



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Überlegungen zu den Bildnissen von Hugo van der Goes – Stifterbilder und mögliche Selbstporträts“

Verfasserin

Mag.art. Elisabeth Kapfer

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: O. Univ. Prof. Dr. Artur Rosenauer

INHALT:

EINLEITUNG	5
I. STIFTERBILDER	6
A. STIFTER MIT SCHUTZHEILIGEN	8
Der Portinari-Altar	9
Die Edinburgher Tafeln	17
Das Porträt eines Stifters mit Johannes dem Täufer	24
B. SONSTIGE STIFTERBILDER	27
Der Hippolytus-Altar	27
Das ovale Porträt-Fragment	32
Zusammenfassung Stifterbilder	34
C. MÖGLICHE STIFTER IM BILDGESCHEHEN	34
Die Wiener Beweinung	35
Der Monforte-Altar	38
Die Meinungen von Dhanens und Châtelet zum Monforte-Altar	41
Kryptoporträts in Epiphanien	43
Kryptoporträts in Gerechtigkeitsbildern	45
Zusammenfassung Stifter im Bildgeschehen	46
II. MÖGLICHE SELBSTBILDNISSE	47
A. VORSCHLÄGE AUS DER LITERATUR	48
Der Monforte-Altar	48
Der Marientod	50
Die Wiener Beweinung	53
Der Portinari-Altar	54
Der hl. Lukas in Lissabon	55
B. ALTNIEDERLÄNDISCHE SELBSTBILDNISSE	59
Jan van Eyck	59
Rogier van der Weyden	60
Dieric Bouts	62
Hans Memling	63
Gerard David	64
Zusammenfassung altniederländische Selbstbildnisse	66

C. SELBSTBILDNISSE IN EPIPHANIE-DARSTELLUNGEN	66
Epiphanien des Meisters von Frankfurt und von Joos van Cleve	66
Italienische Selbstbildnisse in Epiphanien	69
D. Zusammenfassung Selbstbildnisse	70
ZUSAMMENFASSUNG	71
Abgekürzt zitierte Literatur	74
Abbildungsverzeichnis mit Abbildungsnachweis	87
ABBILDUNGSTEIL	
Abstract	97

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Porträtfragen zum Werk von Hugo van der Goes. Panofsky spricht von „Hugos offensichtlicher Abneigung gegen die Porträtkunst, es sei denn in Form des Stifterbildes, bei dem das Individuum in einen affektiven Kontext eingebettet erscheint.“¹ Friedländer bezeichnet Goes als „Porträtmaler“ mit „Scharfblick für das individuell Geistige“.²

Bei den erhaltenen Bildnissen von Goes handelt es sich ursprünglich vermutlich um Stifterbilder auf Triptychen oder Diptychen, wenn auch manche Bilder durch ihren fragmentarischen Charakter auf den ersten Blick wie autonome Porträts wirken (z.B. das ovale Porträt-Fragment). Neben den gesicherten Stifterbildern werden mögliche Stifterdarstellungen im Bildgeschehen und mögliche „Selbstporträts im Bild“ in die Arbeit einbezogen.

Obwohl Fragen der Datierung der Werke von Goes eng mit seinen gesicherten Stifterbildern verknüpft sind, steht das Problem der Chronologie seiner Werke nicht im Mittelpunkt meiner Überlegungen. Ziel dieser Arbeit ist es, aus der umfassenden Literatur zu Goes Informationen und Vorschläge zu den Bildnissen zusammenzutragen und auch die sehr unterschiedlichen Meinungen zu nicht gesicherten Stifterbildern im Bildgeschehen und möglichen Selbstbildnissen miteinander zu konfrontieren. Durch die Vergleiche wird versucht, die Bildnisse von Hugo van der Goes im Umfeld der anderen altniederländischen Maler zu sehen, auf die er zum Teil zurückgreift oder die er durch seine Neuerungen beeinflusst.

Im ersten Teil zu den Stifterbildern von Goes wird das Verhältnis der Stifter und ihrer Schutzheiligen untersucht. Es wird der Frage nachgegangen, wie die Stifter porträtiert werden und welche Elemente im Bild auf sie verweisen. Nach den gesicherten Stifterbildern von Goes wird noch die Frage nach möglichen Stiftern im Bildgeschehen aufgeworfen. Sie hängt mit dem Thema Kryptoporträts, den sogenannten „versteckten“ Porträts, zusammen.

¹ Panofsky 2001, S. 338.

² Friedländer 1926, S. 48. Das Zitat von Friedländer bezieht sich auf das Porträt eines Mönchs im Metropolitan Museum of Art in New York, ein fragmentarisches Werk, das nicht eindeutig Hugo van der Goes zugeschrieben werden kann. (Ebd., S. 126 f. Nr. 13 Tafel XX) Ainsworth betrachtet das Porträt eines Mönchs als Werk von Hugo van der Goes und datiert es um 1478. Siehe Ainsworth/Christiansen 1998, S. 172 Kat. Nr. 31, Abb. S. 173. Panofsky hält das Porträt eines Mönchs im Metropolitan Museum of Art in New York für das Werk eines Nachfolgers von Rogier van der Weyden. Panofsky 2001, S. 479 Anm. 146.

Im zweiten Teil wird den Literaturmeinungen zu möglichen Selbstbildnissen von Hugo van der Goes nachgegangen. Ein Exkurs zu altniederländischen Selbstporträts und Vergleiche mit italienischen Selbstbildnissen im Bild sollen Informationen über die möglichen Positionen im Bild, die für Selbstporträts in Frage kommen, bringen.

I. STIFTERBILDER

Laut Campbell gab es spätestens ab dem 14. Jahrhundert eine Porträttradition in den Niederlanden.³

Grams-Thieme definiert im Lexikon des Mittelalters das Stifterbild als „Darstellung eines Donators eines meist sakralen Bauwerks oder Ausstattungsstücks oder des Urhebers einer Stiftung, wobei der Stifter nicht unbedingt ident sein muß mit dem Auftraggeber.“⁴

Private Diptychen⁵ oder Triptychen⁶, die nicht im Kirchenraum aufgestellt waren, zählen laut Heller im strengen Sinn nicht zu den Stifterbildnissen.⁷ Gelfand macht jedoch darauf aufmerksam, dass private Diptychen nach dem Tod ihrer Besitzer zum Teil über deren Gräbern aufgehängt wurden und dass die Diptychen somit eine öffentlichere Funktion hatten als die Stundenbücher.⁸ Auch von sogenannten „versteckten“ oder „verkleideten“ Bildnissen grenzt Heller den Begriff Stifterporträt ab.⁹ Für Stifterbilder in Handschriften verwendet Heller den Begriff Devotionsbilder.¹⁰

Ich verwende den Begriff Stifterbilder auch für Fragmente von Diptychen oder Triptychen, über deren ursprünglichen Aufstellungsort nichts bekannt ist.

Der Reichtum Flanderns im Spätmittelalter beruhte auf seinen Handelsbeziehungen und der Tuchindustrie.¹¹ Zu den Auftraggebern von Stifterbildern zählten vermögende Bürger aus dem Umkreis des burgundischen Hofes, Bankiers, Geistliche und „Gemeindepolitiker“.¹² Heller schildert die Mentalität in den Niederlanden des 15. Jahrhunderts als eine

³ Campbell 1979, S. 63.

⁴ Grams-Thieme 1997, Sp. 174.

⁵ Devotionsdiptychen waren vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis Mitte des 16. Jahrhunderts in Gebrauch. (Gelfand 2006, S. 48). Gelfand ist der Meinung, dass die altniederländischen Devotionsdiptychen ihren Ursprung nicht in den byzantinischen, spätantiken und mittelalterlichen Elfenbeinreliefs haben sondern in den Porträts der Besitzer in Stundenbüchern. Ebd., S. 48.

⁶ Zum Triptychon allgemein siehe Kemperdick 1997, Sp. 1017-1018; zu den altniederländischen Triptychen siehe Blum 1969.

⁷ Heller 1976, S. 25 Anm. 2.

⁸ Gelfand 2006, S. 50, S. 58 Anm. 19.

⁹ Heller 1976, S. 50.

¹⁰ Ebd., S. 28.

¹¹ Ebd., S. 2.

¹² Ebd., S. 3.

Mischung aus einer allgegenwärtigen Todesfurcht, einer umfassenden Religiosität und einer starken „Diesseitsbezogenheit“.¹³ In diesem Zusammenhang sind auch die Stifterbilder zu sehen. Sie sollen das Seelenheil der Dargestellten sichern, wobei Kunst nur eines der Mittel ist,¹⁴ und haben gleichzeitig die Aufgabe, an das Individuum zu erinnern.¹⁵ Stifterbilder standen oft im Zusammenhang mit umfangreicheren Stiftungen, z. B. einer Kapelle, Messen, etc.¹⁶ Die Stifterbilder waren zum Teil für Kapellen bestimmt, wo sich das Grab des Stifters befand.¹⁷ Es besteht ein Zusammenhang der Stifterbilder mit Epitaphien. Ein Beispiel dafür ist die Paele-Madonna von Jan van Eyck, die in der Kirche St. Donatian in Brügge vermutlich als Epitaph des Stifters Joris van der Paele diente.¹⁸

Im 15. Jahrhundert geht das Stifterbild auf eine lange Tradition zurück.¹⁹ Zu Beginn des 15. Jahrhunderts ist es in den Niederlanden bis auf Ausnahmen bereits üblich, die Stifter im selben Größenmaßstab wie die Heiligen darzustellen.²⁰ Im italienischen Raum werden die frühen Stifterbilder mit römischer Grabplastik in Verbindung gebracht.²¹ Heller betrachtet diesen antiken Einfluss auch für die Niederlande als gültig.²²

Sie sieht die Anfänge des altniederländischen Stifterbildes in der französisch-flämischen Kunst des 14. Jahrhunderts.²³ Devotionsbilder in Stundenbüchern aus dem 14. Jahrhundert stellen oft den Auftraggeber vor einem Heiligen, vor der Muttergottes oder vor Christus dar.²⁴ Ab der Wende zum 15. Jahrhundert kommt es häufiger vor, dass der Auftraggeber und die Heiligen in einem gemeinsamen Raum dargestellt werden.²⁵ Die Besitzer der Stundenbücher mit empfehlenden Heiligen beten zur Muttergottes mit Kind auf der gegen-

¹³ Heller 1976, S. 4 f.

¹⁴ Ebd., S. 22.

¹⁵ Ebd., S. 20.

¹⁶ Ebd., S. 38.

¹⁷ Ebd., S. 46.

¹⁸ De Vos 2002, S. 72; Rooch 1988, S. 50.

¹⁹ Grams-Thieme 1997, Sp. 174. Laut Grams-Thieme hat das Stifterbild im Westen seinen Ursprung in den griechischen Weihereliefs. Beispiele aus frühchristlicher Zeit sind erhalten. Stifterbilder in der Malerei des Spätmittelalters kommen meistens auf den Seitenflügeln von Triptychen (innen oder außen) sowie auf niederländischen Devotionsdiptychen des 15. Jahrhunderts vor. Grams-Thieme spricht von einem Höhepunkt des Stifterbildes um 1500.

²⁰ Heller 1976, S. 48.

²¹ Kocks 1971, S. 50; Heller 1976, S. 27.

²² Ebd., S. 27.

²³ Ebd., S. 28.

²⁴ Ebd., S. 28 f.

²⁵ Gelfand 2006, S. 52. Das ist z.B. in der Darstellung des Maréchal de Boucicaut vor der hl. Katharina auf fol. 38 v. des Stundenbuchs des Maréchal de Boucicaut im Musée Jacquemart-André in Paris der Fall. Panofsky 2001, Bd. II S. 33 Abb.60.

überliegenden Seite.²⁶ Ein Beispiel dafür ist die Doppelseite fol. 10 v. und fol. 11 aus dem „Brüsseler Stundenbuch“ Ms. 11060/61 der Bibliothèque Royale Albert Ier in Brüssel mit der Darstellung des Jean de Berry mit dem hl. Andreas und dem hl. Johannes dem Täufer, die ihn der Muttergottes mit dem Kind empfehlen (**Abb. 1**).

Rooch betrachtet Claus Sluters Portalfiguren der Kartause von Champmol bei Dijon als wichtige Etappe in der Entwicklung des altniederländischen Stifterbildes.²⁷

Heller macht darauf aufmerksam, dass im Stifterbild immer zwei Wirklichkeitsebenen aufeinandertreffen.²⁸

A. STIFTER MIT SCHUTZHEILIGEN

Von Hugo van der Goes gibt es keine autonomen Porträts.²⁹ Lediglich Stifterdarstellungen sind erhalten. Der Portinari-Altar in den Uffizien in Florenz (**Abb. 2**), von dem Vasari 1550 schreibt, „Ugo d’Anversa“ habe ihn für die Kirche von Santa Maria Nuova gemalt,³⁰ bildet die Grundlage aller weiteren Zuschreibungen an Hugo van der Goes. Ab 1467 war Goes Mitglied der Genter Malergilde.³¹ Der Auftrag für den Portinari-Altar wird Mitte der 1470er Jahre datiert.³² Erst 1483, ein Jahr nach dem Tod des Künstlers, erreichte der Portinari-Altar seinen Bestimmungsort, den Hochaltar der Familienkapelle von San Egidio im Spital von Santa Maria Nuova in Florenz.³³

Auf den Portinari-Altar, die Edinburgher Tafeln und ein Stifterbild mit Johannes dem Täufer möchte ich näher eingehen, um unter anderem der Frage nach dem Verhältnis der Stifter und ihrer Schutzheiligen nachzugehen. Wie stellt Goes, der mit dem Realismus seiner Hirten-darstellung auf dem Portinari-Altar in Florenz Aufsehen erregte, die Stifterfamilie auf dem Portinari-Altar dar? Nach den Stiftern mit Schutzheiligen sollen noch der Stifterflügel des Hippolytus-Altars in Brügge und das ovale Porträt-Fragment in New York besprochen werden. Der letzte Teil des Kapitels befasst sich mit den möglichen Stifterdarstellungen im Bildgeschehen.

²⁶ Gelfand 2006, S. 52 f.

²⁷ Rooch 1988, S. 16-21, Abbildungen 2-4.

²⁸ Heller 1976, S. 25.

²⁹ Panofsky 2001, S. 338, S. 479 Anm. 146; Friedländer 1926, S. 48.

³⁰ Vasari 1966, S. 132.

³¹ Sander 1992, S. 15.

³² Kruse datiert die Bestellung des Portinari-Altars zwischen 1475 und 1479, Belting/Kruse 1994, S. 231. Eine Übersicht der unterschiedlichen Datierungen des Portinari-Altars zwischen 1473 und 1480 findet sich in den Anmerkungen von Veronee-Verhaegen zu Friedländer 1969, S. 93 f.

³³ Hatfield Strens 1968, S. 315. Der Altar wurde über Sizilien nach Pisa transportiert, von da an auf dem Arno flussaufwärts verschifft und schließlich von 16 Männern zum Spital Santa Maria Nuova getragen.

DER PORTINARI-ALTAR

Der Portinari-Altar (**Abb. 2**) befindet sich in den Uffizien in Florenz. Er ist in Öl auf Eichenholz gemalt. Die Gesamtmaße des geöffneten Altares betragen 253 x 586 cm, die Seitenflügel sind 253 cm hoch und 141 cm breit.

Die Mitteltafel des Portinari-Altares (**Abb. 3**) zeigt die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten in einer Szene. Die Landschaft im Bildhintergrund und die helle Bodenfläche der Mitteltafel setzen sich auf den Seitenflügeln fort. Die Figuren der Mitteltafel bilden einen Kreis um das von einem Strahlenkranz umgebene Christuskind, das parallel zu der im Vordergrund platzierten Weizengarbe am Boden liegt. Der Kreis ist nach vorne hin offen, um den Betrachter mit einzuschließen. Die Szene spielt in einem offenen Stall vor dem Palast Davids. An der Außenseite der Seitenflügel befindet sich eine Verkündigung in Grisaillemalerei.

Die Stifter knien, nach männlichen und weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie getrennt, mit gefalteten Händen im Vordergrund der Seitenflügel (**Abb. 4, Abb. 5**). Hinter ihnen stehen Heilige in größerem Maßstab mit zarten Heiligenscheinen. Die Engel der Mitteltafel in liturgischen Gewändern, die ebenfalls kleiner sind als Maria, Joseph und die Hirten, leiten diesen Größenunterschied ein. Die Szenen im Hintergrund der Stifterflügel zeigen der Geburt Christi und der Anbetung der Hirten vorausgehende und darauf folgende Episoden.

Auf der Innenseite des linken Seitenflügels (**Abb. 4**) ist Tommaso Portinari mit zwei seiner Söhne porträtiert. Sie sind im Dreiviertelprofil dargestellt. Portinari nimmt als Familienoberhaupt den Platz zur rechten (vom Betrachter aus links) des heiligen Geschehens auf der Mitteltafel ein.³⁴ Das Licht kommt von links. Portinari trägt ein dunkles pelzgefüttertes Gewand über einem roten Stehkragen. Laut Pfister ist der pelzbesetzte Samttalar die Tracht der Ratsherren des burgundischen Herzogs.³⁵ Der hl. Thomas mit der Lanze hinter ihm setzt seinen Fuß auf den Gewandsaum, die linke offene Hand berührt mit einem Finger den Kopf des Stifters, den er empfiehlt und dadurch gegenüber der restlichen Familie hervorhebt.³⁶ Dicht nebeneinander knien die beiden ältesten Söhne, Antonio und Pigello,³⁷ beide in rotem und blauem Gewand. Ihre Gesichter heben sich von der dunklen Gestalt des hl. Antonius hinter ihnen ab. Der hl. Antonius hält einen ledernen Buchbeutel, eine Glocke und einen T-förmigen Stock, an dem ein Rosenkranz hängt. Die Stallarchitektur setzt sich rechts in einer

³⁴ Koster 2003, S. 167. Zu den Gesetzen der Heraldik in der altniederländischen Porträtmalerei siehe Panofsky 2001, S. 461 f. Anm. 214.

³⁵ Pfister 1923, S. 9.

³⁶ Rohlmann 1994, S. 59.

³⁷ Warburg 1901, S. 209.

Mauer mit dem Ansatz eines Rundbogens fort. Das Tor, vor dem Portinari kniet, öffnet sich zum Stall hin.³⁸

Hinter den beiden Heiligen auf dem linken Flügel des Portinari-Altars ist eine felsige Landschaft unter einem wolkigen Himmel zu sehen. Im Hintergrund stützt Joseph die schwangere Maria auf dem beschwerlichen Weg nach Bethlehem. Ochs und Esel kommen nach. Neben dem Gesicht des hl. Thomas reicht der Blick bis zu einem von Wasser umgebenen Haus und einem bläulichen Hügel. Die übergroßen, ungefähr lebensgroßen Schutzheiligen schirmen den Mittelgrund ab.

Die Stifterin Maria Baroncelli auf der Innenseite des rechten Flügels (**Abb. 5**) kniet vor einem niedrigen grauen Mauerteil, von dem sich ihre dunkle Silhouette deutlich abhebt. Ihr dunkelviolettes³⁹ Kleid mit breitem weißem Saum ist am Boden so weit ausgebreitet, dass es bis vor die Füße ihrer Schutzpatronin Maria Magdalena reicht. Die Stifterin kniet auf einem schwarzen Kissen. Maria Baroncelli trägt eine mit den Initialen M und T (für Maria und Tommaso) bestickte Burgundische Haube aus schwarzem Samt, deren Schleier bis zum Boden reicht. Ihre erstgeborene Tochter Margherita im dunkelgrünen Kleid kniet etwas mehr im Vordergrund. Die hl. Margarete von Antiochien hinter ihnen hält ein offenes Buch und ein Kreuz. Sie steht auf dem Ungeheuer, das sie der Legende nach verschluckt hat und in dessen offenem Maul ein Schuh zu erkennen ist. Die hl. Maria Magdalena mit dem Salbgefäß als Attribut rafft mit der linken Hand ihr kostbares Kleid, das am Halsausschnitt eine Stickerei mit ihrem Namen trägt. Die beiden Heiligen sind ihren Schützlingen über Kreuz zugeordnet. Im Hintergrund ist eine hügelige Landschaft mit kahlen Bäumen und einem Haus am Wasser zu sehen. Die Drei Heiligen Könige und ihr Gefolge im Hintergrund haben einen Boten vorausgeschickt, der einen Hirten nach dem Weg fragt.

Der Portinari-Altar wird 1550 in den „Viten“ von Vasari erwähnt.⁴⁰ Bis ins 17. Jahrhundert befand sich das Triptychon an seinem ursprünglichen Bestimmungsort, dem Hochaltar der Kirche von San Egidio im Spital Santa Maria Nuova in Florenz.⁴¹ Das Spital wurde 1288 durch Folco Portinari, den Vater von Dantes Beatrice, gegründet und war eine Familien-

³⁸ Das erinnert an das offene Tor, vor dem die Stifter des Mérode-Altars des Meisters von Flémalle im Metropolitan Museum in New York knien und das sie von der Verkündigung auf der Mitteltafel trennt. Koster 2003, S. 175 weist darauf hin. Eine Abbildung des Mérode-Altars findet sich bei Belting/Kruse 1994, Tafel 70-71.

³⁹ Denis 1956, S. 26.

⁴⁰ Vasari 1966, S. 132.

⁴¹ Rohlmann 1994, S. 53.

stiftung der Portinari.⁴² Warburgs Forschungen 1901 und 1902 brachten erste Informationen zu den Stiftern des Portinari-Altars und zur Datierung.⁴³

Der florentinische Kaufmann Tommaso Portinari (um 1428-1501) war seit 1450 Assistent des Filialleiters der Medici-Bank in Brügge und ab 1465 selbst deren Leiter. 1469 heiratete er die erst vierzehnjährige Florentinerin Maria Baroncelli (1454 geboren), die ebenfalls aus einer Kaufmannsfamilie stammte.⁴⁴ Ab 1471 wurden sieben Kinder geboren. Portinari erhielt die Stellung eines geheimen Rats Karls des Kühnen.⁴⁵ Unter anderem durch die großen Kredite, die er dem Burgunder Hof gewährte, führte Portinari die Brügger Bankfiliale 1481 in den Konkurs. Sein Testament wurde 2003 von Koster publiziert.⁴⁶ Es zeigt, dass Portinari 1501 im von der Familie gestifteten Spital Santa Maria Nuova verstorben ist.⁴⁷ Es ist deshalb anzunehmen, dass Portinari in der Kapelle in St. Egidio in der Familiengruft vor dem Portinari-Altar begraben wurde.⁴⁸

Um 1470 ließ das Ehepaar Portinari sich zwei Mal von Memling darstellen. Von Hans Memling stammt die Passion Christi mit kleinen ganzfigurigen Stifterfiguren von Portinari und seiner Frau in der Galleria Sabauda in Turin.⁴⁹ Bauman ist der Meinung, dass die Turiner Passion nach Memlings Bildnissen Portinaris und der Maria Baroncelli im Metropolitan Museum of Art entstanden ist, die er um 1470-1471 datiert.⁵⁰

Auf den beiden Flügeln eines Porträt-Triptychons von Memling im Metropolitan Museum of Art in New York mit verlorenem Mittelteil sind Tommaso Portinari und Maria Baroncelli als Halbfiguren vor dunklem Hintergrund dargestellt (**Abb. 6**). Ihre Dreiviertelprofile sind etwas mehr dem Betrachter zugewendet als auf dem Portinari-Altar. Hennin (Burgundische Haube) und Schleier der Frau, sowie die rechte Schulter Tommaso Portinaris greifen über den Trompe-l’Oeil Rahmen hinaus. Maria Baroncelli trägt die selbe Halskette und den selben Ring wie später am Portinari-Altar. Eine Röntgenaufnahme von Memlings Porträt der Stifterin zeigt, dass ursprünglich die selben Initialen der Vornamen der Stifter, M und T wie am Bildnis der Stifterin auf dem Portinari-Altar auf der Burgundischen Haube zu

⁴² De Vos 2002, S. 144.

⁴³ Warburg 1901, S. 209 f.; Warburg 1902, S. 257-261.

⁴⁴ Kruse gibt als Sterbedatum der Maria Baroncelli 1495 an. Belting/Kruse 1994, S. 231. Maria Baroncelli wird jedoch in Tommaso Portinaris Testament von 1500/1501 (Koster 2003, S. 178 f.) erwähnt. Sie hat ihren Mann offenbar überlebt.

⁴⁵ Rohlmann 1994, S. 57.

⁴⁶ Koster 2003, S. 178 f.

⁴⁷ Ebd., S. 165.

⁴⁸ Ebd., S. 166.

⁴⁹ Warburg 1902, S. 254 Abb. 4, S. 255 Abb.5; De Vos 1994 a, S. 46.

⁵⁰ Bauman 1986, S. 53.

sehen waren.⁵¹ Auf beiden Bildern bedecken die Ärmel zur Hälfte die betenden Hände der Stifterin.

Ein Vergleich der Porträts der Maria Baroncelli von Memling und Goes zeigt den Anteil an Idealisierung in Memlings Porträt. Memling beleuchtet das Gesicht der ein paar Jahre jüngeren Stifterin gleichmäßig von rechts und schafft ein weiches, rosafarbenes Gesicht. Das stärker modellierte Gesicht der Stifterin bei Goes (**Abb. 7**) wirkt durch den betonten Stirnknochen, die verschattete Wange und die über die Gesichtskontur hinausragende Nase kantiger. Nicht nur das Gesicht der Stifterin wirkt kantig, auch die Konturen ihrer Burgundischen Haube haben Knicke und das dunkle Kleid bildet Kanten. Campbell schließt aus dem Vergleich, dass Goes die Stifterin weniger idealisiert als Memling.⁵² Ich bin nicht ganz seiner Meinung. Knochige Gesichter kommen auch an der Madonna der Mitteltafel (**Abb. 8**) sowie unter den Engeln des Portinari-Altars (**Abb. 9**) vor. Ein Beispiel ist der aus dem Bild blickende Engel im Vordergrund, dessen kantige Stirn sich vom dunklen Ärmel des Engels hinter ihm abhebt. Vielleicht kann man sagen, dass Goes das Aussehen der Stifterin ebenfalls idealisiert, indem er es seinem Stil oder seinem ästhetischen Ideal anpasst.

Pächt fühlt sich durch die schmale, durch das ausgebreitete Kleid noch gelängte Gestalt der Stifterin an den Vertikalismus der 1468 in Auftrag gegebenen Gerechtigkeitsbilder von Bouts in Brüssel (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) erinnert.⁵³ Seiner Meinung nach entsprechen auch die Stifterdarstellungen des Portinari-Altars dem „Modeideal der langen Linie“,⁵⁴ für das die kniende Gestalt der Gräfin im Gottesurteil von Dieric Bouts ein Beispiel ist (**Abb. 10**).⁵⁵ Doch trifft diese Ähnlichkeit meiner Meinung nach nur für die Stifterin und die Engel zu, nicht für Portinari und die Kinder.

Ich möchte kurz auf eine Besonderheit des rechten Flügels (**Abb. 5**) eingehen. Auf dem Portinari-Altar steht die hl. Margarete hinter Maria Maddalena Baroncelli und die hl. Maria Magdalena hinter Margherita. Die Darstellung der Maria Magdalena an zweiter Stelle erklärt De Vos dadurch, dass die hl. Maria auf der Mitteltafel selbst schon die Namenspatronin der Stifterin ist.⁵⁶ Dhanens führt die gekreuzte Anordnung der weiblichen Schutzheiligen

⁵¹ Ainsworth 2005, S. 96, Abb. 93.

⁵² Campbell 1990, S. 22.

⁵³ Pächt 1969, S. 45; Pächt 1994, S. 172.

⁵⁴ Ebd., S. 172

⁵⁵ Zur Magerkeit der Figuren auf dem Gottesurteil von Bouts und zum Vertikalismus siehe Philippot 1957, S. 60.

⁵⁶ De Vos 2002, S. 151.

auf die Vornamen der Schwestern Tommaso Portinaris zurück.⁵⁷ Glaubwürdiger finde ich die Meinung Millers, die wie bereits Warburg 1901 vermutet, dass die heilige Margarete als Schutzpatronin der Geburt hinter Maria Baroncelli gerückt ist.⁵⁸

Koster hat anhand der Untersuchung der Unterzeichnung des Portinari-Altars festgestellt, dass die Porträts der Kinder schon in der Phase der Unterzeichnung einbezogen wurden.⁵⁹ Sie nimmt an, dass die Wahl der Heiligen bereits vorher getroffen wurde.⁶⁰ Die heilige Margarete gilt als Schutzheilige der schwangeren Frauen, während der hl. Antonius gerade in Altären für Spitäler gerne dargestellt wurde, weil er mit dem Antoniusfeuer oder Mutterkornbrand in Verbindung gebracht wurde.⁶¹ Laut Koster wurde die Figur des Antonius auf dem Portinari-Altar im unteren Bereich verkürzt, um für die Darstellung der Söhne Raum zu schaffen.⁶²

Das Alter und die Gegenwart der drei ältesten Kinder Portinaris bilden die Grundlage für Warburgs Datierung des Portinari-Altars um 1475-1476.⁶³ Arndt und Heller gehen davon aus, dass alle geborenen Kinder dargestellt sind, und datieren den Altar um 1474-1476.⁶⁴ Panofsky stellt fest, dass sowohl die Kinder als auch die Mutter auf dem Portinari-Altar älter wirken als ihr angenommenes Alter.⁶⁵ Thompson stellt stilistische Unterschiede zwischen der von ihm 1475 datierten Mitteltafel und den Flügelbildern des Portinari-Altars fest. Er schlägt vor, dass die Seitenflügel später als die Mitteltafel, spätestens 1479, entstanden sind.⁶⁶ Dhanens spricht sich ausdrücklich gegen diese Meinung aus.⁶⁷ Sie nimmt an, dass der Großteil des Triptychons vor 1477 gemalt wurde.⁶⁸ Rohlmann datiert den Auftrag für den Portinari-Altar bereits um 1473, nach der Geburt des ersten Sohnes. De Vos vermutet eine sehr späte Fertigstellung des Portinari-Altars um 1482. Seiner Meinung nach sind die jüngeren Söhne Portinaris aus Platzgründen nicht porträtiert, ein Argument, das wenig überzeugend wirkt.⁶⁹

⁵⁷ Dhanens 1998, S. 292.

⁵⁸ Warburg 1901, S. 210; Miller 1995, S. 254, 259.

⁵⁹ Koster 2003, S. 169; Koster 2008, S. 80.

⁶⁰ Koster 2003, S. 169; Koster 2008, S. 84.

⁶¹ Koster 2003, S. 169.

⁶² Ebd., S. 167; Koster 2008, S. 80. Siehe Infrarot-Reflektographien ebd., S. 81 Abb. 34, S. 82 Abb. 32.

⁶³ Warburg 1901, S. 210.

⁶⁴ Arndt 1965, S. 3; Heller 1976, S. 123.

⁶⁵ Panofsky 2001, S. 479 Anm. 148.

⁶⁶ Thompson/Campbell 1974, S. 65-68.

⁶⁷ Dhanens 1998, S. 289.

⁶⁸ Ebd., S. 260.

⁶⁹ De Vos 2002, S. 151.

Sind Geburtsdatum und Anzahl der dargestellten Kinder ein gültiges Kriterium für die Datierung? Der jüngste dargestellte Sohn Pigello (**Abb. 11**) wurde laut Dhanens 1474-1476 geboren. Guido folgt 1476-1477.⁷⁰ Panofsky, der den Portinari-Altar um 1476 datiert,⁷¹ ist der Ansicht, dass man bei einer derartigen Altarstiftung keines der geborenen Kinder weggelassen hätte.⁷²

Das Triptychon der Familie Moreel von Hans Memling im Groeningemuseum in Brügge (**Abb. 12**) ist ein Beispiel für die möglichst vollständige Darstellung der Familienmitglieder in Stifterbildern. Auf den Seitenflügeln des Sankt Christoph-Altars von Memling ist das Ehepaar Moreel, ebenfalls nach Geschlecht getrennt, an Gebetspulten mit Kindern und Namenspatronen dargestellt.⁷³ Nach der Bestellung des Triptychons geborene Kinder wurden nachträglich hinzugefügt, so wurden auf dem Flügel der Stifterin (**Abb. 13**) einige der im Vergleich zu den Söhnen kaum individualisierten Mädchenporträts nachträglich über die fertige Landschaft gemalt.⁷⁴

Neu am Portinari-Altar ist, sogar im Vergleich mit Memlings späterem, 1484 datiertem Moreel-Triptychon, dass Goes auch die Namenspatrone der Kinder auf den Flügelinnen-seiten darstellt. Auf dem Moreel-Triptychon sind die Kinder hinter den Elternteilen gestaffelt, während sie auf dem Portinari-Altar zwar hinter ihnen, jedoch in einer Ebene mit ihnen (oder wie Margherita sogar etwas näher zum Betrachter) dargestellt sind (**Abb. 4, Abb. 5**). Dadurch, dass die Schutzpatrone der Eltern bei Goes die der Kinder noch ein Stück überragen und der Schutzpatron des Stifters als einziger durch eine Handgeste auf ihn verweist (**Abb. 4, Abb. 14**), entsteht auch bei Goes eine Hierarchie zwischen den Familienmitgliedern.⁷⁵

Die 1983 publizierte gemäldetechnologische Untersuchung von Marijnissen und Van de Voorde hat ergeben, dass der Kopf Tommaso Portinaris auf einen separaten Bildträger gemalt und nachträglich aufgeklebt wurde.⁷⁶ Sanders Ansicht nach ist Portinaris Porträt 1477 vor einem längeren Italienaufenthalt Portinaris entstanden, die Bildnisse der Frau und der drei Kinder vor ihrer Abreise nach Italien im Oktober 1478. Mir erscheint es plausibler, dass die Bildnisse der restlichen Familie ebenfalls vor oder um 1477 entstanden sind, weil sonst vermutlich auch die später geborenen Kinder dargestellt wären.

⁷⁰ Dhanens 1998, S. 262. Zur Schwierigkeit, die Geburtsdaten der Kinder Portinaris genau festzustellen siehe Campbell in Thompson/Campbell, S. 103 f. Anm.3.

⁷¹ Panofsky 2001, S. 338.

