



universität  
wien

# Magisterarbeit

Titel der Magisterarbeit

„Nicht-kultische Triptycha“

Ein Phänomen der frühen Neuzeit in den Niederlanden

Verfasserin

Miriam Simone Pawlik

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Artur Rosenauer

Ich widme diese Arbeit allen Kunstschaffenden,  
die den Reiz des Brechens mit den Traditionen nutzen um künstlerische Freiräume zu erobern.

Mein Dank gilt Prof. Dr. Rosenauer, meinem Betreuer, der die Bearbeitung dieses Themas angeregt hat. Ich möchte mich auch herzlich bei meinen Eltern bedanken, die unerschütterlich an meine Fähigkeiten und Talente glauben und diese mein Leben lang gefördert haben. Im Besonderen danke ich Dr. Bernhard Pfeifer, der mich durch seinen Enthusiasmus angespornt hat und mir dadurch neuen Antrieb und die Lust an der Arbeit vermitteln konnte. Meine größte Stütze ist mein Lebensgefährte, Alexander Falschlehner, ohne seine starken Nerven und seine Fürsorge hätte ich die Arbeit in dieser Form nicht bewältigt. Ich möchte mich auch herzlich bei meinem lieben Umfeld bedanken, das mich durch die Bereitschaft zur Auseinandersetzung unendlich unterstützt hat. Mein herzlicher Dank gilt Mag. Martina Kuttig, Mag. Robert Kuttig, FOL Aloisia Falschlehner, Dr. Johanna Feest, Dr. Mag. Lucas Pawlik, Dr. Mag. Esmir Catic, Izabella Kaim und Lukas Philippovich.

# Inhaltsverzeichnis

1 Einführung	1
2 Das Medium	3
2.1 Forschungsstand zum Triptychon	3
2.2 Der Flügelaltar und seine Entstehung	6
2.3 Liturgische Funktion des Flügelaltars	10
2.4 Forschungsstand zum privaten Andachtsbild und zum privaten Bildgebrauch	14
2.5 Fazit zur Auffassung des Mediums und der Religionsausübung	18
3 „Nicht-kultische Triptycha“	21
3.1 Beleuchtung von acht Werken in einem neuen Verständnis	21
3.2 Drei Bildfindungen von Hieronymus Bosch	22
3.3 Das „Hiob-Triptychon“ von Bernard van Orley	31
3.4 Zwei Alttestamentarische Triptycha von Lucas van Leyden	37
3.5 Triptycha mit Mythologie und Allegorie von Maerten van Heemskerck	44
3.6 Gemeinsame Tendenzen	49
4 Zeit des Übergangs vom Kultbild zum Sammlerstück	51
4.1 Beginn einer Kunstauffassung und des Sammlertums und ihre Voraussetzungen	51
4.2 Förderung des privaten Bildgebrauchs als Auswirkung der Bilderkritik	56
4.3 Vorschlag zur Auffassung des Phänomens im Spiegel zeitgenössischer Entwicklungen	58
5 Mögliche Funktionen „nicht-kultischer Triptycha“ und Ausblick auf offene Fragen	60
6 Katalog	63
6.1 Der „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch	63
6.2 Das Triptychon mit dem Jüngsten Gericht von Hieronymus Bosch	65

6.3 Das „Heuwagen-Triptychon“	67
6.4 Das „Hiob-Triptychon“ von Bernard van Orley	68
6.5 „Der Tanz um das goldene Kalb“ von Lucas van Leyden	71
6.6 Ein verlorenes Triptychon mit Susanna im Bade von Lucas van Leyden	73
6.7 Das „Vulkan-Triptychon“ von Maerten van Heemskerck	75
6.8 Das Triptychon mit den theologischen Tugenden von Maerten van Heemskerck	78
7 Literaturverzeichnis	80
8 Anhang	90
9 Abbildungen	92

## 1 Einführung

In der niederländischen Malerei der frühen Neuzeit sind einige Triptycha entstanden, die eine Sonderstellung innerhalb dieses Mediums beschreiben. Acht Bilder, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, sind Werke verschiedener niederländischer Künstler des späten 15. und des 16. Jahrhunderts. Sie sind repräsentativ für das Aufkommen von Triptycha, die nicht als Altarbilder gedient haben.

Es handelt sich um Bilder, die formal gesehen Flügelaltäre sind. Ihr Bildinhalt weist jedoch darauf hin, dass sie nicht für die Liturgie, die Andacht oder die Religionsausübung im praktischen Sinn gestaltet wurden. Ich bezeichne diese Werke als „nicht-kultische Triptycha“. Die Sonderstellung der Bilder ist von der kunstgeschichtlichen Forschung bisher wenig beachtet worden. Durch diese Untersuchung soll ein neues Verständnis dieser Werkgruppe entstehen. Die ausgewählten Triptycha wurden bisher von der Forschung unter dem Aspekt der Zugehörigkeit zu dem jeweiligen Künstlereoivre betrachtet. Sie wurden meist als Flügelaltäre bewertet. Durch ihre Größe und die Qualität ihrer künstlerischen Ausführung ist offensichtlich, dass es sich um bedeutende Werke handelt.

