, Madonna: 111⁵⁰
 San Diego, Fine Arts Gallery, Schmerzensmann und Mater dolorosa: 199⁸, 204²²
 hypothetische Werke:
 Marientod: 209
 Breviarium Grimani 84⁶⁵
 Bruegel d. Ä., Pieter 152³², 165
 Werke:
 Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Königsanbetung: 152³²
 Wien, Albertina, Zeichnungskopie nach der »Großen Kreuzabnahme«: 159¹⁰, 165–167

- Busleyden, Hieronymus 20²⁶
- Buttery, H. 159f
- Campin, Robert siehe Meister von Flémalle
- Christus, Petrus 11, 33, 39, 219, 226⁵⁴
- Werke:
- Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Diptychon mit Verkündigung, Geburt Christi und Weltgericht: 77⁴⁷, 219⁴⁴
- New York, Wildenstein, Geburt Christi: 219⁴⁴
- Washington, National Gallery of Art, Geburt Christi: 219⁴⁴
- verlorene Werke:
- Kopien nach der »Notre-Dame de Grâce«: 226⁵⁴
- Cleve, Joos van 262f
- Werke:
- Edinburgh, National Gallery of Scotland, Kreuzabnahme: 262f
- Neapel, Museo Nazionale, Kreuzigung: 262f
- Courault, Philippe 84⁷⁰
- Daret, Jacques 219
- Werke:
- Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Geburt Christi: 219⁴⁴
- David, Gerard 11, 215³³, 271
- Werke:
- München, Alte Pinakothek, Königsanbetung vor dem Stall im Hügel (nach Goes): 126³⁶
- Wien, Kunsthistorisches Museum, Engelskampf-Triptychon: 215³³
- Werke des David-Kreises:
- London, National Gallery, Marien-Triptychon: 191⁵⁴
- David, Jacques-Louis 182
- Descamps, Jean Baptist 22f, 159¹⁰
- Domenico, Pietro di 184
- Dürer, Albrecht 18¹⁸
- Edelheer 226⁵⁴
- Eyck, Hubert van 218³⁹
- Eyck, Jan van 11, 19, 22, 26, 31, 35, 43, 50, 51, 127, 135, 156², 184, 215³³, 233f, 239, 251
- Werke:
- Brügge, Groeningemuseum, Paele-Madonna: 43, 105, 110⁴⁵
- Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Marien-Triptychon: 43
- Gent, St. Bavo, Genter Altar: 51, 66³⁷, 82, 136¹⁷, 215³³, 233
- Paris, Louvre, Rolin-Madonna: 110⁴⁵
- Werke des Eyck-Kreises:
- London, British Museum, Erzengel Michael im Kampf mit Teufeln (Zeichnung): 215³³
- nur urkundlich überlieferte Werke:
- Badestube: 77⁴⁹
- Flämischer Buchmaler, Anfang 16. Jh. 253⁵⁰
- Werke:
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 1897: Stundenbuch Jakob IV. von Schottland: 253⁵⁰
- Fouquet, Jean 36
- Geertgen tot Sint Jans 205¹, 264⁶⁹
- Werke:

- Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Mondsichelmadonna: 264⁶⁹
- Utrecht, Rijksmuseum Catharijneconvent, Schmerzensmann: 264⁶⁹
- Wien, Kunsthistorisches Museum, Beweinung Christi: 205¹, 264⁶⁹
- Gent, Justus van siehe Wassenhove, Joos van
- Genter Meister um 1440 siehe Meister von Flémalle
- Genter Meister, Mitte 15. Jh. 215–220
- Werke:
- Gent, Groot Vleeshuis, Wandbild mit Geburt Christi: 215–220, 221–223, 238⁸, 243, 246²⁹
- Ghirlandaio, Domenico 179–181
- Werke:
- Florenz, Sta. Trinità, Hirtenanbetung: 181, 184³⁵
- Werke des Umkreises (Sebastiano Mainardi?): 179–181
- Lille, Musée des Beaux-Arts, Madonna: 179–181
- London, National Gallery, Madonna: 179–181
- Goes, Hugo van der Lebensumstände 15–18, 22f, 36, 196⁶⁰, 240¹³, 246²⁹, 249f, 259⁶²