⁷² Ebd., S. 479 Anm. 148.

⁷³ Borchert bezeichnet die Stifterflügel des Portinari-Altars und des Moreel-Triptychons als Beispiele der frühesten bekannten Familienporträts in den Niederlanden. Borchert 2002, S. 244 Kat. Nr. 53.

⁷⁴ Borchert 2005, S. 172.

⁷⁵ Rohlmann 1994, S. 59.

⁷⁶ Marijnissen/Van de Voorde 1983, S. 46; Dhanens 1998, S. 260.

Sander und Rohlmann betrachten finanzielle Schwierigkeiten des Auftraggebers als Grund für das späte Eintreffen des Altares in Florenz 1483.⁷⁷

Koster vermutet, dass der Größenunterschied zwischen den Stiftern und den Heiligen damit zusammenhängt, dass der Kopf des Stifters auf einen separaten Bildträger gemalt wurde. Sie nimmt an, dass Goes die Figur der Stifterin dieser Größe angepasst hat.⁷⁸ Sie stellt an der Röntgenaufnahme der Stifterin fest, dass Kopf und Oberkörper der Maria Portinari verkleinert wurden, und nimmt an, dass dies geschehen ist, um sie dem Stifter anzugleichen.⁷⁹ Ich glaube, dass hinter dem Größenunterschied zwischen Stiftern und Heiligen vor allem eine künstlerische Intention steht.

Panofsky bezeichnet die Wirkung des Größenunterschiedes gegenüber der naturalistischen Darstellung als „Kontrastwirkung von geradezu erschreckender Intensität.“⁸⁰ Seiner Meinung nach „geht von den Schutzheiligen eine beinahe furchterregende Strenge aus.“⁸¹

Heller glaubt, dass es sich bei dem Größenunterschied zwischen den Stiftern und den sie empfehlenden Heiligen auf dem Portinari-Altar um einen Wunsch der Stifter handelt, die damit italienischen Vorbildern entsprechen wollten.⁸²

Auf der Innenseite des linken Seitenflügels der ebenfalls in der Mitte der 1470er Jahre entstandenen Edinburger Tafeln von Goes in der National Gallery in Edinburgh sind Jakob III. von Schottland und sein Sohn Jakob mit dem Schutzpatron Schottlands, dem hl. Andreas dargestellt (**Abb. 16**). Vielleicht, weil es sich um den Herrscher handelt, besteht kein Größenunterschied zwischen dem Heiligen und dem in der Art von Stiftern an einem Gebetspult knienden König. Das Gesicht des Königs, das nicht von Goes stammt, wird durch das Attribut des Heiligen, das Andreaskreuz, betont. Durch seine vorgebeugte Haltung geht der Heilige Andreas stärker auf seine vermittelnde Rolle ein als die beiden statischeren Heiligen Antonius und Thomas auf dem Portinari-Altar. (**Abb. 4**)

⁷⁷ Sander 1992, S. 246; Rohlmann 1994, S. 60.

⁷⁸ Koster 2003, S. 170; Koster 2008, S. 85.

⁷⁹ Koster 2003, S. 170. Das Röntgenbild des Kopfes der Stifterin ist bei Koster 2008, S. 86 Abb. 38 abgebildet.

⁸⁰ Panofsky 2001, S. 339.

⁸¹ Ebd., S. 339.

⁸² Heller 1976, S. 122. Dazu ist anzumerken, dass der Größenunterschied zwischen Stiftern und Heiligen in der italienischen Malerei dieser Zeit viel extremer ausgeprägt sein kann: Beispiele dafür sind sehr kleine Stifterdarstellungen von Benozzo Gozzoli, z.B. auf der Demutsmadonna mit dem hl. Franziskus und Bernhardin von Siena und einem Stifter, um 1452 im Kunsthistorischen Museum in Wien. Siehe Ahl 1996, S. 204 Abb. 264. Ein weiteres Beispiel von Gozzoli und seiner Werkstatt, das einen extremen Größenunterschied zwischen den Heiligen und den Stiftern aufweist, ist ebd., S. 188 abgebildet. (Vier Heilige mit Stiftern, 1480, New York, The Metropolitan Museum of Art). Laut Kocks handelt es sich um archaisierende Beispiele. Kocks 1971, S. 194-202.

Nun möchte ich der Frage nachgehen, welche Elemente des Portinari-Altars sich auf die Stifter beziehen. Koch, der sich wie Panofsky⁸³ mit der Pflanzensymbolik des Portinari-Altars auseinandergesetzt hat, sieht eine Verbindung zwischen der Darstellung der Iris im Blumenstilleben im Vordergrund der Mitteltafel (**Abb. 15**) und dem Florentiner Wappen mit heraldischer Lilie.⁸⁴ Dhanens überlegt, ob die orangerote Lilie im Vordergrund auf das Wappen von Florenz anspielt.⁸⁵ Panofsky schreibt dagegen, dass die Feuerlilie sich auf das in der Passion vergossene Blut bezieht.⁸⁶ Auch De Vos sieht im Blumenstilleben versteckte Hinweise auf den florentinischen Stifter.⁸⁷

De Vos und Dhanens ziehen beide in Erwägung, dass das Portal des Davidspalastes im Hintergrund der Mitteltafel (**Abb. 8**) eine Anspielung auf das Wappen der Portinari darstellt, das aus einem Tor mit zwei Löwen besteht.⁸⁸ Eine Harfe am Tympanon kennzeichnet das Tor auf dem Portinari-Altar als Palast Davids.⁸⁹ Auffällig ist die Anbringung des Tores in der Mittelachse und am Fluchtpunkt des Mittelteiles.⁹⁰ (**Abb. 3**)

Laut Blum hatte Goes nur wenig Vorstellung vom Bestimmungsort des Altars in der Kirche San Egidio beim Spital von Santa Maria Nuova. Unter anderem aus der Abwesenheit des hl. Ägidius schließt Blum, dass das Werk als autonomes Kunstwerk betrachtet werden muss.⁹¹ De Vos schreibt hingegen, dass das Fehlen der Geburtsdarstellung im nicht erhaltenen Freskenzyklus des Chores von San Egidio ausschlaggebend für die Themenwahl des Altars war.⁹² Der Hochaltar hatte ein Marienpatrozinium.⁹³ Die Quattrocento-Fresken des Chores stammten von Domenico Veneziano, Alesso Baldovinetti und Andrea del Castagno.⁹⁴ Rohlmann weist darauf hin, dass nach Vasaris Bericht eine Reihe von Porträts in den Bilderzyklus der Chorkapelle eingefügt war, darunter Mitglieder der Familie Portinari.⁹⁵ Der Portinari-Altar entspricht somit nicht nur Tommaso Portinaris Sorge um sein Seelenheil und seinem

⁸³ Panofsky 2001, S. 339.

⁸⁴ Koch 1964, S. 76.

⁸⁵ Dhanens 1998, S. 285.

⁸⁶ Panofsky 2001, S. 339.

⁸⁷ De Vos 2002, S. 150 f.

⁸⁸ Dhanens 1998, S. 273; De Vos 2002, S. 147.

⁸⁹ Denis 1956, S. 12.

⁹⁰ Dhanens 1998, S. 273.

⁹¹ Blum 1969, S. 84.

⁹² De Vos 2002, S. 144.

⁹³ Ebd., S. 144.

⁹⁴ Ebd., S. 144.

⁹⁵ Rohlmann 1994, S. 60 f.; Vasari 1971, S. 359.

Repräsentationsbedürfnis, er stellt sein Porträt und das seiner Familie in die Reihe seiner Vorgänger.

DIE EDINBURGHER TAFELN

Die Edinburger Tafeln aus der Royal Collection of her Majesty Queen Elizabeth II. befinden sich in Edinburgh in der National Gallery of Scotland und sind ca. 199 cm hoch und 97 cm breit. Sie sind in Öl auf Eichenholz gemalt. Der Stifter Edward Bonkil, der erste Probst des Trinity College in Edinburgh, kniet an der Außenseite des rechten Flügels (**Abb. 18**) gegenüber einer Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit (**Abb. 17**). Auf den Flügelinnenseiten sind der König Jakob III. von Schottland mit dem hl. Andreas (**Abb. 16**) und die schottische Königin Margarete von Dänemark vermutlich mit dem hl. Georg (**Abb. 19**) dargestellt. Die originalen Malkanten sind an allen vier Seiten der Vorder- und Rückseiten erhalten.⁹⁶ Der Mittelteil fehlt.

Auf der Außenseite des linken Flügels befindet sich eine Gnadenstuhl-Darstellung, die laut Destrée und Panofsky auf den Gnadenstuhl des Meisters von Flémalle in der Leningrader Eremitage⁹⁷ zurückgeht, jedoch Gottvater und Christus gleichaltrig zeigt.⁹⁸ (**Abb. 17**) Auf der Außenseite des rechten Flügels kniet der Stifter Edward Bonkil ohne Schutzheiligen in einem Kirchenraum. (**Abb. 18**) Hinter Bonkil befindet sich eine schräg in den Raum gestellte Orgel, deren Gehäuse wie der Thron der Dreifaltigkeit vergoldet und durch schwarze Schraffuren verschattet ist. Die Orgelpfeifen sind versilbert. Ein Engel im Dreiviertelprofil mit weißem Gewand und grünen Flügeln hat die rechte Hand auf der Tastatur und berührt mit der anderen Hand wie ein Schutzheiliger die Schulter des Stifters. Ein zweiter Engel an der Rückseite der Orgel betätigt vermutlich den Blasebalg. Im aufgeschlagenen Hymnar auf der Orgel ist die erste Strophe des Ambrosianischen Hymnus auf die Trinität zu lesen.⁹⁹ Auf dem Schemel des musizierenden Engels ist das Wappen des Stifters angebracht. Im Hintergrund ist ein Kirchenchor mit Lettner und Stufen zu sehen, ein Motiv, das in vereinfachter Form an Jan van Eycks Madonna in einem Kirchenraum in der Gemäldegalerie in Berlin (**Abb. 20**) erinnert.¹⁰⁰ Auf

⁹⁶ Thompson/Campbell 1974, S. 11.

⁹⁷ Ebd., Abb. 46.

⁹⁸ Destrée 1914, S. 91; Panofsky 2001, S. 341.

⁹⁹ Ebd., S. 341. Destrée bemerkt, dass die Hymne «O lux trinitas» zur Vesper an Samstagen gehört, dem Maria gewidmeten Tag. Destrée 1914, S. 95.

¹⁰⁰ Thompson/Campbell 1974, S. 72.

dem Lettner im Hintergrund von Bonkils Bildnis sind, wie auf van Eycks Madonnenbild, die Verkündigung und die Krönung Mariens dargestellt.¹⁰¹

Der Stifter Edward Bonkil (**Abb. 21, Abb. 22**) ist links im Vordergrund platziert. Das Licht kommt von links. Bonkil trägt ein durchscheinendes Chorhemd über einem pelzfütterten schwarzen Gewand. Ein grauer Pelzumhang ist über seinen linken Vorderarm gelegt und im Vordergrund ausgebreitet. Seitlich wird Bonkils Chorhemd durch die überlange Albe des Engels überlappt. Sogar das Gewand des Engels hinter der Orgel fließt bis über die seitliche Bildkante. Sowohl die betenden Hände Bonkils als auch sein sich vom Gold des Orgelgehäuses abhebender Kopf im Dreiviertelprofil weisen einen dunklen Hautton auf, der mit der Blässe der Engel stark kontrastiert. Bonkils Blick ist andächtig nach innen gerichtet und durch weiße Glanzpunkte in den Augen betont. (**Abb. 21**) Sein Nasenrücken, die Wange, sowie Kinn und Hals sind stark verschattet. Die Tonsur ist angedeutet.

Die Außenseite der rechten Edinburgher Tafel ist, bis auf den hellroten Rand des Umschlags des aufgeschlagenen Hymnars, in Gold, Grau-, Braun-, Grün- und Blautönen gehalten. Der Flügel mit dem Bildnis Bonkils ist der besterhaltene Teil der Edinburgher Tafeln.¹⁰² Aufgrund der Lebensnähe von Bonkils Porträt ist anzunehmen, dass es zu einer Porträtsitzung Bonkils mit Hugo van der Goes kam.¹⁰³

Auf der Innenseite des linken Flügels wird König Jakob III. von Schottland auf einem Kissen kniend vor einem kleinen Betpult mit einem Gebetbuch dargestellt (**Abb. 16**). Er trägt die Krone, ein Brokatgewand mit pelzbesetzten Ärmeln und einen Umhang mit breitem Hermelinkragen. Hinter ihm in der Bildmitte steht der hl. Andreas mit dem Andreaskreuz, der Schutzheilige Schottlands, mit einem Buch in der linken Hand. Der dunkelgrüne Mantel des Heiligen kontrastiert mit den Rottönen des Baldachins, der die Figuren umschließt. Hinter dem König kniet ein junger Prinz in einem hermelinbesetzten hellroten Mantel. Der kostbare Baldachin, dessen oberer Rand und seitliche Vorhänge den Bildrändern entsprechen, gibt rechts den Blick frei auf den Ausschnitt eines gotischen Kirchenraumes. Ein Fenster ist angeschnitten. Der gekrönte Löwe auf dem Wappen des Königs links oben auf dem Baldachin ist seitenverkehrt, der Mitteltafel zugewendet, dargestellt.¹⁰⁴

¹⁰¹ Thompson/Campbell 1974, S. 13.

¹⁰² Dhanens 1998, S. 308.

¹⁰³ Friedländer 1926, S. 44; Panofsky 2001, S. 341.

¹⁰⁴ Thompson/Campbell 1974, S. 31.

Auf der Innenseite des rechten Flügels kniet die Königin in hermelinbesetztem Gewand unter einem dunkelgrünen Baldachin, der ebenfalls einen Einblick in den Kirchenraum erlaubt. **(Abb. 19).** Das Gesicht und der Hals der Königin sind gleichmäßig von links beleuchtet. Sie trägt eine dem perlenbestickten Kopfputz angepasste Krone, ein Kolloid und reichen Schmuck am Oberteil ihres Gewandes. Der Heilige in Rüstung hinter ihr, der auf dem Saum ihres Rockes steht, hält eine lange Fahne mit einem roten Kreuz auf silbernem Grund und der Inschrift Ihe(su) Maria.¹⁰⁵ Die schräge Fahnenstange ragt bis an den oberen Abschluss des Baldachins. Bei dem Ritterheiligen handelt es sich um den hl. Georg oder um Knut, den Schutzheiligen Dänemarks.¹⁰⁶ Das Wappen der Königin an ihrem Betpult kombiniert das Wappen der schottischen mit dem der dänischen Könige.¹⁰⁷ Auch sie hat ein aufgeschlagenes Gebetbuch vor sich und kniet auf einem Kissen, das auf einem reich verzierten Teppich liegt. Der Baldachin der Königin zeigt im Brokat das Motiv der Distel, laut Thompson und Campbell unter der Regierung Jakobs III. ein Symbol der Könige von Schottland.¹⁰⁸

In einem Inventar von Charles I. von 1624 wird das dargestellte Königspaar bereits als Jakob III. von Schottland und seine Frau Margarete von Dänemark bezeichnet.¹⁰⁹ Die Gemälde wurden als Werk des Jan van Eyck betrachtet.¹¹⁰ Die Zuschreibung an Hugo van der Goes erfolgte 1833 durch Passavant.¹¹¹ Destrée behandelt die Tafeln 1914 als eigenhändige Werke von Hugo van der Goes, mit Vorbehalten bezüglich der Hände und Köpfe des königlichen Paares.¹¹² Panofsky ist der Meinung, dass der gesamte rechte Innenflügel mit Königin und Ritterheiligem nicht von Goes gemalt wurde.¹¹³ Laut Winkler stammen nur die Köpfe des Königs und der Königin nicht von Goes.¹¹⁴ Diese Meinung erscheint mir plausibler, weil gemäldetechnologische Untersuchungen bestätigt haben, dass der Kopf des Königs wahrscheinlich schon zu Lebzeiten des Königs übermalt wurde.¹¹⁵ Das Gesicht der Königin weist moderne Retuschen auf.¹¹⁶ Das Gesicht des Prinzen entspricht hingegen der Unter-

¹⁰⁵ Thompson/Campbell 1974, S. 12.

¹⁰⁶ Ebd., S. 12 f.; Destrée 1914, S. 94 f.

¹⁰⁷ Thompson/Campbell 1974, S. 32.

¹⁰⁸ Ebd., S. 11.

¹⁰⁹ Belting/Kruse 1994, S. 241; Thompson/Campbell 1974, S. 17, 31.

¹¹⁰ Ebd., S. 17; Belting/Kruse 1994, S. 241. Später wurden die Edinburgher Tafeln Mabuse zugeschrieben.

¹¹¹ Passavant 1833, S. 49; Thompson/Campbell 1974, S. 23.

¹¹² Destrée 1914, S. 90-95.

¹¹³ Panofsky 2001, S. 341.

¹¹⁴ Winkler 1964, S. 68.

¹¹⁵ Belting/Kruse 1994, S. 241; Thompson/Campbell 1974, S. 20 f.

¹¹⁶ Belting/Kruse 1994, S. 241.

zeichnung.¹¹⁷ Dhanens empfindet auch die Darstellung der hermelinbesetzten Zeremonialgewänder im Vergleich zur realistischen Wiedergabe des Pelzes von Bonkil als schematisch.¹¹⁸ Wenig glaubwürdig erscheint die Überlegung von Dhanens, dass die königlichen Figuren nach dem Tod von Hugo van der Goes unvollendet waren und deshalb durch einen anderen Maler ausgeführt wurden.¹¹⁹ Vermutlich wurde der Kopf des Königs verändert, um größere Porträtähnlichkeit zu erzielen.¹²⁰

Archivforschungen von Campbell haben Informationen zu Edward Bonkil zutage gebracht.¹²¹ Er wurde in den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts geboren und starb um 1497. Er war der erste Probst der von der verwitweten Königin Mary von Schottland 1460 gegründeten Kirche Trinity College in Edinburgh, für die er vermutlich die Edinburgher Tafeln in Auftrag gab. Sein Bruder war ein Bürger von Brügge.

Der König von Schottland Jakob III., dessen Regierungszeit von 1469 bis 1488 dauerte, wird auf den Edinburgher Tafeln von seinem Sohn Jakob IV. (1488-1513) begleitet. **(Abb. 16)** Es wurde auch überlegt, ob es sich bei dem Knaben um den jüngeren Bruder Jakobs III., den Herzog von Albany handeln könnte.¹²² Das Geburtsdatum des Sohnes Jakobs III. 1473 ist ausschlaggebend für die Datierung der Bestellung der Flügel nach 1473 und vor der Geburt eines zweiten Sohnes 1478.¹²³ Der Prinz ist älter dargestellt als es seinem angenommenen Alter entsprechen würde. Die Edinburgher Tafeln werden von Kruse etwa zeitgleich mit dem Portinari-Altar, 1475-79 datiert.¹²⁴ Friedländer datiert die Edinburgher Tafeln 1477-1478, Panofsky 1478-1479, beide später als die von ihnen angenommene Datierung des Portinari-Altars.¹²⁵ Auch Pächt setzt die Entstehung der Edinburgher Tafeln einige Jahre nach dem Portinari-Altar an.¹²⁶ Eine Datierung vor 1478, aufgrund der Zeitspanne zwischen der Geburt der beiden Prinzen, erscheint mir trotzdem am wahrscheinlichsten, weil nur ein Prinz, der Thronfolger, dargestellt ist.

¹¹⁷ Thompson/Campbell 1974, Abb. 12.

¹¹⁸ Dhanens 1998, S. 314 f.

¹¹⁹ Ebd., S. 315.

¹²⁰ Belting/Kruse 1994, S. 241.

¹²¹ Campbell 1984, S. 265-274; Campbell 2001, S. 157 f.

¹²² Destrée 1914, S. 93.

¹²³ Campbell 1990, S. 160; Sander 1992, S. 236 Anm.5.

¹²⁴ Belting/Kruse 1994, S. 240. Thompson datiert die Edinburgher Tafeln etwa zeitgleich mit den Stifterflügeln des Portinari-Altars, deren Entstehung er später ansetzt als die der Mitteltafel des Portinari-Altars. Thompson/Campbell 1974, S.100.

¹²⁵ Friedländer 1926, S. 44; Panofsky 2001, S. 340.

¹²⁶ Pächt 1994, S. 175 f.

Thompson und Campbell waren 1974 noch der Meinung, der König müsse an dem Auftrag zu den Edinburger Tafeln beteiligt gewesen sein.¹²⁷ Campbell kommt später zu der Auffassung, dass die Darstellung des Königspaares und des Kronprinzen als Stifter auf den Innenflügeln lediglich eine Huldigung Bonkils an die Königsfamilie als Herrscher und Schirmherren des Trinity College bedeutet.¹²⁸

Eine 1448 datierte Wandmalerei mit der Geburt Christi in der Kapelle des Groot Vleeshuis in Gent (**Abb. 24**) zeigt eine ähnlich kreisförmige Anordnung der Figuren wie die Mitteltafel des Portinari-Altars. Am vorderen Bildrand sind, an ihren Gebetspulten kniend, links Philipp der Gute und sein Sohn Karl, rechts Isabella von Portugal und Adolf von Cleve dargestellt.¹²⁹ Auch hier wird die herzogliche Familie in der Art von Stiftern an Gebetspulten gezeigt, ohne an der Stiftung beteiligt gewesen zu sein. Der eigentliche Stifter war der bürgerliche Auftraggeber Jacob de Ketelboetere.

Laut Winkler ähneln die schlanken Engel mit den schmalen Köpfen der Edinburger Tafeln denen des Portinari-Altars.¹³⁰ Der Engel an der Orgel erinnert an die musizierenden Engel des Genter Altars der Brüder van Eyck in St. Bavo in Gent. (**Abb. 23**).¹³¹ Pächt bezeichnet den Stifterflügel mit Bonkils Bildnis als „geniale Paraphrase“ davon.¹³² Der flügellose Engel an der Orgel von Hubert und Jan van Eyck ist auf sein Spiel konzentriert und als Rückenfigur mit Kopf im Profil gegeben. Die geschwungene Gestalt des geflügelten Engels von Goes ist durch die faltenreiche Albe gelängt (**Abb. 22**). Bonkil lässt sich ohne Schutzheiligen, jedoch als Stifter einer Orgel, porträtieren. Die Darstellung der Orgel hinter Bonkil bezieht sich vermutlich auf seine Orgelstiftung 1466-1467 für das Trinity College, an der auch Jakob III. beteiligt war.¹³³ Thompson und Campbell machen darauf aufmerksam, dass die Verwendung von Blattgold für die dargestellte Orgel diese, wie die Engel, die darauf spielen, gleichzeitig der göttlichen Sphäre zuordnet.¹³⁴ Die Darstellung eines Stifters mit Engeln statt Schutzheiligen begegnet in der Buchmalerei, so z.B. auf einer Miniatur mit Ludwig XI. von Frankreich und der Königin Charlotte von Savoyen im Gebet vor dem

¹²⁷ Thompson/Campbell 1974, S. 42.

¹²⁸ Campbell 1984, S. 273.

¹²⁹ Sander 1992, S. 217, Abb. 94; Dhanens 1998, S. 287.

¹³⁰ Winkler 1964, S. 75.

¹³¹ Ebd., S. 75 Anm. 2.

¹³² Pächt 1994, S. 193.

¹³³ Thompson/Campbell 1974, S. 38 f.; Belting/Kruse 1994, S. 241.

¹³⁴ Thompson/Campbell 1974, S. 81 f.

Retabel des hl. Adrian auf fol. 3v. der Legende des hl. Adrian, Ms. ser. n. 2619 der Österreichischen Nationalbibliothek.¹³⁵

Wie die Edinburger Tafeln hat die 1434-1436 datierte Madonna des Kanonikus van der Paele von Jan van Eyck im Groeningemuseum in Brügge (**Abb. 25**) einen geistlichen Auftraggeber. Die kompakte weiße Gestalt des Kanonikus im Chorhemd mit Pelzumhang auf dem Arm wird kniend mit Brevier und Brille in der Hand dicht am Thron der Maria mit dem Kind dargestellt. Das Motiv des hl. Georg, der als Namenspatron des Joris van der Paele einen Fuß auf den Saum des Chorhemds des Stifters setzt, findet sich auf der Rückseite der rechten Edinburger Tafel wieder, wo ein Ritterheiliger mit Schwert und Fahne auf dem Rocksäum der Königin steht.¹³⁶ (**Abb. 19**) Der im Gegensatz zum hl. Andreas auf dem linken Innenflügel aufrecht stehende Heilige ist vom Betrachter abgewendet, sein Gesicht ist im Dreiviertelprofil dargestellt. Die schräg nach vorne geneigte Fahnenstange überkreuzt seine auf die Königin weisende Hand und betont die Silhouette der Königin. Der Harnisch von van Eycks hl. Georg ist laut De Vos einer römischen Bronzerüstung nachempfunden.¹³⁷ Der Ritterheilige von Goes trägt hingegen eine zeitgenössische Rüstung.¹³⁸

Die Frage nach der Identität des Heiligen in Rüstung bleibt offen. Destrée bezeichnet den Heiligen als Knut, den Patron von Dänemark.¹³⁹ Thompson und Campbell bemerken dazu, dass die Darstellung des hl. Knut als Schutzpatron Dänemarks, dem ein weißes Kreuz auf rotem Grund auf der Fahne entsprechen würde, erst Ende des 15. Jahrhunderts einsetzt.¹⁴⁰ Hat Goes sich in den Farben des Kreuzes geirrt? Für den hl. Georg, einem als Patron Englands in Schottland weniger populären Heiligen,¹⁴¹ spricht das rote Kreuz auf silbernem Grund der Fahne und zumindest die Tatsache, dass einer der Altäre des Trinity College dem hl. Georg geweiht war.¹⁴²

¹³⁵ Thompson/Campbell 1974, Abb. 34. Das Vollbild wird von Pächt und Thoss dem Meister des Älteren Gebetbuchs Maximilians zugeschrieben und vor 1483 datiert. Pächt/Thoss 1990, S. 98.

¹³⁶ Panofsky 2001, S. 341. Panofsky bezeichnet den Ritterheiligen von Goes, den er einem Nachahmer zuschreibt, als eine „schwache Replik“ der Figur des hl. Georg in van Eycks Paele-Madonna.

¹³⁷ De Vos 2002, S. 72.

¹³⁸ Thompson/Campbell 1974, S. 12.

¹³⁹ Destrée 1914, S. 94 f.

¹⁴⁰ Thompson/Campbell 1974, S. 12.

¹⁴¹ Ebd., S. 12 f.

¹⁴² Ebd., S. 13.

Die zuerst von Passavant 1833 geäußerte Vermutung, dass es sich bei den Edinburger Tafeln um Flügel eines Triptychons handelt, dessen Mittelteil verloren ist,¹⁴³ wurde von Friedländer 1926 in Frage gestellt.¹⁴⁴ Friedländers Vorschlag, dass die beiden Tafeln ursprünglich Orgelflügel waren, wurde von Panofsky¹⁴⁵ und Winkler¹⁴⁶ beibehalten. Thompson und Campbell geben zu bedenken, dass die wenigen erhaltenen Orgelflügel aus dem 15. Jahrhundert ein unregelmäßiges Format haben.¹⁴⁷ Um die Andachtshaltung der Dargestellten zu rechtfertigen, müsste sich ein Heiligenbild auf der Orgel befunden haben.¹⁴⁸

Es ist unwahrscheinlich, dass das betende Herrscherpaar sich auf Orgelpfeifen bezieht.¹⁴⁹ Plausibler ist der Vorschlag von Thompson und Campbell, dass der verlorene, fast quadratische Mittelteil eines Triptychons die Madonna in einem Kirchenraum zeigte.¹⁵⁰ Bereits Destrée vermutet eine Mariendarstellung auf der Mitteltafel und nimmt an, dass diese in der Reformationszeit zerstört wurde.¹⁵¹ Thompson und Campbell sind der Meinung, dass es sich um eine Mariendarstellung mit musizierenden Engeln handelte.¹⁵² Der Mittelteil könnte so ausgesehen haben wie die thronende Muttergottes mit Kind des Meisters des Altars von Evora im Museu Regional in Evora.¹⁵³ Tolley vertritt die Meinung, dass sich auf der Mitteltafel eine Marienkrönung befunden hat.¹⁵⁴

Die betenden Herrscher unter Baldachinen mit Ausblicken in den Kirchenraum auf den Edinburger Tafeln finden ihren Niederschlag in der Buchmalerei. Das flämische, um 1503 datierbare Stundenbuch Jakobs IV. von Schottland, der Cod. 1897 der Österreichischen Nationalbibliothek, ist vermutlich in Gent entstanden.¹⁵⁵ Auf einer Miniatur des Meisters Jakobs IV. von Schottland auf fol. 24 v. wird Jakob IV. von seinem Schutzheiligen Jakob vor einem Altar mit Christus als Salvator Mundi in Halbfigur empfohlen (**Abb. 26**). Der hl. Andreas ist auf dem Seitenflügel des Altares dargestellt. Der Baldachin ist auf die halbe Bildbreite reduziert. Im Kirchenraum sind Zuschauer sichtbar. Auf fol. 243 v. (**Abb. 27**), der Miniatur eines anonymen Künstlers, betet die Königin Margarete Tudor zu einer ihr vor

¹⁴³ Passavant 1833, S. 49; Belting/Kruse 1994, S. 241.

¹⁴⁴ Friedländer 1926, S. 45.

¹⁴⁵ Panofsky 2001, S. 341.

¹⁴⁶ Winkler 1964, S. 69.

¹⁴⁷ Thompson/Campbell 1974, S. 45.

¹⁴⁸ Ebd., S. 46.

¹⁴⁹ Pächt 1994, S. 176.

¹⁵⁰ Thompson/Campbell 1974, S. 48 f.

¹⁵¹ Destrée 1914, S. 95.

¹⁵² Thompson/Campbell 1974, S. 49.

¹⁵³ Ebd., S. 48 f.; Abbildung ebd., Tafel 45; Farabbildung: Dhanens 1998, S. 319.

¹⁵⁴ Tolley 1994, S. 222 f.

¹⁵⁵ Thoss 1987, S. 113; Sander 1992, S. 253 Anm. 50; Kren/McKendrick 2003, S. 371-373.

einem Altar erscheinenden Mondsichelmadonna. Auf der Miniatur wird der Baldachin nach hinten völlig zum Kirchenraum geöffnet und der Gegenstand der Andacht mit ins Bildfeld gerückt.

Auf den Edinburger Flügelbildern weisen die ganzfigurigen Bildnisse Bonkils, des Königs und der Königin im Dreiviertelprofil Ähnlichkeiten zu den Stifterbildern des Portinari-Altars auf. Auf die unterschiedliche Beziehung zwischen den Schutzheiligen und den Stiftern habe ich bereits **(auf Seite 15)** hingewiesen. Die Figuren knien weniger knapp am Bildrand. Durch die Gebetspulte und den Einblick in den Kirchenraum ist das Herrscherpaar weiter in die Bildmitte der Seitenflügel gerückt. Interessant ist, was für eine Bildlösung Hugo van der Goes findet, um ein Königspaar darzustellen, das er nie gesehen hat. Die königlichen Wappen und Insignien, aber auch die Raumbühne der Baldachine dienen der Repräsentation, die gegenüber der Porträtähnlichkeit überwiegt und trotz der ergänzten oder veränderten Köpfe funktioniert.

DAS PORTRÄT EINES STIFTERS MIT JOHANNES DEM TÄUFER

Das Porträt eines Stifters mit Johannes dem Täufer in der Walters Art Gallery in Baltimore (**Abb. 28**) misst 32,2 x 22,5 cm und ist in Öl auf Eichenholz gemalt. Das Brustbild des Stifters mit gefalteten Händen in einem pelzgefütterten schwarzen Gewand ist vor einen engen Raumausschnitt mit graubraunen Wänden gesetzt. Die Schultern des Stifters sind durch den Bildrand angeschnitten. Obwohl der Stifter vermutlich kniet, befindet sich die Halbfigur des Johannes dicht hinter ihm. Der Stifter und Johannes sind nach links gewendet, die dem Betrachter abgewendeten Gesichtshälften liegen im Schatten. Die faltigen Gesichter werden von rechts beleuchtet. Das Ohr des Stifters befindet sich fast in der Bildmitte. Es entsteht der Eindruck, als würde Johannes der Täufer dem Stifter etwas zuflüstern. Der grauere Hutton des Heiligen differenziert den Heiligen und den Stifter. Goes setzt das Dreiviertelprofil des Stifters genau vor die Kante der Raumecke. Ein helleres Rechteck deutet ein Fenster an.

Die 1882 versteigerte Tafel kam 1920 in den Besitz von Henry Walters.¹⁵⁶ Die Zuschreibung an Hugo van der Goes erfolgte 1907 durch Destrée.¹⁵⁷ Er ordnet das Bild bereits in das Spätwerk von Hugo van der Goes ein,¹⁵⁸ Sander datiert das Bild 1478-1480.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Gordon 1988, S. 93.

¹⁵⁷ Destrée 1907, S. 521 f.; Sander 1992, S. 135.

¹⁵⁸ Destrée 1914, S. 122.

Bei einer Restaurierung 1939 wurden Übermalungen entfernt.¹⁶⁰ Die übermalten Hände des Stifters kamen zutage. Das Bild ist oben und unten leicht beschnitten, die seitlichen Malkanten sind original.¹⁶¹ Dhanens führt in ihrer Monographie zu Goes den Stifter mit Johannes dem Täufer nur als Zuschreibung an Hugo van der Goes an.¹⁶² Winkler erkennt hingegen „unverkennbar“ den Spätstil des Malers.¹⁶³

Bereits 1926 hat Friedländer vorgeschlagen, dass es sich bei dem Bild um die rechte Hälfte eines Diptychons handelt.¹⁶⁴ Laut Sander ist die Darstellung eines empfehlenden Heiligen auf einem Diptychon selten.¹⁶⁵ Winkler vermutet eine Halbfigurenmadonna als Gegenstück zum Stifterbild mit Johannes dem Täufer in Baltimore.¹⁶⁶

Die Gattung des Porträt-Diptychons mit einer Halbfigurenmadonna geht auf Rogier van der Weyden zurück.¹⁶⁷ Campbell nimmt an, dass halbfigurige Porträt-Diptychen schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts vorhanden waren, jedoch nicht erhalten sind.¹⁶⁸ Rogier van der Weyden hätte diese Bildgattung möglicherweise wieder verbreitet.¹⁶⁹ Laut Pächt waren halbfigurige Pendant-Bilder der Muttergottes mit einem Stifter in der burgundischen Malerei schon vor den Brüdern van Eyck vorhanden.¹⁷⁰ Rogiers Beitrag besteht laut Pächt darin, diese Bildgattung im Format verkleinert zu haben, damit sie für die private Andacht geeignet ist.¹⁷¹

Das laut Pächt späteste der erhaltenen Diptychen von Rogier, das Diptychon des Philippe de Croy (**Abb. 29, Abb. 30**), ist auf die Huntington Art Collection, San Marino, Kalifornien, und das Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen aufgeteilt.¹⁷² Es

¹⁵⁹ Sander 1992, S. 140.

