

UNIVERSITÄT KONSTANZ
Geisteswissenschaftlicher Fachbereich

„Rogier van der Weyden:
Variationen über eine Bilderfindung (De Vos 24, B12, 12)“

Bachelor-Arbeit im Studiengang:
Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften
Vertiefungsrichtung: Kunstwissenschaften

vorgelegt von: Bollmann, Katrin

Betreuer / 1.Gutachter : Herr Prof. Dr. Felix Thürlemann
2. Gutachter: Herr Dr. Steffen Bogen

Konstanz, den 30. April 2006

Rogier van der Weyden:

Variationen über eine Bilderfindung (De Vos 24, B12, 12)

1. Einleitung	Seite 3
2. Thematische Definition „Pietà“ und „Beweinung Christi“	Seite 6
3. Bildbeschreibung und Interpretation	Seite 8
3.1. „Beweinung Christi“, Mitteltafel des „Miraflores-Altar“	Seite 8
3.2. „Pietà“ London	Seite 12
3.3. „Beweinung Christi“ Brüssel	Seite 14
3.4. „Pietà“ Madrid	Seite 16
4. Bildvergleich: Andachtskonzeption der „Beweinung Christi“ Mitteltafel „Miraflores-Altar“, „Pietà“ London, „Beweinung Christi“ Brüssel und „Pietà“ Madrid	Seite 17
5. Bildvergleich: Auftraggeberintegration in den Triptychen Rogier van der Weydens und in der „Londoner Pietà“	Seite 25
6. Resümée	Seite 36
7. Bibliographie	Seite 39
8. Anhang	Seite 43

1. Einleitung:

Rogier van der Weyden war einer der bekanntesten frühniederländischen Maler. Die Zuordnung der Werke sorgte und sorgt in der Forschung jedoch immer wieder für Diskussionen. Ein Grund für die Schwierigkeiten mit der Bestimmung des Œuvres ist die Tatsache, dass keines der existierenden Werke, die Rogier van der Weyden zugeschrieben werden, signiert oder datiert ist. Auch die Werke, um die es im Folgenden gehen soll, weisen weder eine Signatur noch eine Datierung auf. Die Mitteltafel des „Miraflores-Altar“¹ soll im Folgenden mit Werken, die Variationen einer Pietàdarstellung zeigen und ebenfalls Rogier van der Weyden zugeschrieben worden sind, verglichen werden. Des Weiteren soll die Auftraggeberintegration in der „Londoner Pietà“ und in verschiedenen Triptychen Rogier van der Weydens betrachtet werden.

Friedländer bezeichnete den „Miraflores-Altar“ als „a faithful replica of the Granada altarpiece“². Grosshans widerlegte Friedländers Behauptung und konnte mit der dendrochronologischen Methode zeigen, dass das Eichenholz, auf das das „Miraflores-Triptychon“ gemalt wurde 1426 gefällt worden sein muss. Da das Holz erst nach zehnjähriger Lagerung bemalt werden konnte, würde das frühestmögliche Entstehungsdatum um 1436 liegen³. Durch diese Datierung ist erwiesen, dass der „Miraflores-Altar“ vor den Tafeln in Granada und New York entstanden ist. Van Asperen de Boer konnte die Unterzeichnungen des „Miraflores-Altars“ Rogier van der Weyden zuschreiben⁴. Auch das Urkundenbuch des Klosters Miraflores bei Burgos in Nordspanien bringt den „Miraflores-Altar“ mit Rogier van der Weyden in Zusammenhang, dort heißt es:

Anno 1445, donavit predictus rex (Juan II von Kastilien) pretiosissimum, et devotum oratorium, tres historias habens; Nativitatem, scilicet, Jesu-Christi, Descensionem ipsius de cruce, quod alias quinta Angustia nuncupatur, et Apparitionem ejusdem ad matrem post Resurrectionem. Hoc oratorium a Magistro Rogel, magno et famoso Flandresco fuit depictum⁵

Die Eintragung ist nicht erhalten, sie wurde lediglich von Antonio Ponz in seinem Buch „Viaje de Espana“⁶ angeführt. Der „Miraflores-Altar“ soll der Urkunde zufolge von Magistro Rogel, also Rogier van der Weyden, gemalt worden sein. König Juan II von Kastilien soll den

¹ Rogier van der Weyden, „Miraflores-Altar“, Staatl. Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin, Kat. Nr. 534A, Abbildung siehe Anhang

² Friedländer, Max J., „*Early Netherlandish Painting, vol. 2: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*“, hg. von Nicole Veronée-Verhaegen, Bruxelles 1967, S. 60

³ Belting, Hans; Kruse, Christiane, „*Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*“, München 1994, S. 180

⁴ Vgl.: Van Asperen de Boer, J.R.J., Dijkstra, J., Van Schoute, J., „*Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*“, Zwolle 1992 (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 41, 1990), S. 243

⁵ Vgl.: Davies, S. 78

⁶ Ponz, Antonio, „*Viaje de Espana*“, Bd. XII, Madrid 1788, S. 57f

Altar in Auftrag gegeben und ihn 1445 dem Kloster Miraflores zum Geschenk gemacht haben. Die Mitteltafel des „Miraflores-Altars“, welche eine Beweinungsszene zeigt, wird für eine der ersten Darstellungen einer Reihe von Werken mit ähnlicher Bildkomposition, die von Rogier van der Weyden konzipiert wurden, gehalten. Bei De Vos ist eine Datierung um 1442-1445 zu finden⁷.

Die „Londoner Pietà“⁸ und die „Brüsseler Beweinung Christi“⁹ sollen erst später geschaffen worden sein. Es besteht die Möglichkeit, dass die Mitteltafel des Marienaltars von Miraflores nicht die früheste Darstellung mit einer Pietà im Mittelpunkt von Rogier van der Weyden ist, jedoch ist sie die früheste erhaltene. In der Literatur wird die Annahme, es könne ein Archetyp der Komposition bestanden haben, immer wieder angesprochen, so zum Beispiel von Davies¹⁰ oder auch De Vos¹¹.

Das Londoner Werk soll sich auf die Pietàdarstellung des „Miraflores-Altar“ beziehen. Von Friedländer wird diese Pietàdarstellung als „an excellent original, dating from about 1450“¹² bezeichnet. Auch Davies hält die Pietàdarstellung aus London für ein Werk Rogier van der Weydens, er bezeichnet das Gemälde als „eigenhändig“¹³. Grosshans geht ebenfalls davon aus, dass die „Londoner Pietà“ ein eigenhändiges Werk Rogier van der Weydens ist¹⁴.

Eine weitere Darstellung mit einer Pietà im Zentrum, die hier Betrachtung finden wird, ist die „Brüsseler Pietà“. Friedländer hält das Brüsseler Gemälde für „a good workshop replica“¹⁵. In Belting/Kruse wird die „Brüsseler Pietà“ als früheste Einzeltafel, mit dieser Pietàdarstellung von Rogier van der Weyden, angeführt und um 1440-1450 datiert. So heißt es dort:

In der relativen Chronologie der erhaltenen Einzeltafel-Varianten gilt jetzt die Brüsseler als früheste, von Rogier selbst entwickelte Version, deren Ausführung er teilweise einem Mitarbeiter überließ.¹⁶

Im Gegensatz zur Datierung bei Belting/Kruse, datiert De Vos die „Brüsseler Pietà“ um 1450-1465, womit er das Brüsseler Werk als der „Londoner Pietà“ nachfolgend einordnen würde¹⁷.

Die Pietà im Museo del Prado in Madrid¹⁸ muss offensichtlich auch auf dieselbe Komposition zurückgehen¹⁹. Das Werk wird jedoch weder Rogier van der Weyden noch seiner Werkstatt

⁷ De Vos (1999), S. 226

⁸ Rogier van der Weyden, „Pietà“, London, National Gallery, Inv. Nr. 6265, Abbildung siehe Anhang

⁹ Rogier van der Weyden, „Beweinung Christi“, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Inv. Nr. 3515, Abbildung siehe Anhang

¹⁰ Vgl.: Liess, Reinhard, *„Zum Logos der Kunst Rogier van der Weydens. Die >Beweinung Christi< in den Königlichen Museen in Brüssel und in der Nationalgalerie London“*, 2 Bd., Münster 2000, S. 119

¹¹ De Vos (1999), S. 295

¹² Friedländer, S. 64

¹³ Davies, S. 85

¹⁴ Grosshans, R. *„Rogier van der Weyden, im Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18.Jhds., Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem“*, Berlin 1975, S. 470-477

¹⁵ Friedländer, S. 64

¹⁶ Belting/Kruse, S. 182

¹⁷ Vgl.: De Vos (1999), S. 295

zugeschrieben. De Vos schreibt es einem „vielleicht erst Ende des 15. Jahrhunderts tätigen Imitator“²⁰ zu. Das Werk wurde des Weiteren im 16. Jahrhundert um den Bogen oberhalb der Köpfe der dargestellten Personen ergänzt²¹.

Die Triptychen, die im Hinblick auf die Auftraggeberdarstellungen betrachtet werden sollen, sind das „Abegg-Triptychon“²², das Wiener „Kreuzigungstriptychon“²³, das „Geburts-Triptychon“²⁴, und das „Dreikönigs-Triptychon“²⁵.

Panofsky ging beim „Abegg-Triptychon“ davon aus, dass es sich um kein eigenhändiges Werk Rogier van der Weydens handelte. Diese Behauptung führte dazu, dass das Werk in der Forschungsliteratur keine weitere Beachtung fand. Erst Thürlemann²⁶ und Neuner²⁷ schreiben das „Abegg-Triptychon“ Rogier van der Weyden zu und rücken es damit wieder ins Zentrum des Interesses. Das „Abegg-Triptychon“ wird von De Vos um 1438-40 datiert²⁸.

Das Wiener „Kreuzigungstriptychon“ wird um 1443-45 datiert. Die dendrochronologische Auswertung des bemalten Holzes ergibt hingegen eine Datierung auf das Jahr 1447²⁹.

Das „Geburts-Triptychon“, auch „Bladelin-Altar“ genannt, wird von De Vos um 1445-48 datiert und Rogier van der Weyden zugeschrieben³⁰. Klein fand anhand der dendrochronologischen Untersuchung des Eichenholzes heraus, dass die Fällzeit des Holzes des „Geburts-Triptychon“ um das Jahr 1434 liegen muss und setzt eine Entstehung des Altares um das Jahr 1444 fest.³¹

Das „Dreikönigs-Triptychon“ wurde ursprünglich für ein Werk Jan van Eycks gehalten. Erst Passavant schrieb das Werk Rogier van der Weyden zu. Jedoch wird das Werk heute, wegen der verschiedenen Malstile im Gemälde, als eine „Gemeinschaftsarbeit“ der Werkstatt Rogier

¹⁸ Nach Rogier van der Weyden, „Pietà“, Museo del Prado, Madrid, Inv. Nr. 2540, Abbildung siehe Anhang

¹⁹ Vgl.: Belting/Kruse S. 182

²⁰ De Vos (1999), S. 371

²¹ De Vos (1999), S. 371

²² Rogier van der Weyden, „Abegg-Triptychon“, Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 14.2.63, Abbildung siehe Anhang

²³ Rogier van der Weyden, „Kreuzigungstriptychon“, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 901, Abbildung siehe Anhang

²⁴ Rogier van der Weyden, „Geburts-Triptychon“, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 535, Abbildung siehe Anhang

²⁵ Rogier van der Weyden, „Dreikönigs-Triptychon“, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 1189-1191, Abbildung siehe Anhang

²⁶ Vgl.: Thürlemann, Felix, *„Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung, das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins“*, Phantoon 51 (1993), S. 18-45

²⁷ Vgl.: Neuner, Antje, Maria, *„Das Triptychon in der frühen niederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Komposition“*, Frankfurt 1995

²⁸ Vgl.: De Vos (1999), S. 210ff

²⁹ Vgl.: De Vos (1999), S. 234

³⁰ Vgl.: De Vos (1999), S. 240

³¹ Vgl.: Klein, Peter, *„Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier van der Weyden“*, in: *„Jahrbuch der Berliner Museen“*, Bd. XXIII, 1981, S. 122

van der Weydens angesehen. De Vos datiert das Triptychon zwischen 1450-56³². Die dendrochronologische Untersuchung von Klein ergab eine Entstehungszeit des Triptychons um das Jahr 1449.³³

Dies soll nur ein kurzer Überblick, über die Forschungsgeschichte zu den Pietà-, Beweinungsdarstellungen und zu den Triptychen Rogier van der Weydens, sein. Die schwierige und divergierende Zuschreibung und Datierung der Werke soll im Weiteren keine Rolle mehr spielen. Vielmehr sollen der Ursprung der „Pietà“ und der „Beweinung Christi“ ergründet werden. Die oben angeführten Pietà- und Beweinungsdarstellungen, die Rogier van der Weyden oder seiner Werkstatt zugeschrieben werden, sollen einer Beschreibung sowie Interpretation unterzogen werden. Das Madrider Werk wird hierbei nur am Rande betrachtet werden. Des Weiteren sollen die Pietà- und Beweinungsdarstellungen im Hinblick auf den Aspekt des Andachtskonzepts untersucht und verglichen werden. Das Augenmerk soll darauf gerichtet sein, wie die Gemälde im christlichen Kontext genutzt werden sollten. Außerdem soll darauf eingegangen werden, wie sich die Bedeutung der „Pietà“ durch die verschiedenen Personenkonstellationen verändert. Die Person des in das Bildwerk integrierten Auftraggebers soll in den Triptychen und in der „Londoner Pietà“ Rogier van der Weydens Betrachtung finden.

2. Thematische Definition „Pietà“ und „Beweinung Christi“

Der Bildtypus der „Beweinung Christi“ entstand im 11. Jahrhundert. Diese byzantinischen Beweinungen entwickelten sich aus den Bildprogrammen zur Grablegung Christi. Als Trauernde werden bei der Beweinung häufig Maria, Maria Magdalena, Maria Salome, Maria Kleophas, Nikodemus oder auch Josef von Arimathäa gezeigt³⁴. Die anwesenden Personen werden bei diesem Bildtypus in ihrer Trauer nebeneinander dargestellt, Maria wird in dieser Gemeinschaft nicht gesondert betont³⁵. Die „Beweinung Christi“ hat keinen Ursprung in der Bibel. Sie liegt im narrativen Gefüge der Bibel eigentlich zwischen der Kreuzabnahme und der Grablegung, es gibt jedoch keine biblische Textstelle, in der eine solche Beweinung geschildert wird. Die „Beweinung Christi“ wird als Vorgänger der plastischen Pietà angesehen. Erst Ende des 13. Jahrhunderts wird die Pietà als zweifigurliche Darstellung von Mutter Gottes mit dem toten Jesu aus der Beweinungsszene herausgelöst. Die Positionierung des Körpers Christi lässt jedoch auch an Madonnendarstellungen, Maria mit dem Kind auf