- Nachruhm: 18–23
- erhaltene Werke:
- Baltimore, Walters Art Gallery, Diptychonflügel mit Stifter und Johannes dem Täufer: 133–140, 258f
- Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Monforte-Altar: 27f, 31–33, 34, 35, 36, 39, 40f, 51, 74, 76, 78f, 90, 121f, 205, 220f, 223, 226⁵⁵, 229, 230, 231, 232–234, 236–239, 248, 250, 254, 255, 256, 264⁶⁹
- Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Hirtenanbetung: 27, 29, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40f, 51, 54, 73f, 76, 79, 88–90, 121–123, 124, 125³², 140, 171⁴¹, 215, 220, 227, 229, 230, 231f, 252, 254, 255⁵⁸, 257, 258–260, 262
- Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, rechter Flügel der »Kleinen Kreuzabnahme«: 28, 141–155, 159¹⁰, 170, 187⁴⁷, 202–204, 206⁷, 254f, 259, 273
- Brügge, Groeningemuseum, Marientod: 11, 12, 27f, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40f, 51, 54, 73f, 79, 88–90, 121–124, 140, 146, 153–155, 206–212, 215³³, 224f, 226⁵⁵, 227, 228f, 230, 231f, 238f, 249–266, 267f, 270, 273
- Brügge, St. Salvator, linker Flügel des Hippolytus-Triptychons: 31, 42, 104, 129, 132f, 234⁴, 246–248
- Edinburgh, National Gallery of Scotland, Flügelbilder mit Gnadenstuhl, Edward Bonkil und dem schottischen Königspaar: 28, 31, 36, 37, 38, 40f, 73, 74–76, 79, 90, 121, 125f, 132f, 140, 170f, 206, 228, 229f, 231, 234–249, 250–253, 254, 256, 258, 261, 264, 265, 266, 268
- Florenz, Uffizien, Portinari-Altar: 19, 20, 23f, 25, 26⁵³, 26⁵⁴, 28, 30f, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40f, 42², 51, 54, 85f, 90, 95, 125³², 129, 132²², 170f, 174, 181, 184³⁵, 190, 192–194, 195, 216, 220, 221–223, 228, 229f, 231, 232, 233, 234–249, 250f, 252, 256, 257, 260
- Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Marien-Triptychon: 31, 33, 34, 36, 51, 91–111, 214²⁹, 227, 259
- Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Lukas zeichnet die Madonna: 28, 100²⁸, 112–126, 140, 227, 253⁵⁰, 257, 258f, 268⁸
- New York, Metropolitan Museum of Art, Ovals Portrait-Fragment: 127–133, 134, 248
- Oxford, Christ Church, »Große Kreuzabnahme«: 126³⁶, 152³¹, 153³⁴, 156–171, 202–204, 227, 248f, 254f, 260f

- Oxford, Christ Church, Jakob und Rahel (Zeichnung): 41¹, 248f
- Pavia, Museo Civico, Madonna lactans: 28, 41¹, 147¹⁸, 185–196, 212–215, 223f, 227, 228f, 240¹¹, 243, 249, 250–252, 253⁵⁰, 261, 264, 265, 268
- Wien, Kunsthistorisches Museum, Wiener Diptychon: 13, 28, 31f, 33, 34, 36, 39, 41, 44–90, 95, 96, 100²⁸, 102, 106, 121, 140, 146, 153–155, 171, 206, 227, 229, 230f, 232–234, 236–239, 243¹⁹, 255⁵⁸, 258, 259, 262
- Amerikanischer Privatbesitz, linker Flügel der »Kleinen Kreuzabnahme«: 28, 141–155, 159¹⁰, 170, 187⁴⁷, 202–204, 206⁷, 254f, 259, 273
- Werke des Goes-Umkreises und der -Nachfolge:
- Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum, Kreuzabnahme (nach dem linken Flügel der »Kleinen Kreuzabnahme«): 144
- Amsterdam, Rijksmuseum, Kopie nach der »Großen Kreuzabnahme«: 167²⁹