¹⁶⁰ Gordon 1988, S. 93.

¹⁶¹ Ebd., S. 93.

¹⁶² Dhanens 1998, S. 329.

¹⁶³ Winkler 1964, S. 86.

¹⁶⁴ Friedländer 1926, S. 49.

¹⁶⁵ Sander 1992, S. 136.

¹⁶⁶ Winkler 1964, S. 86.

¹⁶⁷ Belting/Kruse 1994, S. 239.

¹⁶⁸ Campbell 1979, S. 64 und S. 67 Anm. 37.

¹⁶⁹ Ebd., S. 64.

¹⁷⁰ Pächt 1994, S. 72 f.

¹⁷¹ Ebd., S. 73.

¹⁷² Ebd., S. 74. Dass die beiden Diptychonteile zusammengehören, wurde von Hulin de Loo vorgeschlagen und von mehreren Autoren, darunter Davies und Heller, bezweifelt. Hulin de Loo 1923, S. 53-58; Davies 1972, S. 99; Heller 1976, S. 97 f. De Vos merkt an, dass die Madonna auch das Gegenstück eines verlorenen Porträts sein kann, da das gleiche Format alleine keinen ausreichenden Grund für die Zusammengehörigkeit der Tafeln darstellt. De Vos 1999, S. 321.

wird um 1460 datiert.¹⁷³ Auf Stifterdiptychen befindet sich der Stifter zur Linken der Madonna, auf dem rechten Flügel.¹⁷⁴ Der Stifter Philippe de Croy ist halbfigurig im Dreiviertelprofil dargestellt. Rogier van der Weyden versucht, durch die Hinwendung der Madonna und des Kindes zum Stifter einen Zusammenhang zwischen den Diptychonteilen zu schaffen.¹⁷⁵ In viel stärkerem Maße geschieht das auf dem Bild von Goes durch den Blick und den Gestus von Johannes dem Täufer. Seine Blickrichtung und seine deutende Hand bestätigen Sander zufolge die Ausrichtung auf ein verlorenes Marienbild mit Kind.¹⁷⁶

Mir fällt auf, dass der Zeigegestus von Johannes dem Täufer sich auf Dieric Bouts' ganzfigurigem Stifterbild „Ecce Agnus Dei“ findet. Das Bild in der Alten Pinakothek in München (**Abb. 31**) wird um 1462-1464 datiert.¹⁷⁷ In einer Landschaft, die durch den Fluss Jordan geteilt ist, kniet ein Stifter, der seinen Hut abgelegt hat. Hinter ihm steht Johannes der Täufer und weist mit der Hand auf den vorüberschreitenden betenden Christus. Bouts bezieht sich auf die Stelle des Evangeliums des Johannes 1, 29: „Seht, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt“.

Smeyers vermutet, dass der Stifter auf Bouts' Bild Johannes hieß.¹⁷⁸ Memling hat das Motiv des vom hl. Johannes dem Täufer begleiteten Stifters mit derselben Geste auf einem Mariendiptychon, dem Cellier-Diptychon im Louvre, aufgegriffen.¹⁷⁹ Ich finde, dass Goes durch die unklare Raumsituation und das Nebeneinander der Köpfe¹⁸⁰ eine größere psychologische Intensität als Bouts erreicht.

Kruse ist der Ansicht, dass der empfehlende hl. Johannes der Täufer im Bild von Goes selbst „portrathafte Züge“ aufweist.¹⁸¹ Auffällig ist meiner Meinung nach die große Nähe und Vertrautheit des Heiligen mit dem Stifter im Vergleich zu den anderen Stifterdarstellungen von Goes.¹⁸²

¹⁷³ Chipps Smith 2004, S. 134-136. De Vos 1999, S. 321 datiert die Maria mit Kind um 1460-64. Das Porträt des Philippe de Croy datiert De Vos um 1460, vor 1461, siehe ebd., S. 305.

¹⁷⁴ Heller 1976, S. 96 f.

¹⁷⁵ Pächt 1994, S. 74.

¹⁷⁶ Sander 1992, S. 136, S. 139 f.

¹⁷⁷ Belting/Kruse 1994, S. 212. Eikemeier nimmt ein Entstehungsdatum vor dem Abendmahlsaltar in den frühen 60er Jahren des 15. Jahrhunderts an. Eikemeier 1990, S. 21.

¹⁷⁸ Smeyers 1998, S. 91.

¹⁷⁹ Borchert 2005, S. 36 Abb. 24.

¹⁸⁰ Sander 1992, S. 139.

¹⁸¹ Belting/Kruse 1994, S. 239.

¹⁸² Möglicherweise ist die ungewöhnliche Nähe der Köpfe dadurch zu erklären, dass, wie auf der eingangs gezeigten Miniatur aus dem „Brüsseler Stundenbuch“ (**Abb. 1**) der Heilige hinter dem Stifter ebenfalls kniet.

B. SONSTIGE STIFTERBILDER

Stifterbilder von Goes befinden sich auch auf dem linken Seitenflügel des Hippolytus-Altars von Bouts (**Abb. 32, Abb. 34**) im Museum van de Sint-Salvatorskathedraal in Brügge, sowie auf dem ovalen Porträt-Fragment eines jungen Mannes im Metropolitan Museum of Art in New York (**Abb. 38**). Der hl. Hippolytus und die hl. Elisabeth als Schutzpatrone der Auftraggeber des Hippolytus-Altars sind als Grisailen mit den Wappen der Stifter auf den Außenseiten der Flügel des Altars (**Abb. 33**) dargestellt.

DER HIPPOLYTUS –ALTAR

Der linke Seitenflügel des Hippolytus-Altars von Dieric Bouts im Museum van de Sint-Salvatorskathedraal in Brügge wird Hugo van der Goes zugeschrieben (**Abb. 32**). Er ist 91 x 40 cm groß und besteht aus Eichenholz.¹⁸³ Die Mitteltafel zeigt das Martyrium des hl. Hippolytus in einer ansteigenden Landschaft. Der heilige Hippolytus, ein römischer Gefängnisaufseher, der durch den hl. Laurentius bekehrt wurde, wird durch Pferde gevierteilt.¹⁸⁴ Hippolytus war auch der Schutzheilige der Kollegiatskirche von Poligny, dem Geburtsort des Auftraggebers Hippolyte de Berthoz.¹⁸⁵

Die Stifterfiguren von Hugo van der Goes auf dem linken Seitenflügel (**Abb. 34**) sind in einem größeren Maßstab als die Figuren von Bouts dargestellt. Die Stifter knien auf einem unregelmäßig mit Gras bewachsenen Hügel, dessen abfallende Kontur hinter den beiden Köpfen verläuft. Der Stifter kniet höher und weiter rechts als seine Frau, die zwar hinter ihm, dafür aber näher zum Betrachter dargestellt ist. Ihre betenden Hände sind unterschiedlich weit erhoben. Der Stifter hat seine Kopfbedeckung abgelegt. Beide Figuren tragen dunkle Damastgewänder.¹⁸⁶ Der breite Saum, die Ärmel und der Ausschnitt der Stifterin sind durch weißen Hermelin betont, ähnlich wie bei Maria Portinari auf dem Portinari-Altar (**Abb. 5**). Das Kleid der Stifterin auf dem Hippolytus-Altar ist jedoch weniger ausgebreitet. Die Schmuckstücke, Ketten der beiden Figuren auf dem Stifterflügel des Hippolytus-Altars (**Abb. 36**) und die Gürtelschnalle der Frau heben sich von der strengen Kleidung ab. Die Stifterin trägt eine

¹⁸³ Périer d'Ieteren 2006, S. 344.

¹⁸⁴ Ebd., S. 347; Réau 1958, S. 652.

¹⁸⁵ Périer d'Ieteren 2006, S. 347. Hippolyte de Berthoz hat eine weitere Fassung des Martyriums seines Namenspatrons in Auftrag gegeben. Das Triptychon im Museum of Fine Arts in Boston ist bei Friedländer 1969, Tafel 117 Add. 145 abgebildet.

¹⁸⁶ Périer d'Ieteren 2006, S. 348.

kurze Burgundische Haube, deren durchscheinender Schleier das dem Betrachter nähere Auge zur Hälfte verdeckt. Die vom Betrachter abgewendete Gesichtsseite ist verschattet. Im Gegensatz zu Maria Portinari, deren Nase über die Gesichtskontur hinausragt, ist die Stifterin des Hippolytus-Altars mehr dem Betrachter zugewendet. Das Licht kommt von links. Der Stifter wirft einen Schatten auf den Boden. Das Gesicht des Stifters ist durch seine dunklen, in Stirnfransen bis über die Augenbrauen fallenden Haare umrahmt. Sein Gesicht ist im Dreiviertelprofil dargestellt. Sein Blick ist geradeaus gerichtet.

Im Vordergrund sind einzelne Pflanzen, vor der Stifterin Veilchen, erkennbar (**Abb. 34**). Hinter den Stiftern befindet sich ein von Wasser umgebenes Gebäude und eine Landschaft mit Bäumen und Büschen. In der Ferne sind blaue Hügel zu sehen. Der Himmel ist am Horizont weißlich und zum oberen Bildrand hin zunehmend blau. Im oberen Bereich sind zarte Wolken zu erkennen.

Auf den Flügelaußenseiten stehen der hl. Hippolytus mit einem Falken und die hl. Elisabeth mit einer Krone frontal auf Sockeln in spitzbogigen Nischen. Die Wappen der Auftraggeber befinden sich am unteren Nischenrand.

Das Hippolytus-Triptychon (**Abb. 32**) wurde im 19. Jahrhundert für ein Werk von Memling gehalten.¹⁸⁷ Johanna Schopenhauer berichtet 1822, dass das Datum 1479 auf dem nicht mehr erhaltenen Originalrahmen zu lesen war.¹⁸⁸ Das Triptychon wurde von Waagen 1862 Dieric Bouts zugeschrieben.¹⁸⁹ Die Zuschreibung des linken Seitenflügels an Hugo van der Goes erfolgte 1902 durch Hulin de Loo.¹⁹⁰

Friedländer macht auf den Kontrast der knienden Figuren zur Landschaft aufmerksam: „Wie ausgeschnitten und aufgeklebt sitzen die Figuren auf der Bildtafel.“, schreibt er.¹⁹¹

Friedländer bringt die Stifterfiguren des Hippolytus-Altars zeitlich mit dem Portinari-Altar in Verbindung.¹⁹² Die Grisaillefigur des hl. Hippolytus auf der Rückseite des Stifterflügels (**Abb. 33**) betrachtet er ebenfalls als Werk von Hugo van der Goes.¹⁹³ Schöne ist der Meinung, dass nur die Grisaillefigur des hl. Hippolytus von Goes stammt, deren Unterschied zur „kümmerlichen Figur der hl. Elisabeth“ er betont.¹⁹⁴ Die Grisaillefiguren des hl.

¹⁸⁷ Périer d'Ieteren 2006, S. 345.

¹⁸⁸ Schopenhauer 1822, S. 153; Périer d'Ieteren 2006, S. 345, 357 Anm.1.

¹⁸⁹ Waagen 1862, S. 101 f.

¹⁹⁰ Hulin de Loo 1902, Nr. 37; Périer d'Ieteren 2006, S. 345.

¹⁹¹ Friedländer 1926, S. 42.

¹⁹² Ebd., S. 43.

¹⁹³ Ebd., S. 43.

¹⁹⁴ Schöne 1938, S. 168.

Hippolytus und der hl. Elisabeth auf den Außenseiten der Flügel werden Hugo van der Goes zugeschrieben.¹⁹⁵

Dhanens datiert den Stifterflügel um 1480, zur Zeit der dokumentierten Reise nach Löwen, die Hugo van der Goes 1479-1480 unternahm, um die Werke des verstorbenen Dieric Bouts zu schätzen.¹⁹⁶ Laut Sander ist die stilistische Nähe der Figuren und der Landschaftsdarstellung zu den Flügeln des Portinari-Altars so groß, dass es für eine Datierung um 1475-1477 spricht.¹⁹⁷ Périer d'Ieteren datiert den linken Flügel des Hippolytus-Altars um 1475-1479.¹⁹⁸

Anhand der Wappen unter den Schutzheiligen auf den Außenseiten des kleinen Altars konnten 1862 Hippolyte de Berthoz aus Brügge und vorerst Elisabeth de Keverwyck als Auftraggeber identifiziert werden.¹⁹⁹ Laut van den Bergen-Pantens hat Verschelde 1863 festgestellt, dass es sich bei der Stifterin um Elisabeth Huygheins mit dem selben Wappen handelt.²⁰⁰ Hippolyte de Berthoz war Schatzmeister am burgundischen Hof.²⁰¹ Bis zu seinem Tod 1503 war Berthoz im Dienst Philipps des Schönen.²⁰²

Van den Bergen-Pantens hat herausgefunden, dass das Ehepaar Berthoz-Huygheins bereits in den 60er Jahren des 15. Jh. geheiratet hat, nicht wie Verschelde annahm, erst nach 1494.²⁰³ Bei einer Datierung des Seitenflügels von Goes um 1475-1478 waren, den Archivforschungen von van den Bergen-Pantens nach, zumindest zwei ihrer vier Kinder zum Zeitpunkt der Entstehung des Stifterflügels bereits geboren.²⁰⁴

Im Gegensatz zum Portinari-Altar, bei dem das Geburtsdatum und die Darstellung der Kinder eine wichtige Rolle für die Datierung spielen, werden die Kinder der Stifter in diesem Fall nicht in die ursprüngliche Gestaltung einbezogen.

¹⁹⁵ Friedländer 1968, S. 87 Anm. 37; Borchert 2002, S. 229 Kat. Nr.7. Zu einem Bild in Boston, das ebenfalls von Berthoz in Auftrag gegeben wurde, siehe Friedländer 1968, S. 87 Anm.37; Friedländer 1969 Tafel 117 Add.145; Winkler 1964, S. 291, 296. Auch auf dem rechten Außenflügel des Triptychons in Boston sind der hl. Hippolytus mit einem Falken und die hl. Elisabeth dargestellt.

¹⁹⁶ Dhanens 1998, S. 329.

¹⁹⁷ Sander 1992, S. 247 f.

¹⁹⁸ Périer d'Ieteren 2006, S. 344.

¹⁹⁹ Weale 1862, S. 68; Van den Bergen-Pantens 2001, S. 13.

²⁰⁰ Verschelde 1863, S. 69-70, Nr 10; Van den Bergen-Pantens 2001, S. 13. Trotzdem wird Elisabeth de Keverwyck auch in neuerer Literatur als Stifterin angeführt, z.B. bei Sander 1992, S. 247; Belting/Kruse 1994, S. 228; Borchert 2002, S. 229 Kat.Nr. 7.

²⁰¹ Périer d'Ieteren 2006, S. 345. Zur Karriere des Hippolyte de Berthoz siehe Van den Bergen-Pantens 2001, S. 17.

²⁰² Ebd., S. 17.

²⁰³ Ebd., S. 15.

²⁰⁴ Ebd., S. 15.

Erst nachträglich kam es zu einer Erweiterung des Altares um zusätzliche Außenflügel mit einer Darstellung Karls des Großen, dem Namensheiligen eines Sohnes von Berthoz und der Darstellung der hl. Margarete, der Schutzheiligen seiner Frau Marguerite le Mutre (**Abb. 33**).²⁰⁵ Sie werden zwischen 1503, dem Datum der Hochzeit von Charles de Berthoz und Marguerite le Mutre, und 1508, dem Sterbejahr von Marguerite le Mutre, datiert.²⁰⁶ Der Hippolytus-Altar wurde 1502 von Berthoz' Sohn Charles der Kalkbrennergilde für ihre Kapelle in der St. Salvatorkirche in Brügge gestiftet.²⁰⁷

Bisher stand noch zur Diskussion, ob der Auftraggeber Hippolyte de Berthoz sich von Anfang an für die Porträts auf dem Stifterflügel an Goes gewandt hat oder ob der Stifterflügel beim Tod von Bouts 1475 unvollendet blieb.²⁰⁸ Die neuen Untersuchungen per Infrarot-reflektographie deuten darauf hin, dass der Stifterflügel von Goes später zu datieren ist als der restliche Altar.²⁰⁹ Sie haben gezeigt, dass eine abweichende Unterzeichnung von Bouts (**Abb. 35**) vorhanden ist.²¹⁰ Ursprünglich war geplant, das Paar etwas höher im Bild darzustellen. In der Unterzeichnung kniet der Stifter mit einer für Bouts typischen hohen Mütze an einem Gebetspult, die Stifterin sollte ein Gebetbuch in den Händen halten.²¹¹ Ein Gebäude mit Treppengiebeln hinter einer Mauer mit einem Torbogen ist schräg in den Raum gesetzt. Auch die Architektur im Hintergrund war höher platziert als in der endgültigen Komposition von Goes.

Périer d'Ieteren nimmt an, dass das Triptychon bei Bouts' Tod unvollendet war und dass der linke Flügel von Goes stark überarbeitet wurde.²¹² Die Mitteltafel wurde von einem Mitglied aus der Werkstatt von Bouts fertiggestellt.²¹³ Den Maler, der am rechten Flügel des Hippolytus-Altars gearbeitet hat, hält Périer d'Ieteren ebenfalls für einen Künstler aus dem Umkreis von Bouts.²¹⁴

Der Stifterflügel des Hippolytus-Altars hebt sich vom restlichen Triptychon durch die unterschiedliche Farbigkeit ab. Die Farben sind kühler, Rottöne aus der Mitteltafel und dem

²⁰⁵ Van den Bergen-Pantens 2001, S. 16 f.

²⁰⁶ Ebd., S. 17.

²⁰⁷ Périer d'Ieteren 2006, S. 345.

²⁰⁸ Ebd., S. 345. Siehe Friedländer 1968, S. 19 f.

²⁰⁹ Périer-d'Ieteren 2004, S. 17.

²¹⁰ Périer d'Ieteren 2006, S. 351, 354.

²¹¹ Ebd., S. 347.

²¹² Ebd., S. 356.

²¹³ Ebd., S. 356.

²¹⁴ Périer d'Ieteren 2004, S. 36; Périer d'Ieteren 2006, S. 356 f.

rechten Flügel kommen darin nicht vor. Périer d'Ieteren stellt fest, dass die Farben des Stifterflügels undurchsichtiger sind und das Licht gleichmäßiger ist als auf dem Mittelteil und dem rechten Flügel des Triptychons.²¹⁵

Der Stifter kniet weniger dicht am Bildrand als Portinari auf dem Stifterflügel des Portinari-Altars (**Abb. 4**). Der Gesichtsausdruck des Stifters und seine eingefallenen Wangen erinnern an das Porträt eines Stifters mit Johannes dem Täufer in Baltimore (**Abb. 28**).

Für die Darstellung eines betenden Paares in einer Landschaft findet sich ein Vergleichsbeispiel in der Buchmalerei, in einem in Brügge oder Gent um 1480 entstandenen Stundenbuch (**Abb. 37**). Das Stundenbuch Ms.10 der Prämonstratenserabtei von Nová Říše wird dem Meister des Dresdener Gebetbuchs und den Ghent Associates zugeschrieben.²¹⁶ Die Miniatur auf fol. 16 v. zeigt ein betendes Paar vor der Muttergottes. Die Frau ist im Profil dargestellt, der Mann ist mehr dem Betrachter zugewendet. Er hebt den Kopf zur Muttergottes mit Kind, die in einer von Wolken umgebenen Gloriole erscheint. Die Ghent Associates, denen diese Miniatur zugeschrieben wird, griffen auf Bildideen von Hugo van der Goes und dem Meister der Maria von Burgund zurück.²¹⁷ Kren nimmt aufgrund der Kleidung des dargestellten Paares an, dass es zum burgundischen Hof gehörte.²¹⁸ Das Paar kniet auf einem niedrigen, gelblichen abfallenden Hügel, der den Blick frei gibt auf ein ummauertes Gebiet, das eine Kirche mit hohem Turm einschließt. Ein einzelner Baum hinter dem Paar trägt ihre Wappen. In der Miniatur liegt der Horizont der Landschaft sehr tief.

Bei Goes hingegen werden die Silhouetten von Berthoz und seiner Frau von der Landschaft bis auf Kopfhöhe hinterfangen. Der links abfallende Hügel auf dem Stifterflügel des Hippolytus-Altars (**Abb. 34**) gibt den Blick frei auf Gebäude, die sich hinter den Stiftern befinden. Reynolds macht darauf aufmerksam, dass Goes seine Gebäude statt an den Horizont in den Mittelgrund setzt und ihnen ein zeitgenössisches Aussehen verleiht, das sie der Erfahrungswelt des Betrachters näher bringt.²¹⁹

²¹⁵ Périer d'Ieteren 2006, S. 351.

²¹⁶ Kren/ Mc Kendrick 2003, S. 180, Kat. Nr. 36.

²¹⁷ Ebd., S. 180, Kat. Nr. 36. Kren bringt die Miniatur fol. 16 v des Stundenbuchs mit dem Meister der Maria von Burgund (Vienna Master of Mary of Burgundy) in Verbindung.

²¹⁸ Ebd., S. 180, Kat. Nr. 36.

²¹⁹ Reynolds 1996, S. 849 f.

DAS OVALE PORTRÄT-FRAGMENT

Das ovale Porträt-Fragment im Metropolitan Museum of Art in New York (**Abb. 38**) ist auf Holz gemalt und misst 31,8 x 26,7 cm. Es wurde an allen Seiten beschnitten.²²⁰ Im Bereich des Fensters und des Himmels ist eine moderne Holzplatte eingesetzt.²²¹

Das ovale Porträt-Fragment zeigt einen jungen Mann im Dreiviertelprofil neben einem Fenster mit dem Ausschnitt einer Landschaft. Der junge Mann hat die Hände mit gekreuzten Daumen zum Gebet gefaltet. Das Licht kommt von rechts. Die Fensterbank verläuft über der Schulter des jungen Mannes. Die eingestellte Halbsäule in der Raumecke wirft einen Schatten an die Rückwand. Über dem Kapitell ist die Einwölbung des Raumes angedeutet. Der junge Mann trägt ein hochgeschlossenes dunkles Gewand mit schwarzem Kragen über einem weißen Hemd, von dem nur ein schmaler Streifen sichtbar ist. Die Modellierung des Gesichts wird durch den dunklen Bartschatten betont. Die Kontur der dunklen Stirnfransen wiederholt die Form der Augenbrauen. Auch der Backenknochen rechts, dessen Kontur sich von den Haaren und der Wand dahinter hell abhebt, wird betont. Neben den Pupillen sind die aufwärts blickenden braunen Augen etwas aufgehellte. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Die Figur ist in leichter Untersicht dargestellt. Die nur angedeutete Landschaft im Fenster hat einen tiefen Horizont und besteht aus einem Hügel, einigen Bäumen und einem blauen Streifen, der einen Wasserlauf andeutet.

Das ovale Porträt-Fragment wurde Ende des 19. Jahrhunderts Antonello da Messina zugeschrieben.²²² Seit 1929 befindet es sich im Metropolitan Museum of Art in New York.²²³ 1931 wurden Übermalungen der Hände, des Hintergrundes und der Landschaft entfernt.²²⁴ Die Hände des jungen Mannes wurden bereits ursprünglich über das dunkle Gewand gemalt.²²⁵ Sander ist der Meinung, dass die Landschaft schon vor der Übermalung verändert wurde.²²⁶

Panofsky hält das ovale Porträt-Fragment für ein „Fragment einer größeren Komposition“.²²⁷ Winkler betrachtet es als Fragment des linken Flügels eines Triptychons.²²⁸ Bauman

²²⁰ Sander 1992, S. 130.

²²¹ Ebd., S. 128.

²²² Ebd., S. 127; Ainsworth/Christiansen 1998, S. 170.

²²³ Sander 1992, S. 127.

²²⁴ Ebd., S. 128. Das Bild im Zustand vor der Restaurierung ist ebd., S. 129 Abb. 51 abgebildet.

²²⁵ Ebd., S. 131.

²²⁶ Ebd., S. 131.

²²⁷ Panofsky 2001, S. 462 Anm. 214.

nimmt an, dass die Mitteltafel, der der Betende sich zuwendet, eine halbfigurige Darstellung der Muttergottes mit Kind zeigte.²²⁹ Das Stifterbild wird aufgrund der Ausrichtung der Figur nach rechts als Teil eines Triptychons mit Mitteltafel und dem Porträt der Ehefrau auf dem rechten Flügel rekonstruiert.²³⁰ Das ovale Porträt-Fragment wird von Kruse und Ainsworth um 1475 datiert.²³¹

Das Porträt eines jungen Mannes von Memling (**Abb. 39**) im Metropolitan Museum of Art in New York in der Robert Lehman Collection wird von Bauman ebenfalls um 1475 datiert.²³² De Vos datiert es 1480 oder später.²³³ Borchert nimmt eine Entstehung 1475-1480 an.²³⁴ Bis 1912 wurde dieses Porträt durch einen hinzugefügten Pfeil in den Händen und einen Heiligenschein in einen hl. Sebastian verwandelt.²³⁵ Der junge Mann von Memling trägt einen hochgeschlossenen pelzverbrämten Mantel. Seine Hände sind in der linken unteren Ecke aufgestützt. In der linken Bildhälfte ist durch Säulen auf einer Brüstung ein Ausblick in eine Landschaft zu sehen. Das Bild gelangte früh nach Italien und beeinflusste um 1480 Florentiner Maler, so z. B. Pietro Perugino in seinem Selbstporträt (Uffizien, Florenz), wo der Ausblick in eine Landschaft übernommen wird.²³⁶

Die Verbindung eines Porträts im Innenraum mit einem Fensterausblick in eine Landschaft findet sich im Porträt eines Mannes von Dieric Bouts (**Abb. 40**) in der National Gallery in London.²³⁷ Das Bild in London ist durch eine Inschrift auf der Mauer 1462 datiert. Bauman nimmt an, dass es sich bei dem Porträt mit Ausblick in eine Landschaft nicht um eine Erfindung von Dieric Bouts handelt, sondern nur um ein frühes erhaltenes Beispiel dafür.²³⁸

Die rechte Bildhälfte des Porträts von Memling (**Abb. 39**) wird durch eine angeleuchtete Mauer eingenommen, von der sich das dunkle Haar und die dunkle Kleidung des Mannes deutlich abheben. Der junge Mann von Goes (**Abb. 38**) trägt eine fast identische Frisur und wirkt ebenfalls südländisch. Die dunklen Stirnfransen verlaufen bei Memlings jungem Mann gerade, während sie bei Goes der Wölbung der Stirnknochen und der Augenbrauen folgen.

²²⁸ Winkler 1964, S. 58.

²²⁹ Bauman 1986, S. 62.

²³⁰ Sander 1992, S. 132; Panofsky 2001, S. 461 f. Anm. 214.

²³¹ Belting/Kruse 1994, S. 235; Ainsworth/Christiansen 1998, S. 170.

²³² Bauman 1986, S. 42.

²³³ De Vos 1994 b, S. 200.

²³⁴ Borchert 2005, S. 165, Kat. Nr. 15.

²³⁵ De Vos 1994 b, S. 200.

²³⁶ Borchert 2002, S. 243 Kat. Nr. 49; Borchert 2005, S. 75 Abb. 64.

²³⁷ Campbell 1998, S. 48.

²³⁸ Bauman 1986, S. 42.

Memling betont Details wie die einzelnen Augenbrauen, Haarspitzen und die Struktur des Felles am Kragen des jungen Mannes. Durch den dunklen Bartschatten und die stärkere Modellierung von Gesicht und Hals wirkt das Gesicht des jungen Mannes von Goes plastischer. Das Ohr des Porträtierten ist bei Goes plastisch dargestellt, bei Memling ist es nur angedeutet. Der Kontrast der Figur zum Hintergrund ist bei Goes weniger stark als bei Memling.

Gerade durch die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Männerporträts von Goes und Memling wird deutlich, wie unterschiedlich die beiden Künstler in ihrer Menschendarstellung vorgehen. Meiner Meinung nach wird bei Goes durch die realistischere Darstellung und durch den leicht aufwärts gerichteten, auf das Gebet konzentrierten Blick mehr vom Innenleben der Figur sichtbar.

Zusammenfassung Stifterbilder

Die besprochenen Stifterbilder von Hugo van der Goes haben gezeigt, dass Goes ein herausragender Porträtist war. Obwohl sich unter seinen erhaltenen Werken keine autonomen Porträts befinden, verwendet er in seinen Stifterbildern verschiedene Porträtformen: ganzfigurige kniende Stifter und Brustbilder. Neben einem Werk, zu dem sehr viel bekannt ist und doch nicht alle Fragen beantwortet sind, dem Portinari-Altar, finden sich Werkfragmente mit Bildnissen unbekannter Stifter. Dass es sich bei Stifterdarstellungen nicht immer um die eigentlichen Auftraggeber handeln muss, zeigen die Innenflügel der Edinburger Tafeln. Das Verhältnis der Schutzheiligen und der Stifter in den untersuchten Werken von Hugo van der Goes variiert von der durch unterschiedliche Größenmaßstäbe betonten Distanz bis zu räumlicher und emotionaler Nähe. Goes geht jedes Mal anders vor: Er stellt die Stifter mit ihren Schutzheiligen, ohne Schutzheilige oder mit Engeln dar. Es wird nicht systematisch die ganze Familie porträtiert, denn auf dem Stifterflügel des Hippolytus-Altars wird auf die Bildnisse der Kinder verzichtet.

C. MÖGLICHE STIFTER IM BILDGESCHEHEN

Neben den gesicherten Stifterbildern von Goes gibt es bildnishafte Figuren, bei denen es möglich aber nicht sicher ist, dass es sich um Stifter handelt. Die Frage nach Stiftern im

Bildgeschehen hängt mit der Frage nach Kryptoporträts, sogenannten „versteckten“ Porträts zusammen.²³⁹

DIE WIENER BEWEINUNG

Die Beweinung Christi des Wiener Diptychons im Kunsthistorischen Museum (**Abb. 41**) ist auf Eichenholz gemalt und misst 34,4 x 22,8 cm.²⁴⁰ Sie bildet das Gegenstück zum Sündenfall, auf dessen Rückseite sich die jetzt abgesägte Darstellung der hl. Genoveva in Grisaille befand. Auf der Rückseite der Wiener Beweinung sind noch Reste von Schildhaltern vorhanden, der im Inventar von 1659 erwähnte Schild ist nicht erhalten.²⁴¹ Am Fuße des Kreuzeshügels auf der Wiener Beweinung sind mehrere Figuren um den vom Kreuz abgenommenen Leichnam Christi versammelt. Johannes stützt Maria, die sich zu ihrem Sohn beugt. Klagende Frauen nehmen von einem jungen Mann die Kreuzesnägel entgegen. Joseph von Arimathia stützt den Leichnam, der auf einem langen Tuch liegt. Maria Magdalena links im Vordergrund blickt aus dem Bild.

Nikodemus und eine mit erhobenen Händen klagende Frau tragen zeitgenössische Kleidung. Sie befinden sich am rechten Bildrand. Ein reich geschmückter Hut mit der Dornenkrone Christi liegt zu Füßen des Nikodemus. Nikodemus hält seine linke Hand, vielleicht in einer Geste der Betroffenheit, vor die Brust. Seine rechte Hand, die unter der Hand des toten Christus liegt, hält das Ende des weißen Tuchs. Nikodemus kniet nur auf seinem rechten Bein. Sein Körper ist seitlich dargestellt, sein faltiges Gesicht in Dreiviertelansicht ist mehr dem Betrachter zugewendet. Unter der roten Kappe schauen kurze dunkle Haarsträhnen hervor. Der Blick des Nikodemus ist gesenkt und vermutlich auf den Hut mit der Dornenkrone gerichtet.

²³⁹ Ladner definiert das Kryptoporträt als „Bilder von Heiligen oder von Assistenzfiguren in religiösen Darstellungen, auch von mythologischen oder allegorischen Figuren, denen die Gesichtszüge lebender Personen verliehen worden sind, wodurch sie in einer Art von „öffentlichem Geheimnis“ zu Bildnissen werden.“ Ladner 1983, S. 78. Innerhalb des Kryptoporträts wird zwischen versteckten und verkleideten Porträts unterschieden (siehe Ladner 1983, S. 78 Anm. 1). Polleross bevorzugt für das versteckte und das verkleidete Porträt in christlichen Darstellungen den Begriff sakrales Identifikationsporträt (Polleross 1988, S. 7, 11). Zum Kryptoporträt im Mittelalter siehe Reinle 1984, S. 144-146. Mein Thema hängt mit den „versteckten“ Bildnissen im sakralen Kontext zusammen.

²⁴⁰ Zum Wiener Diptychon siehe Demus/Klauner/Schütz 1981, S. 189-192 (Auf S.192 Literatur bis 1980); Bleibler 1993, S. 19-24; Simon 2006.

²⁴¹ Demus/Klauner/Schütz 1981, S. 190.

Dendrochronologische Untersuchungen haben einen Abstand von mehreren Jahren zwischen dem Sündenfall, der als frühes Werk von Goes gilt²⁴² und der Beweinung Christi ergeben.²⁴³ Sander ist der Meinung, dass die Beweinung zum Spätwerk zählt²⁴⁴ und die beiden Tafeln somit zeitversetzt entstanden sind.²⁴⁵

Denny will in der Figur des Nikodemus rechts außen auf der Beweinungstafel eine Anspielung auf den Künstler erkennen.²⁴⁶ (Mehr dazu im Teil II meiner Arbeit (S. 53), der sich mit den möglichen Selbstporträts von Goes befasst.)