Die ausgewählten Werke sind nach ihrem formalen Erscheinungsbild dreiteilige Bildwerke, ein Mittelbild mit zwei Seitenflügeln. Diese Anordnung wird von der kunstgeschichtlichen Forschung als „Triptychon“ bezeichnet. Es handelt sich dabei um ein Medium, das im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit im nordeuropäischen Raum zur gebräuchlichsten Gestaltungsform von Altarbildern wurde. Der Bestand der erhaltenen Werke in Triptychon-Form belegt, dass dieses Medium in der beschriebenen Epoche fast ausschließlich die Funktion innehatte als Aufsatz einer Mensa Bestandteil eines Altares zu sein. Daher wurde es in der Forschung allgemein üblich diese Werke als „Flügelaltäre“ zu bezeichnen.

Mit diesem Begriff wurde ein Terminus geschaffen, der in sich die Form des Bildträgers mit seiner Funktion verknüpft. Er stellt sie somit als selbstverständlich zusammengehörig dar. Tendenziell werden alle Triptycha mit religiösem Inhalt als Flügelaltäre bezeichnet. Demnach findet eine terminologische Verknüpfung von Form, Funktion und Inhalt statt. Sind also alle Triptycha mit religiösen Sujets Flügelaltäre? Gibt es Werke, die in diesem Medium geschaffen wurden und einen religiösen Inhalt besitzen, die aber einem anderen Zweck dienten? Gibt es außer den Portrait-Triptycha noch andere nicht religiös motivierte Inhalte, die in diesem Medium gestaltet wurden? Die eingehende Betrachtung der ausgewählten Werke gibt Antwort auf diese

Fragen und bringt somit ein vernachlässigtes Phänomen der niederländischen Malerei ins wissenschaftliche Blickfeld.

Die „nicht-kultischen Triptycha“ fallen durch ihre innovative Ikonographie oder Bildthematik aus dem Rahmen der für die Gattung Flügelaltar üblichen Bildinhalte. Überwiegend handelt es sich um Gestaltungen von Szenen des Alten Testaments. Im fortschreitenden 16. Jahrhundert sind auch mythologische und allegorische Darstellungen im Triptychon-Format entstanden. Diese Werke offenbaren, dass sie nie Bestandteil eines Altares gewesen sein können. Offensichtlich haben diese Bilder ihren Auftraggebern zu einem anderen Zweck gedient. Es stellt sich die Frage nach ihrer Funktion.

Das Ziel dieser Arbeit ist, auf das bisher wenig beachtete Phänomen hinzuweisen, um eine Grundlage für eine weitere Forschung zu bieten. Dazu werden acht Werke mit einem neuen Verständnis betrachtet, wobei ihre Sonderstellung herausgearbeitet werden soll.

Im Rahmen der Untersuchung zum Forschungsstand des Mediums sollen terminologische Probleme aufgezeigt und der Bildgebrauch untersucht werden. Die Bearbeitung der Werke dient dazu, dieses Phänomen darzustellen und greifbar zu machen. Es wird dabei herausgearbeitet, warum eine Altarbild-Funktion auszuschließen ist und welche gemeinsamen Tendenzen sich abzeichnen. Ein Überblick über die zeitgenössischen kunstgeschichtlichen Entwicklungen soll mögliche Voraussetzungen zur Entstehung der „nicht-kultischen Triptycha“ umreißen. Dabei soll das Phänomen in den Kontext der frühneuzeitlichen Malerei eingeordnet werden. Mögliche Funktionen und Anreize zur Gestaltung derartiger Bilder werden vorgeschlagen und ein Ausblick auf offene Forschungsfragen wird gegeben. Ein Katalog erschließt den Forschungsstand zu den einzelnen Werken.

## 2 Das Medium

Dieses Kapitel soll den Forschungsstand zum Medium Triptychon, zum Flügelaltar und zum privaten Andachtsbild zusammenfassend darlegen. Es werden bisherige Forschungsergebnisse zur liturgischen Funktion dreiteiliger Altarbilder und zum zeitgenössischen Bildgebrauch beleuchtet. Die für diese Arbeit gültige Terminologie wird festgelegt. In diesem Zusammenhang ist es mein Anliegen auf Lücken und Probleme der kunstgeschichtlichen Forschung hinzuweisen.