³² Vgl.: De Vos (1999), S. 276ff

³³ Vgl.: Klein, S. 122

³⁴ Vgl.: Hartmann

³⁵ Vgl.: Von der Oefen, Gert, „*Beweinung Christi*“, in: Schmitt, Otto, „*Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*“, Stuttgart -Waldsee 1948, Bd. II, S. 457-475

dem Schoß, denken. Es scheint sich bei der Pietà demzufolge nicht nur um eine Herauslösung aus der Beweinung zu handeln, sondern im gleichen Schritt auch um eine Umgestaltung der Mutter-Kind-Darstellungen. „Pietà“, als Darstellung Mariens mit ihrem toten Sohn, wird im deutschen Wortgebrauch als „Vesperbild“ oder „Marienklage“ bezeichnet. Das lateinische Wort „Pietà“ bedeutet Erbarmen, inniges Mitleiden und Liebe. Maria, die den Leichnam ihres Sohnes nach der Abnahme vom Kreuz in den Armen hält, ist ebenso wie die „Beweinung Christi“ kein biblisches Thema. Es gibt keine Bibelstelle, bei Markus (15,46/47), Matthäus (27,59-61), Lukas (23,52-55) oder Johannes (19,38-42), die diese Szene schildern würde. Vielmehr wird diese Szene in apokryphen Schriften, Ergänzungsschriften zum Alten und Neuen Testament, die jedoch nicht im Kanon der Bibel vorkommen, erläutert³⁶. Maria wird zum Beispiel in „Gesta Pilati“ („Die Taten des Pilatus“), einem apokryphen Text aus dem Nikodemusevangelium, in ihrer Trauer um ihren toten Sohn beschrieben³⁷. Es wird vermutet, dass die Pietà ihren Ursprung in Deutschland nimmt³⁸. So besaß beispielsweise das Kloster Seon in Oberbayern eine Pietaskulptur, die Skulptur befindet sich heute im Bayerischen Nationalmuseum in München, die um 1400 von einem unbekanntem deutschen Meister geschaffen wurde³⁹. Bei den ersten Pietàdarstellungen handelte es sich vor allem um Plastiken. Gemälde und Darstellungen in Stundenbüchern waren eher selten⁴⁰. Passarge kategorisiert die Haupttypen des Vesperbildes von Beginn des 14. Jahrhunderts bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Er spricht von einem „treppenförmigen Diagonaltypus“, bei dem Maria ihren toten Sohn in aufrechter Körperhaltung auf dem Schoß hält, von einer Pietà bei der „Maria den kindhaft klein gebildeten Christus“ hält und vom „Horizontaltyp des frühen 15. Jahrhunderts“, bei dem Maria Christus in einer waagrechten Körperhaltung auf dem Schoß hält. Den Horizontaltyp unterteilt Passarge in drei weitere Kategorien, bei denen Christus „nach vorne gedreht“, „diagonal liegend“ und „zu Boden gesunken“ dargestellt wird⁴¹. In Kreuzgängen, Seitenaltären und Klausuren, waren die plastischen Pietàdarstellungen dafür gedacht, Gläubigen die „persönliche Versenkung und die Einsamkeit des Ichs mit Gott“⁴² zu ermöglichen. Die Pietà war demzufolge ein Andachtsbild, das zwar an einem öffentlichen Ort, zum Beispiel in Kirchen oder Klöstern aufgestellt war, dennoch war es für die persönliche, private Andacht eines einzelnen Menschen bestimmt. Die Herauslösung der Pietà aus dem

³⁶ Vgl.: Hartmann, P.W., „*Kunstlexikon*“, www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6996.html

³⁷ Vgl.: Hawel, Peter, „*Die Pietà. Eine Blüte der Kunst*“, Würzburg 1985, S. 124

³⁸ Vgl.: Minkenber, Georg, „*Die plastische Marienklage*“, Diss., Aachen 1986

³⁹ Unbekannter Künstler, „Pietà“, Deutschland, um 1400, Bayerisches Nationalmuseum, München, Abbildung siehe Anhang

⁴⁰ Vgl.: Ziegler, Joanna, E., „*Sculpture of compassion: The Pietà and the Begunines in the Southern Low Countries*“, Brüssel 1992, S. 15ff

⁴¹ Passarge, Walter, „*Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*“, Köln 1924, S. 31-83

⁴² Pinder, S. 3

narrativen Kontext war jedoch keine Voraussetzung für ein Andachtsbild, wie Noll betont⁴³. Im Mittelalter wurden in Andachtsbildern jeweils zu den „dargestellte[n] göttliche[n] oder heilige[n] Bezugsperson[en]“⁴⁴ gebetet. In der „Beweinung Christi“ wurden somit Maria und Sohn angebetet, die Assistenzfiguren wurden im narrativen Zusammenhang wahrgenommen, sie spielten jedoch bei der Anbetung keine Rolle. Durch die aufkommende Marienfrömmigkeit im Mittelalter verschob sich die Bedeutung der Pietàdarstellungen vom Opferbild Christi zu einer Mariendarstellung. In der Volksfrömmigkeit wird Maria als Gnadenvermittlerin verehrt. Durch ihr Mitleiden, ihre *Compassio* im Tode Christi wird sie als eine Art Miterlöserin gesehen, als *Conredemtrix*⁴⁵. Bei Rogier van der Weyden werden wir nun unter anderem Beweinungsszenen, die von einer Pietà dominiert sind, finden; man kann von einer pietàartigen Beweinungsszene sprechen.

3. Bildbeschreibung und Interpretation:

- 3.1. „Miraflores-Altar“, Mitteltafel „Beweinung Christi“,
vor 1438 oder um 1442-1445,
Berlin, Staatl. Museen zu Berlin,
Preußischer Kulturbesitz,
Gemäldegalerie, Kat. Nr. 534A
Friedländer Nr. 1a / Davis S. 213-216 / De Vos Nr. 12 / Kemperdick S. 36f**

Die Mitteltafel des „Miraflores-Altar“ zeigt im Zentrum ein Pietà, die von zwei Trauernden, Johannes und Josef von Arimathäa, umgeben ist. Der Altar besteht aus drei Tafeln, die sich auf das Marienleben beziehen. In drei Räumen, mit einem Tonnengewölbe, das von zwei Säulen getragen wird, werden die Szenen aus dem Leben der Maria gezeigt. Die Bildräume werden von einer Art Portalbogen zum Betrachter hin begrenzt. Diese Bögen sind jeweils mit Statuen geschmückt, die sich wiederum auf die dargestellte Szene aus dem Marienleben beziehen. Die Leserichtung des Altares ist von links nach rechts, der Chronologie des Lebens Mariens folgend. Auf dem linken Flügel des Triptychons befindet sich eine Darstellung der Heiligen Familie. Auf der Mitteltafel ist Maria mit ihrem toten Sohn zu sehen, zu ihrer Rechten steht Johannes und zu ihrer Linken Josef von Arimathäa. Der rechte Flügel zeigt den auferstandenen Christus, wie er seiner Mutter erscheint. Im Hintergrund, durch eine Fensteröffnung, wird die Auferstehung Jesu sichtbar. In den Kapitelle der Säulen sind jeweils

⁴³ Noll, S. 304

⁴⁴ Noll, Thomas, „Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter.“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67 (2004), S. 303f

⁴⁵ Vgl. Hawel, S. 128f

alttestamentarische Szenen dargestellt, die auf die neutestamentarischen Hauptszenen bezogen werden können. So wird in den Kapitellen des linken Flügels der typologische Bezug des Tod Absoloms und die Opferung Isaaks als Präfiguration der Passion Christi hergestellt. Die Kapitelle der Mitteltafel zeigen die Vertreibung aus dem Paradies, durch die der Tod Christi und die Erlösung erst notwendig wurden. Der rechte Flügel zeigt in den Kapitellen David und Goliath, die für den Sieg Christi stehen sollen, sowie Samson mit dem Löwen und wie er die Tore von Gaza öffnet. Diese Szenen stehen für das neutestamentarische Öffnen des Grabes Jesu⁴⁶.

Auf der Mitteltafel ist Jesu, bis auf ein weißes Lendentuch, unbekleidet dargestellt. Seine Füße zeigen in Richtung des linken unteren Bildrandes. Aus seinen Wunden fließt Blut. Die Mutter Gottes umschlingt mit ihren Armen den Körper Jesu, ihr rechter Arm liegt dabei über dem rechten Arm Jesu, ihr linker Arm hingegen unter dem linken Arm Jesus. Dadurch liegt der linke Arm Jesu an dessen Körper an, während der rechte in fast rechtem Winkel zum Körper nach unten hängt. Die Hände Mariens sind unterhalb der Brust Jesu gefaltet. Maria weint und ihr Gesicht ist an das ihres Sohnes gelegt. Sie ist bekleidet mit einem roten Obergewand, auf dessen Saum sich eine goldene Schrift befindet. Auf dem Saum ist zu lesen: „MAGNIFICAT AN[IMA...FECIT POTENTIA]M IN BRACHIO ...DIEM...DEVS MEVS DEV[S...P]ATRI ET FILIO ET SPIRITVI SANCT[O]...ET SANCTO SICVT ER...“⁴⁷ („Meine Seele erhebt den Herrn,... er hat Macht geübt mit seinem Arme ...“ (Lukas 1, 43; 51) und „Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist. Wie im Anfang, so auch jetzt und immerdar und in Ewigkeit. Amen“)⁴⁸. Die Worte DEVS MEVS DEV[S] verweisen auf die letzten Worte Christi „Mein Gott mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (Mt.27.46). Die Szene wird dadurch direkt auf die Kreuzigung bezogen. Der Marienmantel ist in jeder der drei Szenen auf dem Saum mit einer Schrift versehen.

Über der Szene der Mitteltafel schwebt ein Engel mit einem Spruchband, auf dem geschrieben steht: Mulier hec fuit fidelissima i[n] xpi dolore ideo / dat[ur] ei corona vite Ex apoc II^o c^o („Diese Frau war die Gläubigste im Leiden Christi, deshalb wird ihr die Krone des Lebens gegeben.“)⁴⁹. Auch auf den Seitentafeln wird Maria, jeweils durch einen Engel über der Szene, eine Krone verliehen. Sie bekommt diese Krone aufgrund ihrer Tugenden, der Vortrefflichkeit, der Treue und der Beständigkeit⁵⁰. Diese Tugenden werden auch jeweils mit

⁴⁶ Vgl. De Vos (1999), S. 229f

⁴⁷ Grosshans, Rainald, „*Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores*“, in: „*Jahrbuch der Berliner Museen*“ Bd. 23, 1981, S. 72

⁴⁸ De Vos (1999), S. 230

⁴⁹ Grosshans, Rainald (1981), S. 72

⁵⁰ Vgl.: Neuner, S. 98f

der Farbe des Gewandes Mariens ausgedrückt, so trägt sie auf dem linken Flügel ein weißes Gewand, das bläulich verschattet ist und ihre Reinheit verdeutlichen soll. Ein Engel mit einem Spruchband schwebt über der Szene: Mulier h[e]c fuit p[ro]batissi[m]a mu[n]da ab o[mn]i labe ideo / accipiet corona[m] vite ex Iac I° („Diese Frau war die Würdigste und ohne allen Makel; deshalb soll sie die Krone des Lebens empfangen“) ⁵¹. Über dem rechten Flügel, auf dem Maria ein blaues Gewand trägt, schwebt ein Engel mit dem Spruchband: „Mulier hec p[er]severavit vi[n]cens o[mn]ia ideo / data e[st] ei corona ex apoc VI° c°“ („Diese Frau harrete aus, alles überwindend; deshalb ist ihr die Krone gegeben worden.“) ⁵². Sowohl das Gewand, als auch das Spruchband verweisen hier auf die Treue und Standhaftigkeit Mariens. Das Gewand Mariens auf der Mitteltafel ist rot und verweist auf ihre Compassio im Leiden Christi ⁵³.

Auf der Mitteltafel sind neben Maria die Assistenzfiguren Johannes und Josef von Arimathäa zu sehen. Johannes legt seine Hände auf die rechte Schulter Mariens, vermutlich will er sie von ihrem toten Sohn trennen. Josef von Arimathäa hat seine rechte Hand auf Marias Kopf gelegt und mit der Linken, auf der ein weißes Leintuch liegt, stützt er den Kopf Jesu. Johannes und Josef scheinen Jesu von Maria trennen zu wollen, um ihn begraben zu können. Die Pietà, die hier sehr zentral positioniert ist, scheint, durch die beiden trauernden Männer, wie eine Art Beweinung. Als nicht biblische Szene wird die Pietà jedoch, durch die Anwesenheit der Männer, dem weißen Tuch oder auch dem leeren Kreuz, wieder in den biblischen Zusammenhang gestellt. Die Pietà kann nicht mehr losgelöst vom biblischen Kontext, als Ausdruck des Mutterschmerzes, gesehen werden. Es findet hier eine Art Renarrativisierung der Pietàgruppe statt. Das leere Kreuz im Hintergrund verweist auf die Kreuzigung, das Tuch in Josefs Hand verweist hingegen auf die Grablegung Christi. In der Bibel heißt es zu Josef von Arimathäa und dem Leinentuch:

Am Abend kam ein reicher Mann aus Arimathäa; er hieß Josef und war ein Jünger Jesu. Er ging zu Pilatus und bat ihn, den Leichnam Jesu frei zugeben. Da befahl Pilatus ihn auszuliefern. Josef nahm den Toten, wickelte ihn in ein sauberes Leinentuch und legte ihn in sein eigenes Grab, das in einen Felsen gehauen und noch unbenutzt war. (Mt. 27.57-60).

Bei Markus 15.42-46 steht zum Begräbnis Jesu:

Es war Abend geworden, und der nächste Tag war ein Sabbat. Damit dieser nicht entweicht würde, nahm Josef aus Arimathäa es auf sich, zu Pilatus zu gehen und ihn um den Leichnam Jesu zu bitten. Er war ein hochgeachtetes Ratsmitglied und wartete darauf, daß Gott seine Herrschaft aufrichte. Pilatus war erstaunt zu hören, daß Jesus schon gestorben war. Er ließ daher von dem Hauptmann Bericht

⁵¹ Grosshans, Rainald (1981), S. 68

⁵² Grosshans, Rainald (1981), S. 78

⁵³ Vgl.: Vgl.: Thürlemann, Felix, *Vorlesungsskript zum Seminar „Rogier van der Weyden“*, Universität Konstanz, WS 2005/2006 - <http://moodle.lkm.uni-konstanz.de/mod/resource/index.php?id=51>

erstatten und fragte ihn, ob Jesu schon tot sei. Als der Hauptmann es ihm bestätigte, überließ er Josef den Toten. Josef kaufte ein Leinentuch, nahm Jesus vom Kreuz und wickelte ihn in das Tuch. Dann legte er ihn in ein Grab, das in einen Felsen gehauen war.

Auch im Lukasevangelium (Lk.23.50-53) kommt Josef von Arimathäa im Zusammenhang mit der Grablegung Christi vor:

Unter den Ratältesten gab es einen Mann namens Josef, der aus der jüdischen Stadt Arimathäa stammte. Er führte ein vorbildliches Leben und wartete darauf, daß Gott seine Herrschaft aufrichte. Er hatte den Beschlüssen und dem Vorgehen des jüdischen Rates nicht zugestimmt. Nun ging er zu Pilatus und bat ihn um den Leichnam Jesu. Dann nahm er den Toten vom Kreuz, hüllte ihn in ein Leintuch und legte ihn in ein Grab, das in einen Felsen gehauen war. Es war noch niemand darin bestattet worden.

Hinter der Figurengruppe und dem leeren Marterwerkzeug, das auf einem kleinen Hügel steht, öffnet sich das Gemälde in eine weite, hügelige grüne Landschaft mit einer Stadt und Burgen. Die Pietà findet sich hier in einem Raum, der auf keinen biblischen Kontext zurückzuführen ist. Vielmehr schafft Rogier van der Weyden einen künstlichen Raum, indem die Beweinung dem Betrachter wie in einer Art Nische präsentiert wird, die sich jedoch nach hinten öffnet.

Die Figuren und Darstellungen im Portalbogen beziehen sich auf die Passion Christi. Von oben nach links unten werden die „Verabschiedung Jesu von seiner Mutter“, „Maria erfährt von der Gefangennahme Jesu“ und die „Kreuztragung Christi“ gezeigt. Von rechts unten nach oben werden die „Aufstellung des Kreuzes“, das „Kreuz mit dem Gekreuzigten“ und die „Grablegung Christi“ dargestellt. Durch den Kontrast, der durch die Skulpturen und die architektonische Gestaltung im Umfeld der Szenen, zu den dargestellten Personen erlangt wird, erscheinen die dargestellten Personen für den Betrachter lebendig⁵⁴.

Der Fußboden der mittleren Nische ist, im Vergleich mit den Äußeren, etwas weiter unten angesetzt. Das Kreuz und der Blick in die Ferne bewirken, dass die Mitteltafel eine stärkere Betonung erfährt als die Außentafeln. Mariens Mantel liegt über dem Rahmen des Portalbogens und scheint dem Betrachter entgegen zu ragen.

Die Verbindung von Maria und Jesu wird in diesem Triptychon sehr stark betont. Maria wird immer in sehr vertrautem Zusammensein mit Jesu gezeigt, sowohl bei der Darstellung der Heiligen Familie bei der Jesu als nacktes Kind auf Mariens Schoß liegt und sie anblickt, während sie ihn anzubeten scheint, als auch bei der Beweinung, bei der ihr Sohn wieder in ihrem Schoß liegt und sie in ihrer Trauer kaum von ihm zu trennen ist. Es scheint hier eine beabsichtigte Betonung von Anfang und Ende, Geburt und Tod, jeweils in Mariens Schoß gegeben zu sein. Auch das Erscheinen Jesu nach seinem Tode ist eine sehr intime Situation.