Dhanens versucht, das Diptychon als Triptychon mit einem verlorenen Stifterflügel zu rekonstruieren.²⁴⁷ Sie vermutet in der Figur des Nikodemus ein Porträt des verstorbenen Vaters des von ihr angenommenen Auftraggebers.²⁴⁸

Die rote Mütze, der pelzverbrämte Mantel und die Stiefel des Nikodemus werden von Sander als aristokratische Kleidung betrachtet.²⁴⁹ Den Hut bezeichnet Sander als Fürstenhut.²⁵⁰ Sander und Kruse sind der Meinung, dass die Figur des Nikodemus in zeitgenössischer Kleidung einen Stifter darstellt.²⁵¹ Sander spricht von „markanten Porträtzügen des Mannes“ im Gegensatz zu den „typisierten“ restlichen Figuren der Beweinung.²⁵²

Die Frauenfigur am rechten Bilbrand der Wiener Beweinung ist nach der fertigen Unterzeichnung des Bildes hinzugefügt worden.²⁵³ Es fällt auf, wie sehr die Frau durch ihre Blickrichtung und Gestik am Geschehen Anteil nimmt.²⁵⁴ Ridderbos wendet sich gegen Sanders Meinung, wonach es sich um eine Stifterin handeln könnte.²⁵⁵ Er findet, dass die Tatsache, dass die Frau erst nach der Unterzeichnung eingefügt wurde, gegen eine Identifizierung als Stifterin spricht.²⁵⁶ Dagegen ist einzuwenden, dass es sich z.B. bei der Stifterin auf dem Mérode-Altar des Meisters von Flémalle im Metropolitan Museum of Art in New

²⁴² Demus/Klauner/Schütz 1981, S. 191.

²⁴³ Sander 1992, S. 76 f.

²⁴⁴ Ebd., S. 74.

²⁴⁵ Ebd., S. 77.

²⁴⁶ Denny 1980, S. 121-124.

²⁴⁷ Dhanens 1998, S. 225 f.

²⁴⁸ Ebd., S. 237.

²⁴⁹ Sander 1992, S.80.

²⁵⁰ Ebd., S.80.

²⁵¹ Ebd., S. 81; Belting/Kruse 1994, S. 235.

²⁵² Sander 1992, S. 81.

²⁵³ Ebd., S. 69, 81. Die Infrarot-Reflektographie der Beweinung Christi ist ebd., S. 68, Abb. 17 abgebildet. Sie zeigt deutlich die Unterzeichnung des Golgathahügels im Bereich der klagenden Frau.

²⁵⁴ Simon interpretiert ihre Geste als Oranten-Haltung, als antiken Gebetsgestus. Simon 2006, S. 60 f. Meiner Meinung nach handelt es sich um einen Klagegestus, der in Beweinungen häufig vorkommt.

²⁵⁵ Ridderbos 1991, S. 166 Anm. 2.

²⁵⁶ Ebd., S. 166 Anm.2.

York (**Abb. 43**) ebenfalls um eine nachträgliche Ergänzung handelt.²⁵⁷ Ridderbos ist der Meinung, dass die Figur am rechten Bildrand der Wiener Beweinung nur eine Frau aus der Umgebung von Christus ist, die aus kompositorischen Gründen hinzugefügt wurde.²⁵⁸

Trotz des Einwands von Ridderbos bezüglich der Frau rechts bin ich wie Sander der Ansicht, dass es sich bei Nikodemus und der zeitgenössisch gekleideten Frau über ihm um Stifter handeln könnte.²⁵⁹

Maria Magdalena links im Bild, die ohne ihr Attribut, das Salbgefäß, dargestellt ist, kommt meiner Meinung nach als Stifterin nicht in Frage, obwohl sie sich gegenüber von Nikodemus befindet. Der Blick aus dem Bild wäre für eine Stifterin in der altniederländischen Malerei meines Wissens ungewöhnlich.

Der Blick aus dem Bild, der einen Bezug zum Betrachter herstellt, kommt auch bei zwei Zuschauerinnen im Vordergrund des Fensterbildes der Kreuzannagelung des Meisters der Maria von Burgund (**Abb. 42**) vor. Laut Kruse schaffen die Figuren der Damen durch ihren Blick einen Zusammenhang mit der Auftraggeberin der Miniatur, Maria von Burgund oder Margarete von York.²⁶⁰ Die Miniatur auf fol. 43 v. des Stundenbuchs der Maria von Burgund, Cod. 1857 der Österreichischen Nationalbibliothek, ähnelt der Wiener Beweinung von Goes durch ein weiteres Motiv: das des Johannes, der die Muttergottes von hinten umfasst, um sie zurückzuhalten. Kruse nimmt, wie bereits Winkler, an, dass dieses Motiv in der Miniatur von der Wiener Beweinung von Goes her stammt.²⁶¹ Kren und Ainsworth ziehen in Erwägung, dass die Wiener Beweinung später als die Miniatur entstanden sein könnte.²⁶²

Ein gesichertes Beispiel für Stifter im Bildgeschehen befindet sich auf dem Kreuzigungs-Triptychon von Rogier van der Weyden (**Abb. 44**) im Kunsthistorischen Museum in Wien, das De Vos um 1443-1445 datiert.²⁶³ Das anonyme Stifterpaar ist in das Geschehen auf der Mitteltafel einbezogen. Die knienden Stifter sind nur durch einen Riss im Boden von Maria und Johannes unter dem Kreuz getrennt. Sie sind jedoch durch ihre Haltung eindeutig

²⁵⁷ Thürlemann 2002, S. 63, 66, 73; ebd., S. 65 Abb.46: Die Röntgenaufnahme zeigt, dass die Frau nachträglich über fertiggestellte Bildteile gemalt wurde.

²⁵⁸ Ridderbos 1991, S. 166 Anm. 2.

²⁵⁹ Sander 1992, S. 81.

²⁶⁰ Belting/Kruse 1994, S. 225. Pächt und Thoss halten Margarete von York als Besitzerin des Stundenbuchs für plausibler als Maria von Burgund. Pächt/Thoss 1990, S. 69 f., 79 f.

²⁶¹ Belting/Kruse 1994, S. 225; Winkler 1964, S. 43.

²⁶² Kren/Ainsworth 2003, S. 44, S. 56 Anm.51.

²⁶³ De Vos 1999, S. 234.

als Stifter erkennbar. Für einen Stifter ungewöhnlich direkt ist der Blick des Mannes auf das Kreuz.

Ansonsten ist es üblich, dass Stifter ihren Blick nicht auf das heilige Geschehen richten. Pächt charakterisiert den Blick der Stifter auf den Gemälden von van Eyck so, dass der Blick vom heiligen Geschehen abgewendet ist. „In keinem Fall sind die Augen des Betenden auf den Gegenstand seiner Verehrung gerichtet, auch sie haben den nach innen gewandten Blick [...]“.²⁶⁴

Ein weiteres Beispiel für zeitgenössische Figuren im Bildgeschehen findet sich auf dem Reliquienschrein der hl. Ursula von Memling im Memlingmuseum im Sint-Janshospitaal in Brügge (**Abb. 87**). Auf der Tafel mit dem Martyrium der hl. Ursula in Köln ist ein älteres Paar in zeitgenössischer Kleidung dargestellt. Lobelle-Caluwé nimmt jedoch an, dass es sich um ein Selbstbildnis Memlings mit seiner Frau handelt.²⁶⁵ (Mehr dazu im Kapitel II, **S. 64**)

DER MONFORTE-ALTAR

Der Monforte-Altar mit der Anbetung der Könige in der Gemäldegalerie in Berlin (**Abb. 45**) ist auf Eichenholz gemalt und misst 147 bzw. 156 x 242 cm. Im Bereich des beschnittenen erhöhten Mittelteils ist das Bild 156 cm hoch. Der Monforte-Altar wird mit Ausnahme Friedländers früher als der Portinari-Altar, um 1470-72 datiert.²⁶⁶ De Vos nimmt eine Entstehung des Altars bereits um 1468-1470 an.²⁶⁷

Der Monforte-Altar in der Gemäldegalerie in Berlin besitzt noch seinen Originalrahmen mit den Scharnieren der nicht erhaltenen Seitenflügel.²⁶⁸ Sie stellten, nach Kopien aus der Werkstatt des um 1500 in Antwerpen tätigen Meisters von Frankfurt zu schließen, die Geburt Christi und die Beschneidung dar (**Abb. 46**).²⁶⁹ Vom erhöhten Teil der Mitteltafel des Monforte-Altares ist nur mehr ein schmaler Streifen erhalten.²⁷⁰

²⁶⁴ Pächt 1989, S. 107 f.

²⁶⁵ Lobelle-Caluwé 1997, S. 50-52.

²⁶⁶ Belting/Kruse 1994, S. 230; Friedländer 1926, S. 54-58.

²⁶⁷ De Vos 2002, S. 127.

²⁶⁸ Friedländer 1914, S. 1.

²⁶⁹ Goldschmidt 1915, S. 221; Friedländer 1926, S. 56 f., Goddard 1984, S. 151 f. Kat. Nr. 79, 80. Friedländer zog für die verlorenen Seitenflügel des Monforte-Altares ursprünglich auch „Stifterbildnisse mit Heiligen“ in Erwägung. Friedländer 1914, S. 2.

²⁷⁰ Eine Rekonstruktion des erhöhten Mittelteils des Monforte-Altares von Grosshans ist bei Graf 2003, S. 257 Abb. 3 abgebildet. Bereits Friedländer vermutet, dass der abgesägte obere Teil mehrere fliegende Engel darstellte. Friedländer 1914, S. 2. Châtelets Vermutung, dass sich auf dem verlorenen oberen Teil des Monforte-Altares das von Engeln gehaltene Wappen des Stifters befand und der obere Teil des Gemäldes deshalb zerstört

Die Szene der Anbetung der Könige, die auf Matthäus 2: 1-12 als Quelle zurückgeht,²⁷¹ spielt in der geräumigen, perspektivisch dargestellten Ruine des Palastes Davids. Der Fluchtpunkt befindet sich hinter dem Kopf des ältesten Königs.²⁷² Der Boden im Vordergrund ist geneigt. Die Muttergottes mit dem Kind wird, wie auf dem Columba-Altar von Rogier van der Weyden in der Alten Pinakothek in München (**Abb. 47**), aus der Bildmitte gerückt. Maria und das Kind auf dem Monforte-Altar haben einen Strahlenkranz um das Haupt. Links von der Madonna kniet im Vordergrund Joseph.

Im Bildmittelpunkt und durch sein rotes Gewand zusätzlich hervorgehoben kniet betend der älteste König, dessen Geschenk, eine Goldschale in Vierpaßform mit Goldmünzen und Goldklumpen, auf einem großen Stein im Vordergrund liegt. Der abgelegte Pelzhut mit Krone lehnt an diesem Stein.²⁷³ Der Blick des Jesuskindes fällt in diese Richtung oder zum Betrachter. Der zweite König, dessen rechte Hand eindrucksvoll im Gegenlicht wiedergegeben wird, nimmt von einem knienden Diener im Profil einen goldenen Pokal entgegen. Der jüngste König ist als Mohrenkönig dargestellt. Er steht ganzfigurig aufrecht rechts im Bild. Er ist gleichzeitig in Aufsicht und in Untersicht gegeben. Hinter ihm ist ein junger Page zu sehen. Der älteste König und der kniende Diener sind im Profil, der mittlere und der jüngste König im Dreiviertelprofil dargestellt.

Auf die beiden Figuren hinter dem Mohrenkönig am rechten Bildrand und die Zuschauer hinter einer niedrigen Holzbrüstung im Mittelgrund des Bildes werde ich im Kapitel II (Selbstporträt) genauer eingehen. Sie sind Gefolgsleute der Könige. Im Hintergrund ist auf einem Hügel eine Schäferfamilie zu sehen. Ein Hirte zeigt einem Mann den Weg.

Hinter Joseph bricht die Mauer ab, vor der die Muttergottes sitzt. In diesem Bereich sind Schwertlilien zu sehen, ein Mariensymbol.²⁷⁴ Eine gemauerte Öffnung deutet ein Kellerloch an. Die abbrechende Mauer gibt den Blick frei auf eine Brücke und einige Gebäude. Knappen und Pferdeknechte der Heiligen Drei Könige sind links im Hintergrund zu sehen. Am oberen Bildrand sind noch die flatternden Gewänder zweier Engel im nicht erhaltenen erhöhten Mittelteil zu erkennen. Eine Art Wiesel läuft über einen der beiden sichtbaren

wurde, erscheint mir sehr spekulativ. Châtelet 2001, S. 47, 194. Auf den Kopien des Meisters von Frankfurt ist in diesem Bereich kein Wappen dargestellt.

²⁷¹ Dhanens 1998, S. 198.

²⁷² Ebd., S. 192.

²⁷³ Koch 1998, S. 11 betrachtet den Stein im Vordergrund als Metapher für Christus.

²⁷⁴ Panofsky 2001, S. 339 zu den Pflanzen auf dem Portinari-Altar; Dhanens 1998, S. 200.

Balken im oberen Bereich des Bildes. Auf Abbildungen kaum zu erkennen ist ein Vogel rechts auf dem Balken. In einer Nische in der Mauer hinter der Muttergottes befinden sich zwei Keramikschalen und ein Breilöffel, ein Motiv, das später bei Gerard David vorkommt.²⁷⁵

Der älteste König auf dem Monforte-Altar ist aufrecht kniend im Profil dargestellt (**Abb. 59**). Seine beginnende Kahlheit sowie Falten im Gesicht scheinen realistisch wiedergegeben zu sein, kommen jedoch auch bei anderen Dreikönigsdarstellungen vor, so z.B. beim ältesten König auf dem rechten Flügel des Bladelin-Altars von Rogier van der Weyden in der Gemäldegalerie in Berlin (**Abb. 51**). Der älteste König von Goes trägt einen roten hermingefütterten Mantel, dessen aufgeknöpften Ärmel er unter den Arm geklemmt hat. Darunter ist ein enger Brokatärmel sichtbar.

Das Licht auf dem Monforte-Altar kommt von rechts, sodass die Figur des ältesten Königs von hinten beleuchtet wird und er seine schattige Seite dem Jesuskind zuwendet. Diese Tatsache weicht vom Columba-Altar von Rogier van der Weyden ab, wo das Licht von links kommt (**Abb. 47**). Die Schlagschatten der jüngeren Könige und des knienden Dieners auf dem Monforte-Altar auf der Bodenfläche fallen schräg in die Bildtiefe. Marias Schatten liegt auf der Mauer hinter ihr (**Abb. 45**).

Der Monforte-Altar mit der Anbetung der Könige befindet sich seit 1913 in der Gemäldegalerie in Berlin. Er wurde im nordspanischen Kloster Monforte de Lemos angekauft, das erst 1593 gegründet wurde.²⁷⁶ Es ist nicht bekannt, wann und unter welchen Umständen der Altar nach Spanien gelangte. Aufgrund der zahlreichen Kopien und Varianten des Altares nimmt Sander an, dass sich das Bild bis ins 16. Jahrhundert auf dem Altar einer Kirche in Flandern befunden hat.²⁷⁷ Friedländer vermutet aufgrund der niederländischen Kopien des Monforte-Altars und seiner Kenntnis durch Geertgen tot S. Jans, dass sich der Altar in den Niederlanden befunden hat und erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Spanien gelangt ist.²⁷⁸

Der im Kloster Monforte de Lemos ursprünglich als Werk von Rubens betrachtete Altar wurde im 19. Jahrhundert für ein Werk von van Orley und Anfang des 20. Jahrhunderts

²⁷⁵ Das Motiv der Breischale begegnet auf Gerard Davids Madonna mit der Breischale in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel, von der eine Replik im Palazzo Bianco in Genua existiert, siehe van Miegroet 1989, S. 300 Kat. Nr. 33, S. 243 Abb. 233, S. 242 Abb. 232. Van Miegroet datiert die Bilder um 1510-1515.

²⁷⁶ Dhanens 1998, S. 187.

²⁷⁷ Sander 1999, S. 252, Anm. 29.

²⁷⁸ Friedländer 1926, S. 57.

für ein Werk von Memling gehalten.²⁷⁹ Die Zuschreibung an Hugo van der Goes erfolgte laut Friedländer und Grosshans vor 1909 durch Carl Justi, der diese Meinung jedoch nicht publizierte.²⁸⁰

Anlässlich der Restaurierung des Monforte-Altars wurde das Gemälde 2001/2002 kunsttechnologisch untersucht.²⁸¹ Laut Grosshans weist der Monforte-Altar eine reiche Unterzeichnung und zahlreiche kleine Änderungen in der Ausführung auf.²⁸² Das ist auch für den Portinari-Altar charakteristisch.²⁸³ Die dendrochronologische Untersuchung des Monforte-Altars im Jahr 2001 hat eine mögliche Entstehung des Monforte-Altars ab 1466 ergeben, was laut Grosshans eine frühe Datierung bestätigt.²⁸⁴

Die Meinungen von Dhanens und Châtelet zum Monforte-Altar

Dhanens will in der knienden Figur des ältesten Königs auf dem Monforte-Altar (**Abb. 45, Abb. 59**) eine Stifterdarstellung des burgundischen Kanzlers Guillaume Hugonet erkennen.²⁸⁵ Diese Identifikation lässt sich ebenso wenig beweisen wie Châtelets Meinung, dass auf dem Gemälde Antoine de Croÿ, einer der einflussreichsten Räte Herzogs Philipps des Guten, mit seiner Familie dargestellt ist.²⁸⁶

Aufgrund der porträthaften Züge des ältesten Königs hält Dhanens diese Figur für ein Bildnis des Auftraggebers.²⁸⁷ Sie stellt fest, dass die aufrechte Haltung des knienden Königs und seine Position in der Bildmitte im Widerspruch zur sonst üblichen demütigen Haltung des ältesten Königs bei der Anbetung stehen.²⁸⁸ Dhanens vergleicht die aufrechte Haltung des ältesten Königs auf dem Monforte-Altar mit der selbstbewussten Haltung des Kanzlers Rolin auf der Rolin-Madonna (**Abb. 48**) von Jan van Eyck im Louvre.²⁸⁹ Beide Haltungen interpretiert sie als Gebärde der Huldigung.²⁹⁰ Demnach ehrt Rolin das Jesuskind als seinen Herren.²⁹¹

²⁷⁹ Dhanens 1998, S. 187 f.

²⁸⁰ Grosshans 2002, S. 134; Friedländer 1914, S. 1. Laut Dhanens war es Walter Armstrong, der den Altar Hugo van der Goes zuschrieb. Dhanens 1998, S. 188.

²⁸¹ Grosshans 2003, S. 235-243; Graf 2003, S. 258.

²⁸² Grosshans 2003, S. 235, 243.

²⁸³ Ebd., S. 243. Siehe Infrarot-Reflektographien des Portinari-Altars bei Koster 2008, S. 82 Abb. 32, S. 83 Abb. 35, S. 93 Abb. 47.

²⁸⁴ Grosshans 2003, S. 248 u. Anm.17.

²⁸⁵ Dhanens 1998, S. 205 f.

²⁸⁶ Châtelet 2001, S. 194 -196; Châtelet 2004, S. 482-487. Zu Antoine de Croÿ siehe Blockmanns 1986, Sp. 358.

²⁸⁷ Dhanens 1985, S. 12 f; Dhanens 1998, S. 193-195.

²⁸⁸ Dhanens 1985, S. 13.

²⁸⁹ Dhanens 1998, S. 193-195.

²⁹⁰ Dhanens 1985, S. 13; Dhanens 1998, S. 193.

Den roten hermelingefütterten Mantel mit weißem Kragen des ältesten Königs auf dem Monforte-Altar bringt Dhanens mit der Tracht der Mitglieder des Parlaments in Mecheln in Verbindung. Die Tracht der Mitglieder ist auf einem Gemälde von 1587 von Jan Coessaet (**Abb. 49, Abb. 50**) im Stadhuis von Mecheln zu sehen.²⁹² Es zeigt die Einrichtung des Parlaments von Mecheln am 3. Jänner 1474.²⁹³ Dabei fällt Dhanens auf, dass der weiße Ärmelumschlag nur der Darstellung des Kanzlers Hugonet, der rechts von Karl dem Kühnen sitzt, (**Abb. 50**) vorbehalten bleibt.²⁹⁴

Das Goldbrokatgewand des ältesten Königs auf dem Monforte-Altar, dessen Ärmel sichtbar ist, bringt Dhanens mit Rolin in Verbindung. Sie schreibt, das Goldbrokatgewand sei die Amtstracht der burgundischen Kanzler gewesen.²⁹⁵ Von Rolins Nachfolgern Pieter de Goux (1471 verstorben) und Guillaume Hugonet kommt ihrer Meinung nach der um 1420-25 geborene und 1477 hingerichtete Kanzler Hugonet als Auftraggeber des Monforte-Altars in Frage.²⁹⁶

Grosshans stellt hingegen fest, dass der rote Mantel des Königs in anderen Dreikönigsdarstellungen in der altniederländischen Malerei, z.B. auf dem rechten Flügel des Bladelin-Altars von Rogier van der Weyden in Berlin (**Abb. 51**) vorkommt.²⁹⁷ Auch Châtelet betrachtet den roten Mantel als königliches Gewand, das der Darstellung als einem der Heiligen Drei Könige entspricht.²⁹⁸

Châtelet vertritt die Meinung, dass Antoine de Croÿ als ältester König auf dem Monforte-Altar dargestellt ist. Die Miniatur von Rogier van der Weyden, fol. 1 des Manuskripts Ms. 9242 in der Bibliothèque Royale in Brüssel (**Abb. 52**) zeigt Philipp den Guten mit seinem Sohn, seinen Ratgebern und mit Rittern vom goldenen Vlies. Châtelet vergleicht den ältesten

²⁹¹ Dhanens 1998, S. 205.

²⁹² Dhanens 1985, Abb. 5 u. 6.

²⁹³ Dhanens 1998, S. 203.

²⁹⁴ Dhanens 1985, S. 14 f.

²⁹⁵ Ebd., S. 15.

²⁹⁶ Ebd., S. 20. Zur Biographie Hugonets siehe Paravicini 1972, S. 446, 448-451. Guillaume Hugonet wurde in Mâcon geboren. Er war Jurist. Herzog Philipp ernannte ihn 1455 zu seinem Rat. 1470 wurde er Vizekanzler und 1471 Kanzler unter Karl dem Kühnen. Nach dem Tod Karls des Kühnen kam es in Gent zu einem Aufstand, im Zuge dessen Hugonet am 3. April 1477 enthauptet wurde. Hugonets Testament von 1476 befindet sich in der Bibliothèque Nationale in Paris und wurde von Paravicini publiziert. (Ebd., S. 469-481) In seiner Heimatstadt Mâcon sollten im ersten Jahr nach seinem Tod in verschiedenen Kirchen und Klöstern 1000 Messen für ihn gelesen werden. (Ebd., S. 453) Das Testament vermittelt einen Eindruck von seinem Reichtum, Kunstwerke werden darin nicht genauer erwähnt. (Ebd., S. 455) Auch ein von Dhanens untersuchtes Inventar seines Besitzes von 1477-1479 gibt keinen Hinweis auf eine Stiftung des Monforte-Altars. Dhanens 1998, S. 206, S. 376 Anm. 109.

²⁹⁷ Grosshans 2002, S. 158.

²⁹⁸ Châtelet 2004, S. 481.

König auf dem Monforte-Altar mit der hinter dem kleinen Karl dem Kühnen stehenden Figur auf der Widmungsminiatur der „Chroniques de Hainaut“, die er mit Antoine de Croÿ identifiziert.²⁹⁹

Den auf dem Monforte-Altar (**Abb. 45**) rechts seitlich des zweiten Königs knienden Diener, die zwei jungen Männer im Mittelgrund hinter der Brüstung und den Pagen ganz rechts hinter dem Mohrenkönig betrachtet Châtelet als Darstellung von Philippe de Croÿ, dem Sohn von Antoine, und dessen Enkel Henry, Antoine und Guillaume.³⁰⁰ Das kleine Tier auf dem Balken am Monforte-Altar bezeichnet Châtelet als Hermelin mit dem Winterpelz und bringt es wie den Vogel ganz rechts auf dem Balken mit den Wappentieren der beiden Gattinnen von Antoine de Croÿ in Verbindung.³⁰¹

Aufgrund seiner Identifikation der Figuren im Bild mit der Familie de Croÿ schlägt Châtelet für die Bestellung des Monforte-Altars ein sehr frühes Datum vor, um 1464³⁰² oder zwischen 1461 und 1467, noch bevor Hugo van der Goes 1467 Meister in Gent wurde.³⁰³ Châtelet zieht sogar in Erwägung, dass Hugo van der Goes schon Meister in einer anderen Stadt war oder als Geselle bei Justus von Gent tätig war.³⁰⁴ Diese Vorschläge erscheinen wenig überzeugend.

Die Meinungen von Dhanens und Châtelet zu einem möglichen Stifterporträt in der Figur des ältesten Königs auf dem Monforte-Altar lassen sich nicht beweisen. Trotzdem möchte ich anhand einiger Beispiele von Kryptoporträts von Herrschern als einem der Heiligen Drei Könige überlegen, ob es plausibel ist, im ältesten König des Monforte-Altars einen Stifter im Bildgeschehen zu sehen.

Kryptoporträts in Epiphanien

Laut Polleross finden sich in der Buchmalerei ab dem 14. Jh. Darstellungen von Fürsten in der Rolle der Heiligen Drei Könige.³⁰⁵ Châtelet stellt fest, dass sich das mögliche Stifterbild auf dem Monforte-Altar von anderen gesicherten Beispielen von Kryptoporträts in

²⁹⁹ Châtelet 2001, S. 194.

³⁰⁰ Châtelet 2004, S. 482.

³⁰¹ Châtelet 2001, S. 195; Châtelet 2004, S. 482.

³⁰² Châtelet 2001, S. 196.

³⁰³ Châtelet 2004, S. 483.

³⁰⁴ Ebd., S. 483, Anm.9.

³⁰⁵ Polleross 1988, S. 177.

Anbetungen der Könige in einem wichtigen Punkt unterscheidet.³⁰⁶ Normalerweise wird ein Herrscher im Auftrag eines seiner Höflinge als einer der Heiligen Drei Könige dargestellt, um ihn zu ehren. Als Beispiele nennt Châtelet unter anderem die Darstellung von Charles VII. in der Epiphanie im Stundenbuch des Etienne Chevalier (**Abb. 53**) und die Königsanbetung des Meisters von Frankfurt in Antwerpen mit Friedrich III. als ältestem König (**Abb. 46**).³⁰⁷ Im Stundenbuch des Etienne Chevalier (**Abb. 53**) im Musée Condé in Chantilly kniet Charles VII. auf einem Prunkteppich mit heraldischen Lilien und in zeitgenössischer Kleidung vor der Muttergottes. Er wird von zahlreichen Soldaten seiner Leibgarde begleitet.³⁰⁸ Im Hintergrund wird ein Schloss erobert. In den genannten Beispielen ist der dargestellte Herrscher nicht mit dem Auftraggeber identisch.

Eine Epiphanie aus der Werkstatt des Meisters von Frankfurt im Kunsthistorischen Museum in Wien (**Abb. 54**) ist in Anlehnung an den Monforte-Altar von Hugo van der Goes entstanden.³⁰⁹ Sie zeigt Kaiser Friedrich III. in der Rolle des ältesten Königs. Zahlreiche Dreikönigsdarstellungen mit dem 1493 verstorbenen Kaiser Friedrich III. sind jedoch posthum und nicht von ihm in Auftrag gegeben worden.³¹⁰

Panofsky und Dixon sehen in der Figur des jüngsten Königs auf dem Columba-Altar (**Abb. 55**) von Rogier van der Weyden in der Alten Pinakothek in München eine Anspielung auf das Aussehen Karls des Kühnen.³¹¹ Panofsky stellt eine Ähnlichkeit mit einem Porträt Karls des Kühnen aus der Werkstatt Rogier van der Weydens in der Gemäldegalerie in Berlin fest, das von De Vos für ein Original gehalten wird (**Abb. 56**).³¹² Davies schließt sich Panofskys Meinung an, dass das Porträt in Berlin nur eine Kopie aus der Werkstatt Rogiers ist.³¹³ Pächt glaubt nicht, dass es sich beim jüngsten König auf dem Columba-Altar um ein Porträt des jungen Karls des Kühnen handelt.³¹⁴ De Vos wendet sich ebenfalls gegen die

³⁰⁶ Châtelet 2004, S. 485.

³⁰⁷ Ebd., S. 485.

³⁰⁸ Schaefer 1971, Bildlegende Nr. 2.

³⁰⁹ Demus/Klauner/Schütz 1981, S. 228-230; Goddard 1984, S. 151 f., Nr. 80.

³¹⁰ Siehe auch Polleross 1988, Teil II, Abb. 59; Friedrich III., Maximilian I. und Nikasius Hackeney als Heilige Drei Könige, 1515-1520, Meister von Frankfurt, Altartriptychon, Stuttgart, Staatsgalerie. Polleross 1988, S. 193.

³¹¹ Panofsky 2001, S. 299; Dixon 1987, S. 183 f.

³¹² De Vos 1999, S. 308; Panofsky 2001, S. 299.

³¹³ Davies 1972, S. 67.

³¹⁴ Pächt 1994, S. 66.

Literaturmeinung, wonach in den Königen des Columba-Altars Philipp der Gute und Karl der Kühne dargestellt sein sollen.³¹⁵

Im Zusammenhang mit den möglichen Bildnissen auf dem Monforte-Altar finde ich eine Bemerkung von Büttner zur Anbetung der Könige in der Kunst des Spätmittelalters besonders treffend. Büttner schreibt, dass porträthafte „Personendarstellungen“ (auch biblischer Personen) eine Eigenheit der spätmittelalterlichen Kunst waren, dass aber nicht immer ein Porträt beabsichtigt war.³¹⁶

Kryptoporträts in Gerechtigkeitsbildern

In niederländischen und deutschen Rathäusern war das Jüngste Gericht ein häufiges Bildthema.³¹⁷ Außerdem galten Gerechtigkeitsbilder in den Rathäusern der südlichen Niederlande als Beispiele einer guten Regierung.³¹⁸ Sie hatten den Zweck, die Ratsherren als Zeugen der abschreckenden Gerechtigkeitsszenen, Beispielen von exemplarischer Justiz, darzustellen.³¹⁹ Chipps Smith schreibt, dass Bouts und Gerard David in ihre Gerechtigkeitsbilder Porträts zeitgenössischer Ratsherren einfügten.³²⁰ Auf dem Gottesurteil von Bouts in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel (**Abb. 10**) sind drei Paare von Höflingen am kaiserlichen Hof von Otto III. als Zeugen des Geschehens anwesend. Périer d'Ieteren stellt fest, dass ihre Gesichter an Porträts erinnern.³²¹

Laut Friedländer fügte Bouts Porträts von Zeitgenossen in seine Bilder ein, entweder weil die Auftraggeber als Zeugen der dargestellten Szenen auftreten wollten oder um den Wirklichkeitsgrad der Szenen durch eingefügte Porträts zu erhöhen.³²² Nicht nur bei Bouts sondern allgemein in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts sei die Frage, ob es sich um Porträts handelt, schwer zu beantworten.³²³ Friedländer sieht im Einfügen von Porträts in Bildern um 1470 bereits den Ursprung des späteren holländischen Gruppenporträts.³²⁴

³¹⁵ De Vos 1999, S. 280, 284 Anm.9. Panofsky sieht im jüngsten König des Columba-Altars eine Ähnlichkeit zu Karl dem Kühnen. Panofsky 2001, S. 299. Stein hält den ältesten und den mittleren König für Philipp den Guten und Karl den Kühnen. Stein 1926, S. 29.

³¹⁶ Büttner 1983, S. 29.

³¹⁷ Chipps Smith 2004, S. 77.

³¹⁸ Ebd., S. 77 f.

³¹⁹ Ebd., S. 85; zu Gerechtigkeitsbildern siehe auch Périer d'Ieteren 2006, S. 45-48.

³²⁰ Chipps Smith 2004, S. 85.

³²¹ Périer d'Ieteren 2006, S. 48.

³²² Friedländer 1968, S. 26.

³²³ Ebd., S. 26.

³²⁴ Ebd., S. 26.

Gerard Davids um 1498 entstandenes Diptychon mit dem Urteil des Kambyzes (**Abb. 57**) und der Schindung des Sisamnes im Groeningemuseum in Brügge steht in derselben Tradition der Gerechtigkeitsbilder.³²⁵ Van Miegroet berichtet, dass in den städtischen Rechnungen von 1498-99 eine Zahlung an Gerard David für die Fertigstellung einer großen Tafel mit Porträts für den Raum der Ratsherren verzeichnet ist.³²⁶ De Vos schreibt, dass an den Röntgenaufnahmen des Urteils des Kambyzes und der Schindung des Sisamnes zu erkennen ist, dass auf der linken Tafel acht Köpfe, auf der rechten Tafel sieben Köpfe verändert oder eingefügt wurden.³²⁷ De Vos vermutet, dass es sich um Bildnisse der 1496-1497 eingesetzten Ratsherren handelt.³²⁸ In der Figur ganz links auf der linken Tafel mit dem Urteil des Kambyzes vermuten Van Miegroet und De Vos ein Selbstbildnis des Malers.³²⁹ Laut Ainsworth war diese Figur von Anfang an vorgesehen.³³⁰

Zusammenfassung Stifter im Bildgeschehen

Kryptoporträts von Herrschern in Epiphanien waren laut Polleross ab dem 14. Jahrhundert üblich.³³¹ Bei den besprochenen Beispielen fällt jedoch auf, dass diese Porträts meist nicht von den Herrschern selbst in Auftrag gegeben wurden. Versteckte Bildnisse oder Kryptoporträts kommen in der altniederländischen Malerei vor, sind jedoch schwer zu überprüfen und eher umstritten. Es ist nicht sicher, ob es sich beim Nikodemus der Wiener Beweinung und beim ältesten König auf dem Monforte-Altar in Berlin um Stifterdarstellungen handelt. Laut Büttner haben viele Figuren in der spätmittelalterlichen Malerei einen porträthaften Charakter, ohne dass immer ein Porträt intendiert wäre.³³² Bei Goes denke ich z. B. an die beiden Propheten der Hirtenanbetung in Berlin³³³ oder an die Gesichter der Apostel auf dem Marientod in Brügge (**Abb. 60**).