### 2.1 Forschungsstand zum Triptychon

Das Medium des Triptychons ist von der kunstgeschichtlichen Forschung bisher nicht befriedigend aufgearbeitet worden. Man ist sich, was die Definition betrifft, uneinig. Es gibt keine konsequente Forschungsarbeit zur Entstehung, Entwicklung und zu den Bildinhalten dieses Mediums.<sup>1</sup>

Von Lankheit stammt die einzige Untersuchung, die dem Charakter des Triptychons von seiner Entstehung bis zur Moderne gewidmet ist. Nach seiner Auffassung trifft die Bezeichnung Triptychon für alle dreiteiligen Retabeltypen zu, gleich ob damit Wandelaltar, Dreitafelbild, Schnitzaltar, oder die Mischung aus diesen Typen gemeint sind.<sup>2</sup> Er betont, dass die Begrifflichkeit des „Dreiklanges“ für mehrere Prinzipien geltend ist.<sup>3</sup> Auf Dreitafelbilder mit subordinierender Mitte, sowie Kompositionen mit optischer Gleichwertigkeit aller Teile und auch das Polyptychon, das für ihn sinngemäß eine Verdoppelung der Flügel darstellt, ist der Begriff Triptychon anzuwenden. Er beschränkt seine Untersuchung auf das freistehende Altarretabel und das sogenannte „nicht kultische Triptychon“<sup>4</sup>, die er im Folgenden unterscheidet.

Lankheit versteht das Triptychon mit subordinierender Mitte als Idealtypus des christlichen Altarbildes auf Grund seiner besonderen sakralen Wirkung, seiner Affektkraft. Diese bezeichnet

---

<sup>1</sup> Marijnissen merkt an, dass keine Untersuchungen zur Typologie und Formentwicklung und zu den ikonographischen Programmen niederländischer Triptycha existieren. Marijnissen, 2002, Seite 50

<sup>2</sup> Lankheit, 1959, Seite 14

<sup>3</sup> Ebenda, Seite 15

<sup>4</sup> Ebenda, Seite 13

er mit dem Begriff „Pathosformel“.<sup>5</sup> Das Wesen der Gattung ist durch die Bedingtheit von Form und Funktion in der „idealtypischen Steigerung“ ausgedrückt:

„Nicht nur bedingt die Wahl des Formates weitgehend die Komposition auf der Bildfläche, eine bestimmte Darstellung und ihre Funktion fordern umgekehrt auch ein adäquates Format. Das Format ist zugleich gestaltet und gestaltend. Der Bildinhalt formt an der Gestalt seines eigenen Formates mit, er sucht sich ‚zweckmäßig‘ in einem Idealtypus zu verwirklichen.“<sup>6</sup>

Er spricht von einer „Krise des Triptychons“ um 1500 und verweist auf den Bedeutungswandel seiner Funktion.<sup>7</sup> Lankheit nimmt beginnend mit Hieronymus Bosch eine Herauslösung des Triptychons aus der liturgischen Zweckbestimmung wahr.<sup>8</sup> Anhand einiger Beispiele skizziert der Autor einen Übergang vom kultischen zum profanen Triptychon, der in den bürgerlichen Portrait-Triptycha des 16. und des 17. Jahrhunderts gipfelt.<sup>9</sup> Das Medium vermittelt dem Betrachter, dem Gläubigen, die Wirklichkeit der Liturgie. Seit Reformation und Humanismus ist es säkularisiert worden, sein Pathoswert wurde weltlichen Inhalten dienstbar gemacht.<sup>10</sup> Lankheit charakterisiert diese Bilder, die im Gegensatz zu den Retabeln nicht mehr an einen Ort und eine Funktion gebunden waren, als „Kunst des Übergangs“.<sup>11</sup>

Pilz übt Kritik an Lankheits Ausführungen:

„Es gibt in Deutschland überhaupt nur vier Beispiele für das profanisierte Triptychon und in anderen Ländern, soweit wir sehen, kaum viel mehr. Das ist aber zu wenig, um daraus mehr zu schlußfolgern, als daß gelegentlich solche Profanisierungen vorkamen. Das Triptychon endet nicht mit einer Profanisierung seiner Funktion, sondern mit dem Übergang in eine andere Kompositionsform, das Einheitsbild, und die Werke dieses Übergangs sowie auch die, welche die neue Kompositionsform in reiner Ausprägung zeigen, können ebenso sakrale Funktion haben wie Triptychen.“<sup>12</sup>

Pilz bemerkt, dass das Phänomen „der Profanisierung von Triptychen“ in Einzelfällen existiert, geht jedoch in seiner Untersuchung darauf nicht weiter ein.

Wie problematisch sich die Unterscheidung zwischen profaner und sakraler Funktion anhand des Bildinhaltes gestaltet, ist hier bereits durch die gegensätzlichen Auffassungen dieser beiden Autoren angedeutet. Pilz betont, dass mit der Bezeichnung Triptychon bisher auch das Material

---

<sup>5</sup> Lankheit, 1959, Seite 13

<sup>6</sup> Ebenda, Seite 11

<sup>7</sup> Ebenda, Seite 20

<sup>8</sup> Ebenda, Seite 26

<sup>9</sup> Ebenda, Seite 32

<sup>10</sup> Ebenda, Seite 84

<sup>11</sup> Ebenda

<sup>12</sup> Pilz, 1970, Seite 16

des Trägers nicht unterschieden wurde.<sup>13</sup> Das heißt, die Verwendung des Begriffs wurde weder für einen materiellen Befund noch für eine bestimmte kompositorische Anwendung definiert. Auch zwischen Triptychon und Polyptychon, somit zwischen der Teilung der Bildfläche und der Teilung des Trägers, ist bisher nicht scharf unterschieden worden.