⁵⁴ Vgl.: Thürlemann, Vorlesungsskript 2005/2006

Maria, die vor dem Eintreten Jesu vor der Bibel gebetet hat, wendet sich ihrem Sohn zu, der ihr als erstes nach seinem Tode erscheint. Marias Gesicht ist Tränen überströmt, ihre Hände sind in einer überraschten Abwehrhaltung in die Richtung ihres Sohnes gestreckt, der neben ihr steht und sie von oben anblickt. Die Verbindung von Maria und Jesu und die Tugenden Mariens bestimmen das Bildprogramm des „Miraflores-Altar“.

3.2. „Pietà“, um 1450

Holz, 35,5 x 45 cm

London, National Gallery,

Inv. Nr. 6265

Friedländer Nr. 20 / De Vos Nr. B12B/ Kemperdick S. 23

Maria, die in ein rotes Gewand gehüllt ist, hält ihren toten, mit einem weißen Lendentuch bekleideten Sohn in den Armen. Marias Kopf ist in ein weißes Tuch gehüllt, sie drückt ihr Gesicht an das Jesus', so dass ihre Tränen sein Gesicht benetzen. Mit der linken Hand umfasst sie seine Taille und mit der rechten Hand hält sie seinen Kopf. Hinter Mutter und Sohn erhebt sich ein Hügel, der in der Form Maria mit ihrem Mantel, der weit bis an den rechten Bildrand und unter ihrem Sohn ausgebreitet ist, gleicht. Jesu liegt ausgestreckt in den Armen seiner Mutter. Die Füße Jesu enden im rechten unteren Bildrand. Aus seinen fünf Wunden und der Verletzung durch die Dornenkrone fließt Blut.

Neben der Jungfrau und ihrem Sohn stehen zur Linken hinter dem Hügel der Heilige Dominikus und zur Rechten auf Höhe von Christus kniet in betender Körperhaltung der Auftraggeber. Es wird angenommen, dass hinter ihm, etwas erhöht sein Namenspatron kniet, der mit der linken Hand den Kopf Jesu berührt und die rechte Hand auf den Rücken des Betenden gelegt hat. Die Hände Hieronymus' verbinden durch die Berührung den Betenden mit Jesu. Es scheint, als ob Hieronymus den Auftraggeber, mit der Hand auf dessen Rücken, zu Jesu hinschieben wollen würde. Der Auftraggeber konnte nicht identifiziert werden. Bei Davis wird die Vermutung geäußert, es könnte sich um einen Vorfahren der Familie Boers handeln⁵⁵.

Im Hintergrund öffnet sich für den Blick des Betrachters eine weitläufige, hügelige Landschaft mit Burgen, Dörfern und Wäldern unter einem blauen Himmel.

Hinter dem Betenden und seinem Namenspatron, am linken Bildrand, läuft durch einen Hohlweg ein Löwe auf die Szene zu. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass es sich um den hinter dem Auftraggeber stehenden Mann mit Heiligenschein im Kardinalsgewand

⁵⁵ Vgl.:Davis, S. 85

um den Heiligen Hieronymus handelt. Hieronymus, der Einsiedler, der einem Löwen einen Dorn aus der Pfote zog, woraufhin dieser bei ihm blieb, erhält aufgrund dieser Legende das Attribut des Löwen. Hieronymus wurde zum Bischof geweiht und erhält in seinem überaus bewegten Leben, in dem er als Priester, Einsiedler, Kirchengelehrter und Bibelübersetzer tätig war, die Kardinalswürde. Das rote Kardinalgewand ist demnach ein weiteres Attribut Hieronymus⁵⁶.

Der Auftraggeber, der kniend und in betender Haltung dargestellt ist, trägt ein schwarzes Obergewand, welches einen Pelzbesatz hat. Unter dem Obergewand ist am Hals der Kragen eines roten Hemdes zu sehen. Der Auftraggeber hat seinen „Chaperon“ abgenommen, er hängt über seine Schultern. Um die Hüfte des Betenden hängt an einem silbernen Gürtel ein Dolch. Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei um einen Zierdolch handelt. Die Kleidung des Betenden ist zeitgenössisch, sie zeigt einen gewissen bürgerlichen Wohlstand, was durch den Dolch noch unterstützt wird. Der Saum des Gewandes wird beinahe von der herabhängenden Hand Jesu berührt, es ist nicht ganz auszuschließen, dass die Haare des Pelzbesatzes die Hand sogar streifen.

Zur Linken Mariens und Christi steht hinter dem Hügel, ein Dominikanermönch, vermutlich der Heilige Dominikus. Dominikus ist, wie Hieronymus, durch einen Heiligenschein gekennzeichnet. Die beiden Heiligen tragen eine Tonsur, wobei Hieronymus, im Gegensatz zu den dunklen Haaren seines Gegenübers Dominikus, graue Haare hat. Dominikus soll, Legenden zufolge, von Maria einen Rosenkranz erhalten und das Rosenkranzgebet erklärt bekommen haben⁵⁷. Dominikus wird hier in seiner typischen Kleidung dargestellt, er trägt eine dunkle Mönchskutte mit Kapuze über einer weißen Tunika mit einem weißen Skapulier.⁵⁸ Der Skapulier wird zum Zeichen der Marienverehrung getragen. Den Blick versenkt der Heilige Dominikus in ein Buch, das er in Händen hält. Das Buch, das zwei blaue Zierbuchstaben auf der rechten aufgeschlagenen Seite erahnen lässt, liegt in den Händen des Heiligen auf einem blauen Tuch mit goldenem Rand, unter dem eine goldene Schließe zu sehen ist. Es handelt sich demzufolge um ein Beutelbuch, eine sogenannte „chemisette“. Mit dem Zeigefinger der linken Hand markiert Dominikus eine Seite, er liest jedoch eine andere. Vermutlich beschäftigt er sich mit der vergleichenden Lektüre der Heiligen Schrift. Es ist möglich, dass er das Alte Testament mit dem Neuen Testament vergleicht, also die Bibel unter typologischen Gesichtspunkten betrachtet. Dominikus wird hier also als gebildeter Mann der Kirche dargestellt, der die Gesetzmäßigkeiten der typologischen Lektüre

⁵⁶ Vgl.: Braunfels, Wolfgang (Hrsg.), „*Lexikon der christlichen Ikonographie*“, Freiburg 1974, Bd.6, S. 519ff

⁵⁷ Schäfer, Joachim, „*Das ökumenische Heiligenlexikon*“, 2004 - <http://www.heiligenlexikon.de/BiographienD/Dominikus.htm>

⁵⁸ Braunfels, Wolfgang (Hrsg.), „*Lexikon der christlichen Ikonographie*“, Freiburg 1974, Bd.6, S. 74

beherrscht. Auffällig ist, dass der Ordensgründer Dominikus Maria und Jesu nicht wahrzunehmen scheint, ganz so wie der Auftraggeber, der seinen Blick auch nicht auf Mutter und Sohn richtet, sondern geradeaus ins Nichts blickt. Nur Hieronymus scheint die Trauernde und den Toten wahrzunehmen. Die beiden Heiligen, sowie der Auftraggeber scheinen nicht zu trauern. Der Auftraggeber blickt mit ernsthafter Miene geradeaus und ist in sein Gebet versunken.

Vor dem Szenario liegt auf der Erde, die von Gras und Blumen bewachsen ist ein Totenschädel, der auf den Berg Golgatha hinweist und somit den Ort des Geschehens verdeutlichen soll. Die Landschaft hinter dem Kreuzigungsberg könnte durchaus niederländisch sein und lässt nicht auf den Berg Golgatha schließen, weswegen der Totenschädel eine ortsdeutende Funktion bekommt. In Mt. 27.33 heißt es: „So kamen sie an die Stelle, die Golgatha heißt, das bedeutet Schädel“. Aber auch eine andere Bibelstelle bringt den Schädel mit Golgatha in Verbindung, in Mt. 27.51 wird berichtet: „Da zerriß der Vorhang vor dem Allerheiligsten im Tempel von oben bis unten. Die Erde bebte, Felsen spalteten sich, Gräber brachen auf.“ In den Apokryphen wird berichtet, dass es sich hierbei um Adams Totenschädel handelt, der durch die Veranlassung Noahs in Golgatha, dem Mittelpunkt der Welt, begraben wurde und durch das Erdbeben beim Tode Christi am Fuß des Kreuzes zum Vorschein kam⁵⁹.

3.3. „Beweinung Christi“, um 1440-65,

Holz, 32,5 x 47,2

Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique,

Inv. Nr. 3515

Friedländer, Nr. 20a / Davis S. 221 / De Vos Nr. 24 / Kemperdick S. 22

In der Mitte des Bildes kniet Maria, die Mutter Gottes. Sie hält ihren toten Sohn, Jesu, in den Armen. Rechts neben ihr ist Johannes, der Lieblingsjünger Jesu, halbkniend dargestellt. Zu Marias Linken kniet Maria Magdalena in betender Haltung, neben ihr steht ein Salbgefäß. Hinter der Figurengruppe ist auf einem kleinen Hügel der Stamm des Kreuzes zu sehen. Der Himmel über der spärlich bewachsenen Landschaft, der in Gelb-, Rot-, und Schwarztönen gestaltet ist, zeigt die Abenddämmerung. Die Abenddämmerung, als Ende des Tages könnte hier im Zusammenhang mit dem Lebensende Jesu stehen. Die Darstellung Christi, umgeben vom Lichtschein der Dämmerung, das Licht scheint von ihm auszugehen, lässt außerdem an Jesu Gleichnis in Johannes 8.12 denken. Dort steht: „Jesus sprach weiter zu den Leuten: »Ich

⁵⁹ Vgl.: Hartmann

bin das Licht der Welt. Wer mir folget, hat das Licht, das zum Leben führt, und wird nicht mehr im Dunkeln tappen.«“

Maria ist in einer trauernden Haltung dargestellt. Sie kniet und hält ihren nur mit einem weißen Tuch bekleideten Sohn im Schoß. Mit der rechten Hand drückt sie seinen Kopf an den ihren, so dass Mund, Nase und Augen der Beiden auf gleicher Höhe sind und ihre Wangen sich berühren. Tränen Mariens fließen auf das Gesicht ihres Sohnes. Ihre Augen sind blutunterlaufen. Die Mutter Gottes ist in einen blauen Mantel gehüllt. Unter ihrem Obergewand trägt sie eine weiße Haube. Jesu liegt ausgestreckt in ihren Armen, seine Füße zeigen in Richtung des rechten unteren Bildrandes. Im Gegensatz zu den lebenden Figuren im Bild, hat Jesu eine wächserne, graue Hautfarbe, die zeigt, dass er nicht mehr am Leben ist. Er hat die Augen geschlossen, den Mund leicht geöffnet und die Stirn liegt in Falten. Der Gesichtsausdruck scheint noch immer schmerzgequält, selbst wenn der geöffnete Mund eine Art erlösende Entspannung andeutet. Aus den fünf Wunden Jesu fließt Blut. Die Haut, die durch den Lanzenstich verwundet wurde, klafft auseinander wie zwei Lippen. Blut und Wasser strömt aus der Wunde und fließt von der Brust Jesu durch sein Lendentuch hindurch bis zum Knie. Auffällig ist jedoch, dass das Blut seinen Verlauf geändert hat. Der Maler bedachte die Tatsache, dass das Blut Jesu, als er am Kreuz hing nach unten floss, und es nun, da er in den Armen seiner Mutter liegt, wiederum nach unten fließen muss. Da ein Wechsel von einer senkrechten Körperposition in eine waagrechte Körperstellung erfolgte, muss auch eine Richtungsänderung des aus den Wunden rinnenden Blutes erfolgen. Auch beim Blutverlauf an den Stigmata der Füße ist dies zu erkennen. Rogier van der Weyden schafft dadurch eine sehr realitätsnahe Darstellung der blutenden Wunden. Auch auf der Stirn Jesu ist Blut zu sehen, das von der Dornenkrone herrührt. Der Darstellung, des sich verändernden Blutverlaufs, ist jedoch auch eine narrative Komponente inhärent. Weist der Blutverlauf doch auf das vorangegangene Martyrium Christi und auf die Kreuzabnahme hin.

Maria und Jesus umgibt jeweils ein Strahlennimbus. Maria Magdalena und Johannes hingegen umgeben kreisförmige Nimben. Somit werden zwar alle vier dargestellten Personen als Heilige angesehen, jedoch werden durch die unterschiedlichen Nimben Gruppen gebildet. Jesu und Maria als Mutter und Sohn, also verwandtschaftlich verbunden und Johannes und Magdalena als Jünger Jesu, also ihm und seinem Glauben ergeben.

Johannes, der halbkniend, bekleidet mit einem roten Gewand, mit der linken Hand Marias Kopf berührt, scheint Mutter und Sohn trennen zu wollen. Seine linke Hand liegt auf ihrem Kopf, offenbar will er sie mit leichtem Druck von ihrem Sohn lösen. Mit der rechten Hand greift Johannes Jesus stützend unter den Arm, vermutlich um zu verhindern, dass der Körper

Christi zu Boden sinkt, wenn die Mutter sich von ihm löst. Im „Miraflores-Triptychon“ ist die Farbgebung der Gewänder Mariens und Johannes` genau umgekehrt. Dort wird Johannes in blau gewandet und Maria in rot. Die Farbe rot, die im „Miraflores-Altar“ für die *Compassio* Mariens steht scheint hier für das Mitleiden Johannes` zu stehen. Maria, die auf dem rechten Flügel des „Miraflores-Altar“ für die Tugend der Treue und Standhaftigkeit blau gekleidet ist, wird hier ebenfalls in einem blauen Gewand gezeigt.

Die Trauernde, die sich nicht von ihrem Sohn lösen kann, hält Johannes offenbar von der Grablegung ab. Auch Johannes weint, seine Augen sind, wie die der Maria, blutunterlaufen. Der Blick Johannes` ruht auf den Köpfen von Mutter und Sohn. Maria Magdalena ist zur Linken Marias dargestellt. Sie kniet, die Hände zum Beten gefaltet. Sie ist bekleidet mit einem schwarzen Obergewand und einem dunkelblauen Untergewand. Auf dem Kopf trägt sie ein weißes Tuch, unter dem ihre hellbraunen gewellten Haare hervorquellen. Maria Magdalena wird immer wieder mit der namenlosen Sünderin in Lukas 7.37-38 gleichgesetzt. Diese Sünderin trocknete die Füße Jesu mit ihrem Haar. Möglich, dass die Haare der Maria Magdalena auf diese Bibelstelle verweisen sollen. Maria Magdalena, die von Jesu zu Lebzeiten bekehrt wurde und ihm nachfolgte, wird in den Evangelien als eine der Frauen am Grabe Jesu beschrieben. Ihr erscheint Jesu nach seinem Tode. Sie ist im Gemälde mit einem Salbgefäß dargestellt. Sowohl bei Lukas (24.1ff), als auch bei Markus (16.1ff) wird Maria Magdalena im Zusammenhang mit der Salbung Jesu nach dem Sabbat erwähnt. Maria Magdalena steht also, wie Johannes, im Zusammenhang mit der Grablegung Christi und beide sind als Assistenzfiguren in der Pietàdarstellung zu verstehen. Warum jedoch gerade Maria Magdalena und Johannes als Assistenzfiguren ausgewählt wurden ist fraglich. Vor der Figurenszene liegt, wie auch im Londoner Werk, ein Totenschädel. Der Schädel weist auf den Ort des Geschehens hin, nämlich Golgatha.

3.4. „Pietà“, Nach Rogier van der Weyden, Ende 15. Jhd.

Holz, 47 x 35,5 cm.