³²⁵ De Vos 2002, S. 189.

³²⁶ Van Miegroet 1989, S. 145.

³²⁷ De Vos 2002, S. 194.

³²⁸ Ebd., S. 194 -196.

³²⁹ Van Miegroet 1989, S. 164; De Vos 2002, S. 196. Eine Detailaufnahme dieser Figur ist bei van Miegroet 1989, S. 156 Abb.147 abgebildet.

³³⁰ Ainsworth 1998, S. 67 f.

³³¹ Polleross 1988, S. 177.

³³² Büttner 1983, S. 29.

³³³ Belting/ Kruse 1994, Abb. 192-193.

II. MÖGLICHE SELBSTBILDNISSE

Obwohl es Vorstufen dazu im Mittelalter gab, entwickelte sich das Selbstporträt im 15. Jahrhundert.³³⁴ Zum Selbstporträt in der Assistenz, das sich vom autonomen Selbstbildnis unterscheidet, zählt Schweikhart das Selbstbildnis als Signatur, das Selbstbildnis im Bild und das Identifikationsporträt.³³⁵

Im Identifikationsporträt stellt der Künstler sich als eine der am Bildgeschehen beteiligten Figuren dar. Eine Eigenheit des Selbstbildnisses als Signatur ist die räumliche Trennung vom Bildraum der dargestellten Szene (z. B. Ghibertis Selbstbildnisse an den Türen des Baptisteriums in Florenz). Der Künstler kann auch in einem anderen Maßstab als die restlichen Figuren dargestellt sein. Das Selbstbildnis im Bild, bei dem der Künstler in die Szene einbezogen wird, tritt schon im Mittelalter auf, wird aber, ebenso wie wiedererkennbare Porträts, im 15. Jahrhundert häufiger.³³⁶ Calabrese interpretiert die Selbstbildnisse als Assistenzfigur in sakralen Szenen als Akt der Frömmigkeit.³³⁷

Selbstporträts unterscheiden sich im 15. Jahrhundert von den Stifterbildern zunehmend durch den Blick aus dem Bild.³³⁸ Mit dem Selbstbildnis im Bild wurde großteils auf eine zusätzliche Signatur verzichtet.³³⁹ Somit erklärt sich auch die unsichere Überlieferung, die auf Traditionen und Vermutungen beruht.³⁴⁰

Ausgehend vom Monforte-Altar von Hugo van der Goes möchte ich die Vorschläge aus der Literatur zu den möglichen Selbstporträts von Goes zusammentragen und einander gegenüberstellen. Ein Blick auf andere teilweise ebenso wenig gesicherte Selbstbildnisse alt-niederländischer Künstler soll dazu beitragen, etwas über die Stellung im Bild, die für Selbstporträts in Frage kommt, herauszufinden. Schließlich soll überlegt werden, welcher Zusammenhang zwischen dem Monforte-Altar und der italienischen Tradition von Selbstbildnissen in Epiphanien bestehen könnte.

³³⁴ Schweikhart 1993, S. 11.

³³⁵ Ebd., S. 11.

³³⁶ Ebd., S. 11, 14.

³³⁷ Calabrese 2006, S. 57.

³³⁸ Schweikhart 1993, S. 15.

³³⁹ Ebd., S. 15. Laut Müller-Hofstede wurde es bei Selbstbildnissen im Bild mit Masaccio üblich auf eine zusätzliche Signatur zu verzichten. Eine Ausnahme bildet Gozzoli. Müller Hofstede 2002, S. 104.

³⁴⁰ Calabrese 2006, S. 57.

A. VORSCHLÄGE AUS DER LITERATUR

DER MONFORTE-ALTAR

Ich beschränke mich auf eine Beschreibung der Nebenfiguren des Monforte-Altars in der Gemäldegalerie in Berlin, weil der Monforte-Altar im ersten Teil (**Seite 38-43**) meiner Arbeit im Hinblick auf einen Stifter im Bildgeschehen ausführlicher behandelt wurde.

Hinter dem Mohrenkönig sind von zwei Figuren nur die Köpfe sichtbar (**Abb. 58**). Zwischen der Figur am rechten Bildrand und dem kleinen Pagen befindet sich ein in Schichten dargestellter Teil einer Steinmauer, sodass ich annehme, dass die beiden Randfiguren durch einen Teil der Mauer vom Geschehen getrennt sind. Die rechte Figur blickt auf das Bildgeschehen. Der Mann mit der blauen Mütze ist vom Geschehen abgewendet, sein Blick ist jedoch nicht auf den Betrachter gerichtet.

Weitere, in kleinerem Maßstab gemalte Zuschauer befinden sich hinter einer niedrigen Holzbrüstung in der Mitte des Bildes (**Abb. 59**). Links ist ein bärtiger Mann zu sehen, der den Arm auf der Brüstung abstützt. In seiner linken Hand hält er etwas. Sein Blick fällt nach rechts. Er trägt eine dunkle Kappe mit einer Brosche und einer Feder. Ein Begleiter mit roter Mütze links von ihm ist nur angeschnitten. Weiter rechts hinter der Brüstung sind zwei barhäuptige junge Männer mit langen Haaren als Halbfiguren dargestellt. Der linke junge Mann hält seine Kopfbedeckung in der Hand vor sich.

Bereits in einem Artikel von 1914 zum Monforte-Altar erwähnt Friedländer die beiden porträthaften Köpfe rechts im Bild (**Abb. 58**) und zieht in Erwägung, dass es sich bei dem Mann mit der blauen Mütze um ein Selbstbildnis des Künstlers handeln könnte.³⁴¹ Friedländer sieht in den Gefolgsleuten der Könige Bildnisköpfe.³⁴² Er findet sie „italienisch“.³⁴³

Der bärtige Mann im Hintergrund, der sich an der Holzbrüstung aufstützt (**Abb. 59**), wurde hingegen von Destrée 1914 als Selbstbildnis des Künstlers gedeutet.³⁴⁴ Winkler stellt fest, dass es sich bei dieser Figur um ein „Bild nach der Natur“ handelt.³⁴⁵ Laut Winkler entspricht die Stelle im Bild der eines Selbstporträts.³⁴⁶ Er vergleicht sie mit Memlings mutmaß-

³⁴¹ Friedländer 1914, S. 2.

³⁴² Friedländer 1926, S. 56.

³⁴³ Ebd., S. 56.

³⁴⁴ Destrée 1914, S. 20.

³⁴⁵ Winkler 1964, S. 2.

³⁴⁶ Ebd., S. 2.

lichem Selbstporträt auf dem Donne-Triptychon (**Abb. 86**) in der National Gallery in London.³⁴⁷

Bei einer Untersuchung der zahlreichen Kopien und Varianten des Monforte-Altars stellt Sander fest, dass die kopierenden Künstler, in erster Linie der Meister von Frankfurt, ihr Selbstporträt an die Stelle des bärtigen Mannes im Mittelgrund setzten, das sie folglich für das Selbstbildnis des Hugo van der Goes hielten.³⁴⁸

Dhanens, Grosshans und Graf betrachten die zweite Figur von rechts (**Abb. 58**), deren Blick von der Szene abgewendet ist, als Selbstbildnis des Künstlers.³⁴⁹

Dhanens interpretiert dieses mögliche Selbstporträt von Goes als Mann mit der blauen Mütze als eine Art Signatur des Künstlers auf einem besonders wichtigen Werk.³⁵⁰ Die Figur ganz rechts betrachtet sie als einen Freund oder Kollegen von Goes, den er ehren wollte.³⁵¹ Dhanens spricht von einem Blick des Mannes mit der blauen Mütze auf den Betrachter,³⁵² was nicht ganz stimmt: Laut Grosshans sind die Augen dieser Figur im Röntgenbild auf den Betrachter gerichtet, in der endgültigen Ausführung wurde der Blick abgeschwächt.³⁵³ Grosshans erkennt in den Augen des Mannes mit der blauen Mütze die Spiegelung eines Fensters.³⁵⁴ Das verleihe seinem in sich gekehrten Blick eine größere Tiefe als dem der anderen Figuren des Monforte-Altars.³⁵⁵

Châtelet betrachtet den jungen Mann am rechten Bildrand als Selbstbildnis von Hugo van der Goes und will eine Ähnlichkeit mit dem heiligen Lukas von oder nach Goes in Lissabon bemerken.³⁵⁶ Den Mann mit der blauen Mütze hält er für Justus van Gent, der mit Hugo van der Goes befreundet war.³⁵⁷ Châtelets sehr frühe Datierung des Monforte-Altars hängt mit seiner Identifikation des ältesten Königs mit Antoine de Croy zusammen.³⁵⁸

³⁴⁷ Winkler 1964, S. 2.

³⁴⁸ Sander 1999, S. 248, 250.

³⁴⁹ Dhanens 1998, S. 203; Grosshans 2003, S. 236; Graf 2003, S. 264. Den bärtigen Mann im Mittelgrund hinter der Brüstung hält Dhanens nicht für ein Selbstporträt des Künstlers, weil seine Kleidung und der Schmuck auf der Mütze ihn ihrer Meinung nach als Mitglied des Gefolges der Könige ausweisen. Siehe dazu Dhanens 1985, S. 12.

³⁵⁰ Dhanens 1998, S. 203.

³⁵¹ Dhanens 1985, S. 12; Dhanens 1998, S. 203.

³⁵² Ebd., S. 203.

³⁵³ Grosshans 2002, S. 149, S. 162 f. Anm. 44.

³⁵⁴ Grosshans 2003, S. 239.

³⁵⁵ Ebd., S. 236, 239.

³⁵⁶ Châtelet 2001, S. 196.

³⁵⁷ Ebd., S. 196.

³⁵⁸ Ebd., S. 196; Châtelet 2004, S. 483.

Meiner Meinung nach kommen nur zwei Figuren auf dem Monforte-Altar, der bärtige Mann und der Mann mit der blauen Mütze als Selbstporträts in Frage. Bevor ich den widersprüchlichen Meinungen zu diesen beiden Figuren nachgehe, möchte ich die anderen Vorschläge zu Selbstbildnissen von Goes vorstellen.

DER MARIENTOD

Die Tafel mit dem Marientod von Hugo van der Goes im Groeningemuseum in Brügge (**Abb. 60**) ist 147, 8 x 122, 5 cm groß. Sie ist an den Rändern leicht beschnitten.³⁵⁹

Laut Borchert folgt die Darstellung des Marientods der *Legenda aurea* von Jacobus de Voragine, dessen Schilderung des Marientods auf apokryphen Legenden beruht.³⁶⁰

Die Apostel sind um das perspektivisch verkürzte Sterbebett der Muttergottes versammelt. Über der Muttergottes erscheint in einer Gloriole Christus mit Engeln. Der heilige Petrus hält die Sterbekerze, deren Flamme ein anderer Apostel mit der Hand schützt. Die restlichen Apostel mit ihren unterschiedlichen Physiognomien und der ausdrucksvollen Gestik ihrer Hände sind auf engem Raum, zum Teil kauend, versammelt. Zwei Apostel, ein älterer Mann am linken Bildrand und ein Apostel im Vordergrund, der ein Buch hält, blicken aus dem Bild. Der Apostel rechts im Vordergrund trägt Kleidung in Rosatönen und eine hellrote Kopfbedeckung, vielleicht ein Chaperon. Sein Gesicht ist frontal dargestellt und leicht zur Seite geneigt. Er ist bärtig und hat graubraunes in der Mitte gescheiteltes Haar. Die hellen Glanzpunkte in seinen Augen unterscheiden sich den Abbildungen nach nicht von denen der anderen Apostel.

Der Marientod in Brügge wird sehr unterschiedlich datiert.³⁶¹ Er wird in der Literatur oft als charakteristisches Spätwerk gesehen.³⁶² Kruse z. B. datiert den Marientod um 1480-1482.³⁶³ Von de Vos wird er hingegen bereits um 1470-1471, kurz nach dem Monforte-Altar, den er um 1468-1470 ansetzt, datiert.³⁶⁴ Er begründet diese frühe Datierung damit, dass Schongauer das Bild bereits 1470-1473 auf seiner Reise in die Niederlande gesehen haben

³⁵⁹ Dhanens 1998, S. 346. Dhanens schätzt, dass an allen Seiten 2-3 cm entfernt wurden. Dies zeigt sich im Vergleich mit einer Kopie aus dem 16. Jahrhundert in der St. Salvator-Kathedrale in Brügge. Eine Abbildung der Kopie findet sich ebd., S. 335.

³⁶⁰ Borchert 2002, S. 240 Kat. Nr. 39; Quermann 2006, S. 26.

³⁶¹ Zum Forschungsstand siehe Quermann 2006, S. 37-45.

³⁶² z.B. Borchert 2002, S. 240 Kat. Nr. 39, wo der Marientod 1477-1482 datiert wird.

³⁶³ Belting/Kruse 1994, S. 242.

³⁶⁴ De Vos 2002, S. 135.

soll.³⁶⁵ Ein Stich von Schongauer zum Marientod (**Abb. 61**) ist seiner Meinung nach von dem Gemälde von Goes inspiriert³⁶⁶ und nicht umgekehrt.³⁶⁷ Quermann vermutet, dass der Stich früher entstanden ist als das Bild von Goes.³⁶⁸

De Vos nimmt an, dass der Marientod von Goes für die Dünenabtei von Brügge gemalt wurde, wo er sich noch im 18. Jahrhundert befand.³⁶⁹

Bereits Destrée hält es für möglich, dass Goes sich in einem der Apostel des Marientods dargestellt haben könnte.³⁷⁰ Dhanens vermutet im Apostel rechts im Vordergrund des Marientods in Brügge (**Abb. 62**) ein angedeutetes Selbstbildnis von Hugo van der Goes.³⁷¹ Sie geht davon aus, dass Goes den Marientod in einer letzten Schaffensphase nach seiner Krankheit für das Roode Kloster bei Brüssel, in dem er Laienbruder war, oder für sich selbst gemalt hat.³⁷² Der auf den Betrachter gerichtete Blick des Apostels ist einer der Gründe, warum Dhanens diese Figur als spätes Selbstporträt des Künstlers deutet.³⁷³ Ihrer Meinung nach unterscheidet sich der melancholische Blick dieser Figur vom angespannten Ausdruck der anderen Apostel.³⁷⁴

Im Folgenden möchte ich kurz untersuchen, ob ein Selbstporträt als Apostel, abgesehen von Selbstporträts als heiliger Lukas, auf die ich später noch eingehen werde, überhaupt plausibel ist.

Ein frühes erhaltenes Beispiel florentinischer Selbstporträts im Rahmen religiöser Darstellungen stammt von Andrea Orcagna. Auf dem Marmorrelief mit dem Marientod und der Himmelfahrt Mariens auf dem Tabernakel von Orsanmichele in Florenz von 1359 (**Abb. 63, Abb. 64**) hat sich der Künstler ganz rechts hinter den Aposteln des Marientods etwas

³⁶⁵ De Vos 2002, S. 142. Zur möglichen Reise Schongauers in die Niederlande siehe Quermann 2006, S. 39 Anm. 106. Die Reise wird 1469-1471 angesetzt.

³⁶⁶ De Vos 2002, S. 138-142.

³⁶⁷ Literatur zur Diskussion des Zusammenhanges zwischen dem Marientod von Goes und dem Stich von Schongauer siehe Quermann 2006, S. 39-41.

³⁶⁸ Ebd., S. 109 Anm. 306.

³⁶⁹ De Vos 2002, S. 142.

³⁷⁰ Destrée 1914, S. 19 f.

³⁷¹ Dhanens 1998, S. 357-360.

³⁷² Ebd., S. 336.

³⁷³ Ebd., S. 357.

³⁷⁴ Ebd., S. 357. Dhanens will an den Pupillen des Apostels im Vordergrund des Marientods von Goes eine Richtungsänderung erkennen, die sie darauf zurückführt, dass der Künstler beim Malen des Selbstporträts beide Augen separat malt. Eine ähnliche Divergenz der Pupillen hat Dhanens bei Jan van Eycks Mann mit dem roten Turban in der National Gallery in London festgestellt. Siehe dazu Dhanens 1998, S. 383 Anm. 279; Dhanens 1980, S. 190.

größer als diese dargestellt. Das Tabernakel und das Selbstporträt werden um 1452 von Ghiberti in seinen „Denkwürdigkeiten“ erwähnt.³⁷⁵

Bereits 1401 bildet sich der sienesischer Maler Taddeo di Bartolo auf einem Altarbild mit der Himmelfahrt Mariae im Dom von Montepulciano (**Abb. 65**) als einer der Apostel ab.³⁷⁶ Die Inschrift Sanctus Taddeus im Heiligenschein weist ihn als seinen Namenspatron, den Apostel Thaddäus aus. Taddeo di Bartolo verwendet für sein Selbstporträt (**Abb. 66**) ein helleres Inkarnat als für die restlichen Apostel.³⁷⁷ Dadurch, dass er mit den Fingern Argumente aufzählt, mit der Geste des „*digitis computans*“, hebt er sich von den anderen Aposteln ab.³⁷⁸

Diese frühen italienischen Selbstporträts zeugen von einem ungewöhnlichen Selbstbewusstsein der Künstler sowie von ihrem Wunsch nach Erlösung im Jenseits.³⁷⁹ Dass sich Taddeo di Bartolo als heiliger Thaddäus inmitten der Apostel am leeren Grab der Muttergottes darstellt, zeigt, dass Selbstbildnisse als Apostel möglich waren.

Im Marientod von Petrus Christus in der Timken Art Gallery (The Putnam Foundation) in San Diego, der um 1457 bis 1467 datiert wird,³⁸⁰ befindet sich wie auf dem Bild von Goes ein Apostel mit einem Buch im Vordergrund (**Abb. 67**). Das Bett der Madonna ist bildparallel dargestellt. Keiner der locker im Raum verteilten Apostel von Petrus Christus blickt auf den Betrachter. Panhans-Bühler führt die Anordnung der Figuren im Vordergrund bei Petrus Christus und Goes auf ein verlorenes Vorbild des Meisters von Flémalle zurück, das durch eine Marientod-Miniatur im Stundenbuch der Katharina von Cleve überliefert ist.³⁸¹ Borchert ist der Meinung, dass der Marientod von Goes nicht auf ein verlorenes Vorbild des Meisters von Flémalle zurückgeht, sondern direkt vom Marientod von Petrus Christus beeinflusst ist.³⁸²

³⁷⁵ Müller Hofstede 2002, S. 74; Ghiberti 1920, S. 60.

³⁷⁶ Marschke 1998, S. 94.

³⁷⁷ Müller Hofstede 2002, S. 99.

³⁷⁸ Ebd., S. 99; zur Geste des mit den Fingern Zählens und ihrem Zusammenhang mit der scholastischen Argumentation siehe Chomentovskaja 1938, S. 159, 170 f.

³⁷⁹ Woods Marsden 1998, S. 44, 48.

³⁸⁰ Belting/Kruse 1994, S. 202. Ainsworth datiert den Marientod von Petrus Christus um 1460-1465, siehe Ainsworth 1994, S. 146 Kat. Nr. 15.

³⁸¹ Panhans-Bühler 1978, S. 127-132, Tafel XXXV Abb. 79.

³⁸² Borchert 2002, S. 231 Kat. Nr. 13.

Meiner Ansicht nach handelt es sich bei dem Apostel von Goes nicht um ein Selbstbildnis. Obwohl die rote Kopfbedeckung des Apostels im Vordergrund des Marientods von Hugo van der Goes ein möglicher Hinweis auf einen Zeitgenossen sein könnte, erscheint mir die Stelle im Bild, die er einnimmt, doch als zu prominent für ein altniederländisches Selbstbildnis. Auch Müller Hofstede hat festgestellt, dass die möglichen Beispiele für altniederländische Selbstporträts im Bildgeschehen meist verkleinert sind oder von anderen Figuren oder Elementen im Bild teilweise überdeckt werden.³⁸³

DIE WIENER BEWEINUNG

Im Zusammenhang mit den möglichen Stiftern im Bildgeschehen habe ich bereits erwähnt, dass auf der Beweinung des Wiener Diptychons von Goes (**Abb. 41**) Nikodemus und eine mit erhobenen Händen klagende Frau am rechten Bildrand zeitgenössische Kleidung tragen. Ein reich geschmückter Hut mit der Dornenkrone Christi liegt zu Füßen des Nikodemus.

Denny hält es für möglich, dass es sich bei der Figur des Nikodemus am rechten Rand der Wiener Beweinung um eine Anspielung auf den Künstler handelt.³⁸⁴ Diese Vermutung begründet Denny mit dem im Vordergrund auf dem Boden liegenden bestickten Hut mit einer Dornenkrone. Diesen Hut betrachtet er als Symbol für die Anteilnahme am Leid Christi, wie sie von der religiösen Reformbewegung der *Devotio moderna* gefordert wurde und zum Beispiel in Texten von Thomas von Kempen vorkommt.³⁸⁵ Denny interpretiert den Hut mit der Dornenkrone als ein Symbol für den Konflikt zwischen dem weltlichen Erfolg von Hugo van der Goes als Künstler und seinen religiösen Bestrebungen.³⁸⁶ Diese Interpretation geht meiner Meinung nach zu weit. Der Zusammenhang mit der *Devotio moderna* erscheint mir plausibel. Das Roode Kloster bei Brüssel, in das Hugo van der Goes um 1475 als Laienbruder eintrat, gehörte der Windesheimer Kongregation an, die mit der *Devotio moderna* in Zusammenhang stand.³⁸⁷

³⁸³ Müller Hofstede 1998, S. 39-68.

³⁸⁴ Denny 1980, S. 122 f.

³⁸⁵ Ebd., S. 122 f.

³⁸⁶ Ebd., S. 124.

³⁸⁷ Ebd., S. 122 ; Dhanens 1998, S. 53. Zur Datierung des Klostereintritts von Hugo van der Goes siehe Sander 1992, S. 16 Anm. 8.

Simon weist darauf hin, dass das Motiv der Dornenkrone auch auf einer Beweinung nach Rogier van der Weyden im Prado in Madrid (**Abb. 68**) vorkommt.³⁸⁸ Die Dornenkrone liegt auf einem Tuch vor dem betenden Stifter.

Denny und Kruse erwähnen Niccolò dell'Arcas plastisches Selbstporträt als Nikodemus (**Abb. 69**) in der Beweinungsgruppe in Bologna in der Kirche S. Maria della Vita.³⁸⁹ Die Beweinungsgruppe wird nach 1464 oder um 1485 datiert.³⁹⁰ Es fällt auf, dass Nikodemus dort, im Gegensatz zur entsprechenden Figur bei Goes, auf beiden Beinen kniet. Selbstporträts von Bildhauern als Nikodemus beruhen auf einer mittelalterlichen Legende, wonach Nikodemus ein Kruzifix geschnitzt haben soll.³⁹¹

Sander schreibt, dass ihm in der altniederländischen Malerei kein einziges Beispiel für ein Selbstbildnis als Nikodemus bekannt ist.³⁹² Lanckoronska hingegen hält die Figur des Nikodemus in der Beweinung vor dem offenen Grab von Rogier van der Weyden in den Uffizien in Florenz für ein Selbstbildnis Rogiers, eine Meinung die nicht überzeugend erscheint.³⁹³

Wie Sander und Kruse bin ich der Ansicht, dass es sich bei Nikodemus eher um ein Stifterbildnis als um ein Selbstporträt handelt.³⁹⁴ Der von Denny aufgezeigte mögliche Zusammenhang des Hutes mit der Dornenkrone mit der religiösen Bewegung der *Devotio moderna* könnte auch bei einem Stifter zutreffend sein.

DER PORTINARI-ALTAR

Koster macht darauf aufmerksam, dass sich hinter den bekannten Hirten auf der Mitteltafel des Portinari-Altars eine zusätzliche Männerfigur befindet, die sich durch ihre rote Kopfbedeckung von den Hirten unterscheidet (**Abb. 70**).³⁹⁵ Neben der Figur mit dem Dudelsack, die mit erhobener Hand ein Stück hinter den anderen Hirten heraneilt, ist ein Mann vom Geschehen abgewendet. Nur ein kleiner Ausschnitt seines Gesichts im Dreiviertel-

³⁸⁸ Simon 2006, S. 49, 105; Belting/Kruse 1994, S. 182; De Vos 1999, S. 370 f.

³⁸⁹ Belting/Kruse 1994, S. 235; Denny 1980, S. 121.

³⁹⁰ Bresc-Bautier 1987, S. 60. Gnudi datiert die Beweinungsgruppe 1485-1490, siehe Gnudi 1942, S. 66, 55; Gnudi o.J., S. 39.

³⁹¹ Schleif 1993, S. 599, 608.

³⁹² Sander 1992, S. 80.

³⁹³ Lanckoronska 1969, S. 37 f. Abbildung bei De Vos 1999, S. 331.

³⁹⁴ Sander 1992, S. 81; Belting/Kruse 1994, S. 235.

³⁹⁵ Koster 2003, S. 171; Koster 2008, S. 88.

profil ist zu sehen. Nur die Nase und die Augen, sowie die rote Kappe und dunkles Haar, das das Gesicht umrandet, sind nicht von der erhobenen Hand des Hirten überdeckt. Auffällig ist der vom Geschehen abgewandte Blick dieser Figur. Das dunkle Haar und die markante Nase dieser Figur vergleicht Koster mit dem Nikodemus der Wiener Beweinung und dem hl. Lukas (von oder nach Goes) in Lissabon, auf den ich noch näher eingehen werde.³⁹⁶ Ohne die fast versteckte Männerfigur auf der Mitteltafel des Portinari-Altars als Selbstporträt zu bezeichnen, stellt Koster Ähnlichkeiten zu diesen möglichen Selbstporträts fest.³⁹⁷

DER HEILIGE LUKAS IN LISSABON

Der heilige Lukas im Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon (**Abb. 71**), der Goes zugeschrieben wird oder als Kopie nach Goes behandelt wird, ist auf Holz gemalt und 104,5 x 62,4 cm groß. Die Tafel zeigt den Evangelisten ganzfigurig, auf einem Kissen kniend, im Dreiviertelprofil.

Ein großes Buch dient dem hl. Lukas als Zeichenunterlage. Laut Rivière verwendet Lukas sein Evangelium als Zeichenunterlage.³⁹⁸ Er zeichnet mit einem gedrehten Silberstift. Der Kopf des Heiligen ist im Dreiviertelprofil dargestellt. Der zarte Nimbus wird von der oberen Bildkante angeschnitten. Der heilige Lukas ist als Mann in mittleren Jahren dargestellt. Er blickt konzentriert nach rechts auf sein Modell außerhalb des Bildes. Er trägt eine hellrote Kappe, unter der dunkle Haarsträhnen sichtbar sind. Ein Kapuzenteil seiner pelzgefütterten hellroten Kleidung liegt auf seiner Schulter. Ein blauer Umhang ist über seine linke Schulter und den das Buch haltenden Arm gelegt.

Der Raumausschnitt gibt eine Künstlerwerkstatt wieder. Hinter dem Evangelisten ist eine Staffelei zu sehen. Darauf befinden sich eine vorbereitete Bildtafel und eine unbenutzte Palette.³⁹⁹ Auf dem gekachelten, perspektivisch dargestellten Boden liegen im Vordergrund Zeichenutensilien: eine Feder, ein Messer und ein spitzer Gegenstand.⁴⁰⁰ Das Symbol des Heiligen, der Stier, ist links im Bild zwischen dem Fenster und einem dreibeinigen Stuhl zu sehen.

³⁹⁶ Koster 2003, S. 171; Koster 2008, S. 88.

³⁹⁷ Koster 2003, S. 171.

³⁹⁸ Rivière 1987, S. 64.

³⁹⁹ Siehe dazu De Vos 1999, S. 152.

⁴⁰⁰ Messer, Feder und Holzkohle werden laut Borchert 2002, S. 239 Kat. Nr. 38 im *Libro dell'arte* von Cennino Cennini erwähnt. Demnach diente das Messer zur Korrektur von Silberstiftzeichnungen, die Feder zum Entfernen der Vorzeichnung mit Kohle.

Die beiden oberen Ecken des Bildes wurden nachträglich beschnitten. Laut Sander war der obere Abschluss ursprünglich halbrund.⁴⁰¹ Die rechte Malkante der Tafel ist original,⁴⁰² laut Sander sogar beide seitlichen sowie die untere Malkante.⁴⁰³ Vermutlich hat es sich ursprünglich um ein Diptychon gehandelt,⁴⁰⁴ auf dessen rechter Tafel die Muttergottes mit dem Kind dargestellt war.⁴⁰⁵

Die Zuschreibung der Tafel in Lissabon an Hugo van der Goes bleibt umstritten. Eine Zeichnung im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam gibt das Bild wieder.⁴⁰⁶ Ein Stich des Antwerpener Stechers Anton Wierix (**Abb. 72**) aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts wiederholt die Gestalt des hl. Lukas seitenverkehrt: Der Evangelist auf dem Stich kniet vor einer frontal thronenden Madonna.⁴⁰⁷ Einer Inschrift auf dem Stich nach stammt die Bild-erfindung von Quentin Massys.

Die Tafel in Lissabon gelangte 1913 aus der königlichen Sammlung im Palacio des Necessidades in Lissabon in das Museu Nacional.⁴⁰⁸ Die Herkunft des Bildes ist unbekannt.

Es wurde 1939 von Reis Santos erstmals Hugo van der Goes zugeschrieben.⁴⁰⁹ Winkler behandelt das Bild als eine Kopie nach einem verlorenen Original von Hugo van der Goes.⁴¹⁰ In der Neuauflage von Friedländers „Early Netherlandish Painting“ wird das Bild als Kopie nach Hugo van der Goes und als mögliches Werk von Quentin Massys behandelt.⁴¹¹ Pauwels ist der Meinung, dass es sich bei dem hl. Lukas in Lissabon um ein frühes Werk von Quentin Massys handelt.⁴¹² Die Inschrift auf dem Stich hält er für richtig.⁴¹³ Baudouin fühlt sich unter anderem durch die Farben des Bildes an Hugo van der Goes erinnert.⁴¹⁴ Von Lievens-de Waegh wird die Tafel mit dem hl. Lukas in Lissabon für ein Werk aus der Umgebung von Goes gehalten, das viele Eigenheiten des Künstlers zeigt, ohne seine „Sensibilität“ aufzuweisen.⁴¹⁵

⁴⁰¹ Sander 1992, S. 118.

⁴⁰² Pauwels 1981, S. 19 Anm. 16.

⁴⁰³ Sander 1992, S. 118.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 118.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 124 f.

⁴⁰⁶ Abbildung bei Dhanens 1998, S. 122.

⁴⁰⁷ Pauwels datiert den Stich von Wierix in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts. Pauwels 1981, S. 16.

⁴⁰⁸ Sander 1992, S. 113.

⁴⁰⁹ Reis Santos 1939, S. 167.

⁴¹⁰ Winkler 1964, S. 221-226.

⁴¹¹ Friedländer 1969, Tafel 115, Add. 140, S. 88; Friedländer 1971, Tafel 134 A.

⁴¹² Pauwels 1981, S. 17.

⁴¹³ Ebd., S. 16.

⁴¹⁴ Baudouin 1981, S. 25.

⁴¹⁵ Lievens-de Waegh 1991, S. 159.

Sander hält die Tafel nach ihrer Restaurierung 1975-76 für ein Original von Hugo van der Goes.⁴¹⁶ Er bringt sie mit dem Marientod und der Berliner Hirtenanbetung, die er für späte Werke von Goes hält, in Verbindung.⁴¹⁷ Um den Zusammenhang mit dem Stich von Wierix zu erklären, zieht er in Erwägung, dass es eine verlorene Kopie von Quentin Massys nach Goes gegeben haben könnte.⁴¹⁸ (Diese Meinung weicht von Pauwels ab, der schreibt, dass Quentin Massys immer eigenständige Werke produzierte.⁴¹⁹) Auch White betrachtet den hl. Lukas in Lissabon als ein Original von Hugo van der Goes.⁴²⁰

Dhanens schließt aus, dass es sich um ein Werk von Goes handelt.⁴²¹ Sie begründet diese Meinung unter anderem mit einer härteren Malweise des Lissaboner Bildes⁴²² und mit der Vielzahl von Gegenständen, die im Atelier dargestellt sind.⁴²³ Weiters kritisiert sie den Mangel an Raum, der für den Stier zur Verfügung steht.⁴²⁴ Dhanens weist darauf hin, wie ungewöhnlich es ist, dass der heilige Lukas zur Rechten der Maria kniet.⁴²⁵

Ab dem 14. Jahrhundert war der hl. Lukas der Schutzheilige der Malerzünfte.⁴²⁶ De Vos und Rivière vermuten, dass es eine nicht erhaltene Version des hl. Lukas mit der Madonna des Meisters von Flémalle gegeben hat.⁴²⁷ De Vos bezeichnet deshalb Rogier van der Weydens Lukas-Madonna in Boston (**Abb. 73**) vorsichtig als „das älteste erhaltene Beispiel eines hl. Lukas, der eine tatsächlich vor ihm sitzende Muttergottes porträtiert.“⁴²⁸

Die Lukas-Madonna von Rogier van der Weyden im Museum of Fine Arts in Boston hat sich unter anderem aufgrund des Vorhandenseins von Pentimenti als das Original einer oft kopierten Bildkomposition erwiesen.⁴²⁹ Es existieren Kopien der Bostoner Lukas-Madonna in der Eremitage in St. Petersburg, der Alten Pinakothek in München und dem Groeningemuseum in Brügge.⁴³⁰

⁴¹⁶ Sander 1992, S. 118.

⁴¹⁷ Ebd., S. 121.

⁴¹⁸ Ebd., S. 125 f.

⁴¹⁹ Pauwels 1981, S. 16.

⁴²⁰ White 1997, S. 41.

⁴²¹ Dhanens 1998, S. 123.

⁴²² Ebd., S. 121.

⁴²³ Ebd., S. 122, 125.

⁴²⁴ Ebd., S. 122.

⁴²⁵ Ebd., S. 123.

⁴²⁶ De Vos 1999, S. 202.