- Antwerpen, Maagdenhuis, Madonna: 251⁴⁶
- Banbury, Upton House, Bearsted Collection, Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur: 178²²
- Bath, Victoria Art Gallery, Königsanbetung in Halbfigur: 255⁵⁸
- Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Marientod: 225⁵³
- Brügge, St. Jakob, Wappenhaltender Engel (Grabplatte): 16⁶
- Brüssel, Musée d'Art et d'Histoire, Verkündigung (freskierter Kaminmantel): 271¹⁰
- Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Anna Selbdritt mit franziskanischem Stifter: 41¹
- Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Madonna: 41¹
- Budapest, Szépművészeti Múzeum, Beweinung Christi (Kopie nach der Wiener Beweinung): 82⁵⁹
- Den Haag, Sammlung G. Cramer, Beweinung Christi (Kopie nach der Wiener Beweinung): 82⁵⁹
- Gent, Museum voor Schone Kunsten, Kopie nach der »Großen Kreuzabnahme«: 156
- Granada, Sammlung Gomez-Moreno, Beweinung Christi: 199⁸
- Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Madonna lactans: 41¹, 162¹⁸, 172–196, 204, 227, 268
- Kopenhagen, Museum, Königsanbetung in Halbfigur: 255
- London, National Gallery, Marientod: 225⁵³
- Neapel, Museo Nazionale, Kopie nach der »Großen Kreuzabnahme«: 156², 167²⁹
- New York, Metropolitan Museum of Art, Königsanbetung in Halbfigur: 255
- Nürnberg, Stadtmuseum, Passionsmadonna: 41¹
- Philadelphia, John G. Johnson Collection, Madonna: 41¹
- Prag, Nationalmuseum, Marientod: 225⁵³
- Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Lukas zeichnet die Madonna (Zeichnung; nach dem Lissaboner Tafelbild): 113–126
- St. Gallen, Historisches Museum, Stephanus-Standarte: 16⁶
- St. Petersburg, Ermitage, Triptychon mit Königsanbetung: 41¹
- St. Petersburg, Ermitage, Beweinung Christi (Kopie nach der Wiener Beweinung): 82⁵⁹
- Toledo, Museo de Santa Cruz, Mater dolorosa und Schmerzensmann: 197–204, 227
- Vaduz, Sammlung des Regierenden Fürsten, Triptychon mit Königsanbetung: 33⁹⁰, 41¹, 96²⁴
- Wien, Albertina, Zeichnungskopie nach der »Großen Kreuzabnahme«: 159¹⁰, 165–167
- Wilton House, Earl of Pembroke, Hirtenanbetung in Halbfigur: 255⁵⁸
- Amerikanischer Privatbesitz, Thronende Madonna im Kreise der Heiligen Thomas, Johannes d.T., Hieronymus und Ludwig: 28⁶⁹, 240¹¹

- Französischer Kunsthandel (1954), Teilkopie nach der Kasseler Mondsichelmadonna des Goes-Kreises: 181²⁹
- Verbleib unbekannt, Kopien der Stifterfiguren des Frankfurter Marien-Altars: 116⁴⁰
- Verbleib unbekannt (ehemals Cincinnati, Art Museum), Kopie nach der »Großen Kreuzabnahme«: 167²⁹
- Verbleib unbekannt (ehemals in Madrid), Königsanbetung in Halbfigur: 255⁵⁸
- nur urkundlich überlieferte Werke:
- Brügge, St. Jakob, Epitaph mit Madonna und Heiligen: 20
- Brügge, St. Jakob, Kreuzigung oder Kreuzabnahme: 21f, 159¹⁰
- Brügge, Karmeliterkirche, Katharinenlegende: 20
- Geschichte von David und Abigail: 20f
- Leinwandbilder mit heraldischen Motiven: 16
- Leinwandbilder mit »pareren van maeghdekens«: 16
