

Raum und Realismus

Hugo van der Goes'
Bildproduktion als Erkenntnisprozess

Susanne Franke



PETER LANG
Internationaler Verlag der Wissenschaften

Raum und Realismus

Susanne Franke

*Raum
und
Realismus*

Hugo van der Goes'
Bildproduktion als Erkenntnisprozess



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Bibliographic Information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at
<http://dnb.d-nb.de>.

Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 2009

Umschlaggestaltung:
© Olaf Gloeckler, Atelier Platen, Friedberg

Umschlagabbildung Vorderseite:
Hugo van der Goes: Monforte-Retabel, Ausschnitt, Berlin,
SPKB, SMB, Foto: Jörg P. Anders
Umschlagabbildungen Rückseite:
Collage von links oben nach rechts unten Ausschnitte aus:
Hugo van der Goes: Marientod, Brügge,
Musea Brugge, Groeningemuseum,
Foto: Hugo Maertens; ders.: Hl. Lukas malt die Madonna,
aus: Dhanens, 1998, S. 122; Dirk Bouts: Abendmahl,
© IRPA/KIK, Brussels; Hugo van der Goes: Portinari-Retabel:
aus: Koster, 2008, Abb. 42; ders.: Hirtenanbetung, Berlin, SPKB, SMB,
Foto: Jörg P. Anders; ders.: Anbetung vor dem Hügel, Foto der Autorin;
ders.: Monforte-Retabel, Berlin, SPKB, SMB, Foto: Jörg P. Anders.

D 18
ISBN 978-3-631-63264-2 (Print)
E-ISBN 978-3-653-04138-5 (E-Book)
DOI 10.3726/978-3-653-04138-5

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2012
All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright. Any
utilisation outside the strict limits of the copyright law, without
the permission of the publisher, is forbidden and liable to
prosecution. This applies in particular to reproductions,
translations, microfilming, and storage and processing in
electronic retrieval systems.

www.peterlang.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Abschnitt I	
Das Monforte-Retabel: Hugo van der Goes’ „sakramentaler Realismus“ einer „Anbetung des Kindes“	
1. Von der Königsanbetung der „Perle von Brabant“ zu der des Monforte-Retabels: die Raumkonstruktion als ein Prozess der Fokussierung	23
1. Genese und Form: die Raumkonstruktion der Anbetungsszene der „Perle von Brabant“	24
2. Genese und Form: die Raumkonstruktion des Monforte-Retabels	30
3. Das Reflektieren über die Möglichkeiten des Erzählens in beiden Fassungen	32
4. Ein kurzes Zwischenfazit	36
2. ... weitere Folgeerscheinungen, Hilfsmittel ...	
1. Figuren, Gesten und Gefäße: zusammengezogen, verschoben und wiederholt	37
2. Der Trick mit der doppelten Lichtquelle	55
3. Die Formel für das Material. Rezeptionsästhetische Überlegungen zur Maltechnik des Hugo van der Goes	63
3. ... und die Folgen: Präsenz und Repräsentanz – das auf- gehobene Verhältnis zwischen fiktivem und realem Raum	70
1. Der Raum des Rahmens diesmal als Ausgangspunkt	71
2. Führt die Fokussierung des Raums zur Auflösung der Bildgrenze?	73
3. Der Stein im Vordergrund des Monforte-Retabels als neue Form des „sakramentalen Realismus“	74
4. Die Gabe im und vor dem Bild und der Stifter im Gebet	78

4. Raum und Performanz in der „Anbetung der Könige vor dem Stall im Hügel“ als Bestätigung der Bildsprache des Monforte-Retabels

1. Die „Anbetung der Könige vor dem Stall im Hügel“: Früh- oder Spätwerk? 82
2. Anleitende Performanz und Bildgrenze nun in reflexiver Distanz 85
3. Der entwicklungstechnische Zusammenhang des Monforte-Retabels und der „Anbetung vor dem Hügel“ 87
4. Die sakramentalen Zeichen ... 95
5. ... und der reflexive Umgang mit ihnen im Anbetungsakt des gemalten Bildes 101

Abschnitt II

Tommaso Portinari und Hugo van der Goes:
der Auftrag für die Memoria

1. Neuer Auftrag und altes Prinzip: der sinnstiftende Raum des Portinari-Retabels zwischen nah und fern 105

2. Hugo van der Goes' Auseinandersetzung mit dem Genter Altar: die Rezeption einer komplexen Jenseitsvorstellung

1. Pluviale tragende Engel hier und dort 118
2. Die sakramentale Bedeutungsebene des Genter Altars: Wirklichkeitsverständnis im Dienste der Memoria 123
3. Die Rezeption des Eyck'schen Chormantels durch Hugo van der Goes 143
4. Der Genter Altar und die Washingtoner „Geburt Christi“ des Petrus Christus: das Vorbild für die Rezeption des Vorbilds 145

3. Die Hirten als Identifikationsfiguren des wahren Glaubens 150

4. Stiftungsvertrag und Retabel für das Seelenheil 161

Abschnitt III

Hugo van der Goes' Bildproduktion als spirituelle Erkenntnis:
für den Betrachter wie für den Maler

1. Der Status des gemalten Bildes für die Gotteserfahrung:

Hugo van der Goes und die Spiritualität seiner Zeit

1. Mystik und Bildgebrauch im Spätmittelalter: Rolle und Funktion
einer sich wandelnden Realismusauffassung 183
2. Das mystische Bildverständnis des Nikolaus von Kues 192

2. Hugo van der Goes' späte Phase:

das gemalte Bild als ein (Licht)-Reflex des Göttlichen

1. Die „Christnacht“: das erfahrbare Bild einer „Geburt Christi“ 204
2. Die Technik der Wiedergabe von Licht und Dunkelheit in der Bildkon-
zeption des Portinari-Retabels 216
3. Die Berliner „Anbetung des Kindes“: der Weg in die göttliche Dunkel-
heit 230

3. Der „Mariantod“: von der Anleitung im Bild zum Erlebnisraum

250

4. Fähigkeit und Spiritualität:

Hugo van der Goes' Positionierung im Bild

259

Zusammenfassung	277
Literaturverzeichnis	283
Quellenanhang	315
Danksagung	323
Farbtafeln	325

Einleitung

Die Mythenbildung um Hugo van der Goes ist selbst schon legendär: Liebeskummer, die Auseinandersetzung mit der Kunst Jan van Eycks, sein melancholisches Genie, auch spiritueller Wahn werden verschiedentlich zur Ursache seines frühen Todes erklärt.¹ Den Anlass dafür liefert in allen Fällen ein Bericht, den ein Mitbruder des „Roode Kloosters“ bei Brüssel, in das Hugo van der Goes auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Erfolgs eintrat, circa 30 Jahre nach dem Tod des Malers verfasste. Hugo van der Goes erlitt, so Gaspar Ofhuys, auf einer Reise, die er und weitere Brüder des Klosters nach Köln unternahmen, eine mentale Krise und konnte nur mit Mühe vom Selbstmord abgehalten werden. Der weitere Text klingt auch bei Ofhuys wie eine Rechtfertigung: die gerechte Strafe für den durch seine Kunst entwickelten Hochmut sei diese Krankheit gewesen, von Gott veranlasst, sollte die Reue und Melancholie zur Läuterung führen. Über das eigentliche Sterben des Malers schließlich schreibt schon Ofhuys nichts.² Die genaue Todesursache, die nur eine pathologische Untersuchung aufdecken könnte, lässt sich nicht mehr klären.

Die erhaltenen Werke Hugo van der Goes' hingegen kann man bis heute befragen. Und tatsächlich werden diese von einer als rückschrittlich geltenden Veränderung in der Raumkonstruktion bestimmt, die sich von einem Eyck'schen Detailrealismus, wie er im Monforte-Retabel (Tafel I) gegeben ist, zur Flächigkeit und Linearität vollzieht, die das Spätwerk, die Berliner „Hirtenanbetung“ (Tafel II) und den Brügger „Marientod“ (Tafel III), prägen.³ Die ältere Forschung machte für das veränderte

1 Die Geschichte über die unglückliche Liebe zur Tochter von Jacques Weytens, dem Auftraggeber eines Kaminbildes, das „David und Abigail“ zeigte, stammt vom ersten Biographen Alphonse Wauters; zur künstlerischen Auseinandersetzung mit van Eycks Genter Altar, die auf eine Bemerkung Hieronymus Münzers zurückgeht, vgl.: Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, 2 Bde., Cambridge/Mass., 1953, hier Bd. 1, S. 332 (dt. Ausgabe, 2 Bde., übersetzt und hg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, Köln 2001, hier Bd. 1, S. 338); Bernhard Ridderbos: *De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst*, 's-Gravenhage, 1991, S. 9-11. Zum melancholischen Künstlergenie vgl.: Joseph Destrée: *Hugo van der Goes*, Brüssel/Paris 1914, S. 59f, ferner: Panofsky, Bd. 1, 1953, S. 330 (dt. Ausgabe, Bd. 1, 2001, S. 336). Vgl. dazu ferner den Überblick: Margaret L. Koster: *Hugo van der Goes and the procedures of art and salvation*, Turnhout, 2008, S. 27-37.

2 Zur in Latein verfassten Quelle vgl.: *Imaginaire Museum Hugo van der Goes* (Oudergem, „Rood Klooster“; Gent, Museum voor Schone Kunsten; Löwen, Faculteitsgebouw Letteren en Wijsbegeerte), hg. von Erik Duverger, Gent 1982, S. 73-75, Dokumentennr. 43. Zur systematischen Auswertung des Chronikberichts vgl.: William A. Mc Cloy: *The Ofhuys's Chronicle and Hugo van der Goes*, Ph. D., State University of Iowa, 1958, Ann Arbor/Mich., 1967. Seine medizinischhistorische Deutung erbrachte, dass der Chronist aus medizinischen Lehrbüchern zitiert. Vgl. ferner: Rudolf und Margot Wittkower: *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York 1963, S. 108-113; Nevet Dolev: *Ofhuys Chronicle and Hugo van der Goes*, in: *Assaph*, 4, 1999, S. 125-137; ferner: Koster, 2008, S. 9-25. Zum rechtfertigenden Charakter des Berichts vgl.: Panofsky, Bd. 1, 1953, S. 331 (dt. Ausgabe, Bd. 1, 2001, S. 337), Wittkower, 1963, S. 110, Dolev, 1999, S. 126.

3 Zur stilistischen Veränderung im Werk vgl. zuletzt: Jochen Sander: *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie* (Berliner Schriften zur Kunst, 3), Mainz 1992, S. 233 und S. 250-255 (mit weiterer Literatur). Die jüngst propagierte Frühdatierung der Berliner „Anbetung des Kindes“ durch Elisabeth Dhanens: *Hugo van der Goes*, Antwerpen 1998, S. 136-162, hat sich, da ohne überzeugende Argumente, nicht durchgesetzt. Sie beruht auf Otto Pächt: *Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1968, S. 43-58, der aufgrund der sich von rund zu eckig verändernden Kopftypen der weiblichen Heiligen und Engel, die auf das Portinari-Retabel und die Edinburger Flügel begrenzt bleibt, eine dementsprechend andere chronologische Werkzusammenstellung vorgeschlägt. Der Typenmorphologie ste-

Wirklichkeitsverständnis in den Bildern das durch eine von ihnen diagnostizierte mentale Krankheit bedingten Verhalten des Malers verantwortlich.⁴ Erwin Panofsky beschreibt die Edinburger Flügel im Hinblick auf das Spätwerk gar bedeutungsschwanger als die „Ruhe vor dem Sturm“.⁵ Andere erkennen im Stilwandel vor allem den Einfluss der mit dem Eintritt in das der Augustiner-Kongregation zugehörige „Roode Klooster“ verbundenen Glaubensauffassung der „Devotio moderna“.⁶ Rudolf und Margot Wittkower etwa kommen zu dem Ergebnis, die mentale Krise sei, da sie erst nach Jahren im Kloster plötzlich auftrat, ein Nervenzusammenbruch gewesen, der sich auf die unüberwindbare Diskrepanz zurückführen lasse, die zwischen seiner Kunst und dem Leben im Kloster entstand. Die Welt mit ihren Sinnen, die in seinen Bildern so eindrucksvoll umgesetzt sei, stehe im Gegensatz zu einem Klosterleben, das, von der „Devotio moderna“ geprägt, die völlige Enthaltensamkeit fordere.⁷ Wittkowers beziehen sich unter anderem auf die Schrift „De imitatione Christi“ des Thomas von Kempen, in der die einfachen und armen Menschen als Vorbilder propagiert und den Philosophen gegenübergestellt werden. Sie sehen dies in der Randerzählung im rechten Flügel des Portinari-Retabels von Hugo van der Goes ins Bild gesetzt: dort befrage der Herold der geistreichen und gebildeten Könige, die stolz und fein gekleidet auf ihren Pferden im Hintergrund gegeben sind, die armen, aber zu Erkenntnis gelangten Menschen am Wegesrand nach dem göttlichen Kind (Abb. 1).