Madrid Museo del Prado,

Inv. Nr. 2540

Friedländer, Nr.20d, De Vos Nr. B12

Das Madrider Werk zeigt ebenfalls eine Pietàdarstellung im Zentrum, die, in der Gestaltung, den vorangegangenen Pietàdarstellungen sehr ähnlich ist. Möglich, dass ein Gemälde Rogier van der Weydens oder eine Zeichnung als Vorlage für dieses Gemälde fungierte. Links der Pietàdarstellung ist, wie im Brüsseler Werk, Johannes dargestellt. Rechts, hinter dem Hügel,

ist ein betender Mann, der Auftraggeber des Tafelbildes, zu sehen. Johannes, Maria und Jesu werden bei diesem Werk, wie im Brüsseler Werk, in sehr starker Nähe nebeneinander dargestellt. Die Handhaltungen und Körperstellungen entsprechen denen im Brüsseler Werk, lediglich die Farbgebung und der Stil sind verschieden. So ist Johannes in ein blaues Gewand mit olivgrünem Obergewand gehüllt und Maria wird in einem lila Gewand gezeigt. Diese Farben weichen von denen der oben besprochenen Werken Rogier van der Weydens und seiner Werkstatt ab, dort werden Maria und Johannes in blau oder in rot gewandet dargestellt. Johannes, Maria und Jesu haben im Brüsseler Werk jeweils einen Nimbus, im Madrider Tafelgemälde werden sie ohne einen Nimbus dargestellt. Das Madrider Werk lässt in seiner Ausarbeitung, zum Beispiel beim etwas verzerrten Gesicht Johannes' und dem schwächling anmutenden Körper Jesu', die Qualität von Werken Rogier van der Weydens oder seiner Werkstatt vermissen. Der Auftraggeber, der ein rotes Gewand mit Pelzbesatz und einen „Chaperon“ trägt, kniet hinter dem Hügel, er hat die Hände zum Gebet gefaltet und sein Blick scheint ins Leere zu gehen. Er scheint Johannes, Maria und Jesu nicht zu sehen. Vor dem Betenden liegt der Dornenkranz Christi auf einem weißen Tuch, welcher dazu zu dienen scheint, ihm Zugang zum Gegenstand seines Gebets zu ermöglichen. Hinter dem Kreuz öffnet sich die Landschaft in eine weite Ebene. Am Horizont sind Bauwerke zu erkennen. Das Kreuz wird an der oberen rechten Seite durch den Bildrand beschnitten, es steht leicht schräg vor einem blauen Himmel mit weißen Wolken.

4. Bildvergleich: Andachtskonzeption der „Beweinung Christi“, Mitteltafel „Miraflores-Altar“, „Pietà“ London, „Beweinung Christi“ Brüssel und „Pietà“ Madrid

Alle vier oben beschriebenen Werke sind so aufgebaut, dass im Zentrum eine Pietà, Maria auf deren Schoß der lang ausgestreckte tote Körper ihres Sohnes liegt, dargestellt ist. Die Ausrichtung der Pietà im „Miraflores-Altar“ ist jedoch spiegelverkehrt zu Brüssel, London und Madrid. Bei der „Miraflores-Pietà“ zeigen die Füße Jesu nach links unten, während sie bei der „Brüsseler Beweinung“, der „Londoner Pietà“ und der „Madrider Pietà“ nach rechts unten zeigen. Auch die Handhaltung der Maria unterscheidet sich im „Miraflores-Altar“ von der der anderen Werke. Während Maria auf der Mitteltafel des „Miraflores-Altars“ ihre Arme um den Körper Christi schlingt, legt sie im Brüsseler, Londoner und Madrider Werk nur einen Arm um den Körper des toten Sohnes und hält jeweils mit ihrer rechten Hand den Kopf Jesu an ihr Gesicht. Trotz dieser Unterschiede ist die Komposition der Pietà vergleichbar. Die Mutter Gottes hält ihren Sohn in beinahe gleicher kniender Haltung auf ihrem Schoß. Der Körper Christi ist starr und ausgestreckt, einer seiner Arme hängt in beinahe rechtem Winkel

vom Körper und seine Füße zeigen in eine Bildecke. Auch die Tatsache, dass Maria ihr Gesicht an das ihres Sohnes drückt, so dass die Münder der beiden sich fortzusetzen scheinen, lässt eine Verwandtschaft dieser Werke erkennen. Ebenfalls in allen Gemälden im Zentrum, hinter Maria und Jesu, anzutreffen ist das leere Kreuz, das auf die vorangegangene Kreuzigung hinweist und somit die Szene in die Passionsgeschichte Christi eingliedert. Das Kreuz in der Darstellung des „Miraflores-Altars“ ist vollständig, während bei den Darstellungen in Brüssel und London nur der Stamm des Kreuzes zu sehen ist und das Kreuz im Madrider Werk oben beschnitten ist. Die Szenen werden nicht ganz von der Passion Christi gelöst. So weist das Kreuz im Hintergrund auf die vorangegangene Kreuzigung hin, Maria Magdalena mit dem Salbgefäß im Brüsseler Werk ist, wie Josef von Arimathäa auf der Mitteltafel des „Miraflores-Altars“ als Verweis auf die Grablegung zu verstehen. Desel drückt diesen Sachverhalt wie folgt aus:

In der Beweinung Christi wird zum einen die gesamte Passion memorierbar, und zum anderen wird durch die Szene selbst das Phänomen der andächtigen Betrachtung des Leidens Christi vorgegeben und reflektiert, indem die umstehenden trauernden Figuren der Devotionshaltung des Betrachters entsprechen und sie bestätigen [...].⁶⁰

Die Ähnlichkeit der Kompositionen geht jedoch nicht nur von der Pietàdarstellung im Zentrum aus. Auch die Anordnung der Figuren neben der Pietà ist durchaus vergleichbar. Zu jeder Seite der Pietà stehen Personen, die Mutter und Sohn zugewandt sind. Bei der Mitteltafel des „Miraflores-Triptychons“ stehen links von Maria Josef von Arimathäa und rechts Johannes. Die „Brüsseler Beweinung“ zeigt die Assistenzfiguren Johannes und Maria Magdalena neben Maria, Johannes zur Rechten Mariens und Maria Magdalena zur Linken. Die „Londoner Pietà“ wird von drei Personen umgeben. Auf der rechten Seite steht ein Dominikaner Mönch und auf der linken der Heilige Hieronymus, vor dem ein Auftraggeber kniet und in Richtung der Pietà betet. Auffällig ist hierbei, dass die Kontur des Hieronymus in die des Betenden übergeht. In allen Gemälden flankieren die Pietà jeweils zwei Personen, im Falle des Londoner Bildes drei, wobei der Auftraggeber und sein Namenspatron durch die Darstellungsweise hintereinander kein Ungleichgewicht zum Heiligen Dominikus darstellen. Die Köpfe der umstehenden Personen überragen Maria und Jesu, wobei die Neigung der Köpfe, mit Ausnahme des Auftraggebers im Londoner und Madrider Bild, den Blick des Betrachters auf die Pietà zu lenken scheint. Somit bilden die Köpfe Mariens und Jesus` sowie die Köpfe der flankierenden Personen, die sich beinahe alle auf gleicher Höhe befinden, eine

⁶⁰ Desel, Jutta, Barbara, *„Vom Leiden Christi aber von dem schmerzlichen Mitleyden Marie. Die vielfigurige Beweinung Christi im Kontext thüringischer Schnitzretabel der Spätgotik“*, Weimar 1994, S. 81

Art Dreieck. Die Pietà an sich, mit dem ausgestreckten Körper Jesu und dem Mantel Mariens, bildet ebenfalls eine Art Dreieck.

In der Literatur wird immer wieder die Vermutung geäußert, es könne einen Archetypen, eine verloren gegangene Vorlage, gegeben haben, auf die die Pietàdarstellungen Rogier van der Weydens zurückgehen. Wenn man nun von einem Archetyp ausgeht, so müsste dieser eben diese Kompositionsmerkmale, das Dreieck der Maria-Jesu-Gruppe und auch das Dreieck, welches durch die Köpfe der die Maria flankierenden Personen und Mariens Kopf entsteht, aufgewiesen haben. Trotz dieser Gemeinsamkeiten in der Komposition verfolgen die Gemälde keine identischen Bildprogramme und Andachtskonzepte.

Der „Miraflores-Altar“ wurde vermutlich von König Juan II. bei seinen Aufenthalten im Kloster Miraflores als Altar genutzt⁶¹. Die „Beweinung Christi“ auf der Mitteltafel des „Miraflores-Altars“ kann nicht getrennt von den Außenflügeln betrachtet werden. Das ganze Triptychon steht im Kontext des Marienlebens. Der Altar scheint auf eine Verehrung Mariens hin angelegt zu sein. Die Spruchbänder der Engel sowie die Inschriften auf den Mänteln Mariens lassen Maria zur Hauptfigur dieses Altars werden. Das Augenmerk wird jedoch, wie oben beschrieben auf die Mitteltafel gelenkt. Auf dieser Mitteltafel hängt der Mantel Mariens, die im christlichen Glauben des Mittelalters durch ihr Mitleiden in der Passion als Mittlerin zwischen den Menschen und Gott gesehen wird, aus dem künstlichen Bildraum, in dem sie im Leiden um ihren Sohn dargestellt wird, scheinbar in den Raum des Betrachters und schafft so eine Verbindung zwischen dem Betrachter und der Beweinungsszene. Sie wird hier also zur Mittlerin zwischen dem vor dem Altar Betenden und dem toten Jesus Christus. Die Beweinungsszene steht hier jedoch für den Betrachter immer im Zusammenhang mit den Außenflügeln, mit der Geburt Christi durch die Jungfrau Maria, die hier als Mutter Gottes eine Sonderstellung inne hat sowie mit der Auferstehung, in Verbindung mit dem Erscheinen Jesu. Die Textgrundlage für die Erscheinungsszene findet sich in den „Meditationes Vitae Christi“⁶², wo es heißt, Jesu sei nach seiner Auferstehung als erstes seiner Mutter erschienen. Auch hier wird die besonders tiefe Beziehung zwischen Mutter und Sohn und die besondere Stellung Mariens in der Passionsgeschichte verdeutlicht. Diese Stellung Mariens entspricht der mittelalterlichen Marienfrömmigkeit. „Das Mittelalter sah in dem himmlischen Walten Mariens keinen Widerspruch zur Ehre und Macht der allein göttlichen Dreifaltigkeit, sondern eine Entsprechung des göttlichen Willens“, so Hawel⁶³. Eine Legende zeigt wie stark der Glaube an Maria in dieser Zeit ausgeprägt war. So heißt es dort, dass ein Geistlicher starb und

⁶¹ Vgl.: Thürlemann, Vorlesungsskript 2005/2006

⁶² Vgl.: Neuner S. 95

⁶³ Vgl.: ebenda, S. 128f

er vor dem Richtstuhl Gottes keine gute Tat vorzuweisen hatte. Da er jedoch jeden Tag ein Ave-Maria gebetet und in der Kirche Maria immer begrüßt hatte, bekam er die Fürsprache Mariens, was ihn rettete⁶⁴. Johan Huizinga erläutert in seinem Buch „Herbst des Mittelalters“ die Auswirkungen der Marienfrömmigkeit auf das kirchliche Leben:

Es bestand eine Neigung, jede Einzelheit in der Verehrung der Mutter Gottes in einem besonderen Dienst zu verknüpfen. Da gab es besondere, später von der Kirche abgeschaffte Messen auf Marias Frömmigkeit, auf die sieben Schmerzen, auf alle Manifeste zusammen, auf ihre Schwestern Maria Jakobi und Maria Salome[...]⁶⁵.

Im Hinblick auf das „Miraflores-Triptychon“ wäre es durchaus denkbar, dass König Juan II, der 1438 von Papst Eugen IV die Erlaubnis erhalten haben soll, sich die Messe in seinen privaten Räumen lesen zu lassen,⁶⁶ dieses Triptychon als privaten Altar in Auftrag gegeben hat und sich, bei Besuchen im Kloster, unter anderem Messen auf die Frömmigkeit Marias vor dem „Miraflores-Triptychon“ hat lesen lassen. Das Bildprogramm des Altars, das vom Leben Mariens und deren Tugenden durchdrungen ist, hätte mit einer solchen Messe durchaus in Verbindung gebracht werden können. Die Eucharistie wurde, bei einer Nutzung des Triptychons als Retabel, in die Mitte vor die Mitteltafel gestellt. Die Mitteltafel mit dem toten, durch die Wundmale gekennzeichneten Leib Christi in den Armen Mariens korrespondiert somit mit der Hostie als Leib Christ und dem Wein als Blut Christi⁶⁷.

Nicht nur die Nutzung als Altarretabel ist beim „Miraflores-Altar“ denkbar. Kleine Triptychen wurden sehr oft als private Andachtbilder zur kontemplativen Versenkung in den Bildinhalt genutzt. Die Beweinungsdarstellung der Mitteltafel des „Miraflores-Triptychon“ lädt geradezu zu einer Kontemplation, einer mitfühlenden Teilnahme am Schmerz Christi, ein. Der Leib des toten Sohn Gottes in zentraler Position mit den Wundmalen soll den Betrachter zu einer Einfühlung in die Passion Christi bewegen. Da die dargestellten Personen durch den Kontrast zu den Skulpturen in den Portalbögen menschlich erscheinen, wird das Einfühlen und Mitleiden des Betrachters erleichtert. Maria, die im Bild für ihre Treue im Tod Christi gekrönt wird, soll hierbei als Vorbild für den Betenden vor dem Bild dienen. Dieses Mitleiden in der Passion Christi und dem Schmerz Mariens sollte den Betenden seiner eigenen Erlösung näher bringen⁶⁸. Johannes und Josef von Arimathäa scheinen durch ihre Positionierung jeweils hinter dem Portalbogen vom Betrachtterraum etwas abgegrenzt. Ihre Anwesenheit ordnet die Szene in den narrativen Kontext der Bibel ein. Johannes und Josef von Arimathäa wollen die Mutter vom Sohn trennen, um ihn zu Grabe zu tragen. Maria

⁶⁴ Vgl.: Hawel, S. 123

⁶⁵ Vgl.: Huizinga, Johan, *„Herbst des Mittelalters“*, Stuttgart 1975, S. 212

⁶⁶ Vgl.: Thürlemann (WS 2005/2006)

⁶⁷ Vgl.: ebenda (WS 2005/2006)

⁶⁸ Vgl.: Hawel, S. 129

scheint als eine Art Vorbild bei der Devotionshaltung des Betrachters zu fungieren, die Assistenzfiguren, die etwas an den Rand der Komposition gedrückt wirken, sind für eine solche Rezeption durchaus auch denkbar, jedoch scheint Maria, die dem Betrachter im gesamten Triptychon immer wieder als Hauptfigur dargestellt wird, dafür prädestinierter. Die Nutzung von Andachtsbildern ist in einigen Bildwerken dieser Zeit, zum Beispiel in Stundenbüchern oder auf Tafelbildern, dargestellt. Über diese Werke konnte ein Eindruck über die Praktiken der Andacht gewonnen werden. So muss man sich vorstellen, dass der Betrachter zur intimen Andacht vermutlich vor dem Triptychon gekniet, die Hände gefaltet und den Blick auf das Gemälde gerichtet hat⁶⁹. Durch die Darstellungen in den Säulenkapitellen wird eine typologische Betrachtung des Triptychons angeregt. Skulpturen im Portalbogen stellen die Hauptszenen in den biblischen Kontext. Der Betrachter kann sich mit Unterstützung der Bilder die Passion Christi vergegenwärtigen. Es ist vorstellbar, dass König Juan II das „Miraflores-Triptychon“ sowohl genutzt hatte, um sich Messen lesen zu lassen, als auch zu einer meditativen Versenkung in die Bilder des Triptychons, wobei sich beides nicht ausschließt.