- Papstwappen: 16
- Wappenschild: 16
- hypothetische Werke Goes':
- Königsanbetung vor dem Stall im Hügel: 126³⁶, 268, 273¹¹
- Verkündigung: 252, 261, 267-273
- »Virgo Deipara«: 20²⁶
- Goes, Nicolaas van der 29⁷²
- Gossaert, Jan, genannt Mabuse 128
- Guise, General 158⁷
- Havemeyer, H. O. 127
- Hayne de Bruxelles 226⁵⁴
- Heberle, J. M. 184
- Heere, Lucas van 19, 20f
- Hugenot, Willem 78⁵⁰
- Isabella von Portugal 36, 217
- Italo-byzantinischer Meister
- Werke:
- Cambrai, Kathedrale, »Notre-Dame de Grâce«: 110f, 215²⁹, 226⁵⁴
- Jakob III. von Schottland 235⁵
- Jakob (IV.) von Schottland, Herzog von Rothesay 235⁵, 253⁵⁰
- Jode, Gerard de 113
- Karl der Kühne 15², 16, 22, 23, 78⁵⁰, 217, 239, 245, 246²⁸
- Ketelboetere, Jacob van 217, 219
- Keysere, Johanna de 91², 95, 104, 116
- Keverwyck, Elisabeth de 42², 104, 247
- Lebrun, Jean Baptiste Pierre 22³³
- Leembruggen, M. 135⁵
- Lemaire, Jean 18¹⁸
- Lempertz, Heinrich 173, 184f
- Leopold Wilhelm, Erzherzog von Österreich 49f
- Lochner, Stephan 211
- Werke:
- Köln, Kathedrale, Dombild: 211
- Mainardi, Sebastiano siehe Ghirlandaio, Domenico
- Malaspina, Marchese 185, 190
- Mame, P. 127³

- Mander, Karel van 19, 21f, 159¹⁰
 Mantegna, Andrea 158
 Margarethe von Österreich 18¹⁸
 Margarethe von Dänemark 235⁵, 249
 Margarethe von York 16, 23
 Margarete Tudor 253⁵⁰
 Maria von Burgund 17, 245, 246²⁸
 Martins, Nabur 218
 Massys, Quentin 113–126
 verschollene Werke:
 Lukas-Madonna: 113–126
 Maximilian von Österreich 17, 81⁵⁸
 Medici, Lorenzo de' 245, 246²⁸, 246²⁹
 Meister E. S. 215²⁹
 Werke:
 Madonna in der Fensternische (Kupferstich): 215²⁹
 Meister von 1499 267–273
 Werke:
 Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Bode-Museum, Verkündigungs-
 Diptychon: 267–273
 Werke aus dem Umkreis des Meisters von 1499:
 London, British Museum, Annunziata (Zeichnung): 268, 273¹¹
 Meister von 1518 268–273
 Werke:
 Verbleib unbekannt, Verkündigung: 252, 261, 268–273
 Meister des Bartholomäus-Altars (Nachfolger)
 Werke:
 Mondsichelmadonna (1990 im englischen Kunsthandel): 215³⁰
 Meister des Evert van Soudenbalch
 Werke:
 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2771, Historienbibel des Evert van
 Soudenbalch: 82⁶³
 Meister von Flémalle 190⁵², 206, 214²⁹, 218f, 250⁴¹, 251, 273f
 Werke:
 Aix-en-Provence, Musée Granet, Mondsichelmadonna: 190⁵²
 Dijon, Musée des Beaux-Arts, Geburt Christi: 218f, 222⁴⁹
 Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, »Flémaller Tafeln«: 273f
 London, Courtauld Institute Galleries, Seilern-Grablegung: 168³⁵
 London, National Gallery, Madonna lactans vor dem Kamin: 110, 251
 St. Petersburg, Ermitage, Diptychon mit Madonna und Gnadenstuhl: 206
 hypothetische Werke des Meisters von Flémalle:
 Halbfigurenmadonna: 111⁴⁸, 214²⁹
 Meister der Gewandstudien 189⁵⁰
 Werke:
 Coburg, Veste, Madonna mit Kind (Zeichnung; nach Goes' Paveser Madonna): 189⁵⁰
 Meister der Haarlemer Bibel 82–84
 Werke:
 Haarlem, Stadsbibliotheek, Ms. 187 C 1, Historienbibel: 82–84