Abb. 1: Hugo van der Goes: Portinari-Retabel, Mitteltafel, Detail

hen jedoch gravierendere technische und stilistische Unterschiede gegenüber. Vgl. dazu: Sander, 1992, S. 36-39.

4 Fierens-Gevaert/Fierens beschreiben, einer der beiden Hirten in der Berliner „Kindesanbetung“ habe einen halluzinierenden Blick, der auf die Psychose, die den Maler umtrieb, zurückzuführen sei. Vgl. dazu: *Histoire de la Peinture Flamande*, hg. von Hippolyte Fierens-Gevaert und Paul Fierens, Paris/Brüssel, Bd. 3, 1929, S. 52.

5 Panofsky, Bd. 1, 1953, S. 337 (dt. Ausgabe, Bd. 1, 2001, S. 342).

6 Susan Koslow: *The Impact of Hugo van der Goes' Mental Illness and Late-Medieval Religious Attitudes on the „Death of the Virgin“*, in: *Healing and History. Essays for George Rosen*, hg. von Charles E. Rosenberg, New York 1979, S. 27-50, hier S. 32.

7 Sie verweisen u. a. auf das „Kleine Alphabet für Mönche“, das Thomas von Kempen zusammengestellt hatte, um die strengen Verhaltensregeln u. a. auch für Kleidung, die im Kloster beachtet werden sollten, zu sichern. Vgl. dazu jüngst auch: Koster, 2008, S. 10-23.

Den Brügger „Marientod“ hingegen habe Hugo van der Goes nach seiner mentalen Krise gemalt, da hier kein Hinweis mehr auf die verortbare Welt gegeben sei (Tafel III).⁸ Bernhard Ridderbos stellt der Berliner „Hirtenanbetung“ die Schrift „De quattuor generibus meditabilium, sermo de nativitate Domini“ (Über die vier Weisen der Meditation oder der Geburt Christi) gegenüber, die Geert Groot 1441 für seine Schüler schrieb. Auch wenn er dabei zu dem Ergebnis kommt, es fänden sich in Bezug auf die Analyse von Komposition und Raum keine Anhaltspunkte in der Schrift, so lassen sich doch seiner Auffassung nach das Thema der Geburt Christi als Bild geistiger Wiedergeburt und das „Revelatio“-Motiv der von Propheten aufgezogenen Vorhänge mit dem Anliegen der Schrift, dem stufenweise erfolgenden Aufstieg zur Gotteserkenntnis, parallel setzen.⁹ Bernhard Ridderbos entdeckt hier in der Ikonographie und in der Realismuskonstruktion des Bildes einen wesentlichen Aspekt der Funktionsweise von Andacht. Geert Grootes Schrift ist einer von zahlreichen Texten, die dem spirituellen Laien die von Bonaventura grundgelegte Vorstellung im Spätmittelalter propagierten, man könne vom Sinnlichen zum Nichtsinnlichen, vom Sichtbaren zum Unsichtbaren und so schließlich zur Gotteserkenntnis gelangen.¹⁰

Aber hat Hugo van der Goes nur durch die Texte und die Glaubensauffassung der „Devotio moderna“ gelebt, erklären sich seine Kunst und sein Scheitern dadurch? Was bedeutet vor diesem Hintergrund die von der Forschung mehrfach geäußerte Einschätzung der Rückschrittlichkeit in der Raumauffassung seiner Gemälde? Was ist im Vergleich dazu fortschrittlich? Ein flämisches Buch, in das sich Hugo van der Goes immer wieder vertiefte, sei, so Ofhuys, nicht ohne Bedeutung für dessen mentale Krise gewesen: „Sepissime in libro flamingo studebat“. Der Hinweis des Chronisten, der zugleich der Prior des Klosters war, zeugt nicht von einem diesem allzu geläufigen Text der Devoten; und auch nicht von der Bibel. Max J. Friedländer weist darauf hin, dass eine gewisse seelische Disposition dazu geführt haben könnte, auf der Höhe des Erfolgs in ein Kloster einzutreten: „Sanatorien gab es damals nicht, und der Maler suchte die Stätte seines Heils als eine Heilstätte auf.“¹¹ Anders formuliert, könnte man sagen, Hugo van der Goes hat zu intensiv über sein Tun nachgedacht, sich gar philosophische Fragen gestellt und nicht die richtigen Antworten gefunden. Deutet die mentale Krise auf einen reflexiven Umgang mit Malerei im Kontext einer Spiritualität, die, von der „Devotio moderna“ propagiert, den Maler ab einem bestimmten Punkt vor unlösbare Schwierigkeiten stellte? Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es dementsprechend, vor dem Hintergrund seiner Entwicklung und

8 Wittkower, 1963, S. 111-113.

9 Die Deutung der Pflanzen, die auf den Mauerchen zu beiden Seiten im Vordergrund wachsen, als Heilpflanzen, die den Schleier von den Augen nehmen würden, gehe in die gleiche Richtung. Vgl. dazu: Bernhard Ridderbos: Die „Geburt Christi“ des Hugo van der Goes. Form, Inhalt, Funktion, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 32, 1990, S. 137-152, hier S. 141-145.

10 Ernst Benz: Christliche Mystik und christliche Kunst, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 12, 1934, S. 22-34; Sixten Ringbom: Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety, in: Gazette des Beaux-Arts, 73, 1969, S. 159-170; Ernst Benz: Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart, 1969; ferner jüngst: Klaus Krüger: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 11-26.

11 Max. J. Friedländer: Hugo van der Goes (Die altniederländische Malerei, 4), Berlin 1926, S. 83-88.

im Kontext der Spiritualität seiner Zeit zu untersuchen, wie Hugo van der Goes Raum konstruierte und wie er dem Bedeutungsgehalt von Realismus begegnete.

Es steht außer Frage, dass die Begriffe „Naturalismus“ und „Realismus“, die, wie Otto Pächt verärgert anmerkte, Erwin Panofsky aufgrund seiner ikonographisch-ikonologischen Brille scheinbar wahllos in Bezug auf die frühe niederländische Malerei verwendet habe¹² und die bis heute für ihre Charakterisierung gebraucht werden¹³, das Phänomen frühneuzeitlicher Malerei nördlich der Alpen nur sehr unzureichend erfassen.¹⁴ Es hat sich in den Forschungsdiskussionen über die Altniederländer allmählich von selbst die Erkenntnis eingestellt, dass die Entdeckung der die Maler umgebenden Welt viele Definitionen erfordert, je nachdem, in welchem Kontext man sie betrachtet. Dass das Experimentieren mit den wesentlichen Elementen neuzeitlichen Sehens, Raum und Licht, nördlich und südlich der Alpen zu unterschiedlichen Ergebnissen führte, wurde bereits oft betont. So wie die Maler der Florentiner Frührenaissance mit Hilfe der Perspektivkonstruktion die perfekte Tiefenillusion anstrebten, so entwickelten die Niederländer aufgrund ihrer besonderen Maltechnik, des Lasurenprinzips, eine besondere Affinität zum Nahraum und zur Oberfläche. Die Entdeckung der Welt ist in der Zeit jedoch nicht ohne die zu vermittelnden Inhalte zu denken. Aus dieser Kausalität ergeben sich mit der Definition des Phänomens die methodischen Probleme. Form und Inhalt oder Maltechnik und Raumkonstruktion versus Ikonographie und Ikonologie. Selten war und ist ein Forschungsfeld so gespalten wie das zu den Altniederländern, das zudem seit seinen Anfängen mit zwei Namen besetzt ist: Otto Pächt und Erwin Panofsky. Der eine nutzte Raumkonstruktion und Stil für die Zuordnung und stritt jede Form einer damit einhergehenden weiterführenden Bedeutung ab. Der andere ging vermeintlich davon aus, die neue Profanität in der Darstellung rufe deren symbolische Durchtränkung hervor.¹⁵ Die Forschung zu den Altniederländern, aber auch zum religiösen Bild im Spätmittelalter und den aus der Entdeckung der Welt resultierenden medientheoretischen und bild-ästhetischen Arbeiten¹⁶ ist heute vielfältig und zahlreich. Dennoch gibt es nur wenige Forschungsansätze, die beide Seiten verbinden, die über die Form und die formale Entwicklung des Malers den Inhalt der Bilder zu erklären versuchen. Dabei spielen gerade bei der Entdeckung der Welt durch den Maler die Sicht auf die Dinge und seine persönliche malerische Entwicklung die entscheidende Rolle, wie und auf wel-

12 Otto Pächt: Review of Early Netherlandish Painting by Erwin Panofsky, in: *The Burlington Magazine*, 98, 1956, S. 275.

13 Vgl. u. a. jüngst als Titel „Der Altniederländische Realismus und seine Funktionen“ von Wilfried Wilhelmy oder „Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch“ von Heike Schlie. Georg Wedekind spielt mit der Verwendung vermutlich genau auf die Kritik Pächts an. Vgl. dazu: Gregor Wedekind: Die Entdeckung der Wirklichkeit. Ein geistesgeschichtliches Paradigma und Jan van Eycks Londoner Doppelbildnis der so genannten Arnolfini, in: *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, hg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Berlin 2005, S. 171-189, hier S. 171-173.

14 Zur Erörterung der Begriffsproblematik vgl.: Martin Büchsel: *Realität und Projektion. Eine offene Methodendiskussion. Einleitung*, in: *Realität und Projektion*, 2005, S. 9-31, hier S. 10.

15 Einen detaillierten Forschungsbericht gibt hierzu: Heike Schlie: *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002, zugl. Univ.-Diss. Bochum 1999, S. 235-248.

16 Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (französische Originalausgabe: L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes, Paris 1993)*, München 1998; ferner: Hans Belting und Christiane Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, 2 Bde., München 1994.

che Art Inhalt transportiert wird. Im Folgenden sei deshalb wieder der Beginn des Forschungsdiskurses in Erinnerung gerufen: die sich scheinbar ausschließende methodische Dichotomie von Form und Inhalt. Die Verbindung der beiden Seiten liegt dann auch in der genaueren Betrachtung der einen.

Erwin Panofsky und das Wirklichkeitsverständnis der Maler

Sowohl Charles de Tolnay als auch Erwin Panofsky erkannten erstmals bei dem Versuch einer Zuordnung der Werke an die Maler Meister von Flémalle (alias Robert Campin) und Jan van Eyck die Komplexität, die der neuen Naturnähe des frühneuzeitlichen Bildes nördlich der Alpen innewohnt. Panofskys eigentlicher Motor für das mit theoretischem Anspruch geschriebene fünfte Kapitel über den „disguised symbolism“¹⁷ in „Early Netherlandish Painting“ war die Faszination für die Malerpersönlichkeit Jan van Eycks. Während Charles de Tolnay noch allgemein von der beseelten Welt sprach, unternahm Erwin Panofsky den Versuch, in dem detailverliebten Realismus der Bilder Jan van Eycks ganz grundsätzlich einen Sinn zu entdecken und so die Aussage der gegebenen Form zu entschlüsseln. Dabei ist sein theoretischer Anspruch, die abgebildete Wirklichkeit van Eycks als spirituell durchtränkt zu definieren – so wird er bis heute zitiert –, wohl eher dem komplex-intellektuell erscheinenden Zusammenspiel vieler mikroskopisch genau gezeigter Einzelheiten geschuldet, das Forscher bis heute jenseits jeder Methode zu einer Deutung herausfordert.¹⁸ Dass der Begriff des „disguised symbolism“ nicht eine einfache Formel für die Hermeneutik des frühneuzeitlichen Bildes nördlich der Alpen darstellt, wie Panofsky bis heute vorgeworfen wird, hat dieser schließlich bereits einmal selbst eingeräumt: „and to what extent such a symbolical interpretation is in keeping with the historical position and personal tendencies of the individual master.“¹⁹ Hinter dieser am Ende seines fünften Kapitels gegebenen, fast lapidaren Bemerkung steckt die aus der Analyse der Werke van Eycks gewonnene Einsicht, dass es die individuelle Sicht des Malers auf die Welt ist, die die neue Naturnähe mit sich bringe.