Die „Beweinung Christi“ in Brüssel ist ein alleinstehendes Tafelgemälde, es ist nicht, wie die Beweinungsdarstellung des „Miraflores-Triptychons“, im Zusammenhang mit anderen Gemälden zu sehen, zumindest wurde nichts dergleichen überliefert. Im Brüsseler Werk gibt es keine Inschriften, die die Bildintention verdeutlichen würden. Auch eine Auftraggeberfigur ist im Bildwerk nicht enthalten. Vermutlich handelt es sich bei diesem Werk um keine Auftragsarbeit, sondern um ein Gemälde, das möglicherweise für den Verkauf auf einer Messe oder einem Markt vorgesehen war. Der Betrachter kann seinen Blick bei diesem Werk alleine auf die vier Figuren umfassende Beweinungsszene senken. Die Szene wird dem Betrachter durch einen sehr engen Bildausschnitt nahegebracht. Die Landschaft spielt im Gegensatz zur „Miraflores-Beweinung“, bei der sie unter anderem eine Betonung der Mitteltafel bewirkt, eine untergeordnete Rolle, sie wird hinter dem Kreuzhügel nur schematisch angedeutet. Diese Bildkomposition wird vom Leib Christi dominiert, der beinahe diagonal über die Bildfläche dargestellt ist. Die fünf Wunden sind deutlich zu erkennen und sehr realistisch dargestellt. Im 15. Jahrhundert wurden die „Fünf Wunden Christi“, die in diesem Gemälde für den Betrachter deutlich zu sehen sind, stark verehrt,⁷⁰ so gab es Gebete auf die „Fünf Wunden Christi“ und Fünfwundenbilder⁷¹. Auch hier wird versucht, durch den Realismus der Darstellung, den Betrachter zu einer aktiven Anteilnahme zu bewegen. Im

⁶⁹ Vgl.: Schade (1996), S. 18

⁷⁰ Vgl.: Huzinga, S. 212

⁷¹ Thürlemann, Felix, *„Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild“*, Konstanz 1989, S. 15

Gegensatz zum „Miraflores-Triptychon“, das auch „Marienaltar“ genannt wird, bezieht sich die „Beweinung Christi“ in Brüssel bei der Darstellung nicht vorwiegend auf Maria. Sie ist zwar mit ihrem Sohn im Mittelpunkt der Komposition gezeigt, jedoch werden ihr Johannes und Maria Magdalena zur Seite gestellt. Diese werden mit einer gewissen Nähe zu Maria und Jesu gezeigt. Johannes berührt Jesu und Maria. Die Füße Jesus` reichen bis zum Gewand Maria Magdalenas. Die Umrisse der Personen gehen bei dieser Bildkomposition ineinander über. Diese Verbundenheit in der Komposition wird auch im thematischen Inhalt deutlich. Maria, Maria Magdalena und Johannes sind in tiefer Trauer um Jesu verbunden. Die Gesichter der drei zeigen ihre tiefe Trauer und ihre Kontemplation. Maria Magdalena kniet vor dem Leib Christi, ihr Kopf ist geneigt, sie weint und ihre Hände sind zum Gebet gefaltet. Johannes kniet ebenfalls, jedoch nicht um zu beten, sondern um den Leib Jesu zu stützen und Maria von ihrem Sohn zu trennen. Sein Gesicht zeigt jedoch, wie auch das Maria Magdalenas, tiefe Trauer. Seine Stirn liegt in Falten, die Augen sind blutunterlaufen und über seine Wangen rinnen Tränen. Der Betrachter der Beweinungsszene soll durch die herangeholte Szene quasi in einen persönlichen Dialog mit den Personen treten können. Die Haltungen Marias, Maria Magdalenas und Johannes` sollen dem Betrachter zur Veranschaulichung seiner eigenen Haltung gegenüber dem toten Christus dienen. Die Ergebenheit der Dargestellten, ihr Mitleiden, wie auch der Blick auf den realistischen Leichnam Christi sollen den Gläubigen emotional ansprechen. Die Brüsseler „Beweinung Christi“ zeigt die Anwesenden zwar in gleichgestellten Emotionen, jedoch werden Maria und Jesu dennoch als Bildmittelpunkt wahrgenommen, weshalb hier von einem pietàartigen Typus der Beweinung gesprochen werden kann. Die Andacht vor dem Bildnis des verstorbenen Christus sollte den Gläubigen der eigenen Erlösung näher bringen, das Erbarmen und die Gnade Gottes sollten erlangt werden.

Bei der „Londoner Pietà“ handelt es sich nicht um eine Beweinung im Sinne der vorangegangenen Werke. Die Pietà im Mittelpunkt des Gemäldes wird zwar von Personen umgeben, jedoch sind diese nicht im biblischen Kontext wieder zu finden, sie stehen zeitlich in keinem Zusammenhang mit der Pietà oder der Passion Christi. Auf der linken Seite wird der Heilige Hieronymus gezeigt, wie er als einziger, neben Maria, Jesu berührt. Er scheint auch der einzige zu sein, der Maria und Jesu wahrnimmt. Der betende, kniende Auftraggeber blickt zwar in die Richtung von Mutter und Sohn aber sein Blick geht ins Leere. Auch der auf der rechten Seite dargestellte heilige Dominikus scheint Maria und ihren toten Sohn nicht zu sehen, er blickt in ein Buch, vermutlich die Bibel, das er in Händen hält. Dominikus scheint durch den Blick in die Bibel die Pietà zu sehen und durch ein geistiges Bild mit der Pietà

verbunden zu sein. Sein Lesen evoziert quasi den visuellen Prozess und schafft dadurch die Anbindung an die Pietà. Er sieht durch seine Lektüre die, für den Bildbetrachter offensichtliche, Pietà. Es handelt sich hier um eine absolut künstliche Szene, eine Art Collage. Die Umriss der dargestellten Personen gehen bei dieser Komposition nicht oder nur sehr wenig ineinander über. Dominikus nimmt im Londoner Werk die Position ein, die Maria Magdalena im Brüsseler Werk einnimmt. Die Positionierung Dominikus` hinter dem Hügel scheint damit erklärbar zu sein, dass Dominikus, der erst ca. 1170 nach Christi Geburt geboren wurde, nicht real an den biblischen Ereignissen der Passion teilhaftig war. Wäre er vor dem Hügel dargestellt, würde er, wenn die Bildkomposition nicht verändert werden soll, direkt neben Maria zu Füßen Jesu` stehen. Dieser direkte Kontakt wird durch die Darstellung Dominikus´ hinter dem Hügel vermieden. Auch Hieronymus und der Auftraggeber sind nur leicht, durch die Hand des Hieronymus und den Arm Jesu, der den Saum des Gewandes des Auftraggebers zu berühren scheint, mit der Pietà verbunden, ganz im Gegensatz zu Johannes und Maria Magdalena in der „Brüsseler Beweinung“, bei denen die Umriss von Maria und Jesu in die Maria Magdalenas und Johannes` übergehen. Diese Separation der Figuren voneinander wird auch im thematischen Inhalt deutlich. Während Maria um ihren Sohn trauert, ist der Auftraggeber ins Gebet und Dominikus vermutlich in eine typologische Lektüre der biblischen Passionsgeschichte vertieft. Hieronymus scheint den Auftraggeber Christus zu empfehlen, da er mit der linken Hand das Haupt Christi berührt und mit der rechten Hand den Auftraggeber am Rücken Mutter und Sohn zu zuschieben scheint. Im Gegensatz zum Brüsseler Werk will Hieronymus, trotz einer ähnlichen Geste wie das Berühren des Kopfes Jesu` durch Johannes, Mutter und Sohn nicht voneinander trennen, sondern er will eine Verbindung zwischen Jesu und dem Knienden schaffen. Bemerkenswert ist, dass Hieronymus, der selbst Priester war, den Leib Christi berühren darf. In den Werken zuvor ist dies nur Johannes gestattet. Josef von Arimathäa darf den Leib Christi im „Mirafloraes-Altar“ nur mit dem untergelegten Leinentuch berühren.

Die sichtbaren Gefühle und Gebärden der die Pietà umstehenden Personen sind in keinsten Weise mit denen der Mutter Gottes zu vergleichen. Auch die Tatsache, dass Dominikus, Hieronymus und der Auftraggeber nicht im Zusammenhang mit der Passion stehen, scheint eine solche Separation zu verlangen. Durch die beinahe vollständige Trennung der Figuren von Maria und Sohn können zwei verschiedene Realitätssphären nebeneinander dargestellt werden und erfahren dennoch durch die Hand des Hieronymus eine Art Verknüpfung.

Der Blick des Auftraggebers, der ins Leere zu gehen scheint, ist mit dem Bestreben der Gläubigen im 15. Jahrhundert nach der verinnerlichten Frömmigkeit⁷² und der Meditation, als einer Andachtsform, bei der der Gläubige den intimen inneren Kontakt zu den dargestellten Personen sucht, zu erklären. Es ist anzunehmen, dass der Auftraggeber Maria und den toten Leib Jesu vor seinem geistigen Auge, wie in einer Art Vision, wahrnimmt und zu diesen betet. Anders als bei der Rolin Madonna Jan van Eycks⁷³ geht hier die Verbindung zwischen Auftraggeber und Jesu nicht von Jesu aus, der bei der Rolin Madonna den Kanzler Rolin zu segnen scheint, sondern die Verbindung wird durch den Namenspatron des Auftraggebers geschaffen, indem er Jesu und den Betenden gleichzeitig berührt. Diese Darstellungsweise ist bemerkenswert, werden die Auftraggeber in dieser Zeit normalerweise getrennt vom Gegenstand der Anbetung dargestellt, so im Madrider Werk, in dem der Auftraggeber hinter dem Hügel dargestellt wird die Pietà aber ebenfalls nur vor dem geistigen Auge wahrzunehmen scheint. Die Visionshaftigkeit der Pietà im Londoner Werk wird durch diese gleichzeitige Berührung Jesus` und des Auftraggebers etwas zurückgenommen. Dass Hieronymus den Auftraggeber empfiehlt, ist ebenfalls eine konstruierte Wirklichkeit, da dieser ca. 420 gestorben ist. Dominikus starb 1221. Somit konnten beide Heilige im 15. Jahrhundert, die Kleidung des Auftraggebers entspricht dem Kleidungsstil des 15. Jahrhunderts⁷⁴, nicht mehr real anwesend gewesen sein.

Es wird vermutet, dass Hieronymus als Namensheiliger des Auftraggebers ins Bildprogramm integriert wurde. Dominikus könnte, wie bei Belting/Kruse angenommen, den Vertreter des Ordens, in dessen Kirche die Privatkapelle des betend Dargestellten gelegen habe, verkörpern⁷⁵. Einer solchen Deutung steht entgegen, dass ein kleinformatiges Tafelgemälde, das Londoner Werk misst 35,5 x 45 cm, seinen Aufstellungsort vermutlich nicht in einer Kapelle gefunden haben wird. Der Heilige Dominikus, über den eine Legende sagt, die Mutter Gottes habe ihm einen Rosenkranz geschenkt und die Benutzung erläutert und der auf dem Gemälde einen weißen Skapulier trägt, der als Zeichen der Marienverehrung getragen wird, steht dadurch in attributiver Beziehung zur Mutter Gottes. Es ist möglich, dass es sich bei der Figur des Heiligen Dominikus um ein Rollenportrait, vielleicht eines Verwandten des Auftraggebers, handelt. Die Darstellung des Heiligen Dominikus in einem privaten Andachtsbild soll vermutlich auch die Marienfrömmigkeit des Auftraggebers ausdrücken.

⁷² Vgl.: Schade, Karl, „*Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*“, Weimar 1996, S. 16

⁷³ Jan van Eyck, „Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“, sogenannte „Rolin Madonna“, um 1435, Öl auf Eiche, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris, Abbildung siehe Anhang

⁷⁴ Vgl.: Belting/Kruse, S. 183

⁷⁵ Vgl.: ebenda

Es handelt sich bei dem Gemälde zweifellos um ein Bildnis, das vom darauf Dargestellten zur Andacht genutzt wurde. Bei einer solchen Nutzung konnte der Auftraggeber sich selbst bei der Andacht sehen, das Gemälde würde demzufolge als Anleitung für seine eigene Andacht dienen. Dieser Art von Anleitung zur eigenen Andacht gibt es auch in Stundenbüchern, so zum Beispiel auf der Widmungsseite des Stundenbuchs der Maria von Burgund vom Meister der Maria von Burgund⁷⁶, welches, etwas später als das Londoner Werk von Rogier van der Weyden, um 1475-1480 entstand. Die äußeren Zugangsbedingungen zum Stundenbuch der Maria von Burgund muss man sich folgendermaßen vorstellen: Maria von Burgund benutzte ihr Stundenbuch, wie in dieser Zeit üblich, um zu beten. In dieser Andachtssituation werden die Bilder im Stundenbuch als Anregung wahrgenommen, da sie thematisch mit den ihnen folgenden Gebetstexten zusammenhängen. Maria von Burgund wird nun also auf dem Widmungsbild, in ihrem eigenen Stundenbuch dargestellt, wie sie genau in diesem Stundenbuch liest. Dieses sich selbst Sehen, wie man liebt, während man sich genau in dieser Situation, im Stundenbuch lesend, befindet, ist ein Spiegel der Realsituation.

Beim Londoner Werk wird ebenfalls eine Art Spiegel der Realsituation entworfen, der sich auf den Auftraggeber bezieht. Dieser sieht sich selbst, wie er mit der Unterstützung seines Namenspatrons in frommer und tugendhafter Haltung betet, während er vor dem Gemälde und somit ebenfalls vor der Pietà in eben solcher Haltung betet und sich innerlich ins Bildwerk und somit in die Meditation versenkt. Auch im Madrider Werk ist dies zu sehen, jedoch wird hier der Auftraggeber nicht von einem Heiligen beim Gebet unterstützt. Aber auch bei Abwesenheit wäre gewährleistet, dass der Auftraggeber, des jeweiligen Werkes durch innerliche Versenkung die Vergebung seiner Sünden erlangt, da sein Abbild in ständiger Meditation vor Maria und deren Sohn betet, er ist also in ewigem Gebet dargestellt. Die Funktion einer Art „Gebetsmaschine“ wurde durch diese Darstellungen geschaffen.

5. Bildvergleich: Auftraggeberintegration in den Triptychen Rogier van der Weydens und in der „Londoner Pietà“

Nicht nur die „Londoner Pietà“ zeigt eine Auftraggeberfigur, auch in einige Triptychen Rogier van der Weydens sind Auftraggeber dargestellt. So ließen sich im „Abegg-Triptychon“, im Wiener „Kreuzigungstriptychon“, im „Geburts-Triptychon“ und auch im

⁷⁶ Meister der Maria von Burgund, Stundenbuch der Maria von Burgund, Widmungsbild, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 1857, fol. 14v., Abbildung siehe Anhang

„Dreikönigs-Triptychon“ Auftraggeber im Bildwerk verewigen. Im Folgenden sollen nun die Auftraggeberdarstellungen der Triptychen und der „Londoner Pietà“ verglichen werden.

Das „**Abegg-Triptychon**“ zeigt auf dem linken Flügel einen Auftraggeber, der kniend ins Gebet versunken ist. Die Mitteltafel zeigt die Kreuzigung Christi. Unter dem Kreuz befinden sich die Marien in starken Trauergesten, sowie Johannes, der die Mutter Gottes stützt. Auf dem rechten Flügel nähern sich auf einem Weg Nikodemus, Joseph von Arimathäa und ein Diener mit einer Leiter, um Jesu vom Kreuz abzunehmen. Die Szenen der Mitteltafel und des rechten Flügels spielen in derselben Landschaft, sie scheinen, durch die formale Aufteilung des Triptychons in drei Tafeln, nicht voneinander getrennt. Auch eine zeitliche Einordnung ist hier gegeben, so gehören Nikodemus und Joseph von Arimathäa in den Kontext der biblischen Passionsgeschichte.