⁴²⁷ Ebd., S. 202; Rivière 1987, S. 27-33. Die verlorene Version des hl. Lukas mit der Madonna des Meisters von Flémalle soll durch eine Kopie von Colyn de Coter in Vieuve überliefert sein. Siehe Borchert 2002, S. 247 Kat. Nr. 61; De Vos 1999, S. 202 Abb. 8a.

⁴²⁸ De Vos 1999, S. 202.

⁴²⁹ Ebd., S. 200.

⁴³⁰ Ebd., S. 203 Abb. 8 d-f. Zur Datierung der Kopien siehe ebd., S. 204; van Calster 2003, S. 467 Anm.8. Zu einem Bildteppich im Louvre, der das Bild ebenfalls kopiert, siehe De Vos 1999, S. 205.

Bereits 1902 nimmt Hulin de Loo an, dass es sich bei Rogiers hl. Lukas um ein Selbstbildnis handelt.⁴³¹ Panofsky, der den hl. Lukas in Boston nicht für das Original sondern für die beste Kopie hält, betrachtet Rogiers hl. Lukas als ein stark idealisiertes Selbstbildnis.⁴³² Lanckoronska bezeichnet die Fassung in der Alten Pinakothek in München, eine der Kopien, als „verkleidetes Selbstbildnis“ Rogiers.⁴³³ De Vos lehnt diese Meinungen zum Selbstporträt als nicht überzeugend ab.⁴³⁴ Er datiert das Bild um 1435-36, kurz nach der Entstehung der Rolin-Madonna Jan van Eycks.⁴³⁵

Rogier van der Weyden setzt die Lukasfigur rechts ins Bild, und schafft damit laut Rivière eine Bildtradition, von der nur der heilige Lukas (von oder nach Goes) in Lissabon abweicht.⁴³⁶ De Vos stellt fest, dass der hl. Lukas in Lissabon von Hugo van der Goes auf der Fassung von Rogier in Boston „aufbaut“.⁴³⁷ Laut van Calster ist für keine der Lukas-Darstellungen aus dem 15. Jahrhundert erwiesen, dass es sich um ein Selbstbildnis handelt.⁴³⁸

Die offene Palastarchitektur auf Rogiers Lukas-Madonna ist an die Rolin-Madonna von Jan van Eyck im Louvre (**Abb. 48**) angelehnt.⁴³⁹ Goes verlegt die Szene in das Atelier eines Künstlers. Winkler stellt fest, dass Goes den Vorgang des Zeichnens realistischer wiedergibt als Rogier.⁴⁴⁰ Goes stellt den Evangelisten kniend dar, während bei der Lukasfigur von Rogier das dem Betrachter zugewendete Bein nur angewinkelt ist und die Körperhaltung unklarer ist. Panofsky bezeichnet sie als Niederknien.⁴⁴¹ Auf Rogiers Lukas-Madonna ist das Symbol des Evangelisten, der Stier, hinter dem Heiligen, im Nebenraum dargestellt. Bei Rogier sehen wir auf das kleine Zeichenblatt. De Vos macht darauf aufmerksam, dass der hl. Lukas von Goes auf ein großes doppeltes gefaltetes Blatt zeichnet.⁴⁴²

Für die Fragestellung nach einem möglichen Selbstbildnis von Hugo van der Goes auf dem Monforte-Altar ist ein Vergleich mit dem möglichen Selbstporträt als hl. Lukas von oder nach Goes (**Abb. 71**) notwendig. Sofort fällt auf, dass der heilige Lukas eine spitzere Nase

⁴³¹ Hulin de Loo 1902; De Vos 1999, S. 204.

⁴³² Panofsky 1955, S. 398, 400.

⁴³³ Lanckoronska 1969, S. 33.

⁴³⁴ De Vos 1999, S. 204, S. 71 Anm. 77.

⁴³⁵ Ebd., S. 203.

⁴³⁶ Rivière 1987, S. 42 f., Anm. 56.

⁴³⁷ De Vos 1999, S. 205 f.

⁴³⁸ Van Calster 2003, S. 468.

⁴³⁹ Winkler 1964, S. 225.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 225.

⁴⁴¹ Panofsky 2001, S. 251.

⁴⁴² De Vos 1999, S. 152.

und dünnere kürzere Haare hat als der Mann mit der blauen Mütze am rechten Bildrand des Monforte-Altars (**Abb. 58**). Auch der bärtige Mann im Mittelgrund des Monforte-Altars (**Abb. 59**) sieht anders aus. Hingegen finde ich, dass der hl. Lukas eine Ähnlichkeit mit dem Nikodemus auf der Wiener Beweinung (**Abb. 41**) aufweist, obwohl ich diese Figur nicht für ein Selbstporträt halte. Es könnte sich um einen Figurentypus handeln, den Goes öfter verwendet hat.

B. ALTNIEDERLÄNDISCHE SELBSTBILDNISSE

Nun möchte ich einen Exkurs zu möglichen Selbstbildnissen anderer altniederländischer Künstler bringen, um über die Stellung dieser Figuren im Bild Aufschluss zu erhalten.

Jan van Eyck

Schweikhart bezeichnet Jan van Eycks „Mann mit dem Turban“ in der National Gallery in London (**Abb. 74**) als das wahrscheinlich „früheste autonome Selbstbildnis in der Malerei der Neuzeit“.⁴⁴³ Es ist am unteren Bildrand 1433 datiert. Es ist umstritten, ob es sich beim „Bildnis eines Mannes mit rotem Turban“ um ein Selbstporträt Jan van Eycks handelt.⁴⁴⁴ Zwei widersprüchliche Überlieferungen aus dem 17. Jahrhundert bezeichnen das Bild als Porträt des Herzogs „von Barlaumont“ oder als Selbstbildnis Jan van Eycks.⁴⁴⁵ Panofsky hält das Bildnis für ein Selbstporträt.⁴⁴⁶ Pächt betrachtet den Blick aus dem Bild, der auch in anderen Porträts Jan van Eycks (Jan de Leeuw im Kunsthistorischen Museum in Wien, Margareta van Eyck im Groeningemuseum in Brügge) vorkommt, nicht als ein ausreichendes Kriterium, um das Bild als Selbstporträt anzusehen.⁴⁴⁷ Campbell bringt Argumente dafür, dass es sich um ein Selbstporträt handelt: die bürgerliche Kleidung der Figur und das persönliche Motto „ALS ICH CAN“ auf dem originalen vergoldeten Rahmen.⁴⁴⁸

Campbell stellt außerdem fest, dass der Mann mit dem Turban Ähnlichkeiten zu einer aus dem Bild blickenden Figur von Hubert und Jan van Eyck aufweist: Dass es sich bei der Figur mit dem dunklen Chaperon auf der gestohlenen Tafel mit den gerechten Richtern aus

⁴⁴³ Schweikhart 1993, S. 19.

⁴⁴⁴ Van Calster, S. 479, Anm. 52.

⁴⁴⁵ Belting / Kruse 1994, S. 151.

⁴⁴⁶ Panofsky 2001, S. 195.

⁴⁴⁷ Pächt 1989, S. 108.

⁴⁴⁸ Campbell 1998, S. 214-216.

dem Genter Altar (**Abb. 75**) um Jan van Eyck handeln soll, ist seit dem 16. Jahrhundert überliefert.⁴⁴⁹

Jan van Eyck hat sich vermutlich zwei Mal als Spiegelung mit rotem Chaperon oder Turban dargestellt: im Konvexspiegel der Arnolfini-Hochzeit in London (National Gallery) (**Abb. 76**) und im Schild der Rüstung des hl. Georg auf der Paele-Madonna in Brügge (Groeningemuseum) (**Abb. 77**).⁴⁵⁰ Diese Selbstverkleinerung soll laut Müller-Hofstede dem Bedeutungsunterschied zwischen Künstler und Auftraggeber entsprechen.⁴⁵¹ Im Mittelalter gebührte dem Stifter der Vorrang gegenüber dem Selbstbildnis in einer figurenreichen Szene.⁴⁵² Diese zwischen „Künstlerstolz“ und Bescheidenheit stehenden Selbstdarstellungen führt Müller Hofstede auf antike rhetorische Bescheidenheitsformeln zurück.⁴⁵³

Rogier van der Weyden

Die Gerechtigkeitsbilder für das Rathaus in Brüssel, die Rogier van der Weyden als Brüsseler Stadtmaler 1439-1441⁴⁵⁴ schuf, wurden bei der Bombardierung Brüssels durch die Franzosen 1695 beim Brand des Rathauses zerstört.⁴⁵⁵ Der Trajan- und Herkinbald-Teppich im Bernischen Historischen Museum in Bern (**Abb. 78**), 1439 bis um 1450 entstanden,⁴⁵⁶ gibt die Szenen aus Rogiers Gerechtigkeitsbildern verändert wieder.⁴⁵⁷

In der Szene im zweiten Bildfeld (auf der Abbildung ganz links) betet Papst Gregor der Große für Trajan.⁴⁵⁸ In der dritten, simultan dargestellten Szene wird im Totenschädel Trajans seine unverwusste Zunge entdeckt (**Abb. 79**). Die Figur über dem Papst wird durch ihre etwas dunklere Hautfarbe hervorgehoben. Sie wurde als Selbstbildnis identifiziert. Das Selbstbildnis von Rogier van der Weyden auf dem Trajan- und Herkinbald-Teppich in Bern (**Abb. 79, Abb. 82**), ausgehend von den verlorenen Gerechtigkeitsbildern Rogiers in Brüssel, wurde von Kauffmann identifiziert⁴⁵⁹ und von Panofsky bestätigt.⁴⁶⁰

⁴⁴⁹ Campbell 1998, S. 216; S. 217 Anm. 28.

⁴⁵⁰ Zur Spiegelung van Eycks im Schild des hl. Georg der Paele-Madonna in Brügge siehe Carter 1954, S. 60-62 und Farmer 1968, S. 159 f.

⁴⁵¹ Müller Hofstede 1998, S. 47.

⁴⁵² Ebd., S. 52 u. Anm. 70.

⁴⁵³ Ebd., S. 54.

⁴⁵⁴ Schweikhart 1993, S. 15.

⁴⁵⁵ Kemperdick 2007, S. 24; Panofsky 2001, S. 260.

⁴⁵⁶ De Vos 1999, S. 345.

⁴⁵⁷ Der Teppich ist 10,53 Meter breit und 4,69 Meter hoch und besteht aus Wolle, Seide und Goldfäden. Siehe Schneebalg-Perelman 1979, S. 104.

⁴⁵⁸ Die Legende um Kaiser Trajan geht laut Schneebalg-Perelman auf das 9. Jahrhundert zurück und wurde in der „Göttlichen Komödie“ von Dante adaptiert. Ebd., S. 105.

⁴⁵⁹ Kauffmann 1916, S. 23-25.

Panofsky vergleicht das Selbstbildnis Rogiers auf dem Teppich in Bern mit einer Zeichnung im *Recueil d'Arras*⁴⁶¹ (einer Sammlung von Porträtzeichnungen aus dem 16. Jahrhundert), einem Stich von Hieronymus Cock, der Rogier wiedergeben soll⁴⁶² und mit dem hl. Lukas von Rogier in Boston (**Abb. 73**).⁴⁶³ Er kommt zu dem Schluss, dass der Teppich, wenn auch verzerrt und auf Details wie die zerfurchte Stirn verzichtend, mit den Gesichtszügen Rogiers auf der Zeichnung im *Recueil d'Arras* übereinstimmt.⁴⁶⁴ Den hl. Lukas in Boston, den er nicht für das Original dieses Bildthemas bei Rogier hält,⁴⁶⁵ betrachtet er als idealisiertes Selbstporträt.⁴⁶⁶

Der Mann mit der blauen Kopfbedeckung auf dem Teppich in Bern (**Abb. 82**), von dem nur Kopf und Kragen sichtbar sind, ist vom Geschehen abgewandt. Er trägt eine zeitgenössische Kopfbedeckung, den Chaperon der Bürger im 15. Jahrhundert.⁴⁶⁷ Er ist in Dreiviertelansicht dargestellt und blickt aus der Szene heraus auf den Betrachter. Panofsky schreibt, dass auf seiner Reise in die Niederlande 1451 Nikolaus von Kues auf Rogiers Selbstporträt im Original hingewiesen wurde⁴⁶⁸ und dass er den Blick auf den Betrachter in seinem Text „De Visione Dei“ von 1453 erwähnt, als Sinnbild für das Auge Gottes, das alles sieht.⁴⁶⁹

Dubuisson-Aubenay, von dem eine genaue Beschreibung der Gerechtigkeitsbilder um 1625 erhalten ist, schreibt, dass das Selbstbildnis des „bartlosen Künstlers“ sich in der ersten Herkinbald-Szene auf der dritten Tafel befunden hat.⁴⁷⁰ De Vos versucht, die Widersprüche zwischen dieser Beschreibung und dem Teppich dadurch zu erklären, dass das Selbstporträt durch den Kartonmaler der Tapisserie etwas aus dem Zusammenhang gerissen und möglicherweise seitenverkehrt wiedergegeben wurde.⁴⁷¹

⁴⁶⁰ Panofsky 2001, S. 245 f.

⁴⁶¹ Arras, Bibliothèque Municipale, Ms. 266 fol. 276. De Vos 1999, S. 65 Abb. 70.

⁴⁶² De Vos 1999, S. 65 Abb. 71.

⁴⁶³ Panofsky 1955, S. 397-400.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 399.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 398.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 400.

⁴⁶⁷ Schneeberg-Perelman 1979, S. 108.

⁴⁶⁸ Panofsky 1955, S. 393.

⁴⁶⁹ Panofsky 2001, S. 246. Kues bezieht sich auf „das Gesicht des hervorragenden Malers Rogier in dem kostbarsten Gemälde, das im Rathaus von Brüssel verwahrt wird.“ (Ebd., S. 246).

⁴⁷⁰ Die Beschreibung von Dubuisson-Aubenay 1623-1628 ist bei De Vos 1999, S. 352 f. abgedruckt.

⁴⁷¹ De Vos 1999, S. 66. Schneeberg-Perelman vermutet, dass die Vorlage für das Selbstbildnis beim Weben nicht umgekehrt wurde. Schneeberg-Perelman 1979, S. 108.

Van Calster ist der Meinung, dass die Tapisserie nach Rogiers Gerechtigkeitsbildern stark vom zerstörten Original abweicht.⁴⁷² Van Calster und Châtelet besprechen eine Zeichnung aus der Bibliothèque Nationale in Paris (**Abb. 80**), die eines der Gerechtigkeitsbilder genauer wiedergeben soll als der Teppich in Bern.⁴⁷³ Sonkes ist hingegen der Meinung, dass der Teppich in Bern eine größere Nähe zu Rogier van der Weyden aufweist als die Zeichnung in Paris.⁴⁷⁴ Die Zeichnung wird dem Meister der Coburger Rundblätter zugeschrieben.⁴⁷⁵ Dargestellt ist die Szene, in der Trajans Kopf Papst Gregor gezeigt wird und Papst Gregor vor dem Altar niederkniet. Auf der Zeichnung sind im Mittelgrund links des Altares, vor dem der Papst kniet, zwei Figuren neben einer Säule hinter einer niedrigen Brüstung dargestellt. Van Calster hält diese zwei Figuren für ein Selbstbildnis Rogier van der Weydens und ein Bildnis des Theologen, der das Bildprogramm erstellt hat (**Abb. 81**).⁴⁷⁶

Mit dem möglichen Selbstporträt von Goes als Mann mit der blauen Mütze auf dem Monforte-Altar (**Abb. 83**) stimmt die Abwendung der Figur auf dem Teppich in Bern (**Abb. 82**) vom Bildgeschehen überein. Der Kopf des Mannes mit der blauen Mütze von Goes ist stärker dem Betrachter zugewandt. Im Gegensatz zur Figur auf dem Teppich in Bern blickt der Mann mit der blauen Mütze von Goes jedoch nicht auf den Betrachter.

Mit der Stellung im Bild der Figur auf dem Teppich lässt sich aufgrund möglicher Abweichungen von Rogiers Original nicht argumentieren.

Dieric Bouts

Auch eine Figur rechts hinten auf der Mitteltafel des Abendmahlsaltares von Dieric Bouts: ein älterer Mann mit roter Kappe, der neben einer Anrichte steht, (**Abb. 85**), wird von van Even, Friedländer und Blum für ein Selbstbildnis gehalten.⁴⁷⁷ Die Mitteltafel des Abendmahlsaltares in der Sint-Peterskerk in Löwen (Museum voor Kerklijke Kunst) (**Abb. 84**) zeigt die Segnung der Hostie. Dieric Bouts hat den Abendmahlsaltar 1464-1467 gemalt. Der Altar

⁴⁷² Van Calster 2003, S. 472.

⁴⁷³ Ebd., S. 472 f. ; Châtelet 1975, S. 70-77.

⁴⁷⁴ Sonkes 1969, S. 238, Nr. E12.

⁴⁷⁵ De Vos 1999, S. 354 (mit Bibliographie).

⁴⁷⁶ Van Calster 2003, S. 473.

⁴⁷⁷ Van Even 1860; Belting/Kruse 1994, S. 218; Friedländer 1968, S. 13, 17; Blum 1969, S. 64.

wurde von der Bruderschaft vom Heiligen Sakrament in Auftrag gegeben.⁴⁷⁸ Der Vertrag zum Abendmahlsaltar von 1464 wurde 1898 entdeckt und publiziert.⁴⁷⁹

Smeyers wendet sich ausdrücklich gegen die Meinung, wonach die Mitteltafel ein Selbstbildnis enthält. Er ist wie van Gelder davon überzeugt, dass die vier Figuren in zeitgenössischer Kleidung, die abseits des Abendmahls stehen, die vier Auftraggeber des Altares darstellen.⁴⁸⁰ Der ältere Mann hinter Petrus wird von van Gelder für den wichtigsten der vier Auftraggeber, den Bürgermeister Rase van Baussele gehalten.⁴⁸¹

Müller Hofstede ist der Meinung, dass die Figur des älteren Mannes rechts im Hintergrund auf der Mitteltafel des Abendmahlsaltares ein Selbstbildnis des Künstlers ist.⁴⁸² Die beiden jungen Männer in der Durchreiche betrachtet er als Bildnisse der beiden Söhne Aelbert Bouts und Dieric Bouts der Jüngere.⁴⁸³ Périer d'Ieteren hält das Selbstbildnis und die Identifikation mit den Söhnen ebenfalls für plausibel.⁴⁸⁴ De Vos hält Bildnisse der Söhne des Künstlers für möglich, die beiden älteren Männer in zeitgenössischer Kleidung betrachtet er jedoch als die Vorsteher der Bruderschaft des Heiligen Sakraments.⁴⁸⁵

Hans Memling

Friedländer vermutet in dem Männerbildnis im Hintergrund des linken Flügels des Donne-Triptychons in der National Gallery in London (**Abb. 86**) ein Selbstbildnis von Hans Memling.⁴⁸⁶ Das Bild wird um 1475⁴⁸⁷ oder um 1480 datiert.⁴⁸⁸ Es wurde von John Donne, einem englischen Adeligen, der im Dienst des Hauses von York stand, in Auftrag gegeben.⁴⁸⁹

⁴⁷⁸ Schweikhart 1993, S. 15.

⁴⁷⁹ Périer d'Ieteren 2006, S. 39. Zum Vertrag siehe Comblen-Sonkes 1996, S. 73 f.; Schöne 1938, Dok. 55. S. 240, Übersetzung S. 89.

⁴⁸⁰ Van Gelder 1951, S. 51 f.; Smeyers 1998, S. 51.

⁴⁸¹ Van Gelder 1951, S. 51 f.

⁴⁸² Müller Hofstede 1998, S. 61.

⁴⁸³ Ebd., S. 61.

⁴⁸⁴ Périer d'Ieteren 2006, S. 124. Périer d'Ieteren stellt fest, dass die Vorschläge zu Selbstbildnissen von Bouts einander aufgrund mangelnder Ähnlichkeit widersprechen. Sie nennt ein mögliches Selbstbildnis auf dem Erasmus-Altar in St. Peter in Löwen, in der Figur links hinter dem Kaiser (Ebd., S. 125 Abb. 115) und ein mutmaßliches Selbstporträt von Bouts in der angeschnittenen Figur hinter dem Thron des Kaisers auf dem Gottesurteil in Brüssel (**Abb. 10**). (Ebd., S. 124) Es handelt sich um die Figur hinter dem Mann mit den erhobenen Händen im Gottesurteil. Diese Figur ist in der Unterzeichnung nicht vorhanden und wurde während des Malprozesses hinzugefügt. (Ebd., S. 48, 298) Périer d'Ieteren stellt fest, dass die beiden Figuren auf dem Erasmus-Altar und im Gottesurteil keine Ähnlichkeit mit dem im 16. Jahrhundert gestochenen Porträt von Dieric Bouts in einem Buch von Dominicus Lampsonius aufweisen. (Dominicus Lampsonius: *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, Antwerpen 1572) Périer d'Ieteren 2006, S. 125 Abb. 113.

⁴⁸⁵ De Vos 2002, S. 122-125.

⁴⁸⁶ Friedländer 1916, S. 55 f.; Friedländer 1928, S. 14.

Memlings mutmaßliches Selbstbildnis befindet sich hinter einer Säule auf dem Seitenflügel mit dem heiligen Johannes dem Täufer, der sein Namenspatron war.⁴⁹⁰ Durch seine Verkleinerung gegenüber den anderen Figuren ist er vom Geschehen auf der Mitteltafel isoliert.⁴⁹¹ Das Hervorschauen hinter der Säule sowie die Hand an der Säule unterstreichen laut Müller Hofstede die Bescheidenheit des Künstlers und die Zurücksetzung des Künstlerselbstbildnisses gegenüber den Stiftern.⁴⁹²

Campbell bezeichnet die Figur lediglich als Assistenzporträt.⁴⁹³

In einer der Szenen des Reliquienschreines der hl. Ursula von Memling in Brügge, dem Martyrium der heiligen Ursula in Köln, (**Abb. 87**) findet sich hinter der Heiligen ein altes Paar in zeitgenössischer Kleidung, das in der Art von Stiftern im Bildgeschehen in die Szene integriert ist. Laut Lobelle-Caluwé könnte es sich hierbei um ein Selbstporträt des Künstlers mit seiner Frau Anne handeln.⁴⁹⁴ Sie ist 1487, zwei Jahre vor der Weihe des Reliquienschreines, gestorben.⁴⁹⁵ Die Frau hat die Hände gefaltet, der Mann hat seinen Hut abgenommen. Er blickt aus dem Bild. Es besteht keine Ähnlichkeit zur Figur auf dem Donne-Triptychon.

Marcanton Michiel berichtet in seinen „Notizia d’opere del disegno“, dass er 1521 ein Selbstbildnis von Memling in der Sammlung des Kardinals Grimani in Venedig gesehen hat. Er beschreibt Memlings Aussehen im Selbstporträt als „piu tosto grasso, che altramente rubicondo“,⁴⁹⁶ was Frimmel mit „eher dick als anders und röthlich“ übersetzt.⁴⁹⁷

Gerard David

Sander erwähnt eine kurz vor 1500 entstandene Anbetung der Könige von Gerard David in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel (**Abb. 88**), auf der der

⁴⁸⁷ Dunkerton 1991, S. 320.

⁴⁸⁸ De Vos 1994 b, S. 180.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 180.

⁴⁹⁰ Müller Hofstede 1998, S. 63.

⁴⁹¹ Ebd., S. 63 f.

⁴⁹² Ebd., S. 63 f.

⁴⁹³ Campbell 2005, S. 52.

⁴⁹⁴ Lobelle-Caluwé 1997, S. 50-52.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 52.

⁴⁹⁶ Schweikhart 1993, S. 20; Frimmel 1888, S. 102.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 103.

Künstler an der Stelle des bärtigen Mannes auf dem Monforte-Altar dargestellt sein soll.⁴⁹⁸ Die aus dem Bild blickende Figur am linken Bildrand der Anbetung der Könige in Brüssel oder der Mann (zwischen dem mittleren König und Joseph), der seine Hand vor den Oberkörper hält, werden laut Ainsworth häufig als Selbstporträts bezeichnet.⁴⁹⁹ Laut Sulzberger hielt Destrée letzteren für ein jugendliches Selbstbildnis Gerard Davids.⁵⁰⁰ Müller Hofstede ist hingegen der Meinung, dass es sich bei der teilweise verdeckten Figur am linken Bildrand um ein Selbstbildnis Gerard Davids handelt.⁵⁰¹

Van Miegroet und De Vos weisen auf ein Selbstbildnis von Gerard David am linken Rand der linken Tafel des Diptychons mit dem Urteil des Kambyzes (Festnahme des Sisamnes) (**Abb. 57**) von 1498 im Groeningemuseum in Brügge hin.⁵⁰²

Von Gerard David gibt es eine Darstellung der Virgo inter Virgines, der Muttergottes mit weiblichen Heiligen im Musée des Beaux-Arts in Rouen (**Abb. 89**), auf der der Künstler und seine Frau als Stifter dargestellt sind.⁵⁰³ Das gesicherte Selbstbildnis von Gerard David wird im Recueil d'Arras Ms. 266 der Bibliothèque Municipale von Arras auf fol. 277 wiedergegeben.⁵⁰⁴

Die Virgo inter Virgines stiftete Gerard David 1509 dem Karmeliterkloster in Brügge für den Hauptaltar der Kirche.⁵⁰⁵ Ainsworth betont, dass Gerard David sein Selbstporträt (**Abb. 90**) und das Bildnis seiner Frau Cornelia Cnoop mit der weißen Kopfbedeckung rechts hinten nicht durch die Platzierung im Bild sondern durch das Licht hervorhebt.⁵⁰⁶ Das Licht kommt von rechts. Der Hintergrund, ursprünglich ein gemalter Millefleur-Teppich, ist stark nachgedunkelt.⁵⁰⁷

Ainsworth nennt als mögliche Absichten dieser Stiftung Gerard Davids den Wunsch nach Erlösung ebenso wie das Selbstbewusstsein des erfolgreichen Künstlers auf dem Höhepunkt seiner Karriere.⁵⁰⁸

⁴⁹⁸ Sander 1999, S. 244. Van Miegroet datiert die Anbetung der Könige in Brüssel um 1490-1495. Van Miegroet 1989, S. 282 Kat. Nr. 10.

⁴⁹⁹ Ainsworth 1998, S. 90 Anm. 62.

⁵⁰⁰ Sulzberger 1955, S. 176.

⁵⁰¹ Müller Hofstede 1998, S. 54.

⁵⁰² Van Miegroet 1989, S. 156 Abb.147, S. 164 ; De Vos 2002, S. 196.

⁵⁰³ Ainsworth 1998, S. 79, 89 Anm. 55.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 89 Anm. 55; van Miegroet 1989, S. 222. Die Zeichnung mit dem Porträt Gerard Davids im Recueil d'Arras (Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 266, fol. 277) ist bei van Miegroet 1989, S. 20 Abb. 2 abgebildet.

⁵⁰⁵ Ainsworth 1998, S. 73.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 84 f.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 83; van Miegroet 1989, S. 222.

⁵⁰⁸ Ainsworth 1998, S. 81-83.

Gerard Davids Bild erinnert an Andrea Mantegnas Selbstbildnis mit seiner Frau an den Bildrändern der „Darstellung Christi im Tempel“ in der Gemäldegalerie in Berlin, das um 1454 datiert wird.⁵⁰⁹

Zusammenfassung altniederländische Selbstbildnisse

Zusammenfassend zu den Vorschlägen zu altniederländischen Selbstbildnissen ist festzustellen, dass nur wenige der genannten Beispiele gesicherte Selbstporträts sind. Die Figuren, die als Selbstporträts in Frage kommen, sind entweder verkleinert oder werden von anderen Elementen im Bild überlagert und teilweise verdeckt. Müller Hofstede weist darauf hin, dass sie gegenüber den Stifterbildern stark in den Hintergrund treten. Gleich groß wie die Figuren der Szene erscheinen die Selbstporträts von Rogier van der Weyden auf dem Teppich in Bern und von Gerard David in Rouen.

C. SELBSTBILDNISSE IN EPIPHANIE-DARSTELLUNGEN

Sowohl in Italien als auch in den Niederlanden entsteht im 15. und 16. Jahrhundert eine Vorliebe der Künstler für Selbstbildnisse im Zusammenhang mit Epiphanie-Darstellungen.⁵¹⁰

Epiphanien des Meisters von Frankfurt und von Joos van Cleve

Laut Sander zählt der Monforte-Altar in Berlin (**Abb. 45**) zu einem der meistkopierten Werke der altniederländischen Malerei.⁵¹¹ Bei der Untersuchung der seitenverkehrten Kopie des Meisters von Frankfurt im Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (**Abb. 46**) stellt er fest, dass der Künstler sein Selbstbildnis an die Stelle des bärtigen Mannes auf dem Monforte-Altar gesetzt hat.⁵¹² Diese Beobachtung beruht auf dem Vergleich mit dem ebenfalls in Antwerpen befindlichen Selbstporträt des Meisters von Frankfurt mit seiner Frau von 1496.⁵¹³

⁵⁰⁹ Schweikhart 1993, S. 23. Zu Mantegnas Darstellung Christi im Tempel siehe Prinz 1962, S. 50-54, S. 50 Abb.1; Calabrese 2006, S.68 Abb. 59.

⁵¹⁰ Müller Hofstede 1998, S. 64-67.

⁵¹¹ Sander 1999, S. 248. Eine Aufstellung der Königsanbetungen, die auf den Monforte-Altar zurückgehen oder darauf Bezug nehmen, findet sich ebd., S. 253 f.

⁵¹² Ebd., S. 243.

⁵¹³ Goddard 1984, Abb. 2; Sander 1999, S. 243.

Goddard schreibt die Epiphanie in Antwerpen der Werkstatt des Meisters von Frankfurt zu und datiert sie von 1510-1515.⁵¹⁴

Dhanens macht darauf aufmerksam, dass einige Figuren der Anbetung der Könige des Meisters von Frankfurt in Antwerpen nicht auf den Monforte-Altar zurückgehen, sondern auf die sogenannte „Anbetung vor dem Stall im Hügel“ von Goes, die nur durch Kopien überliefert ist.⁵¹⁵

Obwohl der Meister von Frankfurt die Mitteltafel des Monforte-Altares seitenverkehrt wiedergibt und ein Kryptoporträt Kaiser Friedrichs III. anstelle des ältesten Königs setzt, platziert er sein Selbstbildnis (**Abb. 91**) links an der Brüstung, die die Figuren im Mittelgrund vom Geschehen im Vordergrund trennt. Von der bärtigen Figur bei Goes abweichend hat der Meister von Frankfurt sich mit betenden Händen dargestellt. Er blickt auf die Madonna.

Ein Flügelaltar im Kunsthistorischen Museum in Wien (**Abb. 54**) gibt ebenfalls seitenverkehrt die Mitteltafel des Monforte-Altares wieder und vermittelt einen Eindruck von den fehlenden Seitentafeln.⁵¹⁶ Er wurde von Friedländer mit Vorbehalt dem Meister von Frankfurt zugeschrieben.⁵¹⁷ Goddard betrachtet ihn als Werkstattarbeit des Meisters von Frankfurt und datiert ihn um 1512.⁵¹⁸ Auch auf der Mitteltafel dieses Triptychons befindet sich eine betende Figur mit einer Kopfbedeckung an der aus dem Monforte-Altar bekannten Stelle links hinter der Brüstung im Mittelgrund.

Von Joos van Cleve existieren zwei Varianten von Epiphanien nach dem Monforte-Altar, beide in der Gemäldegalerie in Dresden. Die sogenannte „kleine Königsanbetung“ (**Abb. 93**) wird von Friedländer um 1512 oder um 1513 datiert.⁵¹⁹ Hand datiert sie um 1517-1518.⁵²⁰ Lanc spricht sich dafür aus, dass die Nähe zum Monforte-Altar durch Kenntnis des Originals zustandegekommen ist, und nicht etwa über die Vermittlung der Kopien des Meisters von Frankfurt in Antwerpen und Wien.⁵²¹ Interessant ist die Tatsache, dass Joos van Cleve auf die Darstellung von Gefolgsleuten der Könige im Vordergrund verzichtet. Eine

⁵¹⁴ Goddard 1984, S. 151 Kat. Nr. 79.

⁵¹⁵ Dhanens 1998, S. 215. Dhanens bezieht sich dabei auf den stehenden Joseph, die Rückenfigur eines Dieners und den Mohrenkönig im Hintergrund. Gerard Davids Kopie nach der Anbetung der Könige „vor dem Stall im Hügel“ in der Alten Pinakothek in München sowie die Kopie eines anonymen Künstlers in der Gemäldegalerie in Berlin sind ebd., S. 214 abgebildet.

⁵¹⁶ Sander 1999, S. 242 f.; Goddard 1984, S. 151 f. Kat. Nr. 80.

⁵¹⁷ Friedländer 1971, S. 75 Nr. 124; ebenso von Demus/Klauner/Schütz 1981, S. 230; Ferino-Pagden /Prohaska/Schütz 1991, S. 82.

⁵¹⁸ Goddard 1984, S. 151 f. Kat. Nr. 80.

⁵¹⁹ Friedländer 1972, S. 22, 56.

⁵²⁰ Hand 2004, S. 123 Kat. Nr. 16.

⁵²¹ Lanc 1972, S. 91 f.

niedrige Mauer, die in Kopfhöhe hinter der Muttergottes verläuft und abbricht, gibt den Blick frei auf ein Selbstporträt des Künstlers in Ganzfigur (**Abb. 92**). Auch Hand hält diese Figur für ein Selbstporträt.⁵²² Laut Friedländer trägt sie im Gegensatz zu den anderen Figuren zeitgenössische Kleidung.⁵²³

Das Bildnis eines Mannes hinter der Brüstung im Mittelgrund der „großen Königsanbetung“ (**Abb. 94**) stellt ebenfalls Joos van Cleve dar.⁵²⁴ Der Künstler als Halbfigur legt seine rechte Hand auf die Brüstung. Joos van Cleve hat im Vordergrund den hl. Lukas und einen Dominikanermönch dargestellt. Den dunkel gekleideten Mann am linken Bildrand hält Hand wie bereits Friedländer für ein Stifterporträt.⁵²⁵ Hand datiert die „große Königsanbetung“ um 1525.⁵²⁶

Auf beiden „Selbstbildnissen im Bild“ in den Epiphanien von Joos van Cleve in Dresden blickt der Künstler auf den Betrachter. Sie lassen sich gut mit dem autonomen Selbstbildnis von Joos van Cleve mit Nelke um 1518 in der Sammlung Thyssen-Bornemisza vergleichen.⁵²⁷

Die Kopien und Varianten nach dem Monforte-Altar sprechen dafür, dass der Künstler in der bärtigen Figur hinter einer Brüstung gesehen worden ist.⁵²⁸ Wenn die Handhaltungen und die Blickrichtung der Selbstporträts im Detail auch abweichen, wird die Stelle, die diese Figur im Bild einnimmt, beibehalten.