Es ist Craig Harbison zu verdanken, diese Erkenntnis wieder ins analytische Verständnis heutiger Kunsthistoriker gebracht zu haben. Dennoch ist er bis heute nicht angemessen rezipiert worden und wird deshalb hier wieder in Erinnerung gerufen. Sein Aufsatz „Realism and Symbolism in Early Flemish Painting“ von 1984 nimmt das Wirklichkeitsverständnis des Individuums zum Ausgangspunkt für einen neuen methodischen Umgang mit der frühen niederländischen Malerei.²⁰ Man müsse zwischen den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten unterscheiden, bedingten diese

17 Kapitel 5: Reality and Symbol in Early Flemish Painting: „Spiritualia sub metaphoris corporalium“, in: Panofsky, Bd. 1, 1953, S.131-148 (dt. Ausgabe, Bd. 1, 2001, S. 119-153).

18 Vgl. hier u. a. die Werkanalysen: Rudolf Preimesberger: Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 54, 1991, S. 459-489; Uwe Fleckner: Der Gottesstaat als Vedute. Jan van Eycks „Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“, in: Artibus et historiae, 17, 1996, S. 133-158; Heike Schlie: Ein programmatisches Bild der „Ars Nova“: Die Hl. Barbara von Jan van Eyck, in: Schlie, 2002, S. 285-291; vgl. ferner für die zahlreichen Deutungsversuche des Genter Altars die Fußnoten 320-322 weiter unten in dieser Arbeit.

19 „Wir müssen uns schließlich fragen, in welchem Umfang eine symbolische Interpretation mit der historischen Rolle und den persönlichen Vorlieben des jeweiligen Künstlers zu vereinbaren ist.“ Zitiert aus: Panofsky, Bd. 1, 1953, S. 143 (dt. Ausgabe, Bd. 1, 2001, S. 149).

20 In: The Art Bulletin, 66, 1984, S. 588-602.

doch die Konstruktion von Raum und Realismus in zweierlei Hinsicht. Zum einen sei es das Malerindividuum, das die Realität auf zwei Dimensionen banne, zum anderen sei es das soziale Umfeld, in dem sich der Maler bewege, das die jeweilige Gestaltung der Welt mit präge, bis hin zur Sicht auf die Welt im philosophischen Sinne.²¹ So wird die Wirklichkeitsauffassung in den Bildern Jan van Eycks und Rogier van der Weydens durch die sozialen Bindungen der Maler etwa zum burgundischen Hof oder zum städtischen Bürgertum Brüssels bestimmt. Für die Werke Jan van Eycks stellt Harbison fest, dem Betrachter würde auf einer zweiten Ebene eine verwandelte Sicht des Sichtbaren geboten. Von Bedeutung dabei sei, dass van Eyck das Imaginäre oder Göttliche nicht als etwas Übernatürliches kennzeichne. Vielmehr sei die Tatsache wichtig, dass jedes Motiv und jede Oberfläche bis zu den geringsten Charaktermerkmalen mit derselben Akribie, die ohne eine detaillierte Recherchearbeit nicht denkbar wäre, ausgeführt sei. Die zahlreichen Kircheninnenräume, in denen Jan van Eyck seine Madonnen präsentiert, sind so detailgetreu gemalt, dass man überzeugt ist, die tatsächlich existente Struktur eines Kircheninneren wieder zu erkennen. Tatsächlich aber sind alle seine so authentisch wirkenden und gezeigten Orte Veduten, so dass aus dem „historical drama“ ein zeitloser Ort werde. Das bedeutet, detailgenau Beschreibung einer Architektur oder einer Oberfläche führt zu zeitlosen Orten beziehungsweise zur Zeitlosigkeit. Craig Harbison konstatiert dazu, das Wissen über das Göttliche werde auf der Grundlage geordneter und verstandener Daten aus der sichtbaren Welt möglich. Harbison folgert schließlich aus Jan van Eycks Form des „disguised symbolism“, dass wir uns durch unsere Fähigkeit, die Welt wahrzunehmen, gewisse ewige Wahrheiten vorstellen können. Andersherum bedeutet dies, unser Glaube an die heiligen Dinge hilft uns, die weltliche Wirklichkeit besser zu ordnen und uns bewusst zu machen. Rationalität und Glaube seien beides Faktoren, die wichtig seien für das Erkennen der göttlichen Wahrheit.²²

Craig Harbison stellt, wie vor ihm Erwin Panofsky, in einem zweiten Schritt die von ihm über die Bilder analysierte Persönlichkeit Jan van Eycks derjenigen des Meisters von Flémalle gegenüber. Das Wirklichkeitsverständnis des Meisters von Flémalle, das sich aus der Verhältnisbestimmung der Parameter „Realismus“ und „symbolischen Wert“ ergebe, sei genau das Gegenteil von dem Jan van Eycks, lege der Meister von Flémalle doch die zwei kontrastierenden Welten im Bild offen, ja, er unterscheide zunehmend zwischen den Gegensätzen ‚säkular‘ und ‚heilig‘.²³ Das zeige ein Vergleich zwischen der Rolin-Madonna und der „Madonna in der Glorie“, die sich heute im Museum in Aix-en-Provence befindet (Abb. 2 und Abb. 3). Während bei Jan van Eyck, wie gerade beschrieben, das Heilige in der realen Welt gebunden ist, trenne der Meister von Flémalle ganz deutlich das Irdische vom Göttlichen. Die visionäre Erscheinung Mariens ist dort im Himmel auf einem Thron zu sehen, zusätzlich umgibt sie ein Strahlenkranz.²⁴ Im Werk des Meisters von Flémalle werde das Heilige als solches im Bild mit Mitteln wie dem Brokatstoff oder den Goldstrahlen gekennzeichnet. Craig Harbison sieht damit in dessen Realismuskonstruktionen die Fortfüh-

21 Craig Harbison: Realism and Symbolism in Early Flemish Painting, in: *The Art Bulletin*, 66, 1984, S. 588–602, hier S. 589.

22 Harbison, 1984, S. 589-591.

23 Ebd., S. 592.

24 Ebd., S. 593f.

rung des mittelalterlichen Zeichenhaften mit anderen Mitteln einmal mehr und einmal weniger auch den Versuch, sich die Weltsicht Jan van Eycks anzueignen, wie im Fall der Dijoneser „Geburt Christi“, in der die Materialität des Goldes, das auf das Göttliche verweist, teilweise durch atmosphärisches Licht ersetzt wird (Abb. 4). Harbison nennt schließlich Rogier van der Weyden, der sich von diesen beiden Formen des „disguised symbolism“ der beiden Malerkollegen durch eine dritte Art unterscheidet. Sein Realismus zeige eine Verbindung der Reduktion auf das Abstrakte einerseits und des emotionalen Ausdrucks andererseits. In seinen Bildentwürfen würden realistische Symbole, die auf das Übernatürliche hinweisen, vor neutralen grauen Wänden und in brillanten Farben gezeigt. Damit sei bei diesem Maler die Abstraktionsleistung am stärksten ausgebildet.²⁵



Abb. 2: Jan van Eyck: Rolin-Madonna, Paris, Musée du Louvre

Abb. 3: Meister von Flémalle: Madonna in der Glorie, Aix-en-Provence, Musée Granet

Abb. 4: Meister von Flémalle: Geburt Christi, Dijon, Musée des Beaux-Arts



25 Ebd., S. 595f.

Wenn die Maler die sie umgebende Welt in ihren Bildern nachbauen, so können und tun sie das aufgrund ihrer individuellen Entwicklung, ihrer Persönlichkeit und ihrer kulturellen Prägung nicht auf die gleiche Art und Weise. Dennoch würden die Maler, Petrus Christus, Dirk Bouts, Geertgen tot Sint Jans und Gerard David, dem Meister von Flémalle im Grundsätzlichen folgen. Jan van Eyck hingegen sei eine Ausnahmeerscheinung.²⁶ Harbison weist darauf hin, dass der Wettstreit, den Hugo van der Goes mit dem Gründervater der „ars nova“ aufnahm und der den jüngeren Maler angeblich in den Wahnsinn getrieben hätte, vor dem Hintergrund der Existenz eines Wirklichkeitsverständnisses, das ein Maler in ein Bild hineinträgt, neu zu bewerten sei.²⁷ Diesem Desiderat wird in der Arbeit nachgegangen. Voraussetzung hierfür ist, dass Hugo van der Goes in besonderem Maß über seine Kunst nachdachte. Er gehörte der zweiten Malergeneration an und konnte – oder besser: musste – sich demnach auf die Ergebnisse der individuellen Wirklichkeitsauffassungen der ersten Generation berufen und diese in seine Sicht mit einbeziehen. In der vorliegenden Arbeit wird demzufolge gefragt, wie Hugo van der Goes mit der von der ersten Generation bereits zur Perfektion entwickelten Maltechnik, dem Lasurenprinzip, umgegangen ist und aus welchen Vorbildern er seine Raumauffassung und seinen Stil entwickelte.

Craig Harbison geht schließlich nach der Entdeckung, dass es die subjektive Sicht des Malers auf die Welt ist, die im neuzeitlichen Bild zum Ausdruck kommt, den Weg konsequent zu Ende, indem er einen Zusammenhang zwischen dem bildnerischen Phänomen und den philosophisch-religiösen Strömungen des Spätmittelalters aufzeigt.²⁸ Er verweist auf den das gesamte Mittelalter hindurch bestehenden Streit zwischen den Realisten und den Nominalisten, der im Spätmittelalter zugunsten der Nominalisten entschieden wurde. Diese sahen in Anlehnung an Aristoteles in den Einzeldingen die wahre Wirklichkeit und vertrauten auf die eigene Wahrnehmung, mit der sie in der Natur die Spuren Gottes suchten. Damit wurden die Allgemeinbegriffe (Universalien) zu bloßen Namen, die sich im menschlichen Kopf bildeten. Inwieweit die Maler in diesem Zeitgeist bewusst arbeiteten, lässt Harbison schließlich offen.²⁹ Die wissenschaftliche Überprüfung und Präzisierung der von ihm vorgenommenen Gegenüberstellung ist bisher ein Desiderat der Forschung geblieben.³⁰ Dennoch wird in der vorliegenden Studie die Konstruktion von Realismus in diesem religiös-philosophischen Kontext gesehen, erhält doch das Anliegen dieser Arbeit, Hugo van der Goes in reflexiver Auseinandersetzung mit der ersten Generation zu untersuchen, dadurch eine zusätzliche Relevanz; besonders bezüglich der hier zu stellenden Frage, wie Hugo van der Goes das Göttliche in seinen Bildern zum Ausdruck bringt. Reflektiert Hugo van der Goes am Ende sogar den Zeitgeist in seinen Werken, den Nikolaus von Kues in seiner mystisch-philosophischen Schrift „De visione Dei“ am Selbstporträt Rogier van der Weydens festmachte?

26 Ebd., S. 596.

27 Ebd., S. 596f. Harbison beruft sich hier auf die Tagebuchnotiz Hieronymus Münzers, dem dies so während der Besichtigung des Genter Altars 1495 mitgeteilt wurde.

28 Ebd., S. 597-601.

29 Ebd., S. 601.

30 Belting/Kruse, Bd. 1, 1994, S. 19f; ferner: Robert Suckale: Zum Körper- und Wirklichkeitsverständnis der frühen niederländischen Maler, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hg. von Klaus Schreiner und Marc Müntz, München 2002, S. 271-289.

Die Funktion der Bilder und auch die ihrer Realismuskonstruktion außer Acht zu lassen, ist Erwin Panofsky wohl zuerst in der methodologische Diskussion vorgeworfen worden, die, etwas verspätet, seit Ende der 1970er Jahre von den amerikanischen Forschern, Lloyd Benjamin, Barbara Lane, Craig Harbison und James Marrow geführt wurde, und zu der auch der gerade zitierte Aufsatz von Craig Harbison zählt.³¹ Auffällig ist in der Tat, dass die Literatur zum Andachtsbild oder dem Bildgebrauch im Spätmittelalter nicht nur Panofsky nicht für sein Theorem des „disguised symbolism“ berücksichtigt. Im Gegenzug zitiert Sixten Ringbom in seiner wegweisenden Abhandlung zu imaginären Bildern, die mit dem Realismus transportiert würden, von 1969 Panofskys Aufsätze „Idea“³² und „Imago Pietatis“³³, der „disguised symbolism“ hingegen spielt in Ringboms Argumentation keine Rolle.³⁴ Das ist vielleicht der deutlichste Hinweis darauf, dass es Panofsky primär um das Wirklichkeitsverständnis des Einzelnen ging, das in das neuzeitliche Bild hineingetragen wird. Die folgenden Ausführungen dieser Einleitung gelten deshalb zwei Forschungspositionen, die in kritischer Auseinandersetzung jedoch aus diesem positiven Verständnis heraus Panofskys Ansatz des „disguised symbolism“ für die Funktion des religiösen Bildes fruchtbar gemacht, und damit die methodischen Voraussetzungen für die vorliegende Studie geschaffen haben.