Der linke Flügel scheint die Landschaft der Mitteltafel ebenfalls fortzusetzen, jedoch stößt diese an eine Säulenvorhalle, in der ein Mann, vermutlich der Auftraggeber, betend dargestellt ist. Dieser Auftraggeber wird im Säulengang in einer Art Logensituation zu der Kreuzigungsszene dargestellt. Er ist, durch die Abgrenzung des Flügels von der Mitteltafel und durch seine Verortung im Innenraum, nicht direkt in das sakrale Bildwerk integriert. Der Auftraggeber wird auf der Dexter Seite des Triptychons, kniend und betend dargestellt. Er trägt ein dunklen Mantel, der, laut Neuner, im Gegensatz zum „Kreuzigungstriptychon“ nicht der niederländischen, sondern der italienischen Mode entspricht⁷⁷. Der Mantel ist ärmellos, knielang und gibt den Blick auf die rotgemusterten Ärmel des Untergewandes und auf die verschiedenenfarbigen Stümpfe des Auftraggebers, am linken Bein ist der Strumpf rot und am rechten Bein weiß, frei. Die Gewandfarben des Auftraggebers nehmen die Farben des Wappens auf, welches am Ende der Loggia ein Bleiglasfenster ziert. Dieses Wappen konnte der Familie de Villa aus dem Piemont zugeschrieben werden, da jedoch die Helmzier über dem Wappen mit einem Schwan geschmückt ist, ist die allgemein angenommene Identität des Auftraggebers als Oberto de Villa, nicht eindeutig, da dieser keinen Schwan in der Helmzier führte⁷⁸. Der Strohhut, der zu den Knien des Auftraggebers liegt, erinnert stark an den Strohhut des Bräutigams des eyckschen „Arnolfini-Hochzeitsbildnisses“⁷⁹. Diese Parallele zum Werk Jan van Eycks kann nur in der italienischen Herkunft der jeweilig abgebildeten Auftraggeber begründet liegen.

⁷⁷ Vgl.:Neuner, S. 85

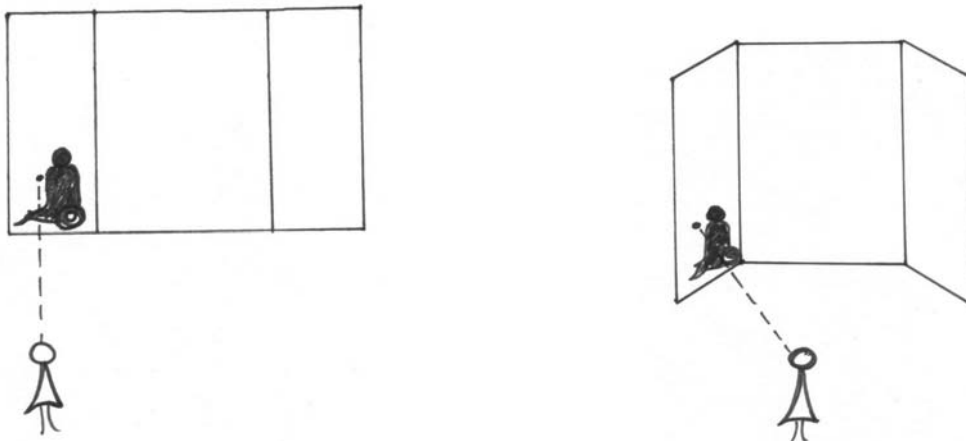
⁷⁸ Thürlemann, Vorlesungsskript 2005/2006

⁷⁹ Jan van Eyck, „Arnolfini-Hochzeit“, National Gallery, London, Abbildung siehe Anhang

Aufgrund des Halsbergs ist der Dargestellte als Mitglied des Ordens des Halsberges und des Stachelschweins (Porc-epic) zu erkennen⁸⁰. Der Orden wurde von Ludwig von Orléans gegründet. Das Stachelschwein als Ordentier wurde als politisches Symbol ausgewählt, es sollte seine Stacheln gegen das Burgund wenden⁸¹.

Nicht nur die Kleidung und das Wappen des Auftraggebers lässt darauf schließen, dass er aus Italien kam, sondern auch die Loggia, die es in der Zeit des 15. Jahrhunderts vor allem in der italienischen Malerei gab⁸². Auch die Darstellung der Verkündigungsszene und die Trennung Mariens und des Engels „auf zwei Bogenzwickel gründet eher auf die italienische Tradition“⁸³. Rogier van der Weyden hat mit dieser Darstellung den Auftraggeber bewusst in sein heimatliches, italienisches Umfeld gestellt.

Die Loggia, in der der Auftraggeber dargestellt ist, ist perspektivisch konstruiert. Der Betrachter müsste sich, um die richtige Perspektive für die Loggia zu erlangen, leicht links von der Mittelachse des Dexter Flügels positionieren. Diese Perspektive bezieht sich nur auf den linken Flügel, die Perspektive ist nicht für das ganze Triptychon maßgeblich. Möglich, dass die Perspektiven des Triptychons einen Hinweis auf den Gebrauch desselbigen gibt. Da das Triptychon auf der Rückseite nicht bemalt ist kann vermutet werden, dass das Triptychon ein privates Andachtstriptychon gewesen sein könnte.



Der Gebrauch von kleinen Triptychen und Diptychen in Wohnhäusern war keine Seltenheit, sie wurden „auf Möbel gestellt, an die Wand oder den Betthimmel gehängt und zwischenzeitlich auch in Schachteln verwahrt“⁸⁴. Bei einem solchen Gebrauch wäre es denkbar, dass das Triptychon, durch die leicht nach vorne gestellten Flügel, auf einem Tisch oder Schränkchen aufgestellt gewesen war. Durch das leichte Anwinkeln der Flügel nach

⁸⁰ Thürlemann, Vorlesungsskript 2005/2006

⁸¹ Huizinga, S. 115

⁸² Neuner, S. 85

⁸³ Neuner, S. 85

⁸⁴ Kemperdick, Stephan; Sander, Jochen, „*Tafelmalerei*“, in: Franke, Birgit; Welzel, Barbara, *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*“, Berlin 1997, S. 173

vorne wäre der Betrachter vor dem Triptychon in der richtigen Position für die Betrachtung des linken Seitenflügels, da sich der Betrachterpunkt zur Mitte hin verschieben würde (siehe Skizze). Der auf dem linken Flügel dargestellte Auftraggeber, der bei einem vollständig aufgeklappten Triptychon eher an der Kreuzigungsszene vorbeiblickt, wird durch die geklappten Flügel der Szene zugeordnet, sein Blick geht dann in Richtung des Geschehens auf der Mitteltafel. Jedoch muss der Blick des Auftraggebers auch hier als Blick ins Leere gelesen werden, da es sich dennoch um einen inneren Blick handelt, der Auftraggeber ist nicht wirklich Zuschauer bei der Kreuzigung. Auch die Bewegungsrichtung der Männer auf dem rechten Flügel würde, durch die leicht schräggestellten Flügel, geändert werden, sie würden stärker auf die Kreuzigung zugehen.

Beim Gebrauch des Triptychons in vollständig geöffnetem Zustand wäre der Betrachterpunkt möglicherweise durch eine Identifikationsperspektive⁸⁵ zu erklären. Bei einer Andachtssituation würde der Auftraggeber vor dem Triptychon kniend beten, so wie er auf dem linken Flügel dargestellt ist. Die, durch die Perspektivkonstruktion des linken Flügels inhärente, Betrachterposition würde dem realen Betrachter einen Platz links des Auftraggebers zuweisen. Thürlemann erläutert dies wie folgt:

Angezeigt ist der Ort des porträtierten Auftraggebers, mit dem zusammen der reale Betrachter vor dem Bild, der ursprünglich mit diesem identische war, die auf der Mitteltafel dargestellte Szene betrachten sollte.⁸⁶

Beide Möglichkeiten sind denkbar, jedoch ist das leicht nach links gedrehte Kreuz auf der Mitteltafel, dessen rechte Seite des Kreuzstammes zu sehen ist, eher ein Indiz dafür, dass der Betrachter hier mittig vor dem Bild stehend gedacht ist. Durch die geklappten Flügel wäre der Betrachter in der Lage sowohl den linken Flügel, als auch das Kreuz in der richtigen Perspektive zu sehen. Der rechte Seitenflügel zeigt keine Perspektive.

In beiden Fällen dient das Abbild des Auftraggebers als eine Art Vorbild bei der Devotionshaltung. Der Blick des Auftraggebers gibt außerdem die Leserichtung des Triptychons an, nämlich von links nach rechts, der biblischen Narration folgend. So zeigt der linke Flügel in den Bogenwickeln eine Verkündigung, die Mitteltafel zeigt die Kreuzigung und mit dem Herannahen Josephs von Arimathäa und Nikodemus' wird eine Verbindung zur Kreuzabnahme geschaffen. Eine weitere Funktion der Auftraggeberbildnisse war vermutlich die Selbstdarstellung und Repräsentation des Auftraggebers. Die soziale Stellung, die Frömmigkeit und Herkunft des Auftraggebers werden im „Abegg-Triptychon“ sehr stark

⁸⁵ Vgl.: Thürlemann, Vorlesungsskript 2005/2006

⁸⁶ Vgl.: Thürlemann, Vorlesungsskript 2005/2006

betont. Durch die Wappen sollte die Identität des Auftraggebers verdeutlicht werden, auch wenn die Identifizierung des Dargestellten heute nicht mehr ganz so einfach erscheint.

Das „**Wiener Kreuzigungstriptychon**“ zeigt auf dem linken Flügel die stehende, weinende Maria Magdalena mit einem Salbgefäß. Auf dem rechten Flügel ist die Heilige Veronika mit dem Schweiß Tuch Jesu zu sehen. Die Mitteltafel zeigt Jesus Christus am Kreuz. Maria umschlingt den Kreuzstamm und drückt ihr Gesicht an das Holz, so dass das Blut Christi, welches am Kreuz herunterläuft, ihr Gesicht benetzt, eine Darstellungsweise, die normalerweise für Maria Magdalena gebraucht wird. Johannes steht hinter Maria. Er blickt nach oben zum Gekreuzigten und berührt Maria mit beiden Händen, wobei er sie hier weder zu stützen noch vom Kreuz zu trennen scheint. Die leicht hügelige grüne Landschaft mit einer Stadt zieht sich im Triptychon über alle drei Tafeln. Direkt gegenüber von Maria und Johannes, rechts vom Kreuz, knien ein Mann und eine Frau. Vermutlich handelt es sich um das Auftraggeberehepaar. Interessant ist, dass es sich um das einzige bekannte Triptychon Rogier van der Weydens handelt, indem nicht nur ein Auftraggeber, sondern ein Auftraggeberehepaar gezeigt wird. Auffällig ist beim Wiener „Kreuzigungstriptychon“, dass die gemalten Personen symmetrisch dargestellt sind. Das Kreuz und Jesu bilden dabei eine Art Symmetrieachse. Auf dem linken Flügel ist Maria Magdalena und auf dem rechten Flügel die Heilige Veronika abgebildet, beide Frauen sind dem Geschehen auf der Mitteltafel zugewendet, über ihnen schwebt jeweils ein Engel. Das Auftraggeberehepaar ist, im Gegensatz zum „Abegg-Triptychon“, auf der Mitteltafel direkt in das Bildwerk der Passionsgeschichte integriert. Die Betenden knien direkt unter dem Kreuz, sie sind nicht mehr durch die Positionierung auf dem Außenflügel von der sakralen Darstellung getrennt. Ihnen gegenüber, auf der anderen Seite des Kreuzes, sind Maria und Johannes dargestellt. Der Auftraggeber, dessen Hände zum Gebet senkrecht aneinander gelegt sind und damit nach oben, in Richtung Jesu weisen, blickt auch in die Richtung des Gekreuzigten. Seine Blickrichtung korrespondiert mit der Blickrichtung Johannes'. Beide Männer schauen nach oben, jedoch blickt Johannes Jesu direkt an, während der Blick des Auftraggebers ins Leere zu gehen scheint. Die betende Frau hingegen ist direkt gegenüber Maria dargestellt. Sie hat ihre Hände zum Gebet gefaltet und blickt geradeaus. Sie ist als symmetrische Person gegenüber der zusammengesunkenen Maria zu sehen. Es scheint hier durch die Blickrichtung eine Zuordnung der Frau zu Maria und des Mannes sowohl zu Jesu, als auch zu Johannes, zu geben. In dieser Darstellung scheint demzufolge eine Genderspezifizierung beim Gebet gegeben zu sein. Es ist zu vermuten, dass sich die Gebete des dargestellten Auftraggeberpaares auch in der realen Situation, wenn sie vor dem Triptychon gebetet haben,

jeweils auf die mit ihnen in Beziehung gesetzte Person bezogen haben mögen, die Frau zu der weiblichen Bezugsperson Maria und der Mann direkt zu Jesu betete. Die Darstellung des Ehepaares kann als eine Rezeptionsvorgabe gesehen werden, ihr jeweils eigenes betendes Abbild sollte den Auftraggebern zum Vorbild bei der Andacht dienen. Marias und Johannes', die in ihre Trauer und Anteilnahme am Tod Christi dargestellt sind, können als weitere Vorbildfunktion für die Devotionshaltung gesehen werden. Die Anteilnahme Marias und Johannes' soll den Betenden bei der Meditation ein Art Identifikationsvorgabe sein.

Das schwarze, pelzbesetzte Gewand des Mannes zeichnet ihn als Beamten am Hofe Phillip des Guten aus oder soll zumindest den Eindruck erwecken, er sei ein Höfling Philipp des Guten. So sagt Huizinga: „Philipp der Gute geht seit dem Ende seiner Jugend immer in Schwarz und kleidet auch sein Gefolge und seine Pferde so“⁸⁷. Die Kleidung kann, muss jedoch nicht zwangsläufig, Rückschlüsse auf den Stand der Dargestellten geben, so ließ sich zum Beispiel Rolin, der selbst nicht zum Adel gehörte, auf dem Gemälde „Rolin-Madonna“, in der „kurzen Goldbrokatjacke des Hochadels“⁸⁸ verewigen. Die Frau des Auftraggebers im „Kreuzigungstriptychon“ scheint ebenfalls ein Gewand des 15. Jahrhunderts zu tragen. Beide sind demzufolge keine biblischen Figuren und deshalb nur scheinbar bei der Kreuzigung anwesend. Durch die Blicke der Betenden, die ins Leere gehen, das Ehepaar sieht das Geschehen nicht wirklich, wird klar, dass sie sich nicht direkt vor dem Kreuz befinden können. Vielmehr befinden sie sich auf einer anderen Realitätsebene. Das Geschehen vor ihnen kann als Abbild dessen gesehen werden, was sie bei ihrer Andacht im Geiste sehen. Diese nur scheinbare Anwesenheit wird durch eine Erdspalte angedeutet, die sich zwischen den Betenden und dem Kreuz auftut. Das Auftraggeberehepaar ist hier quasi wie in einer Art Collage ins Bild integriert. Das „Abegg-Triptychon“ zeigt den Auftraggeber noch formal, durch die Darstellung auf dem Flügel, vom sakralen Bildwerk getrennt. Diese formale Trennung wird nun im „Kreuzigungstriptychon“ aufgehoben. Das Ehepaar wird direkt auf der Mitteltafel, gegenüber Maria und Johannes, positioniert, lediglich die Erdspalte trennt das Paar vom Geschehen, wobei der Mantel des Auftraggebers die Spalte leicht zu überspielen scheint. Diese Erdspalte ist jedoch nicht nur als Gestaltungselement zu sehen, sondern sie steht im narrativen Zusammenhang mit der Kreuzigung. So steht in den Evangelien, dass beim Tod Jesu die Erde bebte und aufbrach. Dieses Aufbrechen der Erde wird durch den Spalt verdeutlicht, Jesu ist demzufolge schon tot.

⁸⁷ Huizinga, S. 397

⁸⁸ Roach, Alarich, *„Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts“*, Essen 1988, S. 250

Die Rückseite des Wiener Werks ist unbemalt⁸⁹, was darauf schließen lässt, dass es sich nicht um ein Triptychon gehandelt hat, das in einer Kirche oder Kapelle genutzt wurde, sondern um ein privates Gemälde, das zu einer privaten Andacht gebraucht wurde. Die Auftraggeber sind unbekannt, ihre Kleidung ordnet sie zwar in die Zeit des 15. Jahrhunderts, sowie in eine großbürgerliche Gesellschaftsstellung ein, jedoch bleibt die Identität der Auftraggeber im Gemälde verborgen⁹⁰.