Die Untersuchung von Pilz beschränkt sich auf die kompositorische und erzählerische Entwicklung deutscher gotischer Tafelbilder mit der Kompositionsform des Triptychons von ihren Anfängen bis zur Zeit Dürers.<sup>14</sup> Er zieht dafür alle deutschen Tafelbilder heran, die eine Art der Dreiteiligkeit zeigen, ungeachtet, ob der Träger geteilt oder ungeteilt ist. Das Polyptychon gilt für den Autor als Oberbegriff, der alle Formen des Triptychons wie auch des Diptychons bezeichnen kann.<sup>15</sup> Er entwickelt eine sprachliche Differenzierung, um die Struktur der Erzählung und die kompositorische Aufteilung der Bildfläche zu beschreiben. Diese terminologische Vielfalt findet in der Forschung keine Resonanz. Die Frage, wie der Begriff Triptychon im Allgemeinen zu verstehen ist, wird von ihm offengelassen:

„Jeder, der die Begriffe ‚Triptychon‘ oder ‚Polyptychon‘ verwendet, muss für sich die Entscheidung treffen, ob sie ein technisches oder ein künstlerisch-anschauliches Phänomen bezeichnen sollen.“<sup>16</sup>

Neuner widmet sich dem Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei, der Bildsprache und der Aussagekraft dieser Kompositionsform. Die Anzahl der Tafeln ist für sie das Hauptkriterium bei der Unterscheidung zwischen Triptychon, Diptychon und Polyptychon.<sup>17</sup> Ihre Untersuchung bezieht sich darauf, in welcher Weise das Triptychon einen Zusammenhang zwischen den drei Tafeln herstellt:

„In der vorliegenden Studie wird davon ausgegangen, dass durch die Komposition der Gegenstände im Bild ein Zusammenhang in der triptychonalen Bildfolge hergestellt wird und dadurch das Triptychon aussagefähig wird.“<sup>18</sup>

Neuner betont den symbolischen Wert der Zahl Drei im Zusammenhang mit der Bevorzugung des Triptychons gegenüber anderer Kompositionsformen in der kirchlichen Praxis des Spätmittelalters.<sup>19</sup> Für die Autorin ist diese Symbolik ein wesentlicher Grund für die Dreizahl der Tafeln, die bildsprachlich die Möglichkeiten des zeitlichen Nebeneinanders, der zeitlichen

---

<sup>13</sup> Pilz, 1970, Seite 18

<sup>14</sup> Ebenda, Seite 13

<sup>15</sup> Ebenda, Seite 21

<sup>16</sup> Ebenda Seite 18

<sup>17</sup> Neuner, 1995, Seite 16

<sup>18</sup> Ebenda, Seite 15

<sup>19</sup> Ebenda, Seite 16

Abfolge oder einer hierarchischen Gliederung bietet.<sup>20</sup> Das Triptychon wird in der Untersuchung von Neuner als gemalter Flügelaltar verstanden. Die Verwendung des Mediums wird von der Autorin nicht beachtet. Diese hat nach ihrem Erachten keine grundsätzliche Auswirkung auf die Bildkomposition.<sup>21</sup> Die Bedeutung des Bildinhaltes für die Funktion des Triptychons wird somit von ihr vernachlässigt.

Allgemein lässt sich über das Triptychon aussagen, dass es einen Bildträger mit drei Bildteilen bezeichnet, wobei der Mittelteil nicht zwingend dominierend sein muss und es keine Rolle spielt, ob die Seiten verschließbar sind oder nicht. Prinzipiell ist der Begriff unabhängig vom Material des Bildträgers anwendbar. So kann er außerhalb der Malerei auch beispielsweise für ein Relief gültig sein. Im Folgenden möchte ich meine Auffassung des Triptychon-Begriffs erläutern.

Wenn drei Bildteile zusammen ein Kunstwerk bilden, kann dieses als Triptychon bezeichnet werden. Dabei stehen die Bildteile in enger formaler und meist auch inhaltlicher Beziehung. Die Dreiheit ist bestimmend für die Bildaussage oder die Wirkkraft des Werks. Herausgelöst aus ihrer Anordnung verlieren die einzelnen Teile ihre Aussage und ihre Funktion. Das Polyptychon kann nicht, wie bei Pilz, als Oberbegriff gelten.

Im Rahmen dieser Untersuchung ist der Begriff konkret auf ein dreiteiliges, malerisches Werk bezogen, wobei das Mittelbild dominierend ist und gleichzeitig das inhaltliche Zentrum des Bildprogramms darstellt.