Funktionen des religiösen Bildes: Teil eins, die eucharistische Konnotation des Realismus

Der religiöse Kontext der Gemälde sei in den meisten Fällen sakramental, so Barbara Lane in ihrer 1984 erschienenen Publikation „The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting“, in der sie den Zusammenhang aufzuzeigen versucht, der zwischen der Realismuskonstruktion der frühen niederländischen Bilder und dem liturgischen Zeremoniell besteht.³⁵ Dafür ordnet Lane die Ikonographien jeweils einem liturgischen Themenbereich zu: Den zentralen Orten des christlichen Kultes, dem Altar und dem Tabernakel, stellt sie die thronenden Madonnen Jan van Eycks gegenüber. Der Inkarnation Christi als dem zentralen heilsgeschichtlichen Dogma ordnet sie die „Verkündigung“, die „Geburt Christ“ und die Anbetungsdarstellungen des Meisters von Flémalle, Rogier van der Weydens und Hugo van der Goes' zu. Die Eucharistiefeier und die Osterliturgie sieht sie schließlich

31 Barbara G. Lane: „Depositio et Elevatio“: The Symbolism of the Seiler Triptych, in: *The Art Bulletin*, 57, 1975, S. 21-30; Lloyd Benjamin: Disguised Symbolism exposed and the History of Early Netherlandish Painting, in: *Studies in iconography*, 2, 1976, S. 11-24; Barbara Lane: *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984; Harbison, 1984; Craig Harbison: *Visions and Meditations in Early Flemish Painting*, in: *Simiolus*, 15, 1985, S. 87-118; James Marrow: *Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance*, in: *Simiolus*, 16, 1986, S. 150-170; Craig Harbison: *Response to James Marrow*, in: *Simiolus*, 16, 1986, S. 170-172; Barbara G. Lane: *Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting*, in: *Simiolus*, 18, 1988, S. 107-116; ferner: Craig Harbison: *Religious Imagination and Art-historical method: a Reply to Barbara Lane's „Sacred versus Profane“*, in: *Simiolus*, 19, 1989, S. 198-205.

32 Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 19602.

33 Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261-308.

34 Ringbom, 1969, S. 159-170.

35 Lane, 1984, S. 10.

in den zahlreichen „Kreuzigungen“, „Kreuzabnahmen“, „Beweinungen“ und „Grablegen“ der flämischen Maler, die den toten Körper Christi dem Betrachter vorzeigen, repräsentiert. Es gebe eine Parallele zwischen der Handlung des Priesters am Altar, der stellvertretend für die Kirche Christi Opferung für die Erlösung der Menschheit mit seiner rituellen Handlung, der „Elevatio“ der Hostie, jedes Mal wieder von Neuem vollzieht, und den eben aufgeführten Ikonographien, da sie in ihrem Realismus die historische Bilderzählung zu Gunsten einer sakramentalen Konnotation des sich geopfert dargestellten Körpers Christi zurücknehmen.³⁶

Barbara Lane führt hier das fort, was Ursula Nilgen schon für die Anbetungsdarstellungen der frühen niederländischen Maler aufzeigen konnte. Die Anbetung des Kindes durch die Heiligen Drei Könige lässt sich ebenfalls aufgrund der Art des gezeigten Realismus als die Verehrung des Corpus Christi deuten. Nilgen weist der Realismusauffassung der Bilder eine Nähe zur Performanz der liturgischen Spiele nach und sieht im in die Bildszene integrierten Tisch den Altar, auf dem in der Messfeier die Gaben dargebracht werden.³⁷ Die Maler erzeugen demnach mittels der Realismuskonstruktion die eucharistische Gegenwart Christi. Heike Schlie ist dieser spezifisch eucharistischen oder sakramentalen Sinnkonstitution des flämischen Bildrealismus weiter nachgegangen. In ihrer Dissertation über die „Verschmelzung und Überblendung von Bild und Altarsakrament“ geht sie jedoch weg von der Liturgie und ihren Ausdrucksformen und konzentriert sich dafür auf die zunehmende Bedeutung des Sakraments und seiner Funktionen und deutet den Realismus und die Ikonographien der Bilder in Hinblick auf diese Spezifik.³⁸

Auch im Werk Hugo van der Goes' sind die Ikonographien der „Anbetung der Könige“, der „Geburt Christi“ und der „Hirtenanbetung“ als Anbetungsdarstellungen mit dem Kind als Corpus Christi verstehbar. Damit bildet diese Deutungsmöglichkeit des Realismus, die im Sinne der Messallegorese³⁹ zu funktionieren scheint, eine wesentliche Grundlage für die Analyse der Gemälde Hugo van der Goes' in dieser Arbeit. Allerdings wird in Bezug auf die Verweisfunktion methodisch Neuland betreten, indem die Adaption der liturgischen Realität als umfassender angenommen wird. Weitere wichtige Bedeutungsträger im Kontext der Messfeier, die liturgischen Spiele, die liturgische Gewandung oder die sakramentalen Zeichen, werden in die Einzelanalysen zu den Realismuskonstruktionen der Gemälde Hugo van der Goes' mit einbezogen.

Die von Craig Harbison geäußerte Kritik an Lanes Überlegung betrifft vor allem die zum Teil doch etwas thesenhaften Gegenüberstellungen, die in Details überinterpretiert sind. In dem Punkt, an dem sein Widerspruch jedoch noch weitreichender ist, trifft er zugleich auch den Kern des Phänomens: man müsse der Ikonographie und ihrem Realismus auch andere Funktionen zugestehen, so Harbison, als Teil der Messfeier zu sein. Wurden sie nicht zunehmend für die private Andacht genutzt? Die

36 Ebd., S. 79-85.

37 Ursula Nilgen: *The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of the Eucharist Motifs in Medieval Epiphany Scenes*, in: *The Art Bulletin*, 49, 1967, S. 311-316.

38 Zitiert aus: Schlie, 2002, S. 12.

39 Arnold Angenendt: *Grundformen der Frömmigkeit im Spätmittelalter* (Enzyklopädie deutscher Geschichte, 68), München 2003, S. 38.

wenigsten standen auf dem Hauptaltar.⁴⁰ Dem kann man, wie in dieser Arbeit gezeigt werden wird, entgegenhalten, dass die Sprache der Messfeier etwas Grundlegendes für die Andacht bereithält: Vorstellungen, die mit der Erlösungshoffnung des Menschen zu tun haben, sind primär in der Liturgie kodiert. Es wird zu zeigen sein, dass sich die Erlösung der Menschheit durch das Opfer Christi, das zentrale Dogma der Liturgie, nicht nur in den rituellen Handlungen oder durch die Paramente zeichenhaft im Kirchenraum findet, sondern auch zentraler Aspekt bei der Konstruktion von Bildrealismus ist.⁴¹

Funktionen des religiösen Bildes: Teil zwei, der Rezipient und der spirituelle Kontext

Auf der Grundlage einer der drei mittelalterlichen Funktionsbestimmungen des religiösen Bildes, beim Betrachter Empathie zu erzeugen, konstituiert sich der heutige Begriff des mystischen Andachtsbildes.⁴² Es ist James Marrow, der im Forschungsdiskurs, der sich in Reaktion auf Panofskys „disguised symbolism“ entwickelte, diesen Aspekt als entscheidenden Faktor für die Raum- und Realismuskonstruktion der flämischen Bilder hervorhob. Damit wählte James Marrow genau die umgekehrte Herangehensweise. Er setzte den Form-Inhalt-Zusammenhang in Abhängigkeit von der Betrachterrezeption. Anstatt in Frage zu stellen, ob es überhaupt eine weiterführende Bedeutung hinter dem abgebildeten Realismus gibt, stellte er klar, dass „symbolic and metaphorical expression were the established vehicles of sacred discourse and artistic expression“.⁴³

Darüber hinaus sei die Art, wie durch Raum- und Realismuskonstruktion der gläubige Betrachter zur „Imitatio“ und „Compassio“ angehalten werde, vergleichbar mit der Textrhetorik spätmittelalterlicher Autoren. Als Beispiel nennt James Marrow die „Vita Christi“ des Ludolph von Sachsen, der den Leser explizit auffordert, nicht nur in Gedanken, sondern mit dem ganzen Körpereinsatz zu meditieren, bis die Tränen fließen. Das könne das Ausstrecken der Hände sein, das Aufblicken zum Kreuz Christi, das Schlagen der Brust, devotes Niederknien und schließlich auch die Selbstgeißelung.⁴⁴ Dieses Auffordern und Kommentieren wäre nicht nur von Zuhörern und Lesern, sondern auch vom Betrachter der Bilder erwartet worden.⁴⁵ Marrows Bildbeispiele, in denen er die Anweisungen des Textes verwirklicht sieht, sind Rogier van der Weydens „Kreuzabnahme“ im Madrider Prado (Abb. 5) und der Brügger Marientod (Tafel III)⁴⁶ und das Beweinungsdiptychon Hugo van der Goes' (Abb. 6).⁴⁷ Marrow hebt für das zuletzt genannte hervor, dass die beiden Flügel des Diptychons sich aufeinander beziehen und dass Hugo van der Goes die bereits auf den entscheidenden

40 Craig Harbison, in: Simiolus, 15, 1985, S. 221-225.

41 Lane schlägt schließlich vor, die komplexen Bildprogramme des Genter Altars und des Beuner „Weltgerichts“ als verbildlichten Ritus zu interpretieren. Vgl. dazu: Lane, 1984, S. 137-144.

42 Panofsky, 1927, Ringbom, 1969; ferner: Hans Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin, 1981, S. 91-94.

43 Marrow, 1986, S. 151.

44 Ebd., S. 155.

45 Ebd., S. 151.

46 Brügge, Groeningemuseum, Inv. Nr. 0.204, Eichenholz 147,8 x 122,4 cm.

47 Amerikanischer Privatbesitz und Berlin, SPKB, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1622, Leinwand, 53,3 x 38,5 cm.

Moment reduzierte szenische Erzählung des Andachtsbilds hier zusätzlich auf zwei Bilder verteilt, so dass auf der linken Seite der Gegenstand der Anbetung, auf der rechten die dem Betrachter vorgegebene Reaktion zu sehen seien.⁴⁸ Hatte die zunehmende Verbreitung von Texten, die durch eine gesteigerte Rhetorik und Eindringlichkeit der Worte an die Emotionalität des Zuhörers appellierten, Einfluss auf die Konstruktion der Bildräume? Eine Schlussfolgerung, die Marrow zieht, ist, dass die sogenannte ästhetische Bildgrenze im Verlauf des 15. Jahrhunderts immer mehr zunichte gemacht wurde. Neben Figuren, die durch ihre emotionale Reaktion auf das dargestellte Thema den Betrachter sehen ließen, wie er zu reagieren habe, geschehe dies auch durch Tiefenwirkung und andere Formen des Illusionismus.⁴⁹



Abb. 5: Rogier van der Weyden: Kreuzabnahme, Madrid, Museo del Prado

Die Bildräume der erhaltenen Werke Hugo van der Goes' weisen ausnahmslos eine Tendenz zum Nahsichtigen auf, die die Forderung nach größerer Eindringlichkeit in Bezug auf die Betrachtersprache spiegelt. In dieser Arbeit wird diese Besonderheit in der Raumauffassung hinsichtlich damit verbundener eventueller Auflösungserscheinungen der Bildgrenze untersucht. Dabei wird in der Arbeit in Bezug auf die Konstruktion der Bildräume von „Fokussierung“, also vom optischen „Scharf-

⁴⁸ Marrow, 1986, S. 155-157.

⁴⁹ Ebd., S. 156f.

stellen“ gesprochen, um auszudrücken, dass der Blick des Betrachters auf einen Bildausschnitt konzentriert wird.

Wie verändern sich Bildräume und Realismuskonstruktionen vor dem Hintergrund einer sich wandelnden Frömmigkeitspraxis am Ende des 15. Jahrhunderts? In einer zunehmenden Anzahl von gedruckten und handschriftlichen Erbauungsbüchern, etwa den Offenbarungen der Birgitta von Schweden oder den „Meditationes vitae Christi“, manifestierte sich das Anliegen, über Meditation zur Gotteserfahrung zu gelangen. Welchen Beitrag leistete dabei das religiöse Gemälde? Maler wie Betrachter lebten spiritueller als noch zu Beginn des Jahrhunderts. Es ist die zweite Generation der Altniederländer, die mehrheitlich in ein Kloster eintrat oder im Dienste einer religiösen Gemeinschaft auch leitende Positionen besetzte: Petrus Christus war Mitglied gleich zweier Marienbruderschaften in Brügge, Justus van Gent gehörte der „Corpus Christi“-Bruderschaft in Urbino an, Geertgen tot Sint Jans arbeitete den größten Teil seines Lebens für das Konvent der Haarlemer Johanniter, Hugo van der Goes schließlich trat auf dem Höhepunkt seiner Karriere in ein Kloster der Augustinerchorherren ein, das der Observatenbewegung nahe stand und im Zuge der „Devotio moderna“-Bewegung gegründet worden war.