(In anderen Werken, z. B. dem Sippen-Altar im Historischen Museum in Frankfurt, bringt der Meister von Frankfurt sein Selbstbildnis jedoch auch am rechten Rand der Mitteltafel, mit Blick aus dem Bild, an.⁵²⁹)

Laut Sander hat das Selbstbildnis in den genannten Beispielen der Königsanbetungen die Funktion einer Signatur.⁵³⁰

⁵²² Hand 2004, S. 45.

⁵²³ Friedländer 1972, S. 22.

⁵²⁴ Ebd., S. 23.

⁵²⁵ Hand 2004, S. 81; Friedländer 1972, S. 23.

⁵²⁶ Hand 2004, S. 81.

⁵²⁷ Ebd., S. 47, Abb. 41; Friedländer 1972 Tafel 89 Abb. 70; Sander 1999, S. 246.

⁵²⁸ Sander 1999, S. 247.

⁵²⁹ Friedländer 1971, Tafel 100 Abb. 129.

⁵³⁰ Sander 1999, S. 247.

Italienische Selbstbildnisse in Epiphanien

Das mögliche Selbstbildnis von Goes rechts auf dem Monforte-Altar (**Abb. 58**, **Abb. 99**) erinnert meiner Meinung nach an die florentinische Tradition von Selbstbildnissen im Rahmen des Gefolges der Anbetung der Könige.

Benozzo Gozzoli stellt sich in seinen Fresken im Palazzo Medici-Riccardi (**Abb. 95**) im Gefolge des Dreikönigszugs dar, der zahlreiche Porträts der Medici enthält.⁵³¹ Durch eine Inschrift OPUS BENOTII auf seiner roten Kappe⁵³² und durch den Blick aus dem Bild wird er gegenüber den zahlreichen anderen Figuren hervorgehoben, obwohl nur sein leicht seitlich gewandter Kopf zu sehen ist (**Abb. 96**). Das Fresko ist aufgrund von Briefen 1459 datierbar.⁵³³ Gozzoli hat sich zweimal dargestellt, am Beginn und am Ende des Dreikönigszuges.⁵³⁴

Sandro Botticelli porträtiert - wie von Vasari überliefert - auf der Anbetung der Könige in den Uffizien in Florenz (**Abb. 97**) ebenfalls zahlreiche (verstorbene und lebende) Mitglieder der Familie Medici.⁵³⁵ Das Werk entstand um 1475 im Auftrag von Guasparre di Zenobio del Lama für seine Grabkapelle in Santa Maria Novella.⁵³⁶ Der Auftraggeber ist der grauhaarige Mann in der rechten Gruppe, der aus dem Bild blickt und auf die Figur neben ihm zeigt.⁵³⁷ Sowohl Hatfield als auch Lightbown halten die Figur rechts außen, die ebenfalls aus dem Bild blickt, für ein mögliches Selbstbildnis Botticellis (**Abb. 98**).⁵³⁸ Botticelli malt sich ganzfigurig, in einem Toga-artigen, senfgelben Mantel, der im Ton genau zu seiner Haarfarbe und Augenfarbe passt. Gasser macht auf den hohen Grad von Selbstidealisierung, den er in diesem Selbstporträt vermutet, aufmerksam.⁵³⁹ Der Körper ist von der Seite zu sehen, der Kopf im Dreiviertelprofil ist dem Betrachter zugewandt. Laut Lightbown und Schweikhart ist der Künstler am Geschehen nicht beteiligt.⁵⁴⁰ Schweikhart macht darauf aufmerksam, dass die Darstellung des Künstlers als Ganzfigur, die von keiner anderen Figur überschritten wird, auf einen neuen höheren Status des Künstlers hindeutet.⁵⁴¹

⁵³¹ Ahl 1996, S. 219 f., Nr. 20.

⁵³² Zu den mehrfachen Bedeutungen der Signatur auf der roten Kappe siehe ebd., S. 96.

⁵³³ Ebd., S. 219.

⁵³⁴ Ebd., S. 96. Das zweite Selbstporträt zeigt den Künstler mit erhobener Hand, ebd., S. 98 Abb. 118.

⁵³⁵ Vasari 1971, S. 515 f.

⁵³⁶ Lightbown 1978, Bd. II, S. 35-37, Lightbown 1978, Band I, S. 44.

⁵³⁷ Ebd., Bd. I, S. 44.

⁵³⁸ Hatfield 1976, S. 100; Lightbown 1978, Bd. I, S. 46.

⁵³⁹ Gasser 1979, S. 39.

⁵⁴⁰ Lightbown 1978, Bd. I S. 46; Schweikhart 1993, S. 16.

⁵⁴¹ Ebd., S. 16.

Panofsky hat darauf hingewiesen, dass Goes über die Bilder im Besitz der italienischen Kaufleute in Brügge mit italienischer Kunst in Berührung gekommen sein kann.⁵⁴² Oettinger hat die Einflüsse der gleichzeitigen Kunst Italiens auf Hugo van der Goes betont und sogar einen Italienaufenthalt von Goes als Geselle für möglich gehalten.⁵⁴³ Dhanens ist der Meinung, dass Hugo van der Goes italienische Einflüsse aufgenommen haben kann, ohne in Italien gewesen zu sein.⁵⁴⁴

D. Zusammenfassung Selbstbildnisse

Die Literaturmeinungen zu Selbstbildnissen von Goes schließen sich schon allein aufgrund mangelnder Ähnlichkeiten der betreffenden Figuren untereinander aus.

In der Literatur zu Goes gibt es verschiedene Vorschläge zu Selbstbildnissen im Bild in der Anbetung der Könige auf dem Monforte-Altar (**Abb. 99, Abb. 100**) sowie Überlegungen zu Identifikationsporträts des Künstlers als Apostel auf dem Marientod in Brügge (**Abb. 101**), als Nikodemus in der Wiener Beweinung (**Abb. 102**) oder als hl. Lukas in Lissabon (**Abb. 103**). Eine hinter den Hirten versteckte Figur auf dem Portinari-Altar ist in diesem Zusammenhang auch zu erwähnen, obwohl sie von Koster nicht ausdrücklich als Selbstporträt bezeichnet wird.

Ein idealisiertes Selbstbildnis von Goes als hl. Lukas erscheint mir aufgrund der Bildtradition von Rogier van der Weyden zumindest plausibel. Das Aussehen dieser Figur weicht jedoch von den beiden mutmaßlichen Selbstporträts auf dem Monforte-Altar deutlich ab.

Die Vorschläge zu altniederländischen „Selbstbildnissen im Bild“ betreffen abseits stehende, teilweise verdeckte oder kleiner dargestellte Nebenfiguren. Auch auf dem Monforte-Altar von Goes wurde von den Künstlern am Beginn des 16. Jahrhunderts die bärtige Männerfigur im Mittelgrund als Selbstporträt von Goes verstanden. Rogiers durch einen Teppich in Bern überliefertes Selbstbildnis ist ein Argument dafür, dass auch altniederländische Künstler sich im Bildgeschehen, aus dem Bild blickend darstellen. Die Figur mit der blauen Mütze auf dem Monforte-Altar, die aus dem Bild aber nicht auf den Betrachter blickt, zeigt eine Nähe zu italienischen Selbstbildnissen im Bildgeschehen.

⁵⁴² Panofsky 2001, S. 347.

⁵⁴³ Oettinger 1938, S. 50 f.

⁵⁴⁴ Dhanens 1985, S. 9.

ZUSAMMENFASSUNG

Von Hugo van der Goes sind keine autonomen Porträts erhalten. Bei seinen gesicherten Bildnissen handelt es sich um Stifterbilder. Seine erhaltenen oder auch fragmentarischen Stifterbilder sind Teile von Diptychen oder Triptychen.

Das größte der Triptychen von Goes und einer der größten Altäre der altniederländischen Malerei überhaupt ist der Portinari-Altar in Florenz. Auf der Innenseite der Seitenflügel zeigt er frühe niederländische Familienporträts mit Schutzheiligen, die in einem größeren Maßstab dargestellt sind. Das Geburtsdatum und die Gegenwart der Kinder der Stifter bilden ein wichtiges Kriterium für die unterschiedlichen Datierungen des Portinari-Altars. Im Gegensatz zu Memlings Moreel-Triptychon werden auch die Schutzheiligen der beiden ältesten Kinder auf den Flügellinnenseiten dargestellt. Trotzdem entsteht eine Art Hierarchie der Familienmitglieder, indem der Stifter durch seine Stellung im Bild und eine Geste seines Schutzheiligen hervorgehoben wird. Die Schutzheiligen der Eltern überragen etwas die der Kinder. Es wird der Frage nachgegangen, welche Elemente im Bild sich außer den Stifterbildnissen und den Schutzheiligen auf die Stifter beziehen.

Die Edinburgher Tafeln mit den Bildnissen des schottischen Königspaares mit seinem ältesten Sohn weisen ein anderes Größenverhältnis der Porträtierten und ihrer Schutzheiligen auf, das weniger Distanz bedeutet. Die Schutzheiligen, die Wappen und Symbole, die Baldachine und Zeremonialgewänder machen das königliche Paar erkennbar, auch wenn die Porträtköpfe nicht von Goes stammen bzw. stark überarbeitet wurden. Der eigentliche Stifter der Tafeln, Edward Bonkil, der Probst des Trinity College in Edinburgh, der Kontakte nach Flandern hatte, wurde hingegen von Goes porträtiert. Interessanterweise verzichtet er auf eine Darstellung mit Schutzheiligen und wird von zwei Engeln an einer Orgel begleitet. In den Edinburgher Tafeln bestehen zahlreiche Bezüge zu Werken von Jan van Eyck und dem Genter Altar der Brüder van Eyck.

Eine ungewöhnliche Nähe des Stifters und seines Schutzheiligen findet sich auf dem Fragment eines Diptychons mit Johannes dem Täufer von Goes in Baltimore. Der Zeigegestus des Schutzheiligen verweist auf die Bibelstelle *Ecce agnus Dei*, die auch Bouts zu einem Stifterbild veranlasst hat. Als Gegenstück der Tafel von Goes wird eine Muttergottes mit Kind angenommen.

Der Stifterflügel von Goes auf dem Hippolytus-Altar von Bouts zeigt ein Ehepaar, das zum burgundischen Hof gehörte, Hippolyte de Berthoz und seine Frau. Die beiden Schutzheiligen der Stifter sind als Grisailen auf den Flügelaußenseiten dargestellt. Auch die Tatsache, dass die Kinder des Paares nicht in ihr Bildnis einbezogen werden, zeigt, dass Goes nicht immer gleich vorgeht. Die Darstellung eines Stifterpaares in einer offenen Landschaft findet sich auch auf einer Miniatur der Ghent Associates, die auf Kompositionen von Goes öfters zurückgriffen.

Das ovale Porträt-Fragment von Goes in New York zeigt einen anonymen betenden Stifter ohne Schutzheiligen. Es wird als Fragment eines Triptychons rekonstruiert. Der Vergleich mit dem Porträt eines jungen Mannes von Memling in der Lehman Collection im Metropolitan Museum of Art zeigt die unterschiedliche Weise, in der die beiden Künstler den jeweils Porträtierten charakterisieren.

Die Wiener Beweinung im Kunsthistorischen Museum und der Monforte-Altar in der Gemäldegalerie in Berlin enthalten möglicherweise Stifterbilder im Bildgeschehen. Bei der Figur des Nikodemus der Wiener Beweinung und einer klagenden Frau in zeitgenössischer Kleidung am rechten Bilbrand könnte es sich vielleicht um Stifter im Bildgeschehen handeln.

Dahnens und Châtelet halten die Figur des ältesten Königs auf dem Monforte-Altar für ein Bildnis und schlagen eine Identifizierung mit dem burgundischen Kanzlers Guillaume Hugonet bzw. mit Antoine de Croy vor. Kryptoporträts, das heißt „versteckte“ Porträts, von Herrschern in Anbetungen der Könige waren üblich, wurden jedoch meist nicht von den Porträtierten, sondern von Höflingen in Auftrag gegeben. Vorschläge zu Kryptoporträts in der altniederländischen Malerei, wie zum Beispiel die Identifikation des jüngsten Königs auf dem Columba-Altar von Rogier van der Weyden mit Karl dem Kühnen, sind eher umstritten. Die in den Gerechtigkeitsbildern der Rathäuser eingefügten Porträts von Zeitgenossen sind ein Beleg dafür, dass auch in der altniederländischen Malerei Kryptoporträts vorkommen.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich, ausgehend vom Monforte-Altar von Goes, mit den möglichen „Selbstporträts im Bild“ von Hugo van der Goes. Assistenzfiguren des Monforte-Altars werden in der Literatur als Selbstbildnisse in Erwägung gezogen. Anhand von Beispielen früher italienischer Selbstporträts im Rahmen von Marien-Darstellungen

wird überlegt, ob ein Selbstporträt als Apostel im Vordergrund des Marientods von Goes plausibel ist. Der Vorschlag, im Nikodemus der Wiener Beweinung ein Identifikationsporträt des Künstlers zu sehen, erscheint mir weniger überzeugend als ein mögliches Selbstporträt als hl. Lukas auf der Tafel in Lissabon, die nicht eindeutig Goes zugeschrieben wird.

Ein Exkurs zu möglichen Selbstbildnissen anderer altniederländischer Künstler soll dazu beitragen, etwas über die Stellung im Bild, die für Selbstporträts von Goes in Frage kommt, herauszufinden. Abgesehen von Lukas-Darstellungen entsteht der Eindruck, dass die möglichen Selbstporträts in der altniederländischen Malerei sich auf verkleinerte und teilweise verdeckte Figuren beschränken, die gegenüber den Stiftern stark zurücktreten. Im Fall von Gerard Davids *Virgo inter virgines* ist der Künstler selbst der Stifter.

Für die Meinung, dass es sich bei dem bärtigen Zuschauer im Mittelgrund des Monforte-Altars von Goes um ein Selbstbildnis handelt, sprechen die zahlreichen Kopien und Varianten des Monforte-Altars: Der Meister von Frankfurt und Joos van Cleve haben die entsprechende Stelle im Bild mit ihrem Selbstbildnis besetzt. Der Mann mit der blauen Mütze auf dem rechten Bildrand des Monforte-Altars ist von der Szene abgewandt, blickt jedoch nicht auf den Betrachter. Er erinnert an italienische Selbstbildnisse in Königsanbetungen, bei denen der Künstler durch seinen Blick aus dem Bild gekennzeichnet wird.

ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR

Ahl 1996

Ahl, Diane Cole: Benozzo Gozzoli, New Haven/London 1996.

Ainsworth 1994

Ainsworth, Maryan W.: Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges (Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York), New York 1994.

Ainsworth 1998

Ainsworth, Maryan W.: Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition, New York 1998.

Ainsworth/Christiansen 1998

Ainsworth, Maryan W./ Christiansen, Keith (Hg.): From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art, (Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York) New York 1998.

Ainsworth 2005

Ainsworth, Maryan W.: Minimale Mittel- herausragende Resultate. Memlings Technik der Portraitmalerei, in: Till-Holger Borchert: Hans Memling Portraits, (Ausst. Kat., Museo Thyssen Bornemisza, Madrid- Groeningemuseum, Brügge- The Frick Collection, New York) Stuttgart 2005, S. 92-111.

Arndt 1965

Arndt, Karl: Der Portinari-Altar, Stuttgart 1965.

Baudouin 1981

Baudouin, 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, Conclusão dos exames e tratamentos realizados no Instituto José de Figueiredo, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon 1981, S. 25-30.

Bauman 1986

Bauman, Guy: Early Flemish Portraits 1425-1525, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 43, 1986, Nr. 4, S. 1-64.

Belting/Kruse 1994

Belting, Hans/ Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

van den Bergen-Pantens 2001

van den Bergen-Pantens, Christiane: Etude et datation du triptyque de Saint Hippolyte (Cathédrale Saint-Sauveur à Bruges), in: Cardon, Bert [u.a]: Bouts Studies: proceedings of the international colloquium, Leuven 26-28 November 1998, Leuven 2001, S. 11-19.

Bleibler 1993

Bleibler, Jürgen: Beobachtungen am Wiener Diptychon des Hugo van der Goes, in: Besch, Ingeborg/ Floetmeyer, Robert/ Michaeli, Stephan (Hg.): Von Altdorfer bis Serra: Schülerfestschrift für Lorenz Dittmann zum 65. Geburtstag, St. Ingbert 1993, S. 18-24.

Blockmanns 1986

Blockmanns, W.P.: Artikel "Croy" in: Bautier, Robert-Henri (Hg.): Lexikon des Mittelalters Bd. 3 (Codex Wintoniensis bis Erziehungs- und Bildungswesen), München /Zürich 1986, Sp. 357-359.

Blum 1969

Blum, Shirley Neilsen: Early netherlandish Triptychs. A study in patronage, Berkeley/Los Angeles 1969.

Borchert 2002

Borchert, Till-Holger (Hg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530, (Ausst.Kat. Groeningemuseum, Brügge) Stuttgart 2002.

Borchert 2005

Borchert, Till-Holger: Hans Memling Portraits, (Ausst. Kat., Museo Thyssen Bornemisza, Madrid- Groeningemuseum, Brügge- The Frick Collection, New York) Stuttgart 2005.

Bresc-Bautier 1987

Bresc-Bautier, Geneviève: Dramatic settings, in: Ceysson, Bernard [u.a.]: Sculpture. The great tradition of sculpture from the 15th to the 18th century, Genf 1987, S. 60 f.

Büttner 1983

Büttner, Frank O.: Imago Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung, Berlin 1983.

Calabrese 2006

Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006.

van Calster 2003

Van Calster, Paul: Of Beardless Painters and Red Chaperons. A Fifteenth-Century Whodunit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66, 2003, S. 465-492.

Campbell 1979

Campbell, Lorne: L'art du portrait dans l'oeuvre de Van der Weyden, in: Rogier van der Weyden, Rogier de la Pasture Peintre officiel de la Ville de Bruxelles. Portraitiste de la Cour de Bourgogne, (Ausst. Kat. Musée Communal de Bruxelles, Brüssel) Brüssel 1979, S. 56-67.

Campbell 1984

Campbell, Lorne: Edward Bonkil. A Scottish Patron of Hugo van der Goes, in: The Burlington Magazine 126, 1984, Nr. 974, S. 265-274.

Campbell 1990

Campbell, Lorne: Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries, New Haven/London 1990.

Campbell 1998

Campbell, Lorne: National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools, London 1998.

Campbell 2001

Campbell, Lorne: Edward Bonkil and Hugo van der Goes, in: The Burlington Magazine 143, 2001, Nr. 1176, S. 157 f.

Campbell 2005

Campbell, Lorne: Memling und die Tradition der altniederländischen Portraitmalerei, in: Borchert, Till-Holger: Hans Memling Portraits, (Ausst. Kat., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid- Groeningemuseum, Brügge- The Frick Collection, New York) Stuttgart 2005, S. 48-67.

Carter 1954

Carter, David G.: Reflections in Armor in the "Canon van der Paele Madonna" , in: The Art Bulletin 36, 1954, S. 60-62.

Châtelet 1975

Châtelet, Albert: Note sur un autoportrait de Roger van der Weyden, in: Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique 15, 1975, S. 70-77.

Châtelet 2001

Châtelet, Albert: Jean Prévost. Le Maître de Moulins, Paris 2001.

Châtelet 2004

Châtelet, Albert: Un tableau témoin de l'ambition d'un favori. Antoine de Croy et Hugo van der Goes, in: Hirschbiegel, Jan / Paravicini, Werner (Hg.): Der Fall des Günstlings. Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 17. Jahrhundert; 8. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Stadt Neuburg an der Donau, der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt und dem Deutschen Historischen Institut Paris; Neuburg an der Donau, 21.-24. September 2002; Ostfildern 2004 (Residenzenforschung Band 17), S. 481-487.

Chipps Smith 2004

Chipps Smith, Jeffrey: The Northern Renaissance, London/New York 2004.

Chomentovskaja 1938

Chomentovskaja, O.: Le comput digital. Histoire d'un geste dans l'art de la renaissance italienne, in: Gazette des Beaux-Arts, 20, 1938, S. 157-172.

Comblen-Sonkes 1996

Comblen-Sonkes, Micheline: The Collegiate Church of Saint Peter (Corpus of Fifteenth-Century painting in the Southern Netherlands and the principality of Liège 18), Brüssel 1996.

Davies 1972

Davies, Martin: Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972.

Demus/Klauner/Schütz 1981

Demus, Klaus/ Klauner Friderike/ Schütz, Karl: Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä., (Slg. Kat. der Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien) Wien 1981.

Denis 1956

Denis, Valentin: Hugo van der Goes, Bruxelles 1956.

Denny 1980

Denny, Don: A symbol in Hugo van der Goes' Lamentation, in: Gazette des Beaux-Arts, 6. pér. 95, 1980, S. 121-124.

Destrée 1907

Destrée, Joseph: Hugo van der Goes. Notes pour servir à une communication accompagnée de projections lumineuses, in: Bergmans, Paul (Hg.): Annales du XX e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Gent 1907, Bd. 2, S. 510-529.

Destrée 1914

Destrée, Joseph: Hugo van der Goes, Brüssel/ Paris 1914.

De Vos 1994 a

De Vos, Dirk: Hans Memling, (Ausst. Kat. Groeningemuseum, Brügge), Brügge/ Antwerpen 1994.

De Vos 1994 b

De Vos, Dirk: Hans Memling. Das Gesamtwerk, Stuttgart/ Zürich 1994.

De Vos 1999

De Vos, Dirk: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999.

De Vos 2002

De Vos, Dirk: Flämische Meister. Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Köln 2002.

Dhanens 1980

Dhanens, Elisabeth: Hubert und Jan van Eyck, Königstein im Taunus 1980.

Dhanens 1985

Dhanens, Elisabeth: Het Monforte-retabel van Hugo van der Goes, in: Academia Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie van België, Klasse der Schone Kunsten, 46, 1985, Nr.1, S. 1-23.

Dhanens 1998

Dhanens, Elisabeth: Hugo van der Goes, Antwerpen 1998.

Dixon 1987

Dixon, Laurinda S.: Portraits and Politics in two Triptychs by Rogier van der Weyden, in: Gazette des Beaux-Arts 109, 1987, S. 181-190.

Dunkerton 1991

Dunkerton, Jill [u.a.]: Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery, New Haven /London 1991.

Eikemeier 1990

Eikemeier, Peter: Dieric Bouts. Johannes weist auf Jesus hin: „Siehe, das Lamm Gottes“ (Ecce agnus Dei), München 1990.

Van Even 1860

Van Even, E.: Louvain monumental, Löwen 1860.

Farmer 1968

Farmer, David: Further Reflections on a van Eyck Self-portrait, in: Oud Holland 83, 1968, S. 159 f.

Ferino-Pagden/ Prohaska/ Schütz 1991

Ferino-Pagden, Sylvia/ Prohaska, Wolfgang/ Schütz, Karl: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991.

Friedländer 1914

Friedländer, Max J.: Die Anbetung der Könige Hugos van der Goes, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 35, 1914, S. 1-4.

Friedländer 1916

Friedländer, Max J.: Von van Eyck bis Brueghel, Berlin 1916.

Friedländer 1926

Friedländer, Max J. : Die Altniederländische Malerei, Bd. 4: Hugo van der Goes, Berlin 1926.

Friedländer 1928

Friedländer, Max J.: Die Altniederländische Malerei, Bd. 6: Hans Memling und Gerard David, Berlin 1928.

Friedländer 1968

Friedländer, Max J.: Early Netherlandish Painting, Volume III: Dieric Bouts and Joos van Gent, Leyden / Brüssel 1968.

Friedländer 1969

Friedländer, Max J. : Early Netherlandish Painting, Volume IV: Hugo van der Goes, comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen, Leyden/Brüssel 1969.

Friedländer 1971

Friedländer, Max J. : Early Netherlandish Painting, Volume VII: Quentin Massys, comments and notes by Henri Pauwels, Leyden/ Brüssel 1971.

Friedländer 1972

Friedländer, Max J. : Early Netherlandish Painting, Volume IX, 1: Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier, comments and notes by Henri Pauwels and Monique Gierts, Leyden/ Brüssel 1972.

Frimmel 1888

Frimmel, Theodor: Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizie d'Opere del Disegno). (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F., I), Wien 1888.

Gasser 1979

Gasser, Manuel: Das Selbstbildnis. Gemälde großer Meister, München 1979.

van Gelder 1951

van Gelder, J.G.: Dat zogenaamde portret van Dieric Bouts op „Het werck van den heiligen sacrament“, in: Oud Holland 66, 1951, S. 51 f.

Gelfand 2006

Gelfand, Laura D.: The Devotional Portrait Diptych and the Manuscript Tradition, in: Hand, John Oliver/ Spronk, Ron (Hg.): Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych, Cambridge Mass./ New Haven/ London 2006, S. 46-59.

Ghiberti 1920

Ghiberti, Lorenzo: Denkwürdigkeiten (Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti zum ersten Mal ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser), Berlin 1920.

Gnudi 1942

Gnudi, Cesare: Niccolo dell'Arca, Turin 1942.

Gnudi o. J.

Gnudi, Cesare: Nuove Ricerche su Niccolò dell'Arca, Rom o.J.

Goddard 1984

Goddard, Stephen Hopkins: The Master of Frankfurt and his shop (Verhandelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jaargang 46, Nr. 38) Brüssel 1984.

Goldschmidt 1915

Goldschmidt, Adolph: Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. 26, 1915, S. 221-230.

Gordon 1988

Gordon, Eric A.: The conservation of Hugo van der Goes's portrait of a donor with St. John the Baptist in the Walters Art Gallery, in: Journal of the Walters Art Gallery, 46, 1988, S. 93-97.

Graf 2003

Graf, Beatrix: Der Monforte-Altar von Hugo van der Goes. Bemerkungen zu Erhaltungszustand, Restaurierung und Maltechnik, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F.45, 2003, S. 255-270.

Grams-Thieme 1997

Grams-Thieme, M. : Stifterbild, in: Angermann, Norbert (Hg.) Lexikon des Mittelalters Bd. 8 Stadt (Byzantinisches Reich) bis Werl, München 1997, Sp. 173-175.

Grosshans 2002

Grosshans, Rainald: Die Königsanbetung aus Monforte von Hugo van der Goes in der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 39, 2002, S. 131-164.

Grosshans 2003

Grosshans, Rainald: IRR-investigation of the panel paintings by Hugo van der Goes in the Berlin Gemäldegalerie, in: Verougstraete, Helene/ Schoute, Roger van (Hg.): Jérôme Bosch et son entourage et autres études, Leuven 2003, S. 235-249.

Hand 2004

Hand, John Oliver: Joos van Cleve, The Complete Paintings, New Haven/London 2004.

Hatfield 1976

Hatfield, Rab: Botticelli's Uffizi "Adoration": A Study in Pictorial Content, Princeton 1976.

Hatfield Strens 1968

Hatfield Strens, Bianca: L' arrivo del Trittico Portinari a Firenze, in: Commentari, Rivista di critica e storia dell'arte, 19, 1968, S. 315-319.

Heller 1976

Heller, Elisabeth: Das altniederländische Stifterbild, (zugl. Univ.Diss. München) München 1976.

Hulin de Loo 1902

Hulin de Loo, Georges: Bruges 1902. Exposition des tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique, Gent 1902.

Hulin de Loo 1923

Hulin de Loo, Georges: Diptychs by Rogier van der Weyden, in: The Burlington Magazine 43, 1923, S. 53-58.

Kauffmann 1916

Kauffmann, Hans: Ein Selbstporträt Rogiers van der Weyden auf den Berner Trajantepichen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 39, 1916, S. 15-30.

Kemperdick 1997

Kemperdick, Stephan: „Triptychon“, in: Angermann, Norbert (Hg.): Lexikon des Mittelalters, Bd.8 Stadt (Byzantinisches Reich) bis Werl, München 1997, Sp. 1017-1018.

Kemperdick 2007

Kemperdick, Stephan: Rogier van der Weyden, 1399/1400-1464, [Regensburg] 2007.

Koch 1964

Koch, Robert A.: Flower symbolism in the Portinari Altar, in: The Art Bulletin, 46, 1964, S. 70-77.

Koch 1998

Koch, Robert A.: A metaphor for Christ in a painting by Hugo van der Goes, in: Source, vol. 17 n° 4, Summer 1998, S. 11-14.

Kocks 1971

Kocks, Dirk: Die Stifterdarstellungen in der italienischen Malerei des 13-15. Jahrhunderts, (Univ. Diss.), Köln 1971.

Koster 2003

Koster, Margaret L.: New documentation for the Portinari altar-piece, in: The Burlington Magazine 145, 2003, S. 164-179.

Koster 2008

Koster, Margaret L.: Hugo van der Goes and the Procedures of Art and Salvation, London/ Turnhout 2008.

Kren /Ainsworth 2003

Kren, Thomas/Ainsworth, Maryan W. : Illuminators and painters: artistic exchanges and interrelationships, in: Kren, Thomas/ McKendrick, Scot.: Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, (Ausst. Kat. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles- Royal Academy of Arts, London) Los Angeles [u.a.] 2003, S. 35-57.

Kren / McKendrick 2003

Kren, Thomas/ McKendrick, Scot.: Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, (Ausst. Kat. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles- Royal Academy of Arts, London) Los Angeles [u.a.] 2003.

Ladner 1983

Ladner, Gerhart B.: Die Anfänge des Kryptoporträts, in: Deuchler, Florens / Flury-Lemberg, Mechthild/ Otavsky, Karel (Hg.): Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, Michael Stettler zum 70. Geburtstag, Bern 1983, S. 78-97.

Lanc 1972

Lanc, Elga: Die religiösen Bilder des Joos van Cleve, (Univ.Diss.) Wien 1972.

Lanckoronska 1969

Lanckoronska, Maria: Die Medici-Madonna des Rogier van der Weyden, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. 31, 1969, S. 25-42.

Lievens- de Waegh 1991

Lievens- de Waegh, Marie-Léopoldine: Le Musée National d'art ancien de Lisbonne. Les primitifs flamands, 1. (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle vol. 16) Brüssel, 1991.

Lightbown 1978

Lightbown, Ronald: Sandro Botticelli, London 1978, Bd.I Life and Work, Bd. II Complete Catalogue.

Lobelle-Caluwé 1997

Lobelle-Caluwé, Hilde: Hans Memling: a self-portrait?, in: Verougstraete, Hélène/ Van Schoute, Roger/ Smeyers, Maurits (Hg.): Memling Studies, Proceedings of the International Colloquium, Bruges, 10-12 November 1994, Löwen 1997, S. 43-52.

Marijnissen/ Van de Voorde 1983

Marijnissen, R. / Van de Voorde, G. : Een onverklaarde werkwijze van de Vlaamse Primitieven. Aantekeningen bij het werk van Joos van Wassenhove, Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden en Hans Memling, in: Academiae Analecta, Mededelingen van de Koninklijke Academie van België, Klasse der Schone Kunsten, 44, 1983, Nr. 2, S. 43-51.

Marschke 1998

Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, (Zugl. Univ. Diss. Bonn 1998), Weimar 1998.

van Miegroet 1989

van Miegroet, Hans J. : Gerard David, Antwerpen 1989

Miller 1995

Miller, Julia I.: Miraculous childbirth and the Portinari Altarpiece, in: The Art Bulletin, 77, 1995, Nr. 2, S. 249-261.

Müller Hofstede 1998

Müller Hofstede, Justus: Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck- Dieric Bouts- Hans Memling- Joos van Cleve, in: Schweikhart, Gunter (Hg.): Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance (Atlas- Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 2), Köln 1998, S. 39-68.

Müller Hofstede 2002

Müller Hostede, Justus: Florentiner Maler des Trecento und Quattrocento im Zeichen von Heilserwartung und Künstlerruhm. Zur Entstehung des frühen Selbstporträts im Kontext der sakralen Historie, in: Müller Hofstede, Justus (Hg.): Florenz in der Frührenaissance. Kunst- Literatur- Epistolographie in der Sphäre des Humanismus. Gedenkschrift für Paul Oskar Kristeller (1905-1999), Rheinbach 2002, S. 35-108.

Oettinger 1938

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.

Pächt 1969

Pächt, Otto: Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 22, 1969, S. 43-58.

Pächt 1989

Pächt, Otto (Schmidt-Dengler, Maria Hg.): Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989.

Pächt 1994

Pächt, Otto (Rosenauer, Monika Hg.): Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, München 1994.

Pächt/ Thoss 1990

Pächt, Otto/ Thoss, Dagmar: Flämische Schule II, Textband (Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Reihe 1. Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 7), Wien 1990.

Panhans-Bühler 1978

Panhans-Bühler, Ursula: Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus, (Wiener kunstgeschichtliche Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Universität Wien V) (zugl. Univ. Diss. Wien 1977) Wien 1978.

Panofsky 1955

Panofsky, Erwin: Facies Illa Rogeri Maximi Pictoris, in: Weitzmann, Kurt (Hg.): Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr., Princeton 1955, S. 392-400.

Panofsky 2001

Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und ihr Wesen, Köln 2001.

Paravicini 1972

Paravicini, Werner: Zur Biographie von Guillaume Hugonet, Kanzler Herzog Karls des Kühnen, in: Festschrift für Hermann Heimpel. Zum 70. Geburtstag am 19. September 1971, hg. von den Mitarbeitern des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 2 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 36/2), Göttingen 1972, S. 442-481.

Passavant 1833

Passavant, Johann David: Kunstreise durch England und Belgien, Frankfurt a. M. 1833.

Pauwels 1981

Pauwels, Henri: A propos d'une gravure d'après Quentin Metsys, in: S. Lucas retratando a Virgem. Pintura. Colectânea de textos, Conclusão dos exames e tratamentos realizados no Instituto José de Figueiredo, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon 1981, S. 15-23.