## 2.2 Der Flügelaltar und seine Entstehung

Die Bezeichnung „Flügelaltar“ birgt eine ähnliche Problematik wie der Triptychon-Begriff. Für sich genommen sagt der Terminus nichts Eindeutiges über die Materialität des Trägers, eine Drei- oder Mehrteiligkeit, eine eventuelle Verschließbarkeit, die praktische Funktion oder den Standort aus. Prinzipiell bezeichnet der Begriff „Flügelaltar“ ein Altarbild mit zwei oder auch mehreren seitlichen Flügeln, das heißt einen dreiteiligen Träger, ein Triptychon, oder auch einen mehrteiligen Träger, ein Polyptychon. Die Materialität des Trägers ist durch den Terminus nicht entschieden, es könnte grundsätzlich ein geschnitztes, oder ein gemaltes Bildwerk, oder auch eine

---

<sup>20</sup> Neuner, 1995, Seite 17

<sup>21</sup> Ebenda, Seite 23

Mischung aus beidem gemeint sein.<sup>22</sup> Mehrteilige Schnitzaltäre, die mit Reliefs sowie Skulptur gestaltet sein können, werden ebenso als „Flügelaltäre“ bezeichnet wie mehrteilige Tafelbilder. Hinzu kommt die Problematik, dass der Begriff „Flügelaltar“ ein Terminus ist, der in der Forschung immer wieder synonym mit anderen Bezeichnungen verwendet wird.

Ein dreiteiliges Altarbild kann auch allgemein als „Altarretabel“ oder „Retabel“ bezeichnet werden. Diese Termini werden in der Fachsprache gleichwertig oder fließend mit den Wörtern „Flügelaltar“ oder „Triptychon“ gebraucht. Das „Altarretabel“ bezeichnet einen Altaraufsatz, ein Bildwerk über der Mensa, das Bestandteil eines Altares ist. Daher bezieht sich der Terminus auf den Standort, jedoch nicht auf die Form des Bildträgers.

Weiters drücken die Bezeichnungen Flügelaltar oder Altarretabel nicht aus, ob die Seitenflügel verschließbar sind. Ein Flügelaltar, der sich öffnen und schließen lässt, wird manchmal in der Forschung auch als „Wandelaltar“ bezeichnet. Abgesehen von den spätgotischen Schnitzaltären<sup>23</sup> wird der Begriff „Flügelaltar“ hauptsächlich für ein gemaltes Bildwerk, ein dreiteiliges Altarbild mit einem dominierenden Mittelteil und zwei Seitenflügeln, gebraucht.

Im Rahmen dieser Untersuchung ist der „Flügelaltar“ als dreiteiliges, malerisches Werk über einer Altarmensa zu verstehen, dessen Seitenteile sich öffnen und schließen lassen. Es dient in seiner Funktion als „Altarretabel“ der christlichen Kulthandlung im sakralen Umfeld einer Kirche, Kapelle oder Privatkapelle.

Lankheit betont die Vorrangstellung des dreiteiligen Mediums als Altarform für das späte Mittelalter.<sup>24</sup> Die Gründe der Entstehung und Verbreitung des Flügelaltars in Form eines Triptychons, sind bisher nicht konsequent untersucht worden. Diese Lücke in der kunstgeschichtlichen Forschung bedarf einer Aufarbeitung.

Anlässlich eines Kolloquiums, das 1996 in Berlin stattfand, ist das Aufkommen und die Entwicklung des geschnitzten Flügelaltars diskutiert worden.<sup>25</sup> Beck und Bredekamp sehen die Wurzeln des dreiteiligen Mediums mit der Reliquienverehrung verknüpft:

„Denn auch die Entstehung des wandelbaren Retabels wurde vom Reliquienkult begünstigt. Reliquienschränke bargen in tiefen, verschließbaren oder vergitterten

---

<sup>22</sup> Donald Ehresmann widmet seine Untersuchung dem „Early Winged Altarpiece“ und meint damit Nordeuropäische spätmittelalterliche Flügelaltäre, die eine Mischung aus Skulptur, Relief und Tafelmalerei darstellen. Ehresmann, 1982

<sup>23</sup> Für diese gelten Bezeichnungen wie „Flügelaltar“, „Flügelaltarschrein“, „Altarpiece“, „Winged Altarpiece“

<sup>24</sup> Lankheit, 1959, Seite 15

<sup>25</sup> Krohm, (Hrsg.), Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins, Wiesbaden, 2001

Fächern Gebeine von heiligen oder Erinnerungsstücke an sie, sicherten sie vor Missbrauch und Diebstahl und erlaubten, sie an besonderen Tagen zur Schau zu stellen. Das Geheimnis von Reliquienschränken durch den Einblick ins Innere, durch das Öffnen der Türen und das Herausheben der Kultobjekte aus dem Dunkel der Schranktiefe, sie in lichter Sichtbarkeit aufzuklären, muss von gewaltiger Wirkung gewesen sein.<sup>26</sup>