Die Frömmigkeitsliteratur wies im Spätmittelalter zudem eine große Bandbreite auf:⁵⁰ von einfachen Gebeten in Stundenbüchern bis hin zur Philosophie des Nikolaus von Kues. Auch zu beachten sind andere Formen der Inhaltsvermittlung, wie die Mysterienspiele, die mit noch nicht gekannter Performanz die Heilsgeschichte oder auch Heiligenviten auf öffentlichen Plätzen zur Anschauung brachten. Die Schriften der „Devotio moderna“-Bewegung, die bisher für die Interpretation der veränderten Raumauffassung in den Werken Hugo van der Geos' herangezogen wurden, sind hierbei nur eine radikale Ausformung der Frömmigkeitsbewegung der Laienkontemplation. Eine bisher unterlassene, aber notwendige kontextuelle Verortung der Gemälde Hugo van der Goes' wird zeigen, welche Rolle die eigentlich bilderfeindlichen Devoten spielten.

Dem zu Beginn formulierten Anliegen, die beschworenen Mythen Hugo van der Goes' in dieser Arbeit mit einer Analyse der Raum- und Realismusauffassung der Bilder auflösen zu wollen, werden zwei richtungsweisende Aspekte zur Seite gestellt, die bereits vom Diskurs aufgezeigt wurden, der sich in Reaktion auf Panofskys „disguised symbolism“ in den 1980er Jahren in der angelsächsischen Welt vollzog: zum einen die sozialen und kulturellen Bedingungen, also die sich aus der Frömmigkeitspraxis ergebenden Texte und Gewohnheiten und zum anderen die subjektive Sicht des Malers, die er durch sein Handeln in die Bilder hineinträgt. Dabei gilt es die Grenzen mit den schon von Panofsky vorgeschlagenen Möglichkeiten, logischer Menschenverstand, vergleichende Einordnung und kulturhistorisch vorgegebene Quellen, auszuloten. Diese Arbeit hat dabei keinen monografischen Anspruch.⁵¹

⁵⁰ Ringbom, 1969; Harbsion, 1985, S. 87-118.

⁵¹ Nicht vorgestellt und diskutiert werden u. a. folgende Werke: das Wiener Diptychon, die Edinburger Flügel, das Tüchleindiptychon und die Marienbilder. Vgl. dazu zuletzt mit weiterer Literatur: Susanne Franke: Hugo van der Goes, in: K. G. Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildwerke aller Künstler, Zeiten und Völker, Bd. 57, Leipzig, 2008, S. 50-54.

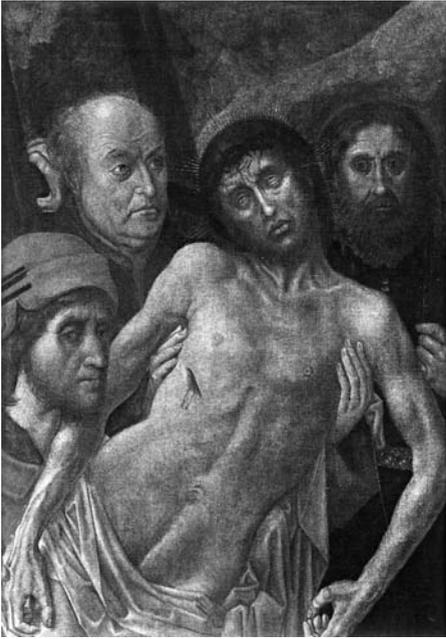


Abb. 6: Hugo van der Goes: Beweinungsdiptychon, Berlin, SPKB, Gemäldegalerie und amerikanische Privatsammlung

Abschnitt I:

Das Monforte-Retabel: Hugo van der Goes' „sakramentaler Realismus“⁵² einer „Anbetung des Kindes“

1. Von der Königsanbetung der „Perle von Brabant“ zu der des Monforte-Retabels: Raumkonstruktion als ein Prozess der Fokussierung

„Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkeliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offen stehendes Fenster durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll.“⁵³

Diese Anweisung, wie eine fiktive Welt entsteht, die Leon Battista Alberti im 1. Buch, Kapitel 19 seines Traktats „Della Pittura“ gibt, ist nicht nur ein Trick, um eine nach perspektivischen Regeln konstruierte Illusion von Tiefe zu ermöglichen. Sie liefert vielmehr zugleich, südlich wie nördlich der Alpen, die kulturelle Vorstellung vom gerahmten und damit determinierten Blick auf gemalte Fiktionalität.⁵⁴ Die Königsanbetung des Monforte-Retabels, die der flämische Maler Hugo van der Goes vermutlich um 1470 als eines seiner ersten Auftragswerke ausführte, scheint dieser neuen, fiktiven Wirklichkeit besonders „nahe“ zu sein (Tafel I). Auf der heute alleine überlieferten Mitteltafel des ursprünglich als Triptychon konzipierten Retabels ist zu sehen, wie lebensgroße, monumentale Figuren in einem nur ausschnitthaft gezeigten bühnenartigen Raum agieren.⁵⁵ Der lebhaftige Glaube werde mit der Licht einfangenden Hand

52 Dieser Begriff wurde von Heike Schlie geprägt und meint die tatsächliche Anwesenheit des Körpers Christi im Bild. Vgl. dazu: Heike Schlie: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, zugl. Diss., Uni. Bochum 1999, Berlin 2002, S. 279f. Obwohl diese Begriffssetzung höchst kritisch gesehen wird und auch in dieser Arbeit nicht akzeptiert werden kann, soll ihre These, die die kunsttheoretische Forschungsdiskussion zu recht neu über ikonologische und bildtheoretische Fragen des altniederländischen Realismus hat nachdenken lassen, hier als Ausgangspunkt für die detaillierte Auseinandersetzung mit dem Werk Hugo van der Goes' dienen. Für die Kritik vgl.: Chrisitan Hecht: Rezension von: *Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, hg. von Salvatore Baviera und Jadranka Bentini, Ausstellungskatalog, Bologna, 1997, Mailand 1997 und Schlie, 2002, in: *Journal für Kunstgeschichte*, 7, 2003, S. 3-11, hier S. 5. Vgl. für die Verdienste des Buchs: Achim Simon: Rezension von: Schlie, 2002, in: *Kunstforum*, 4, 2003, Nr. 6 [15.06.2003], URL:<<http://www.kunstforum.historicum.net/2003/06/1951.html>>, ferner: Jeffrey Chipps Smith: Rezension von: Schlie, 2002, in: *Renaissance Quarterly*, 56, Heft 4, 2003, S. 1258-1260.

53 „Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto;“ zitiert aus: Leon Battista Alberti. *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 92f.

54 Während die Äußerung Albertis ganz klar konstruktionstechnisch gemeint war, zeugen die zahlreichen gemalten Rahmen in der niederländischen Malerei von einem stärker kulturell verankerten Verständnis; schließlich sei auf die reflexive Beschäftigung im Bild durch Jan van Eyck verwiesen, der den gemalten Rahmen selbst zum Thema machte. Vgl. dazu die erste Fußnote in Kapitel drei dieses Abschnitts.

55 Bis heute wird deshalb in der Forschung immer wieder ein direkter Bezug Hugo van der Goes' auf die Kunst jenseits der Alpen vermutet. Vgl. dazu: Adolph Goldschmidt: *Der Monforte-Altar des Hugo van der*

sichtbar gemacht, die der mittlere König zur Brust führt.⁵⁶ Zu bewundern seien die Leuchtkraft der Farben und das Spiel mit Licht und Dunkelheit.⁵⁷ So lauten nur zwei Aspekte der durch die gezeigte stoffliche Präsenz geradezu emotional aufgeladenen, zahlreichen bewundernden Beschreibungen des Retabelfragments, die seit es aus dem spanischen Kloster Monforte für die Berliner Gemäldegalerie 1910 angekauft wurde, im Zuge seiner musealen Präsentation überliefert sind.⁵⁸

Der Grund dafür ist: Die Illusion von Tiefe ist zugleich die der Nähe. Am deutlichsten lässt sich das am jüngsten König ablesen, der zum rechten Bildrand abschließt. Sein im Spiel von Licht und Schatten sehr plastisch erscheinender Körper ist stark verzerrt. Den Kopf nimmt man in Untersicht, den linken vorgestellten Fuß in Aufsicht war. Geradezu unvereinbar stehen sich die Eindrücke der in die Tiefe fluchtenden (Palast-)Wand und sein stofflich so greifbarer Mantel aus rotem Goldbrokat gegenüber. Während die zunehmend pastellartigen dünn aufgetragenen Farbschichten des Mauerwerks die Tiefenwirkung geradezu luftperspektivisch ins Unendliche steigert, wird die durch die Maltechnik erzeugte reliefartige Strukturtiefe von gepresstem Samt und Goldfäden zur eigenständigen Raumerfahrung.

Dieser verunsichernde Gegensatz löst sich auch nicht auf, sondern, im Gegenteil, verstärkt sich noch, wenn man versucht, die hilfreiche Metapher Albertis wörtlich zu nehmen: Ganz eindeutig zeigt der Mauerrest im rechten Vordergrund zunächst die Grenze auf, die die in die Tiefe führende Illusion vom Betrachterraum abgrenzt. Diese fehlt jedoch auf der linken Seite, so dass der Stein, auf dem der älteste König seine Gabe abgestellt hat, als „trompe-l'œil“ lebensgroß und haptisch dem Betrachter gegenüber liegt. Eine Verortung der fiktiven Realität ist so etwas unvermutet nicht mehr möglich. Gemalte Fiktion und die Realität des Betrachters scheinen sich übergangslos zu entsprechen.

Auf der Suche nach einer Erklärung für diese meisterliche Lebendigkeit des gemalten Bildes, das als frühestes Werk des jungen Talents Hugo van der Goes' gilt, ist bisher nur Motivisches herangezogen, ausschließlich auf das Spätwerk Rogier van der Weydens, die Königsanbetung des Columba-Retabels, als Vorbild verwiesen worden (Tafel IV).⁵⁹ Das Columba-Retabel befand sich zwar zum Entstehungszeitpunkt

Goes, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., 26, 1915, S. 221-230, hier S. 222 und 226f; Otto Pächt: *Alt-niederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, hg. von Monika Rosenauer, München 1994, S. 160f und 165; Friedrich Winkler: *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin 1964, S. 9 und S. 18; ferner: Sander, 1992, S. 221.

⁵⁶ Destrée, 1914, S. 80; Pächt, 1994, S. 163; ferner: Colin Thompson und Lorne Campbell: *Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh*, Edinburgh 1974, S. 63.

⁵⁷ Max J. Friedländer: *Hugo van der Goes (Early Netherlandish Painting, 4)*, Leiden 1969, S. 34f; ferner: Thompson/Campbell, 1974, S. 63.

⁵⁸ Berlin, SPKB, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1718, Eichenholz, 147 x 242 cm, in der Mitte ursprünglich um 9 x 76,5 cm überhöht, heute um ca. 70 cm verkürzt. Zur Rekonstruktion des Triptychons, seinen möglichen Auftragszusammenhang und seiner Provenienz vgl. Rainald Grosshans: *Die Königsanbetung aus Monforte von Hugo van des Goes*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 39, 2002, S. 131-164 (mit weiterer Literatur).

⁵⁹ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 1189-1191, Eichenholz, 138 x 153 cm (Mitteltafel), 138 x 70 cm (Flügel). Herbert von Einem: *Entwicklungsfragen bei Hugo van der Goes*, in: *Das Werk des Künstlers*, 2, 1941/42, S. 153-199, hier S. 158-161; ferner: Pächt, 1994, S. 160; Sander, 1992, S. 205 und S. 220f. Zuletzt betonte Rainald Grosshans mit Hinweis auf eine in den Unterzeichnungen erkennbare, ursprünglich frontlere Haltung der Mutter-Kind-Gruppe, Rogiers Columba-Retabel sei die entscheidende Vorlage für das Monforte-Retabel gewesen. Vgl. dazu: Grosshans, 2002, S. 142f.

des Monforte-Retabels Ende der 1460er Jahre schon einige Jahre auf dem Marienaltar von Sankt Columba in Köln. Hugo van der Goes könnte gleichwohl während einer Ausbildung in der Werkstatt Rogier van der Weydens an seiner Entstehung mitgearbeitet haben.⁶⁰ Doch sind die Gemeinsamkeiten, die mit dem bildparallel angeordneten, offenen Stall, dessen seitliche Mauern zum Betrachter hin abbrechen, und mit der ähnlichen Anordnung von Josef links und der im Akt der Anbetung in Form eines Dreiecks gruppierten Könige rechts von Maria und dem Kind zweifellos gegeben sind,⁶¹ nicht die entscheidende Analogie, die die neue, so bewunderte Goes'sche Raumauffassung erklären kann.