Périer d'Ieteren 2004

Périer d'Ieteren, Catheline: Le triptyque du Martyre de Saint Hippolyte à la lumière de nouvelles recherches: une œuvre à trois mains, in: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Nr. 73, 2004, S. 17-37.

Périer-d'Ieteren 2006

Périer-d'Ieteren, Catheline: Dieric Bouts. The Complete Works, Brüssel 2006.

Pfister 1923

Pfister, Kurt: Hugo van der Goes, Basel 1923.

Philippot 1957

Philippot, Paul: À propos de la justice d'Othon de Thierry Bouts, in: Bulletin Musées royaux des Beaux-Arts / Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 6, 1957, S. 55-80.

Polleross 1988

Polleross, Friedrich B.: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Worms 1988, 2 Bände.

Prinz 1962

Prinz, Wolfram: Die Darstellung Christi im Tempel und die Bildnisse des Andrea Mantegna, in: Berliner Museen, N.F. 12, 1962, 2, S. 50-54.

Quermann 2006

Quermann, Carolin: Der Marientod von Hugo van der Goes. Distanzen als Gegenstand der Bildanalyse, (zugl. Univ. Diss. Berlin 2003) Weimar 2006.

Réau 1958

Réau, Louis: Iconographie de l'Art chrétien, Tome III, Iconographie des Saints II G-O, Paris 1958.

Reinle 1984

Reinle, Adolf: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich/München 1984.

Reis-Santos 1939

Reis-Santos, Luis: A lost work of Massys and a hitherto unknown Van der Goes, in: Burlington Magazine 75, 1939, S. 162-167.

Reynolds 1996

Reynolds, Catherine: Artikel "Goes, Hugo van der", in: Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art, Bd. 12 Gairard to Goodhue, London /New York 1996, S. 844-851.

Ridderbos 1991

Ridderbos, Bernhard: De melancholie van de kunstenaar: Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst, 's-Gravenhage 1991.

Rivière 1987

Rivière, J. : Réflexions sur les Saint-Luc peignant la Vierge flamands. De Campin à van Heemskerck, in: Jaarboek van het koninklijk Museum voor schone kunsten, Antwerpen, 1987, S. 25-92.

Rohlmann 1994

Rohlmann, Michael: Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento, Alfter 1994.

Rooch 1988

Rooch, Alarich: Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts, Essen 1988.

Sander 1992

Sander, Jochen: Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992.

Sander 1999

Sander, Jochen: An Hugos Statt. Das Künstlerselbstbildnis in den Kopien und Varianten nach dem Monforte-Altar des Hugo van der Goes als Ausdruck künstlerischen Selbstbewußtseins, in: Kruse, Christiane/ Thürlemann, Felix (Hg.): Porträt -Landschaft -Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999, S. 237-254.

Schaefer 1971

Schaefer, Claude: Jean Fouquet. Das Stundenbuch des Étienne Chevalier, Musée Condé Chantilly. (Einleitung und Bildlegenden von Claude Schaefer) München/ Wien [u.a.] 1971.

Schleif 1993

Schleif, Corine: Nikodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider, in: The Art Bulletin, 75, 1993, Nr. 4, S. 599-626.

Schneebalg-Perelman 1979

Schneebalg-Perelman, Sophie: La tapisserie bruxelloise sous le règne de Philippe le Bon, in: Rogier van der Weyden. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles, (Aust. Kat. Musée communal de Bruxelles, Brüssel) Brüssel 1979, S. 102-115.

Schöne 1938

Schöne, Wolfgang: Dieric Bouts und seine Schule, Berlin/Leipzig 1938.

Schopenhauer 1822

Schopenhauer, Johanna : Johann von Eyck und seine Nachfolger, Frankfurt am Main 1822.

Schweikhart 1993

Schweikhart, Gunter: Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert, in: Poeschke, Joachim (Hg.): Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang, München 1993, S. 11-30.

Simon 2006

Simon, Anna: Studien zum Diptychon in der altniederländischen Malerei. Hugo van der Goes: Das „Wiener Diptychon“; Überlegungen zu Inhalt und Funktion, (Univ. Dipl.-Arb.), Wien 2006.

Smeyers 1998

Smeyers, Maurits: Dirk Bouts. Peintre du silence, Tournai 1998.

Sonkes 1969

Sonkes, Micheline : Les Primitifs Flamands. Dessins du XVe siècle : Groupe Van der Weyden (Contribution à l'étude des primitifs flamands, vol. III, no.5), Brüssel 1969.

Stein 1926

Stein, Wilhelm: Die Bildnisse von Rogier van der Weyden, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, 47, 1926, S. 1-37.

Sulzberger 1955

Sulzberger, Suzanne: Autoportraits de Gérard David, in: Bulletin Musées Royaux des Beaux-arts (Koninklijke Musea voor schone Kunsten te Brussel) 4, 1955, S. 176-178.

Thompson/Campbell 1974

Thompson, Colin/ Campbell, Lorne: Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh, Edinburgh 1974.

Thoss 1987

Thoss, Dagmar: Flämische Buchmalerei. Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich. (Ausst. Kat. Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien), Graz 1987.

Thürlemann 2002

Thürlemann, Felix: Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München [u.a.] 2002.

Tolley 1994

Tolley, Thomas: Hugo van der Goes's Altarpiece for Trinity College Church in Edinburgh and Mary of Guelders, Queen of Scotland, in: Higgitt, John (Hg.): Medieval Art and Architecture in the Diocese of St. Andrews (The British Archeological Association, Conference Transactions 14, 1986), Leeds 1994, S. 213-231.

Vasari 1966

Vasari, Giorgio (Bettarini, Rosanna Hg.): Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568, Bd. 1 Testo, Florenz 1966.

Vasari 1971

Vasari, Giorgio (Bettarini, Rosanna Hg.): Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568, Bd. 3 Testo, Florenz 1971.

Verschelde 1863

Verschelde, K.: De kathedrale von S. Salvator te Brugge: geschiedkundige beschrijving, Brugge 1863.

Waagen 1862

Waagen, Gustav Friedrich: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd.1: Die deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862.

Warburg 1901

Warburg, Aby: Flandrische und Florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480 (1901), in: Gesammelte Schriften. Leipzig / Berlin 1932, Bd. I, S. 207-212, Anhang S. 381.

Warburg 1902

Warburg, Aby: Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance Studien, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, 23. Band, 1902, S. 247-266.

Weale 1862

Weale, James: Bruges et ses environs, Brügge/London 1862.

White 1997

White, Eric Marshall: Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes and the Making of the Netherlandish St. Luke Tradition, in: Purtle, C. J. (Hg.): The Museum of Fine Arts, Boston: Rogier van der Weyden. St. Luke drawing the virgin. Selected Essays in Context, Turnhout 1997, S. 39-48.

Winkler 1964

Winkler, Friedrich: Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964.

Woods-Marsden 1998

Woods-Marsden, Joanna: Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist, New Haven/London 1998.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS MIT ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: André Beauneveu (?): Der Duc de Berry wird von Johannes dem Täufer und dem hl. Andreas der Madonna empfohlen, „Brüsseler Stundenbuch“, Ms. 11 060/61, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, fol. 10 v. und 11, um 1390, Foliogröße 27,5 x 18,5 cm. (Bildquelle: Panofsky 2001, S. 23 Abb. 40.)

Abb. 2: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, um 1475-1477, Eichenholz, 253 x 586 cm, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: De Vos 2002, S. 143)

Abb. 3: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, Mitteltafel, um 1475-1477, Eichenholz, 253 x 304 cm, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: Pächt 1994, Tafel 20)

Abb. 4: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, linker Innenflügel, Bildnis des Tommaso Portinari und seiner Söhne Antonio und Pigello mit dem hl. Thomas und dem hl. Antonius, um 1475-1477, Eichenholz, 253 x 141 cm, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: Belting/Kruse 1994, Abb. 176)

Abb. 5: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, rechter Innenflügel, Bildnis der Maria Baroncelli und ihrer Tochter Margherita mit der hl. Margarete und der hl. Maria Magdalena, um 1475-1477, Eichenholz, 253 x 141 cm, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: Belting/Kruse 1994, Abb. 177)

Abb. 6: Hans Memling: Bildnisse des Tommaso Portinari und der Maria Baroncelli, um 1470, Holz, beide 44,1 x 34 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
(Bildquelle: Borchert 2005, S. 114 Tafel 2 a-b)

Abb. 7: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, rechter Innenflügel (Detail), Bildnis der Maria Baroncelli, um 1475-1477, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 291)

Abb. 8: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, Mitteltafel (Detail), Muttergottes, um 1475-1477, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 274)

Abb. 9: Hugo van der Goes: Mitteltafel (Detail), Engel, um 1475-1477, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 283)

Abb. 10: Dieric Bouts: Gerechtigkeitsbilder, Das Gottesurteil, um 1471-1473, Eichenholz, 324 x 182 cm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
(Bildquelle: Pächt 1994, Farbtafel 13)

Abb. 11: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, linker Innenflügel (Detail), die Portinari-Söhne Antonio und Pigello, um 1475-1477, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 258)

Abb. 12: Hans Memling: Moreel-Triptychon, 1484, Eichenholz, Mitteltafel 141 x 174 cm (mit Rahmen), linker Flügel 141 x 86,9 cm, rechter Flügel 140,8 x 86,8 cm, Brügge, Groeningemuseum.

(Bildquelle: Borchert 2005, S. 138 Tafel 24)

Abb. 13: Hans Memling: Moreel-Triptychon, rechter Innenflügel, Bildnis der Barbara van Vlaenderberch mit ihren Töchtern und der hl. Barbara, 1484, Eichenholz, 140,8 x 86,8 cm (mit Rahmen), Brügge, Groeningemuseum.

(Bildquelle: Belting/Kruse 1994, Abb. 227)

Abb. 14: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, linker Innenflügel (Detail), Bildnis des Tommaso Portinari, um 1475-1477, Florenz, Uffizien.

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 290)

Abb. 15: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, Mitteltafel (Detail), Blumenstilleben, um 1475-1477, Florenz, Uffizien.

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 284)

Abb. 16: Hugo van der Goes: Edinburgher Tafeln, Innenseite des linken Flügels, König Jakob III. von Schottland mit seinem Sohn Jakob und dem hl. Andreas, um 1475-1478, Eichenholz, 198,5 x 97 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland (The Royal Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II.).

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 302)

Abb. 17: Hugo van der Goes: Edinburgher Tafeln, Außenseite des linken Flügels, Die heilige Dreifaltigkeit, um 1475-1478, Eichenholz, 199 x 96,5 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland (The Royal Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II.).

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 303)

Abb. 18: Hugo van der Goes: Edinburgher Tafeln, Außenseite des rechten Flügels, Sir Edward Bonkil und zwei Engel, um 1475-1478, Eichenholz, 199 x 97 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland (The Royal Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II.).

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 303)

Abb. 19: Hugo van der Goes: Edinburgher Tafeln, Innenseite des rechten Flügels, Die schottische Königin Margarete von Dänemark mit dem hl. Georg (?), um 1475-1478, Eichenholz, 198,5 x 97 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland (The Royal Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II.).

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 302)

Abb. 20: Jan van Eyck: Madonna in der Kirche, um 1425, Eichenholz, 31 x 14 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

(Bildquelle: Pächt 1989, Farbtafel 5)

Abb. 21: Hugo van der Goes: Edinburgher Tafeln, Außenseite des rechten Flügels (Detail), Sir Edward Bonkil, um 1475-1478, Edinburgh, National Gallery of Scotland (The Royal Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II.).

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 305)

Abb. 22: Hugo van der Goes: Edinburgher Tafeln, Außenseite des rechten Flügels (Detail), Sir Edward Bonkil und zwei Engel, um 1475-1478, Edinburgh, National Gallery of Scotland (The Royal Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II.).

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 306)

Abb. 23: Hubert und Jan van Eyck: Genter Altar, rechter Innenflügel (Detail), musizierende Engel, 1432 vollendet, Eichenholz, Gent, St. Bavo.

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 318)

Abb. 24: Die Geburt Christi und die herzogliche Familie, 1448, Wandmalerei, ca. 436 x 358 cm, Gent, Kapelle des „Groot Vleeshuis“.

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 286).

Abb. 25: Jan van Eyck: Madonna des Kanonikus Joris van der Paele, 1434-1436, Eichenholz, 141 x 176,5, Brügge, Groeningemuseum.

(Bildquelle: Pächt 1989, Farbtafel 13)

Abb. 26: Meister Jakobs IV. von Schottland: Jakob IV. im Gebet, Stundenbuch Jakobs IV. von Schottland, Cod. 1897, fol. 24 v., um 1503, Pergament, Foliogröße 20 x 14 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

(Bildquelle: Kren/ Mc Kendrick 2003, S. 372 Abb. 110 a)

Abb. 27: Die Königin Margaret Tudor betet zu Maria, Stundenbuch Jakobs IV. von Schottland, Cod. 1897, fol. 243 v., Flämisch, vermutlich Gent, um 1503, Pergament, Foliogröße 20 x 14 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 315)

Abb. 28: Hugo van der Goes: Porträt eines Stifters mit Johannes dem Täufer, um 1478-1480, Eichenholz, 32,2 x 22,5 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 331)

Abb. 29: Rogier van der Weyden: Diptychon des Philippe de Croy, linke Tafel, Maria mit dem Kind, um 1460, auf Leinwand übertragen, 49 x 31 cm, San Marino, Kalifornien, Huntington Art Collection.

(Bildquelle: Borchert 2005, S. 44 Abb. 33)

Abb. 30: Rogier van der Weyden: Diptychon des Philippe de Croy, rechte Tafel, Bildnis des Philippe de Croy, um 1460, Eichenholz, 49 x 30 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

(Bildquelle: Borchert 2005, S. 44 Abb. 33)

Abb. 31: Dieric Bouts: Ecce agnus Dei, um 1462-1464, Eichenholz, 53,8 x 41,2 cm, München, Alte Pinakothek.

(Bildquelle: Périer d'Ieteren 2006, S. 291)

Abb. 32: Dieric Bouts und Hugo van der Goes: Hippolytus-Altar, um 1475-1477, Eichenholz, Mitteltafel 91 x 91 cm, Flügel 91 x 40 cm, Brügge, Museum van de Sint-Salvatorskathedraal.

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 326-327)

Abb. 33: Hippolytus-Altar, Flügelaußenseiten mit dem hl. Hippolytus und der hl. Elisabeth und zusätzliche Flügel mit Karl dem Großen und der hl. Margarete, Brügge, Museum van de Sint-Salvatorskathedraal.

(Bildquelle: Périer d'Ieteren 2006, S. 344 Kat. A7)

Abb. 34: Hugo van der Goes: Hippolytus-Altar, Innenseite des linken Flügels, Bildnisse des Stifters Hippolyte de Berthoz und seiner Frau Elisabeth Huygheins, um 1475-1477, Eichenholz, 91 x 40 cm, Brügge, Museum van de Sint-Salvatorskathedraal.

(Bildquelle: Périer d'Ieteren 2006, S. 346 Abb. A7a)

Abb. 35: Hippolytus-Altar, Innenseite des linken Flügels, Unterzeichnung von Dieric Bouts, Infrarot-Reflektographie, Abbildung mit verstärkter Unterzeichnung.

(Bildquelle: Périer d'Ieteren 2006, S. 346 Abb. A7b)

Abb. 36: Hugo van der Goes: Hippolytus-Altar, Innenseite des linken Flügels (Detail), Bildnisse des Stifters Hippolyte de Berthoz und seiner Frau Elisabeth Huygheins, um 1475-1477, Eichenholz, 91 x 40 cm, Brügge, Museum van de Sint-Salvatorskathedraal.

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 328)

Abb. 37: Ghent Associates: Betendes Paar vor der Muttergottes, Stundenbuch Ms. 10 der Prämonstratenserabtei von Nová Říše, fol. 16 v., um 1480, Foliogröße 17,5 x 12,5 cm.

(Bildquelle: Kren/Mc Kendrick 2003, S. 181 Abb. 36a)

Abb. 38: Hugo van der Goes: Ouales Porträt-Fragment, um 1475, Eichenholz, 31,8 x 26,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 330)

Abb. 39: Hans Memling: Porträt eines jungen Mannes, 1475-1480, Eichenholz, 39,9 x 28,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection.

(Bildquelle: Borchert 2005, S. 129 Tafel 16)

Abb. 40: Dieric Bouts: Porträt eines Mannes, 1462, Eichenholz, 32,4 x 21,4 cm, London, National Gallery.

(Bildquelle: Borchert 2005, S. 65 Abb. 54)

Abb. 41: Hugo van der Goes: Beweinung Christi, um 1476-1479, Eichenholz, 34,4 x 22,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

(Bildquelle: Sander 1992, Tafel 19)

Abb. 42: Meister der Maria von Burgund: Die Kreuzannagelung, Stundenbuch der Maria von Burgund, Cod. 1857, fol. 43 v., 70er Jahre des 15. Jahrhunderts, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

(Bildquelle: Kren/Mc. Kendrick 2003, S. 45 Abb. 17)

Abb. 43: Meister von Flémalle und Werkstatt: Mérode-Altar, Stifterflügel, um 1425-35/ nach 1450, Eichenholz, Flügel 64 x 27 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters.

(Bildquelle: De Vos 2002, S. 30)

Abb. 44: Rogier van der Weyden: Kreuzigungs-Triptychon (Mittelbild), um 1440, Eichenholz, Mittelbild 96 x 69 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
(Bildquelle: De Vos 1999, S. 235)

Abb. 45: Hugo van der Goes: Monforte-Altar, um 1470-1472, Eichenholz, 147 bzw. 156 x 242 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Borchert 2005, S. 43 Abb. 32)

Abb. 46: Meister von Frankfurt (Werkstatt?): Triptychon mit der Geburt Christi, Anbetung der Könige und Beschneidung Christi, um 1510-1515, Eichenholz, Mitteltafel 160 x 214 cm, Flügel 161 x 101 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 212)

Abb. 47: Rogier van der Weyden: Columba-Altar (Mitteltafel), Anbetung der Könige, um 1450-1455, Eichenholz, Mitteltafel 138 x 153 cm, München, Alte Pinakothek.
(Bildquelle: De Vos 1999, S. 279)

Abb. 48: Jan van Eyck: Rolin-Madonna, um 1435, Eichenholz, 66 x 62 cm, Paris, Louvre.
(Bildquelle: De Vos 1999, S. 133 Abb. 189)

Abb. 49: Jan Coessaet: Das Parlament von Mecheln, 1587, 149 x 460 cm, Mecheln, Stadhuis.
(Bildquelle: van Miegroet 1989, S. 170 Abb. 159)

Abb. 50: Jan Coessaet: Das Parlament von Mecheln (Detail): Guillaume Hugonet rechts von Karl dem Kühnen, 1587, 149 x 460 cm, Mecheln, Stadhuis.
(Bildquelle: van Miegroet 1989, S. 170 Abb. 159)

Abb. 51: Rogier van der Weyden: Bladelin-Altar, um 1445-1450, Eichenholz, Mitteltafel 91 x 89 cm, Flügel 91 x 40 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: De Vos 1999, S. 242-243)

Abb. 52: Rogier van der Weyden: Jean Wauquelin überreicht Herzog Philipp dem Guten seine Chroniques de Hainaut, Ms. 9242 Chroniques de Hainaut, fol. 1, um 1447, Pergament, Foliogröße 42,3 x 28,8 cm, Miniatur: 15,4 x 20 cm, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier.
(Bildquelle: De Vos 1999, S. 130 Abb. 183)

Abb. 53: Jean Fouquet: Anbetung der Könige mit Charles VII. als ältestem König, 1452-1460, Stundenbuch des Étienne Chevalier, 20,1 x 14,8 cm, Chantilly, Musée Condé.
(Bildquelle: Schaefer 1971, Tafel 2)

Abb. 54: Meister von Frankfurt (Werkstatt): Flügelaltar mit der Geburt Christi, Anbetung der Könige und Beschneidung Christi, um 1512, Mitteltafel 99 x 55 cm, Flügel 99 x 23 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
(Bildquelle: Ferino-Pagden /Prohaska/ Schütz 1991, Tafel 277)

Abb. 55: Rogier van der Weyden: Columba-Altar Mitteltafel (Detail), der jüngste König, um 1450-1455, Eichenholz, Mitteltafel 138 x 153 cm, München, Alte Pinakothek.
(Bildquelle: Davies 1972, Titelbild)

Abb. 56: Rogier van der Weyden (Werkstatt): Porträt Karls des Kühnen, um 1461-1462, Eichenholz, 50,9 x 33,6 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: De Vos 1999, S. 309)

Abb. 57: Gerard David: Das Urteil des Kambyses (linke Tafel eines Diptychons), um 1498, Holz, 182,3 x 159,2 cm, Brügge, Groeningemuseum.
(Bildquelle: De Vos 2002, S. 190)

Abb. 58: Hugo van der Goes: Monforte-Altar (Detail): Randfiguren hinter dem Mohrenkönig, um 1470-1472, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 201)

Abb. 59: Hugo van der Goes: Monforte-Altar (Detail): Ältester König und Zuschauer, um 1470-1472, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 191)

Abb. 60: Hugo van der Goes: Marientod, um 1470-1471 oder 1480-1482, Eichenholz, 147,8 x 122,5 cm, Brügge, Groeningemuseum.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 334)

Abb. 61: Martin Schongauer: Marientod, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Kupferstich, 25,5 x 16,9 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 343)

Abb. 62: Hugo van der Goes: Marientod (Detail), Apostel im Vordergrund, Brügge, Groeningemuseum.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 355)

Abb. 63: Andrea Orcagna: Marientod und Himmelfahrt Mariae (Detail), Marientod, 1359, Marmor, Florenz, Tabernakel von Orsanmichele.
(Bildquelle: Calabrese 2006, S. 51 Abb. 42)

Abb. 64: Andrea Orcagna: Marientod (Detail), Selbstbildnis, 1359, Florenz, Tabernakel von Orsanmichele.
(Bildquelle: Müller Hofstede 2002, S. 77 Abb. 10)

Abb. 65: Taddeo di Bartolo: Himmelfahrt Mariae (Detail), 1401, Montepulciano, Dom.
(Bildquelle: Calabrese 2006, S. 50 Abb.40)

Abb. 66: Taddeo di Bartolo: Selbstbildnis als Apostel Thaddäus in der Himmelfahrt Mariae, 1401, Montepulciano, Dom.
(Bildquelle: Müller Hofstede 2002, S. 103 Abb. 22)

Abb. 67: Petrus Christus: Marientod, um 1457-1467, Eichenholz, 171,1 x 138,4 cm, San Diego, Timken Art Gallery (Putnam Foundation).
(Bildquelle: Ainsworth 1994, S. 147)

Abb. 68: Nach Rogier van der Weyden: Pieta, Holz, 47 x 35 cm, Madrid, Prado.
(Bildquelle: De Vos 1999, S. 371 App. B12a)

Abb. 69: Niccolò dell'Arca: Nikodemus der Beweinungsgruppe, 1463 oder um 1485, farbig gefasste Terrakotta, Bologna, S. Maria della Vita.
(Bildquelle: Gnudi o.J., S. 36 Abb. 40)

Abb. 70: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, Mitteltafel (Detail): Hirten und Mann im Dreiviertelprofil, um 1475-1477, Uffizien, Florenz.
(Bildquelle: Koster 2003, S. 171 Abb. 42)

Abb. 71: Hugo van der Goes (?): Hl. Lukas, um 1480 (?), Holz, 104,5 x 62,4 cm, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 122)

Abb. 72: Anton Wierix: Hl. Lukas vor der Madonna, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Stich, 22,5 x 29 cm, Antwerpen, Kupferstichkabinett.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 124)

Abb. 73: Rogier van der Weyden: Lukas-Madonna, um 1435, Eichenholz, 137,7 x 110,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts.
(Bildquelle: De Vos 1999, S. 201)

Abb. 74: Jan van Eyck: Mann mit dem roten Turban, 1433, Eichenholz, Originalrahmen, 33,3 x 25,8 cm, London, National Gallery.
(Bildquelle: Borchert 2005, S. 46 Abb. 37)

Abb. 75: Kopie nach Hubert und Jan van Eyck: Die gerechten Richter (Detail) aus dem Genter Altar, 145 x 51 cm, Gent, St. Bavo.
(Bildquelle: Dhanens 1980, S. 102 Abb. 64)

Abb. 76: Jan van Eyck: Arnolfini-Hochzeit (Detail), Signatur und Konvexspiegel, 1434, Eichenholz, 84,5 x 62,5 cm, London, National Gallery.
(Bildquelle: De Vos 2002, S. 62)

Abb. 77: Jan van Eyck: Madonna des Kanonikus Joris van der Paele (Detail) : Spiegelung auf dem Schild des hl. Georg, 1434-1436, Eichenholz, Originalrahmen, 141 x 176,5 cm, Brügge, Groeningemuseum.
(Bildquelle: De Vos 2002, S. 67)

Abb. 78: Nach Rogier van der Weyden: Trajan- und Herkinbald-Teppich (Detail), Brüssel (?), 1439 bis um 1450, Teppich, 461 x 1053 cm, Bern, Bernisches Historisches Museum.
(Bildquelle: De Vos 1999, S. 347 Abb. B2a)

Abb. 79: Nach Rogier van der Weyden: Trajan- und Herkinbald-Teppich (Detail), Brüssel (?), 1439 bis um 1450, Bern, Bernisches Historisches Museum.
(Bildquelle: Mandach, André von: Der Trajan- und Herkinbald-Teppich. Die Entdeckung einer internationalen Portraitgalerie des 15. Jahrhunderts, Bern 1987, Abb. 30)

Abb. 80: Meister der Coburger Rundblätter: Zeichnung nach Rogier van der Weydens Gerechtigkeitsbildern, Szene aus der Legende von Gregor und Trajan, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Federzeichnung, 28 x 41 cm, Paris, Bibliothèque Nationale.
(Bildquelle: De Vos 1999, S. 348 Abb. B2c)

Abb. 81: Meister der Coburger Rundblätter: Zeichnung nach Rogier van der Weydens Gerechtigkeitsbildern (Detail aus Abb. 80), mögliches Selbstbildnis von Rogier van der Weyden in der Szene aus der Legende von Gregor und Trajan, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Paris, Bibliothèque Nationale.

(Bildquelle: De Vos 1999, S. 348 Abb. B2c)

Abb. 82: Nach Rogier van der Weyden: mögliches Selbstbildnis von Rogier van der Weyden auf dem Trajan- und Herkinbald-Teppich, Brüssel (?), 1439 bis um 1450, Bern, Bernisches Historisches Museum.

(Bildquelle: Mandach, André von: Der Trajan- und Herkinbald-Teppich. Die Entdeckung einer internationalen Portraitgalerie des 15. Jahrhunderts, Bern 1987, Abb. 30)

Abb. 83: Hugo van der Goes: mögliches Selbstbildnis auf dem Monforte-Altar, um 1470-1472, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 11)

Abb. 84: Dieric Bouts: Abendmahlsaltar, Mitteltafel, 1467, Eichenholz, 180 x 150 cm, Löwen, Sint-Peterskerk (Museum voor Kerklijke Kunst).

(Bildquelle: Pächt 1994, Farbtafel 11)

Abb. 85: Dieric Bouts: Mögliches Selbstbildnis auf der Mitteltafel des Abendmahlsaltars, 1467, Löwen, Sint-Peterskerk (Museum voor Kerklijke Kunst).

(Bildquelle: Périer d'Ieteren 2006, S. 14)

Abb. 86: Hans Memling: Donne-Triptychon, linker Flügel, um 1475-1480, Eichenholz, Flügel 71,1 x 30,5 cm, London, National Gallery.

(Bildquelle: Calabrese 2006, S. 65 Abb. 56)

Abb. 87: Hans Memling: Ursula-Schrein, Martyrium der hl. Ursula in Köln, 1489, Eichenholz, Gesamtmaße des Schreins: Höhe 91,5 cm, Breite 41,5 cm, Tiefe 99 cm, Brügge, Memlingmuseum (Sint-Janshospitaal).

(Bildquelle: Borchert 2005, S. 38 Abb. 26 b)

Abb. 88: Gerard David: Anbetung der Könige, 1490-1495, Holz, 84 x 68 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

(Bildquelle: van Miegroet 1989, S. 111 Abb. 94)

Abb. 89: Gerard David: Virgo inter Virgines, 1509, Holz, 118 x 212 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

(Bildquelle: van Miegroet 1989, S. 222 Abb. 213)

Abb. 90: Gerard David: Virgo inter virgines (Detail) : Selbstbildnis, 1509, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

(Bildquelle: Ainsworth 1998, S. XII)

Abb. 91: Meister von Frankfurt (Werkstatt?): Triptychon mit der Anbetung der Könige (Detail), mögliches Selbstbildnis, um 1510-1515, Eichenholz, Mitteltafel 160 x 214 cm, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten. (Detail aus Abb. 46).

(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 212)

Abb. 92: Joos van Cleve: Sogenannte „Kleine Königsanbetung“ (Detail), Selbstbildnis, um 1513, Eichenholz, 110 x 70,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Hand 2004, S. 36)

Abb. 93: Joos van Cleve: Sogenannte „Kleine Königsanbetung“, um 1513, Eichenholz, 110 x 70,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Hand 2004, S. 44 Abb. 37)

Abb. 94: Joos van Cleve: Sogenannte „Große Königsanbetung“, um 1525, Eichenholz, 251 x 185 cm, Dresden, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Hand 2004, S. 82 Abb. 80)

Abb. 95: Benozzo Gozzoli: Dreikönigszug, 1459, Fresko, Tempera und Öl, Florenz, Palazzo Medici-Riccardi.
(Bildquelle: Calabrese 2006, S. 52 Abb. 43)

Abb. 96: Benozzo Gozzoli: Dreikönigszug (Detail), Selbstbildnis, 1459, Florenz, Palazzo Medici-Riccardi.
(Bildquelle: Calabrese 2006, S. 53 Abb. 44)

Abb. 97: Sandro Botticelli: Anbetung der Könige, um 1475, Tempera auf Holz, 111 x 134 cm, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: Calabrese 2006, S. 66 Abb. 57)

Abb. 98: Sandro Botticelli: Anbetung der Könige (Detail), mögliches Selbstbildnis, um 1475, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: Calabrese 2006, S. 67 Abb. 58)

Abb. 99: Hugo van der Goes: Monforte-Altar (Detail), mögliches Selbstbildnis als Mann mit der blauen Mütze, um 1470-1472, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 201)

Abb. 100: Hugo van der Goes: Monforte-Altar (Detail), mögliches Selbstporträt als Zuschauer hinter der Brüstung, um 1470-1472, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 191)

Abb. 101: Hugo van der Goes: Apostel aus dem Marientod (Detail), Brügge, Groeningemuseum.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 12)

Abb. 102: Hugo van der Goes: Nikodemus aus der Wiener Beweinung (Detail), Wien, Kunsthistorisches Museum.
(Bildquelle: Sander 1992, Tafel 19)

Abb. 103: Hugo van der Goes (?): Hl. Lukas (Detail), Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga.
(Bildquelle: Dhanens 1998, S. 122)

ABSTRACT

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit den gesicherten Stifterbildern von Hugo van der Goes und mit möglichen Stifterdarstellungen im Bildgeschehen. Ausgehend vom Portinari-Altar in Florenz wird die Beziehung zwischen den Stiftern und den Schutzheiligen auf den Edinburger Tafeln und dem Porträt eines Stifters mit Johannes dem Täufer in Baltimore untersucht. Es wird der Frage nachgegangen, welche Elemente im Bild auf dem Portinari-Altar und den Edinburger Tafeln sonst auf die Stifter verweisen.

Der Stifterflügel von Goes auf dem Hippolytus-Altar von Bouts zeigt ein Stifterpaar in einer Landschaft, die Namenspatrone der Stifter befinden sich als Grisailen auf den Flügelaußenseiten. Das Motiv eines in einer offenen Landschaft knienden Stifterpaares findet sich bereits um 1480 in einer Miniatur der Ghent Associates wieder. Das ovale Porträt-Fragment von Goes in New York zeigt im Vergleich mit einem Männerporträt von Memling, das sich ebenfalls in New York befindet, wie unterschiedlich die beiden Künstler den jeweils porträtierten jungen Mann charakterisieren.

Möglicherweise finden sich auf der Wiener Beweinung von Goes und auf dem Monforte-Altar in Berlin Stifterdarstellungen im Bildgeschehen. Es wird überlegt, ob es sich beim Nikodemus der Wiener Beweinung und einer klagenden Frau hinter ihm um ein Stifterpaar handeln könnte. Auch die Figur des ältesten Königs auf dem Monforte-Altar wird in der Literatur für einen Stifter gehalten. Es besteht eine Tradition von Herrscherdarstellungen in Anbetungen der Könige. „Versteckte“ Bildnisse lassen sich in der altniederländischen Malerei vor allem in den Gerechtigkeitsbildern der Rathäuser nachweisen.

Der zweite Teil der vorliegenden Arbeit befasst sich mit den möglichen Selbstporträts von Hugo van der Goes. In der Literatur gibt es Vorschläge zu Selbstbildnissen in den Assistenzfiguren des Monforte-Altars. Anhand von Vergleichsbeispielen wird überlegt, ob mögliche Selbstbildnisse als Apostel auf dem Marientod in Brügge, als Nikodemus der Wiener Beweinung und als hl. Lukas in Lissabon plausibel erscheinen. Ein Exkurs zu altniederländischen Selbstporträts soll dazu beitragen, etwas über die Stellung im Bild, die für Selbstporträts als Assistenzfigur in Frage kommt, herauszufinden.

Die Kopien und Varianten des Monforte-Altars des Meisters von Frankfurt und von Joos van Cleve zeigen, dass die Figur eines bärtigen Mannes im Mittelgrund des Monforte-Altars als Selbstbildnis des Künstlers galt. Der Mann mit der blauen Mütze auf dem rechten Bildrand des Monforte-Altars, der ebenfalls für ein Selbstporträt gehalten wird, erinnert an Selbstbildnisse in italienischen Epiphanie-Darstellungen. Er ist von der Szene abgewandt, blickt jedoch im Gegensatz zu den italienischen Beispielen nicht auf den Betrachter.