Durch die Übertragung dieses inszenatorischen Prinzips auf die Altarretabel des 14. Jahrhunderts ist der wandelbare Flügelaltar entstanden.<sup>27</sup> Ehresmann untersucht diesen Zusammenhang. Er stellt fest, dass sich im 13. und 14. Jahrhundert fast so viele Flügelaltäre ohne eingelagerte Reliquien erhalten haben wie Flügelaltäre mit Reliquien. Die Beweglichkeit der Flügel lässt sich auch durch ihre liturgische Funktion erklären im Zusammenhang mit dem Zyklus des liturgischen Kalenders.<sup>28</sup>

Belting stellt sich ebenfalls die Frage, was der Grund für die Entstehung eines verschließbaren Flügelaltars gewesen sein könnte.<sup>29</sup> Er konstruiert ein differenzierteres Bild dieser Entwicklung. Zwei verschiedene Ursachen haben nach ihm die Entstehung dieser Altarform begünstigt, einerseits ist der Flügelaltar als Nachfolger des Reliquienschranks zu verstehen, andererseits hat seine liturgische Verwendung, wie schon Ehresmann feststellte, zu dieser Entwicklung beigetragen.<sup>30</sup>

„Der Altar wandelt seine Erscheinung im Rhythmus des Kirchenjahres und zeichnet die Feste durch eine Festtagsseite aus.“<sup>31</sup>

Belting betont den Unterschied zum Bildkult, denn das Öffnen dient nicht der Sichtbarkeit des Bildes, sondern der Liturgie des Festes:

„Die Kulthandlung gilt am Altar nicht dem Bilde, allerdings wird das Bild durch diesen Kontext erhöht.“<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Beck und Bredekamp, In: Funkkolleg Kunst, 1990, Seite 118

<sup>27</sup> Ebenda, Seite 120

<sup>28</sup> Ehresmann, 1982, Seite 368

<sup>29</sup> Belting, 2000 (a), Seite 500

<sup>30</sup> Ebenda, Seite 501

<sup>31</sup> Ebenda

<sup>32</sup> Ebenda

Dem Altarbild kommt die Aufgabe der Repräsentation zu, es kann das Mysterium des Opferkults, die Kirche als Institution, oder auch die lokale Trägerschaft einer Kirche repräsentieren.<sup>33</sup>

An den engen Zusammenhang der Entstehung des Flügelaltars mit dem Reliquienkult schließt auch Wilhelmys Forschung an. Das Retabel hat sich nach seiner Auffassung zum überdimensionalen Reliquienbehälter entwickelt.<sup>34</sup> Als die Einlagerung der Reliquien ab dem 15. Jahrhundert rapide abnimmt, ist das Retabel im Laufe dieses Prozesses Bestandteil des Altares geworden, das dem Schaubedürfnis entgegenkommt und das der Selbstdarstellung des Klerus dient.<sup>35</sup>

All diese Hypothesen beziehen sich auf spätgotische Flügelaltäre, die Kombinationen aus Malerei, Skulptur, Relief und auch architektonischen Gliederungselementen darstellen. Die Entstehung des dreiteiligen Tafelbildes wurde bisher nicht gesondert betrachtet und bedarf einer eigenen Untersuchung.

Steinmetz beleuchtet die Entwicklung des Altarretabels in der altniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts anhand von Darstellungen von Altarbildern in der zeitgenössischen Buchmalerei. Sie untersucht den Zusammenhang von Altarretabeln, gemeint sind dreiteilige Tafelbilder, und der Aufbewahrung von Reliquien oder dem Tabernakel:

„Den Darstellungen nach wurden Reliquienschreine in den alten Niederlanden somit zumeist vorübergehend auf der Mensa präsentiert. Die dauerhafte Ausstellung von Reliquien im Verband mit einem Retabel spielte demgegenüber keine große Rolle. Diese Beobachtung deckt sich weitgehend mit dem Originalbefund.“<sup>36</sup>

„Die Aufbewahrung des Tabernakels in Verbindung mit dem Altarretabel lässt sich nur in wenigen Beispielen belegen oder vermuten; mit Sicherheit handelt es sich um eine Kombination, die im Bereich der alten Niederlande nicht sehr gebräuchlich war.“<sup>37</sup>

Die von Steinmetz dargelegten Indizien deuten darauf hin, dass die Entwicklung der Verschießbarkeit dieses Mediums, was den gemalten Flügelaltar betrifft, weniger von der Notwendigkeit einer liturgischen Einbeziehung, als vielmehr von seinem repräsentativen

---

<sup>33</sup> Belting, 2000 (a), Seite 501

<sup>34</sup> Wilhelmy, 1993, Seite 33

<sup>35</sup> Ebenda

<sup>36</sup> Steinmetz, 1995, Seite 27

<sup>37</sup> Ebenda, Seite 26

Charakter motiviert wurde. Es stellt sich die Frage nach der liturgischen Funktion des Flügelaltars.