Die Jahre nach einer vermuteten Mitarbeit in der Werkstatt Rogier van der Weydens, der am 8. Juni 1464 verstarb,⁶² sind als Ausbildungs- und Lehrzeit dabei bisher nicht weiter in Betracht gezogen worden, obgleich es mehrere Hinweise darauf gibt, dass Hugo van der Goes auch vom Löwener Maler Dirk Bouts stilistisch beeinflusst worden ist. Der Hugo van der Goes zuteil werdende Auftrag, nach dem Tod von Dirk Bouts dessen unfertig gebliebene Werke zu begutachten, schließlich die Vollendung von zweien, des Hippolyt-Triptychons und der Brüsseler „Gerechtigkeitsbilder“, um 1480 legen ein enges berufliches Verhältnis der beiden Maler ganz unmissverständlich nahe.⁶³ Vor allem der sehr ähnliche Zeichen- und Unterzeichnungsstil mit kurzen, gekreuzten Linien und Punkten beweist geradezu, dass Hugo van der Goes auch in der Werkstatt von Dirk Bouts sein Handwerk gelernt haben muss.⁶⁴ Entscheidend in Hinblick auf die ungewöhnliche Raumkonstruktion des Monforte-Retabels ist schließlich, dass im Umfeld des Dirk Bouts ein kleinformatiges Devotionstriptychon entstand, dessen Mittelbild, eine „Königsanbetung“, wie eine Schlüsselvorlage zum innovativen Raumentwurf des Monforte-Retabels passt (Abb. 7).⁶⁵

60 Zum Auftragszusammenhang und zur Genese des Werks vgl.: Jeltje Dijkstra: Interpretatie van de Infra-rood Reflectographie (IRR) van het Columba-Altarstuk. Een hypothese over het ontstaan van de triptiek, in: *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V, Löwen, 1985*, S. 188-197; Anne Markham-Schulz: *The Columba-altarpiece and Roger van der Weyden's stylistic development*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3, Folge 22, 1971, S. 63-116; ferner: Winfried Whilhemy: *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts*, Hamburg 1993, S. 110-132, hier S. 124f.

61 Es gibt weitere motivische Übereinstimmungen, die im Weiteren zum Teil noch besprochen werden. U. a. zeigen die Flügel die gleichen Themen, links eine „Geburt Christi“ und rechts die „Darbringung im Tempel“. Zwei erhaltene, freie Kopien des Goes'schen Triptychons durch den Meister von Frankfurt lassen diesen Schluss hinsichtlich der heute verlorenen Flügel des Monforte-Retabels zu. Vgl. dazu: Goldschmidt, 1915, S. 221-224.

62 Paul Rolland: *Les impératifs historiques de la biographie de Roger*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 18, 1949, S. 145-161, hier S. 157.

63 *Imaginaire Museum Hugo van der Goes*, 1982, S. 69, Dokumentennr. 28 und 29.

64 Zur Technik Hugo van der Goes' vgl.: Stephanie Buck: *The impact of Hugo van der Goes as a Draftsman*, in: *Master Drawings*, 41, 2003, S. 228-239, hier S. 228; zur derjenigen des Dirk Bouts vgl. zuletzt: Catherine Périer-D'Ieteren: *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Brüssel 2005, S. 94-100.

65 München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 76, 77, 78, Eichenholz, 62,6 x 62,6 cm (Mitteltafel) und 27,5 cm (Seitenflügel).



Abb. 7: Umfeld des Dirk Bouts: Perle von Brabant, München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

1. Genese und Form: die Raumkonstruktion der Anbetungsszene der „Perle von Brabant“

Während die beiden Seitenflügel des Bouts'schen Triptychons, die den hl. Johannes den Täufer und den hl. Christopherus zeigen, schon früh für die brillante farbtechnische Ausführung und ihre meisterlich umgesetzten Landschaften, vor die die Heiligen gesetzt sind, gerühmt wurden und dem Retabel den Namen „Perle von Brabant“ einbrachten, fand die Mitteltafel mit der „Anbetung der Könige“ in der Forschung bisher nur wenig Beachtung.⁶⁶ Aber ein genauerer Blick auf die Darstellungsweise dieser „Anbetung der Könige“ lohnt in unserem Zusammenhang (Tafel V): Der bühnenartige Nahraum einer nach hinten und zur rechten Seite offenen Stallruine, in der die Anbetungsszene spielt, ist hier in eine steile, zentralperspektivische Konstruktion eingebunden. Ein sehr hoch gesetzter Fluchtpunkt, der bei vier Fünfteln der Gesamtkomposition in der Hintergrundlandschaft liegt, ermöglicht, gewollt oder ungewollt, die tiefe und ungewöhnliche Aufsichtigkeit des Vordergrundes, die auch die Königsanbetung Hugo van der Goes' charakterisiert (Abb. 8). Im Fall des Bouts'schen Gemäldes sind dazu eher peripher die für die Tiefenflucht erforderlichen Konstruktionslinien angelegt: Zwei flache Treppenstufen auf dem Boden im Vordergrund, die den

⁶⁶ 1902 wird die Tafel von Karl Voll aufgrund ihrer wie Edelstein leuchtenden Farben so genannt. Zur Einordnung in den Werkkomplex des Dirk Bouts vgl. u. a. Wolfgang Schöne: *Dirk Bouts und seine Schule*, Berlin 1938, S. 43f, der das Werk erstmals dem Sohn des Dirk Bouts, Dirk Bouts dem Jüngeren, zuschreibt. Die Forschung ist seitdem geteilter Meinung. Die Frühdatierung bis 1462, die jüngst Périer-D'Iteren, 2005, Kat. Nr. A2, S. 314-323 vorschlug, ist aufgrund der Nähe zum „Abendmahl“ und der dendrochronologischen Einordnung nicht haltbar. Realistischer erscheint eine Einordnung um 1465. Vgl. dazu: Els Coreman und Mireille Madou: Kat. Nr. 119, in: *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven* (Löwen, Sint-Pieterskerk), hg. von Maurice Smeyers, Löwen 1998, S. 435-437.

mittleren und den jüngsten König von rechts zum Ort des Anbetungsgeschehens führen, und ein schmales Raumeckmotiv, das der Gebäuderuine geblieben ist, begrenzen den Raum nach rechts. Auf der linken Seite wird die Tiefenflucht nicht nur durch die Fugen des die Szene rahmenden Mauerstücks im Vordergrund und die der daran anschließende linke Seitenwand der Gebäuderuine angezeigt, vor der der älteste König bereits Maria und das Kind in einem Bettverschlag, dem „thalamus virginis“, anbetet. Es ist vor allem ein in der Fortsetzung sich öffnender, zweiter Innenraum, dessen hell erleuchtete rechte Außenmauer so wesentlich die Tiefenflucht des Bildes konstituiert. Wie bei einem Musterraum oder Schaubispiel kann man nicht nur seine Außenseite, sondern zugleich auch sein Inneres betrachten: Zur Anbetung des Kindes im bühnenartigen Vordergrund durch einem Arkadenbogen geöffnet, zeigt dieser zweite Innenraum in der Tiefe die Randerzählung, den Stall mit den fressenden Ochs und Esel an der Futterkrippe. In die architektonische Gesamtkonstruktion eingebunden ist dieser von Innen und Außen begreifbare Raum dadurch, dass zwischen seiner Außenmauer und dem Raumeckmotiv in der rechten Bildhälfte ein Weidenzaun den bühnenhaften Aktionsraum des Vordergrundes zum Hintergrund abgrenzt.

Damit besteht hinter der Bühnensituation des Vordergrundes eine Mittelgrundzone, in der wie aus dem Lehrbuch die Möglichkeiten der frühneuzeitlichen Raumkonstruktion, Innen- und Außenraum in der linken Bildhälfte und Landschaft in der rechten, vorgeführt werden. Darüber hinaus mutet die Perspektivkonstruktion des gesamten Bildraums mit dem ungewöhnlich hohen Fluchtpunkt wie eine Schülerübung an, kopiert sie doch spiegelverkehrt jene der Abendmahlsszene des Sakramentsretabels.⁶⁷ Das von der Sakramentsbruderschaft in Löwen 1464 in Auftrag gegebene Retabel gilt als Hauptwerk des Dirk Bouts, das ihm die Beförderung zum Stadtmaler einbrachte.⁶⁸ Die Innenraumdarstellung auf der Mitteltafel, in der die Apostel beim Letzten Abendmahl gezeigt werden, konstruierte Dirk Bouts erstmals mit Hilfe der mathematischen Perspektive (Abb. 9).⁶⁹ Mittig über dem Kamin auf vier Fünfteln der Höhe der Gesamtkomposition hat man jüngst den Beleg dafür entdeckt: das Einstichsloch eines Zirkels.⁷⁰ Die Perspektivkonstruktion in der Anbetungsdarstellung der „Perle von Brabant“ besitzt zwar aufgrund mathematischer Ungenauigkeit ein Fluchtfeld, das sich zudem ein ganzes Stück rechts von der Bildmitte in der Rückenfigur eines Reiters befindet. Genau wie in der Bouts'schen Abendmahlsdarstellung be-

67 Dieser von James M. Collier erkannte raumkonstruktionstechnische Zusammenhang der beiden Werke ist bisher kaum von der Forschung rezipiert worden. Seine Schlussfolgerung hieraus, die „Perle von Brabant“ sei Dirk Bouts selbst zuzuschreiben, ist jedoch nicht haltbar. Vgl. dazu die Anm. 11 in diesem Kapitel. Vgl. ferner: James M. Collier: The „Pearl of Brabant“ reattributed to Dirk Bouts, in: *Pantheon*, 44, 1986, S. 10-14.

68 Barbara Welzel: Ausstattung für Sakramentsliturgie und Totengedenken. Die Sakramentsbruderschaft in der St. Pieterskerk zu Löwen, in: *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome*, hg. von Nicolas Bock u. a. (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Bd. 33), München 2000, S. 177-189, hier S. 181f.

69 Das Abendmahl des Sakramentsretabels ist der erste Innenraum, zugleich aber auch der einzige Beleg dafür, dass Dirk Bouts ab 1464 nach den Gesetzmäßigkeiten der Zentralperspektive konstruierte. Dabei scheint der Zusammenhang von Horizontlinie und Fluchtpunkt noch nicht verstanden worden zu sein. Vgl. dazu: Aimé und Henri Pauwels: Dirk Bouts' Laatste Avondmaal, een belangrijk keerpunt in de evolutie van de perspectief in de schilderkunst van de Nederlanden, in: *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven*, 1998, S. 71-95.

70 Pauwels, 1998, S. 76f.

tont der hoch angesetzte Fluchtpunkt jedoch die Nahraumzone.⁷¹ Allerdings ist der Raumeindruck verschieden, wählt doch bereits dieser Boutsschüler eine größere Ausschnitthaftigkeit des gezeigten Raums. Er mildert dadurch den Eindruck der im „Letzten Abendmahl“ durch den gänzlich leeren Vordergrund distanziert erscheinenden Tafelgesellschaft ab. Zudem schafft er mit dem verschiedene Blumen und Gräser begrenzenden Mäuerchen im Vordergrund das entscheidende Element einer zusätzlichen Randerzählung, die des „hortus conclusus“. Zusammen mit weiteren Mauerersatzstücken betont es zugleich die Bildgrenze.