 Meister des Liechtenstein-Altärens 34⁹⁰, 96

- Werke:
 Vaduz, Sammlung des Regierenden Fürsten, Triptychon mit Königsanbetung: 33⁹⁰,
 96²⁴
- Meister der Lyversberger Passion 205¹
 Werke:
 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Lyvers-
 berger Passions-Triptychon: 205¹
- Meister des J. Mansel 207–210
 Werke:
 Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9231, Fleur des Histoires de J. Mansel: 207–210,
 215³³
- Meister der Maria von Burgund 29⁷², 54
 Werke:
 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, Stundenbuch der Maria von Bur-
 gund: 53f, 79⁵³, 177
- Meister von Moulins 28⁶⁹, 240, 253⁵⁰
 Werke:
 Autun, Musée Rolin, Anbetung des Kindes: 240¹¹
 Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Madonna mit Kind und Engeln: 240¹¹
 Chantilly, Musée Condé, Portrait Karls II., Kardinal von Bourbon: 240¹²
 Glasgow, Museum, Hl. Viktor mit geistlichem Stifter: 240¹²
 Moulins, Kathedrale: Marien-Triptychon: 240¹¹, 253⁵⁰
 München, Alte Pinakothek, Portrait Karls II., Kardinal von Bourbon: 240¹²
 Amerikanischer Privatbesitz, Thronende Madonna im Kreise der Heiligen Thomas,
 Johannes d.T., Hieronymus und Ludwig: 28⁶⁹, 240¹¹
- Meister der Münchner Gefangennahme (siehe auch Dirk Bouts) 42², 189⁵⁰, 247, 247³³,
 247³⁴, 248³⁵
 Werke:
 Brügge, St. Salvator, Hippolytus-Triptychon: 42, 247
 Hypothetische Werke des Meisters der Münchner Gefangennahme:
 Kopie nach Goes' Paveser Madonna: 189⁵⁰
- Meister des Schotten-Altars 87
 Werke:
 Wien, Österreichische Galerie, Beweinung Christi (Teil des Schotten-Altars): 87f
- Meister der Ursula-Legende 132²¹, 178²², 192⁵⁶
 Werke:
 Cambridge, Mass., Fogg Art Museum/ Philadelphia, John G. Johnson Collection,
 Marien-Diptychon des Ludovico(?) Portinari: 132²¹, 178²², 192⁵⁶
- Memling, Hans 11, 24f, 26, 50, 84, 146, 149²⁸, 244, 265f, 271
 Werke:
 Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Erscheinung Christi im Kreise musizieren-
 der Engel: 265
 Brügge, Groeningemuseum, Kreuzabnahme (nach Goes' »Kleiner Kreuzabnahme«):
 146
 Danzig, Marienkirche, Weltgerichts-Triptychon: 244²²
 Granada, Capilla Real, Kreuzabnahme (nach Goes' »Kleiner Kreuzabnahme«): 146¹⁷
 Granada, Capilla Real, Maria mit dem toten Christus in Halbfigur: 265
 Lübeck, Annen-Museum, Kreuzigungs-Altar: 265f
 Melbourne, National Gallery of Victoria, Maria mit dem toten Christus in Halbfigur:
 265⁷¹

- München, Alte Pinakothek, Johannes der Täufer in der Wildnis: 24f
 München, Alte Pinakothek, Sieben Freuden Mariens: 208
 New York, Metropolitan Museum of Art, Portraits des Tommaso Portinari und der
 Maria Baroncelli: 246²⁶
 Stuttgart, Staatsgalerie, Batheseba im Bade: 77⁴⁹
 Werke des Memling-Kreises:
 Haarlem, Frans Halsmuseum, Kreuzigungs-Triptychon (freie Kopie nach Memlings
 Lübecker Altar): 265f
 Molenmeers, van de 271¹⁰
 Montefeltre, Federico da 240, 244²²
 Montefeltre, Guidobaldo da 244²²
 Muller, Frederik 135⁵
 Niederländischer Meister, 2. H. 15. Jh.