Das „**Geburts-Triptychon**“ Rogier van der Weydens wird des Weiteren „Middelburger-Altar“ oder auch „Bladelin-Altar“ genannt. Der erste Name bezieht sich auf die ikonographische Darstellung des Triptychons. Die Mitteltafel zeigt den Geburtsstall, indem Maria anbetend vor ihrem Kinde kniet. Links von ihr ist Josef mit einer Kerze in der Hand dargestellt und rechts von ihr ein kniender und betender Auftraggeber. Der geneigte Kopf des Auftraggebers ist in Richtung Jesu ausgerichtet, es scheint so, als ob er das Kind anbeten würde. Die Flügel zeigen jeweils die Verkündigung der Geburt Jesu, auf dem linken Flügel an Kaiser Augustus und auf dem rechten Flügel an die Heiligen Drei Könige. Die Namen „Middelburger-Altar“ und „Bladelin-Altar“ beziehen sich hingegen auf die Auftraggebergestalt neben Maria. Es wird allgemein vermutet, dass es sich beim neben Maria Betenden um Pieter Bladelin handelt, jedoch kann die Identität nicht als gesichert gelten. Pieter Bladelin wurde um 1410 in Brügge geboren⁹¹. Als Bürgerlicher machte er Karriere, „vom Steuereinnahmer seiner Geburtsstadt Brügge war er zum obersten herzoglichen Schatzmeister emporgestiegen“⁹². Die Stadt, die auf der Mitteltafel hinter dem Auftraggeber zu sehen ist, wird für Middelburg gehalten⁹³. Middelburg wurde von Pieter Bladelin gegründet. Auch die Middelburger „Peter und Paul-Kirche“ wurde von Bladelin gebaut, gestiftet und später zu seiner Grabstätte⁹⁴. Zweck der Stiftungen im Mittelalter war, dass sie „vor allem dem Seelenheil des Stifters oder der Stifterin, sowie ihrer Verwandten und Freunden dienen“⁹⁵ sollten. Wenn man nun davon ausgeht, dass es sich bei dem Auftraggeber um Bladelin handelt und die Stadt im Hintergrund tatsächlich Middelburg ist, so wird Bladelin hier nicht nur als frommer Christ, sondern auch als Begründer einer Stadt dargestellt. Gegen die Vermutung es könne sich um die naturgetreue Abbildung von Middelburg handeln, spricht die Tatsache, dass die Grundsteinlegung des Schlosses um 1448 sattgefunden hat und

⁸⁹ Vgl.: Neuner, S. 260

⁹⁰ Vgl.: Rooch, S. 181

⁹¹ Vgl.: De Vos (1999), S. 246

⁹² Huizinga, S. 385

⁹³ Vgl.: Rooch, S. 57

⁹⁴ Vgl.: Rooch, S. 252

⁹⁵ Kamp, Hermann, „*Stiftungen - Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation*“, in : Franke, Birgit; Welzel, Barbara, „*Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung.*“, Berlin 1997, S.29

angenommen wird, dass der Altar ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein müsste⁹⁶. Ein weiteres Indiz gegen die Annahme es könne sich um Middelburg handeln ist, dass der Turm rechts hinter dem Auftraggeber, in leicht veränderter Form, im „Dreikönigs-Triptychon“ dargestellt wird⁹⁷. Auch wenn es sich bei der Stadt im Hintergrund nicht um Middelburg handelt, ist dennoch nicht auszuschließen, dass es sich beim Auftraggeber um Pieter Bladelin handelt. Jedoch kann der Auftraggeber in diesem Falle nicht durch die Darstellung der Stadt im Hintergrund identifiziert werden.

Die Außenseiten des Triptychons sind mit einer Verkündigungsszene bemalt, jedoch stammt diese Grisaillemalerei aus dem 15. Jahrhundert. Zuvor war die Rückseite des Triptychons unbemalt. Es ist anzunehmen, dass dieses Triptychon ebenfalls als privates Andachtstriptychon konzipiert wurde. Möglich, dass es nach der Bemalung der Außenseiten in die Middelburger Kirche gelangte⁹⁸. Auch wenn die Identität des Auftraggebers nicht geklärt werden kann, so ist die Darstellung des Auftraggebers direkt im sakralen Bildwerk äußerst bemerkenswert. Der Auftraggeber ist mit einem schwarzen pelzverbrämten Gewand und schwarze Schnabelschuhe gekleidet. Über seinen Schulter hängt einen „Chaperon“. Er trägt einen Zierdolch an einem Gürtel und am kleinen Finger der linken Hand einen Ring. Die Kleidung lässt, wie beim vorangegangenen „Kreuzigungstriptychon“, eine Stellung des Auftraggebers am Hofe annehmen. Jedoch kniet der Auftraggeber des „Geburts-Triptychons“, im Gegensatz zum „Kreuzigungstriptychon“, direkt neben Maria, es gibt keine visuelle Grenze mehr, die die Gottesmutter vom betend Dargestellten trennen würde. Es gibt keine Loggia oder Felsspalte, wie im „Abegg-Triptychen“ oder dem „Kreuzigungstriptychon“, die den Auftraggeber vom sakralen Bildwerk trennen, ganz im Gegenteil, der Auftraggeber kniet direkt neben Maria, während der Ziehvater Josef, als historisch bei der Geburt Jesu anwesende Person, durch eine Säule von Mutter und Kind abgeschnitten scheint. Die Positionierung des Betenden im Bildwerk lässt an die anbetenden Hirten und die drei Könige in der biblischen Geschichte denken. Der Auftraggeber wird hier offenbar bewusst so ins Bildwerk integriert wurde, dass seine Darstellung mit der biblischen Geschichte vereinbar zu sein scheint. Er wirkt hier beinahe wie ein Zeitzeuge, nur seine Kleidung und der gesenkte Blick, der Kopf ist zwar in Richtung Jesu geneigt, der Blick des Auftraggebers geht jedoch ins Leere, verraten, dass es sich, wie im Wiener „Kreuzigungstriptychon“ nicht um eine reale Begegnung handelt. Vielmehr handelt es sich auch hier um einen inneren Blick. Der Auftraggeber scheint der Szene beizuwohnen, jedoch kann auch hier davon ausgegangen

⁹⁶ Vgl.: ebenda

⁹⁷ Vgl.: Liess, S. 763

⁹⁸ Vgl.: Thürlemann, Vorlesungsskript 2005/2006

werden, dass es sich bei dem Geschehen um ihn herum um die Darstellung dessen handelt, was er beim Gebet im Geiste sieht.

Die Darstellung des Auftraggebers im Triptychon geht über die eines frommen Christen hinaus. Er scheint hier durch die Positionierung direkt neben der Mutter Gottes und ihrem Sohn, auch wenn es sich nicht um eine reale Anwesenheit handelt, eine Nähe erfahren zu können, die anderen Sterblichen verwehrt bleibt. Ein Eindruck der sicherlich gewollt war. Es scheint hier eine Selbstüberhöhung gegeben, die darauf schließen lässt, dass die Auftraggeberdarstellung im Triptychon nicht nur als Vorbild bei der Devotionshaltung zu sehen ist, sondern auch eine Art Selbstdarstellungsfunktion hatte.

Das „**Dreikönigs-Triptychon**“ in München, auch „Columba-Altar“ genannt, zeigt auf der Mitteltafel die Anbetung der Könige, auf dem linken Flügel die Verkündigung an Maria und auf dem rechten Flügel die Darbringung Jesu im Tempel. Den Namen „Columba-Altar“ erhielt das Triptychon, da es sich bis 1808 in der „Columba-Kirche“ in Köln befunden hat. Ob das Werk jedoch für die „Columba-Kirche“ geschaffen worden ist, ist ungeklärt.⁹⁹

Die Auftraggeberfigur im „Columba-Altar“ in München wurde erst nachträglich in das Bildwerk eingefügt. In den Unterzeichnungen ist die Auftraggeberdarstellung nicht geplant gewesen: „He was evidently not planned, because reflectograms reveal a winding path running beneath the painted face“¹⁰⁰ Stilistisch wird die Figur des Betenden, am linken Bildrand der Mitteltafel, dem Maler Memling zugeschrieben¹⁰¹. Die Rückseite des Triptychons ist unbemalt, was für einen privaten Andachtsaltar sprechen würde, jedoch scheinen die großen Ausmaße des Triptychons (Mitteltafel 139,5 x 152,9 cm, rechter Flügel 139,2 x 72,5 cm, linker Flügel 139,4 x 72,9 cm¹⁰²) für ein privates Andachtstriptychon eher ungewöhnlich. Der Auftraggeber ist auf der Mitteltafel des Triptychons dargestellt. Er kniet am linken Bildrand hinter einer niedrigen Mauer und ist dem Geschehen zugewendet. In seinen Händen, die leicht über die Mauer hinaus ragen, hält der Betende eine Gebetskette. Wie auch bei den vorherigen Triptychen scheint der Blick des Auftraggebers ins Leere zu gehen. Es handelt sich wieder um einen inneren Blick, die Anbetung der Könige spielt sich demnach im Kopf des Betenden ab. Er ist also nur scheinbar anwesend. Dies wird auch dadurch deutlich, dass er sich nicht in die Schlange der Wartenden einreihen muss, sondern dem Geschehen ganz alleine hinter der Mauer beiwohnt. Durch sein Gebet wird die Verbindung zu dem biblischen Geschehen hergestellt. Interessant ist, dass die Gebetskette, mit der der Auftraggeber betet und die demzufolge ein Hilfsmittel darstellt, um eine

⁹⁹ Vgl. Neuner, S. 254f

¹⁰⁰ Van Asperen de Boer, S. 210

¹⁰¹ Vgl.: Thürlemann, Vorlesungsskript 2005/2006

¹⁰² De Vos (1999), S.276

Verbindung zum biblischen Geschehen zu erwirken, über die Mauer in die Anbetungsszene hineinhängt, von der der Auftraggeber selbst durch die Mauer, hinter der er kniet, abgegrenzt ist. Im Gegensatz zum „Geburts-Triptychon“ wird der Auftraggeber hier zwar auf der Mitteltafel dargestellt, jedoch wird er vom sakralen Bildwerk, durch die Mauer, abgegrenzt. Durch den Rücken Josefs und die Säule scheint er außerdem von der Anbetungsszene abgeschnitten. Dies ist interessant, haben doch die Auftraggeberfiguren in den drei vorherigen Triptychen, im Londoner Werk und auf der Madrider Tafel, trotzdem es sich nur um einen jeweils inneren Blick handelt, in ihrer Blickrichtung eine relativ freie Sicht auf das jeweilige Geschehen, es gibt keine Person, die ihnen so frontal den Rücken kehren würde, wie Josef dem Auftraggeber im „Dreikönigs-Triptychon“. Der Auftraggeber wird hier außerdem, im Gegensatz zum „Kreuzigungstriptychon“, dem „Geburts-Triptychon“ oder der „Londoner Pietà“ an einer weniger auffälligen Stelle im Bild präsentiert.

Die Identität des Dargestellten ist in der Literatur nicht eindeutig geklärt, so wird Godert vom Wasservas¹⁰³ oder auch Johann Dasse¹⁰⁴ als möglicher Dargestellter genannt. Es wird vermutet, dass Johann Dasse nach seinem Tode im Auftrag seiner hinterbliebenen Frau in das bestehende Triptychon eingefügt wurde, somit wäre das Bildnis des Betenden zum Gedenken genutzt worden. Bei einer Nutzung des Triptychons als Epitaph würde der Auftraggeber, durch das Gemälde, bis über seinen Tod hinaus als gläubiger, frommer Mann gezeigt. Durch die physiognomische detailgenaue Darstellung des Betenden, er wird beispielsweise mit einem Doppelkinn dargestellt, wäre es den Hinterbliebenen möglich gewesen den Verstorbenen wieder zu erkennen und ihn in ihre Gebete ein zu schließen. Godert vom Wasservas wird in der Literatur ebenfalls genannt, es wird davon ausgegangen, dass er möglicherweise der Stifter des Altars ist¹⁰⁵. Das Triptychon sollte in diesem Fall den Auftraggeber in der Öffentlichkeit in betender, frommer Position als Betrachter der Szenerie zeigen. Möglich, dass der Dargestellte in diesem Fall das Triptychon zur Andacht genutzt hat und wie sein Abbild kniend vor der Szenerie gebetet hat. Die Nutzung des „Dreikönigs-Triptychon“ kann jedoch an dieser Stelle nur vermutet und nicht geklärt werden.

Der Auftraggeber in der „**Londoner Pietà**“ wird, wie bereits oben besprochen, unmittelbar neben Maria und Jesu dargestellt. Er wird direkt und in großer Nähe zu Maria und Jesu ins Sakralbild integriert. Nur durch den Blick, des Auftraggebers, der ins Leere zu gehen scheint, wird er von der Pietà abgegrenzt. Die Pietà, als eine Art Vision des Auftraggebers, ist hier, wie in den Triptychen, in einer anderen Realitätsebene zu verorten. Jedoch nehmen die Hände

¹⁰³ Vgl.: Thürlemann, Vorlesungsskript 2005/2006

¹⁰⁴ Vgl.: De Vos, Dirk, „*Flämische Meister*“, Köln 2002, S. 87

¹⁰⁵ Vgl.: Schlie, S.116

des Hieronymus, die sowohl den Auftraggeber als auch Jesu berühren, diese Abtrennung der Realitätsebenen wieder etwas zurück. In keinem der Triptychen wird der Auftraggeber durch eine solche direkte Berührung mit den Heiligen Personen verbunden. Es findet sich, außer in der „Londoner Pietà“, im „Geburts-Triptychon“, wobei der Auftraggeber hier auch nicht durch eine Berührung mit den heiligen Personen verbunden ist, eine solch große Nähe des Auftraggebers zu den heiligen Figuren, die in beiden Fällen Maria und Jesu sind. Das Auftraggeberehepaar im „Kreuzigungstriptychon“ wird zwar auch in direkter Nähe zu den biblischen Gestalten gezeigt, jedoch scheinen sie durch die Erdspalte formal getrennt zu sein. Die Auftraggeber der „Londoner Pietà“ und des „Geburts-Triptychons“ werden den Heiligen Figuren gegenüber formal ebenbürtig im Bild positioniert. Dennoch unterscheiden sich die Darstellungen der Auftraggeber der beiden Werke, wird doch der Auftraggeber in der „Londoner Pietà“ mit dem Heiligen Hieronymus, als einer Art Vermittlerfigur, dargestellt, während der Auftraggeber im „Geburts-Triptychon“ der Szene völlig eigenständig beizuwohnen scheint. Das Auftraggeberehepaar im „Kreuzigungstriptychon“ oder der Auftraggeber im „Dreikönigs-Triptychon“ werden ebenfalls direkt auf der Mitteltafel ins sakrale Bildwerk integriert, jedoch wird durch die Positionierung der Betenden, hinter der Erdspalte oder der Mauer, eine Distanz geschaffen, die bei der „Londoner Pietà“ und im „Geburts-Triptychon“ fehlt. Die traditionelle Darstellungsweise der Auftraggeber auf den Seitenflügeln oder in den unteren Ecken finden hier offenbar eine Auflösung.

Die Darstellung des Auftraggebers in der „Londoner Pietà“, kniend mit gefalteten Händen, soll seine Frömmigkeit und Tugend zeigen. Er trägt auf dem Tafelgemälde ein schwarzes Gewand mit Pelzbesatz. Die Kleidung des Auftraggebers soll, wie auch die Kleidung der Auftraggeber im „Kreuzigungstriptychon“ und im „Geburts-Triptychon“, seinen beruflichen Status zeigen und ihn als Hofbeamten Philipp des Guten kennzeichnen¹⁰⁶. Eine Buchmalerei Rogier van der Weydens zeigt Philipp den Guten ebenfalls in einem solchen Gewand¹⁰⁷. Der Auftraggeber des Londoner Werks sollte erkannt werden, wurde er doch sehr realitätsnah dargestellt, so ist zum Beispiel auf seiner Wange eine Warze zu sehen. Das Gemälde diente dazu ihn, in seiner tugendhaften und frommen Haltung, mit dem Hinweis auf seinen Stand, zu verewigen.