Abb. 8: Umfeld des Dirk Bouts: Anbetung der Könige, Perspektivlinien

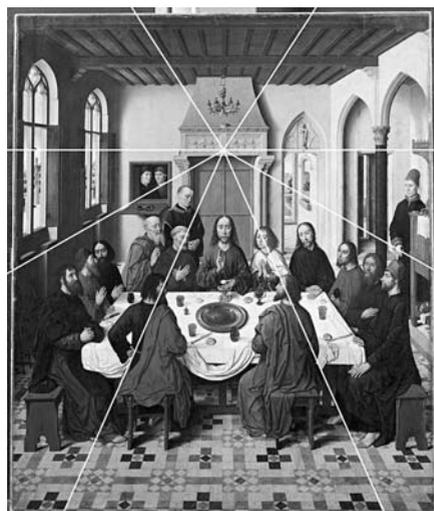


Abb. 9: Dirk Bouts, Abendmahl, Perspektivlinien

Bei genauerer Betrachtung erklärt sich auch der als Stall fungierende Innenraum des Schülerwerks als Übernahme einer ursprünglich raumkompositorischen Anlage zweier Arkadenbögen, mit deren Hilfe Dirk Bouts vom Hauptraum des „Letzten Abendmahls“ eine schmale Raumpassage auf der rechten Seite abtrennt (Abb. 10). Die szenisch wichtige Figurengruppe der auf dem Bett sitzenden Maria mit Kind ist in der Komposition der „Perle von Brabant“ der Grund dafür, dass der zweite Arkadenbogen nicht vollendet und ein bildparallel verlaufender Gewölbebogen

⁷¹ Karl Doehleemann schließt aufgrund der hohen Fluchtpunktsetzung, der kalkulierte Abstand des Betrachters zum Bild sei dementsprechend gering gewesen. Diese Vermutung widerspricht allerdings der Monumentalität und der Bedeutung des Retabels. Vgl. dazu: Karl Doehleemann: Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 34, 1911, S. 393-422 und 500-535, hier S. 413-416. James M. Collier: Linear perspective in flemish painting and in the art of Petrus Christus and Dirk Bouts, Ph.D., University of Michigan 1975, UMI, Ann Arbor 1975-1980, hier 1979, S. 156; ferner: Pauwels, 1998, S. 76f verweisen auf von einer korrekten Perspektivkonstruktion abweichende Motive wie die nicht gegebene Verkürzung des zweiten Arkadenbogens, die das Ringen um eine mathematisch korrekte Perspektive erkennen lassen.

eingefügt wurde. Dafür findet sich die rote Granitsäule, die die zwei Arkaden verbindet, gespiegelt an derselben Stelle (Tafel V). Die Übernahme schließt schließlich auch das Motiv des Fensters mit ein, das an der Rückwand des Innenraums der Anbetungsdarstellung der „Perle von Brabant“ den dunklen Stall durch den Ausblick mit der hell erscheinenden Landschaft des Hintergrunds verbindet. Ist dieser raum- und lichttechnische Effekt, mit dem zugleich das Verhältnis von Innen- und Außenraum thematisiert wird, doch auch wieder an der gleichen Stelle im „Letzten Abendmahl“ des Dirk Bouts ausführlich vorformuliert worden (Abb. 10): Schon dort eröffnet in der Rückwand der schmalen Raumflucht ein Durchgang, der in einen Hinterraum führt, den reflexiven Umgang mit Licht und Schatten, Innen und Außen: Die Tür des Hinterraums ist einen Spalt breit geöffnet, so dass sich ein Lichtspiel im verschatteten Durchgang ergibt, der Ausblick in den Hinterraum jedoch von der dunklen Tür versperrt bleibt. Links daneben ist im Hauptraum mit einem offenen hellen Durchgang, der in einen offenen hellen Hinterraum führt, der Weg in den ausblickhaft erscheinenden Garten möglich.

Die Adaption des meisterlichen Vorbildes setzt sich schließlich in einer die Szene überblickenden Figur fort, die im Seitenraum des „Abendmahls“ an einem Stollenschrank lehnt und, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, für das Selbstverständnis des Malers im Bild eine bedeutende Rolle spielt.⁷² An exakt der gleichen Stelle befindet sich in der spiegelverkehrten Fassung der „Perle von Brabant“ hinter dem Brettverschluss des Bettes eine Frau, die wegen ihrer auf der Bettkante aufliegenden Hand im Kontext der Geburtsszene auch als die ungläubige Hebamme Salomé gedeutet werden kann (Tafel V und Abb. 10).⁷³ Auch dieser Figur ist mit ihren fast geschlossenen Augen und einem daher vor allem nach innen gerichteten Blick eine gewisse Distanz zur eigentlichen Bilderzählung im Vordergrund eigen. Alle drei Gründe lassen sie, wie ebenfalls weiter unten in dieser Arbeit gezeigt werden wird, zur Identifikationsfigur für den Betrachter werden.⁷⁴

Abb. 10: Dirk Bouts: Abendmahl, Mitteltafel des Sakramentsretabels, Löwen, Sint-Pieterskerk



72 Vgl. dazu Kapitel 4, Abschnitt III.

73 Vgl. dazu Kapitel 2. 1.

74 Vgl. dazu Kapitel 4, Abschnitt III.

2. Genese und Form: die Raumkonstruktion des Monforte-Retabels

Kommen wir an dieser Stelle wieder zum Grund der die Bouts'schen Raumkonstruktionen vergleichenden Analyse zurück: der ungewöhnlich emotional wie formal nahe gehenden Anbetungsszene des Monforte-Retabels. Ein nochmaliger Blick auf das so meisterhafte Frühwerk Hugo van der Goes' zeigt, dass diesem dasselbe Raumverständnis zugrunde liegt wie das der Anbetungsszene der „Perle von Brabant“. Dahinter steckt eine formale Strategie des jüngeren Malers, die man am ehesten neudeutsch mit „zooming“ benennen könnte und die im Weiteren als „Raumfokussierung“, also das „Sich-auf-den-Raum-Konzentrieren“, bezeichnet wird. Hugo van der Goes fokussierte gewissermaßen die perspektivische Anlage der Anbetungsszene der „Perle von Brabant“, um die Tiefenillusion in eine der Nähe zu verwandeln.

Der für dieses Vorgehen zentrale Anhaltspunkt ist der in der Tiefenflucht liegende Bretterzaun, der den bühnenartigen Nahraum mit der gezeigten „Anbetung des Kindes“ des Monforte-Retabels nach hinten abschließt (Tafel I). Er besteht aus den in der Fläche zusammen geschobenen, in der „Perle von Brabant“ noch versetzt stehenden, Elementen des Weidenzauns und der Bretterwand des Bettkastens, vor denen der Maler der „Perle von Brabant“ die „Anbetung des Kindes“ in zwei Teilszenen spielen lässt (Tafel V). So erklären sich auch die wesentlichen Bestandteile des nur noch ausschnitthaft gezeigten Goes'schen Innenraums, die vom Bretterzaun verbunden werden, die hell beleuchtete, in die Tiefe fluchtende Außenmauer einer Palastarchitektur zur Linken, die die Außenmauer des Stalls kopiert und hier im Sinne der Geburtsikonographie auf den Davidspalast anspielt, und das verdunkelte Raumeckmotiv zur Rechten (Tafel I). Aus der Außenmauer des Stalls wird im Monforte-Retabel ein architektonisches Versatzstück, zu dem keine räumliche Fortsetzung in der linken Bildhälfte mehr denkbar ist. Daran ändert auch der heutige, durch den fehlenden Auszug unvollständige Eindruck nichts.

Zum Betrachter bis in den Vordergrund weitergeführt, vollzieht sich schließlich in dem Mauerstück der Palastaußenseite die für die starke Nahsicht wichtige perspektivische Veränderung: Seine Fluchtlinien zeigen an, dass die Horizontlinie im Monforte-Retabel nur noch knapp über dem Bretterzaun liegt (Abb. 11). Der Sehstrahl des Betrachters ist so mit dem des ältesten Königs identisch. Den Figuren dahinter, die auf einem aufgrund der Fokussierung nur ausschnitthaft zu sehenden Hügel agieren, begegnet der Betrachter nun in Untersicht. Dabei weist die Königsanbetung Hugo van der Goes' jedoch die gleichen proportionalen Verhältnisse auf, wie die, die sich aufgrund der Perspektivkonstruktion mit dem hohen Fluchtpunkt in der „Perle von Brabant“ zwischen dem Weidenzaun und der unteren Bildkante ergeben. Hugo van der Goes zieht dabei lediglich den Raum zusammen.⁷⁵

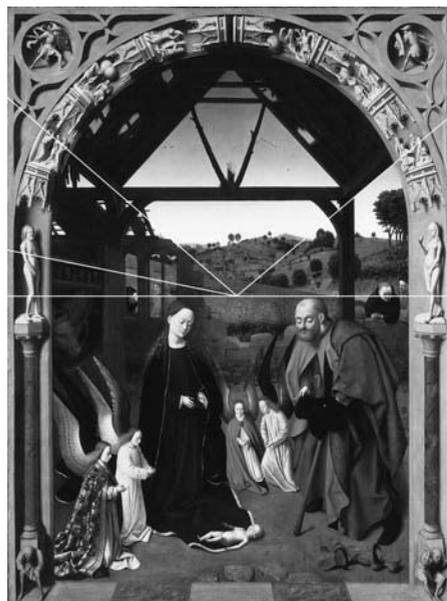
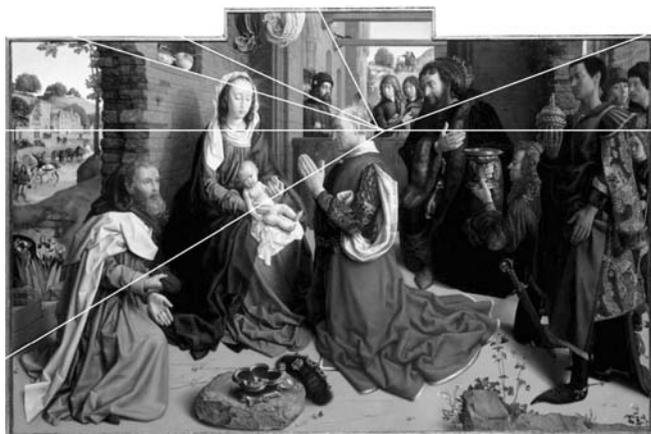
Diese mit der Fokussierung einigermaßen zwingend einhergehende Veränderung, den Fluchtpunkt niedriger zu setzen, als die Perspektivkonstruktionen der Boutsgruppe es handhaben, lässt an das mathematisch-technische Können des Petrus Christus denken, der sich bereits 1457 als erster Maler nördlich der Alpen die Zent-

⁷⁵ Die „Perle von Brabant“ weist ein Verhältnis von ungefähr 13 cm Weidenzaun zu 55,25 cm am unteren Bildrand, das Monforte-Retabel von 55 cm zu 242 cm auf. Dieses Verhältnis ergibt in beiden Konstruktionen die 4,5-fache Länge zwischen der hinteren und der vorderen Begrenzung des bühnenhaften Raums.

ralperspektive aneignete.⁷⁶ Zufall oder nicht, etwa zehn Jahre später und damit zeitgleich zu Hugo van der Goes' Fokussierungsstrategie konzipierte der Brügger Maler seine Washingtoner „Geburt Christi“, deren ganz aus geometrischen Formen aufgebauter Stallinnenraum ebenfalls zum Hintergrund hin von einer halbhohen Mauer abgeschlossen wird, dahinter befinden sich auch hier dem Betrachter zugewandte Figuren, die das Geschehen im Vordergrund kommentieren. Die Perspektivkonstruktion fluchtet exakt in der Bildmitte. Die Köpfe der Hirten – der größeren Entfernung entsprechend proportional kleiner als die der Figuren in der Anbetungsszene – befinden sich damit genau auf der Horizontlinie (Tafel VI und Abb. 11).⁷⁷

Abb. 11: Hugo van der Goes: Monforte-Retabel, Perspektivlinien

Abb. 12: Petrus Christus: Geburt Christi, Perspektivlinien



Es spricht einiges dafür, dass zu dieser Zeit ein künstlerischer Austausch zwischen Mitarbeitern der Löwener Werkstatt des Dirk Bouts und Petrus Christus in Brügge bestand.⁷⁸ Sollte Hugo van der Goes in der Werkstatt des Dirk Bouts Werke

⁷⁶ Als erste nach mathematischen Regeln konstruierte Perspektivkonstruktion nördlich der Alpen gilt heute die „Thronende Madonna mit den hll. Hieronymus und Franziskus“ im Frankfurter Städel. Petrus Christus setzt schon in der „Thronenden Madonna“ von 1457 den Fluchtpunkt tiefer, aber auch in seinen Bildern entspricht der Horizont nicht zwingend der Perspektivkonstruktion des Innenraums. Vgl. dazu: Collier, 1979, S. 126-139; ferner: Maryan W. Ainsworth: The Art of Petrus Christus, in: Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges (New York, Metropolitan Museum of Art), hg. von ders. und Maximiliaan P. J. Martens, New York 1994, S. 25-65, hier S. 43-49.

⁷⁷ Washington, National Gallery of Art, Mellon Collection, Inv. Nr. 40, Eichenholz, 130 x 97 cm.