### 2.3 Liturgische Funktion des Flügelaltars

Anhand des erhaltenen Bestands lassen sich kaum Aussagen über die ursprüngliche Funktion von Flügelaltären treffen, da fast immer die Überlieferungen zur Aufstellungssituation fehlen. Es sind auch keine historischen Quellen auszumachen, die den liturgischen Gebrauch eines Flügelaltars im 15. oder im 16. Jahrhundert beschreiben. Die Forschung hat sich daher auf die Deutung des Bildinhalts im Bezug auf die Kirchenlehre und die heilige Messe und auf wenige dokumentierte Werke konzentriert. Die existierenden, kunstgeschichtlichen Untersuchungen zur Funktion niederländischer Flügelaltäre beziehen sich hauptsächlich auf Altarretabel des 15. Jahrhunderts.

Lankheit beschreibt die sakrale Wirkung des Flügelaltars und seine Einbettung in den Kontext der religiösen Inszenierung, durch den er seine Funktion offenbart:

„Die dargestellten heiligen Gestalten und der künstlerische Stil der Darstellung, die Aufrichtung als Retabel in Blickpunkt und Geschehenszentrum der Kirchen und Kapellen, die feierliche Einbeziehung in die täglichen liturgischen Handlungen - bei Schrein- und Flügelaltar durch das langsame Öffnen -, der Glanz zahlreicher Kerzen, nicht zuletzt die tausendfache Wiederholung eines durch alle Veränderungen gleichbleibenden Grundtypus, all das wirkte zur Heiligung des Bildes zusammen. Der Gläubige früherer Zeiten hätte diesen Sakralgehalt gar nicht aus dem komplexen Erleben eines Dreitafelbildes eliminieren können.“<sup>38</sup>

Lankheit betont die Problematik, dass es für die kunstgeschichtliche Forschung unmöglich ist, Flügelaltäre, deren originale Bestimmung und Aufstellung nicht durch Dokumente überliefert sind, in ihrer ursprünglichen Auffassung zu verstehen. Dieser Umstand trifft auf die meisten bekannten Flügelaltäre zu, die durch Kirchenumbauten über die Jahrhunderte meist entfernt und durch neuere Altarbilder ersetzt wurden:

„[...] Die Wirklichkeit des Altarbildes ist - so dürfen wir zusammenfassen - die Wirklichkeit der Liturgie. Trennt man das Bild vom Kult und reißt man es heraus aus der Gesamtkonzeption des Sakralbaus, so verliert es seinen Existenzgrund und den ihm eigenen Realitätscharakter; es wird zum Museumstück. Als kultisches Bild aber hatte es einst keinen ‚Beschauer‘, das Gegenüber des kultischen Bildes war der die Liturgie mitfeiernde Gläubige.“<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Lankheit, 1959, Seite 13

<sup>39</sup> Ebenda, Seite 10

Nielsen-Blum untersucht niederländische Flügelaltäre im Zusammenhang mit ihrem ursprünglichen Kontext, ihrem Bestimmungsort und ihrer Funktion. Sie behandelt elf Altarbilder, die zwischen 1440 und 1500 geschaffen wurden, deren Dokumentation eine derartige Rekonstruktion erlaubt. Es ist Nielsen-Blums Anliegen in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Stifters hervorzuheben. Im 15. Jahrhundert treten wohlhabende Persönlichkeiten als Auftraggeber von sakralen Bildern auf. Diese betonen durch die Stiftungen ihre soziale Stellung und ihren Einfluss, die zeitgenössisch bedeutendsten Künstler haben für sie gearbeitet.<sup>40</sup> Der Stifter ist nach Nielsen-Blum ausschlaggebend für die Wahl des Künstlers und den Bestimmungsort. Auch der Bildinhalt wurde wahrscheinlich mit dem Auftraggeber vereinbart. Die christlichen Themen wurden variiert und interpretiert, trotzdem waren sie seinen individuellen Wünschen sowie der religiösen Darstellungstradition unterworfen.<sup>41</sup>

Fast alle Bildwerke, die in den Niederlanden des 15. Jahrhunderts auf Auftrag geschaffen wurden, dienten religiösem Zweck, im öffentlichen Rahmen einer Kirche oder einer privaten Kapelle.<sup>42</sup> Zu äußerst wenigen Werken ist Dokumentation überliefert.<sup>43</sup> Der erhaltene Bildbestand ist für die Autorin ein Beweis für die Popularität der Triptychon-Form in der beschriebenen Epoche.<sup>44</sup> Nielsen-Blum argumentiert die Bevorzugung dieser Gestaltungsform damit, dass das hierarchische und additive Konzept des Triptychons den mittelalterlich geprägten Inhalten und dem Symbolismus entgegenkommt.<sup>45</sup> Sie charakterisiert das Triptychon als Übergangsstruktur zwischen der Dominanz von Architektur und Skulptur des Spätmittelalters zur Vorherrschaft der Tafelmalerei.<sup>46</sup> Ikonographische Programme konnten zuvor nicht von einem einzigen Standpunkt aus erfasst werden. Ein Freskenzyklus einer Kapelle beispielsweise gibt dem Betrachter eine Leseweise und Leserichtung vor.<sup>47</sup> Er muss sich physisch durch den Raum bewegen, um alles erfassen zu können. Der Flügelaltar erlaubt einen fixen Betrachterstandpunkt.