 Werke:
 Madonna lactans, Privatbesitz: 273
 Niederländischer Meister, 2. H. 15. Jh.
 Werke:
 Breslau, Diözesanbibliothek, Einblattholzschnitt der Madonna lactans (nach Meister
 von Flémalle?): 111⁴⁸, 214²⁹
 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Einblattholzschnitt der Madonna lactans
 (nach Meister von Flémalle?): 111⁴⁸, 214²⁹
 Niederländischer (Nordniederlande?) Meister, 4. Viertel 15. Jh.
 Werke:
 Cambridge, Mass. , Fogg Art Museum, Marientod (Relief; nach Schongauers Kupfer-
 stich): 212²⁴
 Niederländischer (Brügger?) Meister um 1490 105, 106
 Werke:
 New York, Metropolitan Museum of Art, Fragmente eines Tafelbildes mit stehenden
 Heiligen: 105
 Niederländischer (Utrechter) Buchmaler um 1495
 Werke:
 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. qu. 194, Stundenbuch:
 84⁶⁵
 Niederländischer Meister, E. 15. Jh. 177f
 Werke:
 Wien, Kunsthistorisches Museum, Mondsichelmadonna: 177f
 Niederländischer Meister um 1500 149²⁸
 Werke:
 Genua, Palazzo Durazzo, Kreuzabnahme-Triptychon: 149²⁸
 Nogarolo, Leonardo 191
 Ofhuys, Gaspar 16-18, 23, 81⁵⁸, 250, 261
 Olmütz, Wenzel von 210
 Werke:
 Marientod (Kopie nach Schongauer; Kupferstich): 210
 Ouwater, Albert van 50
 Overbeke, Wilhelm van 91², 95, 109⁴³, 116
 Panciatichi 143
 Philipp der Gute 15³, 16, 36, 217
 Portinari, Antonio 235⁵

- Portinari, Guido 30, 192⁵⁷, 235⁵
 Portinari, Ludovico 132²¹, 178²², 192⁵⁶
 Portinari, Pigello 30, 192, 195, 235⁵, 243
 Portinari, Tommaso 19, 132²², 192, 235⁵, 244–246, 249
 Praxiteles 20
 Prior Thomas 17
 Ragnioni, Domenico 184
 Ramboux, Johann Anton 182–185
 Ranchicourt, Pierre de 84
 Reden, S. von 174⁹
 Rinck, Johann 205¹
 Rinck, Peter 205¹
 Sanderus, Antonius 22³³, 159¹⁰
 Sandrart, Joachim von 22³³
 Schongauer, Martin 37, 154³⁵, 186, 189⁵⁰, 206–215, 223–225, 228f
 Werke:
 Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Anbetung der Hirten: 214
 Colmar, St. Martin, Madonna im Rosenhag: 214
 Mondsichelmadonna (Kupferstich; B. 31): 212–215, 223, 224⁵¹, 228f
 Marientod (Kupferstich; B. 33): 37, 38¹¹⁶, 206–212, 215³³, 223–225, 228f
 Peinigung des Hl. Antonius durch Dämonen (Kupferstich; B. 47): 171⁴¹, 215, 220, 229
 Kopien nach Schongauer:
 Wenzel von Olmütz, Marientod: 210
 Schwäbischer Meister, Ende 15. Jahrhundert 208f
 Werke:
 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Lichtenthaler Altar: 208f
 Seligman, J. 135⁵
 Signol 127
 Sixtus IV. 191f
 Sluter, Claus 239f
 Sweerts, Francois 22
 Vaernewijck, Lucas van 19–21
 Vasari, Giorgio 19