⁷⁸ Die Forschung nimmt an, Dirk Bouts sei, als er von Holland nach Flandern umsiedelte, zunächst in Brügge bei Petrus Christus in der Werkstatt gewesen, bevor er in Löwen eine eigene Werkstatt betrieb. Vgl. dazu: Max J. Friedländer: Dirk Bouts (Early Netherlandish Painting, 3), Gent 1968, S. 10-14 und S. 34-37. Ein Beispiel für einen künstlerischen Austausch noch Ende der 1460er Jahre ist das Bildkonzept der „Madonna in

des Petrus Christus kennen gelernt, sollte die niedrige Fluchtpunktsetzung des Petrus Christus der Anlass für seine Fokussierungsstrategie gewesen sein? Ein Beispiel für eine direkte Übernahme von Christus' Bildergut ist das Marienretabel im Prado, das als Schülerarbeit in der Werkstatt des Dirk Bouts heute Anfang der 1460er Jahre datiert wird.⁷⁹ Gleich zwei der insgesamt vier szenischen Bildfelder, die im Stil Rogier van der Weydens durch vorgeblendete Grisaillearchitekturen miteinander verbunden sind, die „Geburt Christi“ und die „Anbetung der Könige“, kopieren kurzerhand die sehr geometrisch aufgebaute Stallkonstruktion der Washingtoner „Geburt Christi“ (Tafel VII).⁸⁰ Dennoch, die Fluchtlinien im Monforte-Retabel liegen nicht in einem nach geometrischen Gesetzmäßigkeiten konstruierten Punkt, wie James Collier dies bisher postulierte, sondern in einem Fluchtfeld.⁸¹ Hugo van der Goes setzte sich demnach nicht mit den genauen konstruktionstechnischen Fragen zur Perspektive auseinander, ihm ging es vielmehr ums Prinzip.⁸²

3. Das Reflektieren über die Möglichkeiten des Erzählens in beiden Fassungen

Tiefe und Nähe

Im Gegensatz zur in Untersicht gezeigten Hügelkette im mittigen Ausblick des Monforte-Retabels, auf der eine Figur aus einer Hirtengruppe mit ausgestrecktem Arm unmissverständlich nach links zeigt, eröffnet die zum Betrachter hin abbrechende Mauer auf der linken Seite den Ausblick auf eine dörfliche Szene, die nun entsprechend der Fluchtpunktsetzung in einem von Hügeln umgebenem Tal den Grund der deiktischen Geste darlegt, das Ankommen des königlichen Gefolges. Der Ausblickssituation kommt aber abgesehen von ihrer für die Erzählstruktur wichtigen Funktion als Kommentar der Hauptszene eine essentielle Bedeutung für das Verständnis von konstruiertem Raum per se zu: Der Stamm des Baums, der parallel und sehr dicht zur

der Loggia“. Es existieren von beiden Malern Fassungen, die aufgrund der Licht- und Perspektivkonstruktion auf eine Abhängigkeit voneinander schließen lassen. Bisher gilt Petrus Christus als „Inventor“. Seine unlogische Architekturkonstruktion lässt an dieser Einschätzung jedoch zweifeln. Vgl. dazu zuletzt: Périer-D'Ieteren, 2005, S. 139-145.

⁷⁹ Eine frühe Datierung propagierte jüngst wieder: Périer-D'Ieteren, 2005, S. 301-313, Kat. Nr. A1. Für eine Entstehung Mitte der 1460er Jahre und für die Abhängigkeit von der Washingtoner „Geburt Christi“ vgl.: Stephan Kemperdick: Aelbert van Ouwaters „Auferweckung des Lazarus“ und der Dirk Bouts zugeschriebene „Marienaltar“ des Prado, in: Bouts Studies, 2001, S. 71-87.

⁸⁰ Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 1461, Eichenholz, 80 x 105 cm (Mitteltafel) und 80 x 56 cm (Flügel).

⁸¹ Collier, 1983, S. 90f.

⁸² Die Forschung ist hinsichtlich der Frage, ob er Kenntnisse der zentralperspektivischen Konstruktion hatte, zweigeteilt: Die ältere Forschung, die sich grundlegend mit der Entwicklung der Perspektive bei den Alt-niederländern auseinandersetzte, lässt die Werke von der Goes' gänzlich unkommentiert, da zuwenig geradlinige Begrenzungs- und Fluchtlinien in den Raumkonstruktionen vorhanden seien. Vgl. dazu: Karl Doehlemann, 1911, S. 396. Seit James Collier in der Konstruktion der Anbetungsszene des Monforte-Retabels eine exakte Perspektivkonstruktion sah, die einer Überprüfung allerdings leider nicht standhält, bezieht sich die jüngere Literatur auf ihn und pauschalisiert, Hugo van der Goes habe die Kenntnis der Perspektive besessen und sich im Portinari-Retabel davon wieder bewusst distanziert. Vgl. dazu: Sander, 1992, S. 233; Carolin Quermann: Der Marienod von Hugo van der Goes. Distanzen als Gegenstand der Bildanalyse, Weimar 2006, S. 63f; ferner: Koster, 2008, S. 92-94.

abbrechenden Mauer verläuft, bildet zusammen mit seinem zur linken Seite gebogenem Ast und schließlich mit dem Hügel, der sich vor dem Ausblick auftrüht und auf dem der Baum verwurzelt ist, einen zweiten Rahmen hinter dem Mauerabbruch, durch den der Blick in die Landschaft freigegeben wird (Tafel I). Dieses sich aus landschaftlichen Motiven konstituierende Alberti'sche Fenster ist wiederum das Ergebnis der Goes'schen Auseinandersetzung mit dem Umgang mit Raum, der vom Maler der „Perle von Brabant“ begonnen wurde. Das Biforenfenster in der Rückwand des verdunkelten Stallinnenraums auf der linken Seite seiner Anbetungsdarstellung lässt die helle Hintergrundlandschaft ausblickartig zu und rahmt auf diese Weise dieselbe Landschaft, die auf der rechten Seite den Raum bestimmt. Die Fensterrahmung bewirkt damit, dass man sich hier in der linken Bildhälfte der die rechte Bildhälfte bestimmenden Landschaft bewusst wird (Tafel V).

Die zum Betrachter hin abbrechende Mauer dient im Monforte-Retabel aber nicht nur dazu, den von Landschaft gerahmten Ausblick in die Landschaft freizugeben beziehungsweise eine Nebenszene von der Hauptszene abzutrennen (Tafel I). Zwischen dem bildparallel angelegten Hügel, der im unteren Teil ein Kellergewölbe aufnimmt, und dem zum unteren Bildrand fortlaufenden, zum Teil mit roten Ziegeln neu aufgemauerten Mauerdurchbruch ergibt sich, in einem weniger bildparallelen Grad der Öffnung, die zweite Möglichkeit, Raum zu konstruieren: Unmittelbar hinter dem Mauerdurchbruch wächst in einer stillebenartigen Qualität, wie sie in einem religiösen Bild zuvor nicht zu finden war, eine Lilienstaude mit drei blau-violetten Blüten, die sich nur durch die Modellierung von Volumen und der Beschreibung von Oberflächen konstituieren kann.

Beide Motive, der halb verwitterte Kellereingang im Hügel und die Pflanzenstaude im vorderen Ausblick, sind aus der Marienbeziehungsweise der Anbetungskonographie bekannt und transportieren in ihrem Realismus eine weiterführende Bedeutung. Der Kellereingang als Teil einer ruinenhaften Stallkonstruktion mit der Geburt des Kindes oder einer Anbetung der Könige geht auf eine Pilgerschilderung zurück, derzufolge Christus in einer Geburtshöhle unterhalb der Kirche in Bethlehem geboren wurde, und symbolisiert die Jungfräulichkeit Mariens.⁸³ Eine solche Kellereingangsöffnung ist im Bildkonzept des Columba-Retabels noch in die Bilderzählung und in den szenischen Raum eingebunden: Im linken Vordergrund führt eine halb offen gelegte Wendeltreppe in die Tiefe. Ein vergittertes Loch im Boden lässt den Raum unter der Erde erahnen (Tafel IV). Im Fall des Monforte-Retabels ist das Motiv durch seine Lage im Hügel, der den Ausblick rahmt, nun aus dem erzählerischen Kontext und damit aus seiner konventionellen Einbindung gelöst (Tafel I). Das gleiche gilt vice versa für die Lilienstaude. Hugo van der Goes präsentiert seine Pflanze nicht als offensichtlich künstliche Schnittblume in einer Vase, so dass eine mit der Künstlichkeit einhergehende symbolische Bedeutung evident wäre. In keiner der zahlreichen Verkündigungsdarstellungen fehlt die weiße Lilie in einer Vase am Bildrand als Hinweis auf die Jungfräulichkeit Mariens. Seine Staude ist aber auch nicht in die Raum- und Erzählsituation der Hauptsszene eingebunden. Alle flämischen Maler der Zeit zeigen am Wegesrand oder auf Wiesen eine große Vielfalt an Heilkräutern und Blumen, de-

83 F. Tschöchner: Höhle, in: Marienlexikon, hg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, 6 Bde., 1988-1994, Bd. 3, St. Ottilien 1991, S. 223f.

ren Subtext sich aus dem Volksglauben erschließt.⁸⁴ Auch im rechten Vordergrund des Monforte-Retabels wachsen aus dem Mauerrest mit gelben Blättern der Goldlack, der Storchenschnabel, die Akelei, der Streifenfarn und das Schöllkraut.⁸⁵ Hugo van der Goes gibt seiner Lilie nun jedoch zusätzlich einen eigenen Raum, der vom bühnenartigen Hauptraum, in dem die Anbetung des Kindes durch die Könige gezeigt wird, abgetrennt ist. Damit erlangt die Pflanzenstauende in ihrer Objektivität eine Prominenz, die dazu führt, dass ihr Subtext zu einer eigenen Erzählung wird, die neben der der Hauptszene gleichwertig besteht. Der Wechsel der Realitätsmodi und ihrer Möglichkeiten, Inhalt zu transportieren, gerät damit zum Anliegen der Darstellung. Das gerahmte Objekt wird bedeutsam in seiner studierten charakterisierten Form, so dass man die spitz zulaufenden Blätter genauer betrachtet. Laut Birgitta von Schweden sind sie mit zwei scharfen Schneiden vergleichbar, die Mariens Herzensschmerz über das Leiden ihres Sohnes und die standhafte Abwehr gegen alle List des Teufels symbolisieren.⁸⁶ Schließlich findet sich auch diese Idee wieder in der so bedeutsamen Königsanbetung aus der Boutswerkstatt vorgebildet: Dort ist, dem die Landschaft rahmenden Fenster diametral entgegengesetzt, im rechten Vordergrund ein „hortus conclusus“ als ein Blumen und Gras einfassendes Mäuerchen in die Bildrahmung eingebunden, der durch seine auf die Jungfräulichkeit Mariens verweisende Präsenz im Nahraum die Szene im Bildraum kommentiert (Tafel V).⁸⁷

Die Raumkonstruktion, die dem Betrachter auf der linken Seite des Monforte-Retabels durch die abgebrochene Mauer wie ein Kommentar zum eigentlichen Bild gezeigt wird, thematisiert demnach den Nah- und zugleich den Tiefenraum mit seiner jeweils spezifischen Art, erzählerisch beziehungsweise durch repräsentative Präsenz, die Hauptszene zu kommentieren. Dieser reflexive Umgang Hugo van der Goes' mit den eigenen, bildnerischen Möglichkeiten der Inhaltsvermittlung, die er in Auseinandersetzung mit seiner Vorbildkomposition aus der Boutswerkstatt entwickelte, wird uns im weiteren Verlauf dieser Arbeit immer stärker beschäftigen. Dass schon den zeitgenössischen Malern dieses Nachdenken Hugo van der Goes' im Bild über Raum- und Realismuskonstruktionen auffiel und demnach auch nicht fremd war, zeigt das Bildkonzept der „Maria mit der Milchsuppe“, das Gerard David um 1520 entwarf, und das 60 Jahre später, in einer Zeit, in der sich die Gattungen Stilleben und Landschaft fast autonom etabliert hatten, wie eine Reminiszenz auf das Spiel mit Realitätsmodi im linken Teil des Monforte-Retabels anmutet: In der Rückwand eines Innenraums, in dem Maria dem Christuskind mit einem Löffel Brei füttert, wird dem Betrachter mit einem Fenster der Blick in die Landschaft eröffnet. Zusätzlich zum Fensterrahmen ist eine Kopie des Baumsstamms mit nach vorne im rechten Winkel ausgewachsenem Zweig des Monforte-Retabels als rahmendes Motiv zu sehen. Vor dem Fenster steht ein Stollenschrank auf dem nun ganz offensichtlich Objekte, stillebenartige Gegenstände, unter anderem ein Buch, eine Majolikavase mit Christusmo-

⁸⁴ Elisabeth Wolffhardt: Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter „Paradiesgärtleins“, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 8, 1954, S. 177-196; ferner: Lottlisa Behling: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957.

⁸⁵ Grosshans, 2002, S. 153.

⁸⁶ Ebd., S. 153.

⁸⁷ Für die ausführliche Besprechung der Bedeutung dieser Bildgrenzengestaltung vgl. das Kapitel 3.