Alle besprochenen Gemälde wurden mit großer Wahrscheinlichkeit für eine private Andacht genutzt und sollten für das Seelenheil der Auftraggeber sorgen. Die Auftraggeber in den

¹⁰⁶ Vgl.: Post, Paul, *Die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik 1350 – 1475*“, Halle a. d. Saale 1910, S. 77

¹⁰⁷ Vgl.: Kemperdick, S.58; Rogier van der Weyden, „Jean Wauquelin überreicht Herzog Philipp dem Guten seine *Chroniques de Hainaut*“, Widmungsminiatur der *Chroniques de Hainaut*, Bibliothèque Royal Albert 1er, Brüssel, Abbildung siehe Anhang

besprochenen Gemälden Rogier van der Weydens, sind ausnahmslos in betender Körperhaltung dargestellt, so konnten sie sich bei ihrer eigenen Andacht vor dem Bild selbst sehen, wie sie vor dem Gegenstand ihres Gebets knien und beten. Die Darstellung in betender Weise hatte auch den Vorteil, dass das „Gebet von ihrem [dem Auftraggeber] knienden Bildnis immerdar zum Himmel emporstieg“¹⁰⁸.

Die Positionierungen der Betenden im Bildwerk ist jedoch sehr unterschiedlich. So wird der Auftraggeber im „Abegg-Triptychon“ auf einem eigenen Flügel dargestellt, die Auftraggeber im „Kreuzigungstriptychon“, im „Geburts-Triptychon“, im „Dreikönigs-Triptychon“ und in der „Londoner Pietà“ werden direkt auf der Mitteltafel ins Bildwerk integriert. Die Integration eines Auftraggebers ins Bildwerk ist in dieser Zeit nicht ungewöhnlich, die direkte Positionierung auf der Mitteltafel ist jedoch neu. Auffällig ist, dass bei Rogier van der Weyden Auftraggeberdarstellungen in derartiger Präsenz hauptsächlich in Triptychen und Diptychen vorkommen, die „Londoner Pietà“ als Einzeltafel scheint eine Ausnahmeerscheinung.

6. Resümee

Die vier vielfigürlichen Pietàdarstellungen sind für eine kontemplative Versenkung des Betrachters in das Leiden Christi im Sinne einer *Compassio* zu verstehen und nicht als Bild mit didaktischem Charakter wie sie im 12. und 13. Jahrhundert üblich waren. Die Variation über die Bilderfindung findet sich sowohl im Thematischen als auch in der Bildkomposition wieder. Die pietäartigen Beweinungen, die Mitteltafel des „Miraflores-Altars“ und das Brüsseler Werk Rogier van der Weydens, sind in den Kontext der Passion Christi zurückzuführen, während die „Londoner Pietà“ mit Hieronymus, dem Auftraggeber und Dominikus als eine Loslösung der Pietà aus der Beweinung und eine Einfügung in eine künstliche Collage zu sehen ist. Die „Madrider Pietà“ steht zwar noch im Zusammenhang mit Johannes, der Auftraggeber wird jedoch auch hier wie in einer Collage hinzugefügt. Die Werke, von denen die „Londoner Pietà“, der „Miraflores-Altar“ und die „Madrider Pietà“ als Auftragsarbeiten zu sehen sind, können durchaus auf ein Modell zurückzuführen sein, das in der Werkstatt, wie in einer Art Musterbuch, zur Verfügung stand. Die Pietàdarstellung schien prädestiniert gewesen zu sein, die Wünsche der Kunden umzusetzen, indem ihr jeweils zur Seite die gewünschten Personen hinzugegestellt wurden, was die vielzähligen Variationen dieser Bilderfindung erklären würde. Auch die Tatsache, dass die Madrider Tafel eine Kopie der

¹⁰⁸ Huizinga, S.361

Komposition ist, die nicht auf Rogier oder seine Werksatt zurückzuführen ist, lässt auf die Beliebtheit des Bildmotivs schließen.

Rogier van der Weyden arbeitete für verschiedene gesellschaftliche Schichten, so für den burgundischen Hofadel, für Geistliche oder für das wohlhabende Bürgertum.¹⁰⁹ Bei diesen Auftragsarbeiten war es üblich, dass sich der Auftraggeber im Bildwerk verewigen ließ. Im „Geburts-Triptychon“, im „Abegg-Triptychon“, im „Dreikönigs-Triptychon“ und im „Kreuzigungstriptychon“ sind nur bürgerliche Auftraggeber abgebildet. Die „Londoner Pietà“ zeigt ebenfalls einen bürgerlichen Auftraggeber, der, wie im „Geburts-Triptychon“ und im „Kreuzigungstriptychon“, ein schwarzes pelzverbrämtes Gewand trägt, das ihn als Höfling Phillip des Guten kennzeichnet. Auffällig ist, dass die Auftraggeberdarstellungen in den Triptychen Rogier van der Weydens nur wohlhabende Bürger zu zeigen scheint. Eine Ausnahme macht der hier nicht besprochene „Sakramentsaltar“¹¹⁰ van der Weydens, er zeigt als Auftraggeber den Bischof Jean Chevrot, wobei sich dieser nicht in anbetender Haltung befindet, sondern einer liturgischen Handlung nachgeht und somit mit den Auftraggebern in der besprochenen Triptychen nicht vergleichbar ist.

Das „Miraflores-Triptychon“, das für König Juan II geschaffen wurde weist keine werkimmanente Auftraggeberdarstellung auf. Die Tatsache, dass die „Brüsseler Beweinung“ als kleinformatiges Werk keine Auftraggeberdarstellung zeigt, lässt darauf schließen, dass Rogier van der Weyden nicht nur für Auftraggeber gearbeitet hat. In dieser Zeit war es üblich, seine Gemälde auch auf Messen und Märkten anzubieten. Diese Werke konnten keine Auftraggeberfigur zeigen, da sie schon im Voraus für die jeweiligen Messen oder Märkte geschaffen wurden. Die Kleinformatigkeit des Brüsseler Werks lässt darauf schließen, dass es vielleicht für eine nicht ganz so betuchte Käuferschaft, geschaffen wurde. So erklärt Blockmann: „Neben solchen für individuelle Aufträge ausgeführten Werke fertigten die Werkstätten standardisierte religiöse Werke für einen anonymen Markt.“¹¹¹ Das Brüsseler Werk könnte eben ein solches Werk sein.

Der Jahrmarkt in Brügge und Antwerpen wurde beispielsweise von ausländischen Händlern frequentiert¹¹², die „vor allem Rohstoffe [importierten...] und alles, was die flämische und brabantische Kunstproduktion zu bieten hatte, auf dem Rückweg mit[nahmen]“¹¹³. Es gibt jedoch keine Überlieferung, die bestätigen würde, dass Rogier van der Weyden und seine

¹⁰⁹ Kemperdick, Stephan, „*Rogier an der Weyden, 1399/1400 – 1464*“, Köln 1999, S. 58f

¹¹⁰ Rogier van der Weyden „Sakramentsaltar“, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Abbildung siehe Anhang

¹¹¹ Blockmans, Wim, „*Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion*“, in: Franke, Birgit; Welzel, Barbara, (Hrsg.), „*Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*“, Berlin 1997, S. 23ff

¹¹² Vgl.:Blockmans, S. 23

¹¹³ Blockmans, S. 23

Werkstatt Werke auf Märkten und Messen verkauften¹¹⁴. Die Vermutung liegt jedoch nahe, da Gemälde von Künstlern zu dieser Zeit häufig auf solchen Messen und Märkten veräußert wurden. So geht Welzel davon aus, dass „der weitaus größte Prozentsatz von altniederländischen Gemälden hingegen ohne Auftrag für den Verkauf auf dem Kunstmarkt gefertigt worden sein [dürfte]“¹¹⁵.

Die verschiedenen Voraussetzungen für die Entstehung der jeweiligen Werke, scheinen die Ursache für die Vielzahl von Variationen der Pietàdarstellungen, als auch der Auftraggeberdarstellungen zu sein. So unterscheiden sich die Werke die für einen Auftraggeber gefertigt wurden von denen, die für einen freien Markt geschaffen wurden. Aber auch die Arbeiten für die verschiedenen Auftraggeber unterscheiden sich, kann doch davon ausgegangen werden, dass der Auftraggeber seine Wünsche für das bestellte Gemälde sicher zum Ausdruck gebracht haben mag. Des Weiteren scheint sich die übliche Darstellung der Auftraggeber im Wandel zu befinden und sich die Position derselbigen an zentralen Stellen im Gemälde durchzusetzen.

Die Vielzahl von Gemälden, die zur Andacht genutzt wurden, lässt sich auf die Lebensweise der Menschen im Mittelalter zurückführen. Gab es doch in dieser Zeit eine Durchdringung des Alltagslebens mit dem Religiösen.¹¹⁶ Diese Lebensweise verlangte nach Gemälden, die zur Andacht anregten. Es ist jedoch anzunehmen, dass nicht nur die religiösen Themen der Gemälde die Menschen dazu bewogen hat die Werke Rogier van der Weydens besitzen zu wollen. Rogier van der Weyden war schon zu seinen Lebzeiten überaus bekannt und geschätzt und der Besitz eines seiner Gemälde verlieh sicherlich Prestige.

¹¹⁴ Kemperdick, S. 23

¹¹⁵ Welzel, Barbara, „Anmerkungen zu Kunstproduktion und Kunsthandel“, in: Franke, Birgit; Welzel, Barbara, (Hrsg.), „*Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*“, Berlin 1997, S. 149

¹¹⁶ Huizinga, S. 208ff

7. Bibliographie:

Belting, Hans; Kruse, Christiane, „Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei“, München 1994

Blockmans, Wim, „Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion“, in: Franke, Birgit; Welzel, Barbara, (Hsg.), „Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung“, Berlin 1997, S. 11-27

Braunfels, Wolfgang (Hrsg.), „Lexikon der christlichen Ikonographie“, Freiburg 1974

Davies, Martin, „Rogier van der Weyden“, München 1972

Desel, Jutta, Barbara, „Vom Leiden Christ ader von dem schmerzlichen Mitleyden Marie. Die vielfigurige Beweinung Christi im Kontext thüringischer Schnitzretabel der Spätgotik“, Weimar 1994

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

De Vos, Dirk, „Flämische Meister“, Köln 2002

Friedländer, Max J., „Early Netherlandish Painting, vol. 2: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle“, hg. von Nicole Veronée-Verhaegen, Bruxelles 1967

Grosshans, R. „Rogier van der Weyden, im Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18.Jhds., Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem“, Berlin 1975

Grosshans, Rainald, „Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores“, in: „Jahrbuch der Berliner Museen“ Bd. 23, 1981, S. 48 –112

Hartmann, Peter, W., „Kunstlexikon“, Wien 1996

oder Onlineausgabe: www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html

Hawel, Peter, „Die Pietà. Eine Blüte der Kunst“, Würzburg 1985

Huizinga, Johan, „Herbst des Mittelalters“, Stuttgart 1975

Kamp, Hermann, „Stiftungen - Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation“, in : Franke, Birgit; Welzel, Barbara, „Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung.“, Berlin 1997, S.29 - 44

Kemperdick, Stephan, „Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weydens“, Turnhout 1997

Kemperdick, Stephan; Sander, Jochen, „Tafelmalerei“, in: Franke, Birgit; Welzel, Barbara, Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung“, Berlin 1997, S. 173 -190

Kemperdick, Stephan, „Rogier an der Weyden, 1399/1400 – 1464“, Köln 1999

Klein, Peter, „Dentrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier van der Weyden“, in: „Jahrbuch der Berliner Museen“, Bd. 23, 1981, S. 113 -123

Liess, Reinhard, „Zum Logos der Kunst Rogier van der Weydens. Die >Beweinung Christi< in den Königlichen Museen in Brüssel und in der Nationalgalerie London“, 2 Bd., Münster 2000

Minkenber, Georg, „Die plastische Marienklage“, Diss., Aachen 1986

Neuner, Antje, Maria, « Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform“, Frankfurt am Main 1995

Noll, Thomas, „Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter.“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67 (2004), S. 297-328

Passarge, Walter, „Das deutsche Vesperbild im Mittelalter“, Köln 1924

Pinder, Wilhelm, „Die Pietà“, Leipzig 1922

Ponz, Antonio, „Viaje de Espana“, Bd. XII, Madrid 1788

Post, Paul, Die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik 1350 – 1475“, Halle a. d. Saale 1910

Reinle, Adolf, Das Stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert“, Zürich 1984

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

Schäfer, Joachim, „Ökumenisches Heiligenlexikon“, 2004 - www.heiligenlexikon.de, siehe Anhang

Schade, Karl, „Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs“, Weimar 1996

Schade, Karl, „AD EXITANDUM DEVOTIONIS AFFECTUM. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei“, Weimar 2001

Schlie, Heike, „Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch“, Berlin 1999

Thürlemann, Felix, „Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild“, Konstanz 1989

Thürlemann, Felix, Vorlesungsskript zum Seminar „Rogier van der Weyden“, Universität Konstanz, WS 2005/2006 - <http://moodle.lkm.uni-konstanz.de/mod/resource/index.php?id=51>

Unterkircher, Franz, Gebetsbuch Karl des Kühnen vel potius Stundenbuch der Maria von Burgund, Codex Vindobonensis 1857 der österreichischen Nationalbibliothek, Kommentar Kodikologische Beschreibung Franz Unterkircher, Étude de l'enluminure, Antoine de Schryver, Facsimile Vol. XIV, Commentarium Vol. XIV*, Graz 1969

Van Asperen de Boer, J.R.J., Dijkstra, J., Van Schoute, J., „Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups“, Zwolle 1992 (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 41, 1990)

Von der Oeffen, Gert, „Beweinung Christi“, in: Schmitt, Otto, „Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte“, Stuttgart -Waldsee 1948, Bd. II, S. 457 - 475

Welzel, Barbara, „Anmerkungen zu Kunstproduktion und Kunsthandel“, in: Franke, Birgit; Welzel, Barbara, (Hrsg.), „Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung“, Berlin 1997, S. 141 - 157

Ziegler, Joanna, E., „Sculpture of compassion: The Pietà and the Begunines in the Southern Low Countries“, Brüssel 1992

8. Anhang:

Bilder*:

- Rogier van der Weyden, „Miraflores-Altar“, Staatl. Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin, Kat. Nr. 534A

- Rogier van der Weyden, „Pietà“, National Gallery, London, Inv. Nr. 6265

- Rogier van der Weyden, „Beweinung Christi“, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Inv. Nr. 3515

- Nach Rogier van der Weyden, „Pietà“, Museo del Prado, Madrid, Inv. Nr. 2540

- Rogier van der Weyden „Abegg-Triptychon“, Abegg-Stiftung, Riggisberg, Inv. Nr. 14.2.63

- Rogier van der Weyden, „Kreuzigungstriptychon“, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 901

- Rogier van der Weyden „Geburts-Triptychon“, Staatl. Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin, Kat. Nr. 535

- Rogier van der Weyden, „Dreikönigs-Triptychon“, Alte Pinakothek, München, Inv. Nr. WAF 1189-1191

- Rogier van der Weyden, „Jean Wauquelin überreicht Herzog Philipp dem Guten seine *Chroniques de Hainaut*“, Widmungsminiatur der *Chroniques de Hainaut*, Bibliothèque Royal Albert 1er, Brüssel

- Rogier van der Weyden „Sakramentsaltar“, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

- Jan van Eyck, „Arnolfini-Hochzeit“, National Gallery, London, Inv. Nr. 186

* Alle Bilder (wenn nicht anders gekennzeichnet) zu finden bei: Kren, Emil; Marx, Daniel „[Web Gallery of Art](#)“ - www.wga.hu

- Jan van Eyck, „Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“, sogenannte „Rolin Madonna“, Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. 1271

- Meister der Maria von Burgund, Stundenbuch der Maria von Burgund, Widmungsbild, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 1857, fol. 14v.¹¹⁷

- Unbekannter Künstler, „Pietà“, Deutschland, um 1400, Bayerisches Nationalmuseum, München

Bilder der besprochenen Gemälde im Internet unter : <http://www.wga.hu/>

(Der Verfasser distanziert sich hiermit entsprechend rechtlicher Vorgaben ausdrücklich von allen Inhalten aller gelinkten fremden Seiten und macht sich deren Inhalte nicht zu Eigen.)

¹¹⁷ Bild in: Unterkircher, Franz, *Gebetsbuch Karl des Kühnen vel potius Stundenbuch der Maria von Burgund*, Codex Vindobonensis 1857 der österreichischen Nationalbibliothek, Kommentar Kodikologische Beschreibung Franz Unterkircher, Étude de l'enluminure, Antoine de Schryver, Facsimile Vol. XIV, Commentarium Vol. XIV*, Graz 1969