 Walters, Henry 135
 Wassenhove, Joos van (Justus van Gent) 15, 144⁸, 174⁸, 218³⁹, 240–242, 244
 Werke:
 London, Hampton Court, Vorlesung am Hofe der Montefeltre: 244²²
 New York, Metropolitan Museum of Art, Königsanbetung: 241
 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Apostelkommunion: 240
 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Uomini illustri-Zyklus: 241
 nur urkundlich überlieferte Werke:
 Prozessionsbanner der Corpus Christi-Bruderschaft in Urbino: 144⁸
 Wauters, Emile
 Werke:
 Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Der vom Wahnsinn befallene Hugo van der Goes im Kloster: 23⁴⁴
 Weyden, Rogier van der 31, 34, 35, 51, 84–88, 110f, 153³⁴, 159, 190⁵², 198, 205, 206, 209f, 211²⁰, 212²⁴, 214²⁹, 215³³, 219, 220–223, 225⁵³, 231, 233, 239, 244, 251, 265⁵⁶, 258

- Werke:
- Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Sakraments-Altar: 86⁷⁴, 244²²
- Beaune, Hôtel-Dieu, Weltgerichts-Altar: 251⁴⁴
- Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Bladelin-Altar: 190⁵², 219⁴⁴, 220⁴⁵, 221–223, 238⁸
- Boston, Mass. , Museum of Fine Arts, Lukas-Madonna: 86⁷⁴, 110⁴⁴, 117, 123, 126³⁶, 177f
- Houston, Museum of Fine Arts, Madonna: 111
- Madrid, Prado, Kreuzabnahme: 168, 169f, 226⁵⁴, 250⁴¹
- München, Alte Pinakothek, Columba-Altar: 205, 211, 220f, 223, 233, 238⁸
- Wien, Kunsthistorisches Museum, Kreuzigungs-Triptychon: 87⁷⁷
- Werke der Rogier-Nachfolge: 84–87, 110⁴⁴, 126³⁶, 190⁵²
- Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Beweinung Christi: 86⁷⁴
- Brügge, Groeningemuseum, Lukas-Madonna: 86⁷⁴, 117²²
- Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Sforza-Triptychon: 244²²
- Chantilly, Musée Condé, Diptychon der Jeanne de France: 190⁵²
- Den Haag, Mauritshuis, Beweinung Christi: 84–87
- Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Johannes-Altar: 86⁷⁴
- Granada, Capilla Real, New York, Metropolitan Museum of Art, Marienaltar: 86⁷⁴
- Löwen, St. Peter, Edelheer-Triptychon: 226⁵⁴
- München, Alte Pinakothek, Lukas-Madonna: 86⁷⁴, 117²²
- St. Petersburg, Ermitage, Lukas-Madonna: 86⁷⁴, 117²²
- hypothetische Werke:
- Beweinung Christi: 87f, 206, 258
- Kreuzabnahme in Halbfigur: 153³⁴, 168³³, 231, 261
- Marietod: 209f, 211²⁰, 212²⁴, 215³³, 225⁵³
- Weytens, Jacob 20
- Wierix, Antoine 113–126
- Werke:
- Lukas zeichnet die Madonna (Kupferstich): 113–126
- Kopie nach Goes' »Großer Kreuzabnahme« (Kupferstich): 167²⁸
- Zickele, Philips van der 24, 240¹³

140.1194





Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,