<sup>48</sup> Das ikonographische Programm wird hierarchisch präsentiert.

---

<sup>40</sup> Nielsen-Blum, 1969, Seite 3

<sup>41</sup> Ebenda, Seite 2

<sup>42</sup> Ebenda

<sup>43</sup> Ebenda, Seite 3

<sup>44</sup> Ebenda, Seite 6

<sup>45</sup> Ebenda, Seite 5

<sup>46</sup> Ebenda, Seite 4

<sup>47</sup> Ebenda

<sup>48</sup> Ebenda

Im Bezug auf das Phänomen der Dreidimensionalität der Präsentation von Außen- und Innenseiten möchte ich auf ein Dissertationsprojekt an der Universität von Karlsruhe von Marius Rimmele verweisen, das noch nicht abgeschlossen ist, „Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort“.<sup>49</sup>

Nielsen-Blums Erkenntnisse betreffen die von ihr gewählten Werke und die Rolle ihrer Auftraggeber, es lassen sich daraus keine allgemein gültigen Kriterien zum praktischen Gebrauch von Flügelaltären ableiten.

Lane vertritt in ihrer Untersuchung die These, dass alle Altarretabel der altniederländischen Malerei die Bedeutung des Eucharistischen Opfers der Heiligen Messe illustrieren und somit das Versprechen der Erlösung beinhalten.<sup>50</sup> Altarbilder sind als liturgische Objekte zu verstehen und dienen dem Gläubigen als bildliche Erklärung der Messzeremonie.<sup>51</sup> Lane untersucht anhand einer Analyse von Werken des 15. Jahrhunderts die Hauptthemen, die sich auf die katholische Liturgie beziehen. Diese konzentrieren sich auf die Geburt und das Opfer, die Kindheit und die Passion Christi.<sup>52</sup> Dabei ergründet die Autorin die innerbildliche Beziehung zwischen den Altarbildern und den Zeremonien. Lane analysiert den liturgischen Sinngehalt der Altarbilder durch die Deutung der Symbolik der Darstellung. Dabei geht sie darauf ein, inwiefern der Bildinhalt die kirchliche Glaubenslehre vermittelt. Sie stützt ihre Erkenntnisse hauptsächlich auf die Interpretation ikonographischer Details, eine praktische liturgische Verwendung des Flügelaltars wird von ihr jedoch nicht beachtet.

Wilhelmy untersucht die Funktion des „altniederländischen Realismus“. Er unterstreicht die „sakrale Potenz des Retabels“ durch die Wirkung der realistischen Darstellungsweise:

„[...] [Es] liegt mit dem Realismus ein Gestaltungsmittel vor, das eine völlig neue, auf einer konkretisierten Präsenz beruhende Sakralität des Bildes vermittelt, da es die

---

<sup>49</sup> Diese Information wurde im Internet gefunden unter: [http://kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=93&Itemid=52](http://kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de/index.php?option=com_content&task=view&id=93&Itemid=52), 11.2. 2008, 14.00 Uhr, (Das Ziel der Dissertation ist es, den Bildträger Triptychon im Spätmittelalter auf jene bisher vernachlässigten Aspekte hin zu untersuchen, die seine Dreidimensionalität und seine Veränderlichkeit in den Mittelpunkt stellen. Insbesondere das Verhältnis der Bildprogramme von Außenseite und Innenseite und die Variabilität bestimmter Bildkonstellationen durch den Vorgang des Öffnens und Verschließens sollen dabei analysiert und auch mit theologischen Konzepten erläutert werden. Zusätzlich wird darzulegen sein, inwiefern die Dreidimensionalität und damit verbundene Körperlichkeit des Bildträgers auch von den Bildprogrammen als Körper reflektiert und mit christlichen Körper- und Körperschaftskonzepten verbunden wird, so dass eine sehr spezielle, christlich fundierte Medienreflexion entsteht.)

<sup>50</sup> Lane, 1984, Seite 143

<sup>51</sup> Ebenda

<sup>52</sup> Ebenda, Seite 9

heiligen Personen unmittelbar in die Welt des Betrachters projiziert bzw. dessen Welt zu der des Bildes macht.<sup>53</sup>

Altarbilder erfüllen nach Wilhelmy einen didaktischen Zweck, sie dienen der Erinnerung an die Heilslehre und das Leid Christi, der Belehrung der Ungebildeten und der Erzeugung der Devotion.<sup>54</sup> Die Heilslehre bekommt durch den Realismus eine Diesseitigkeit:

„[...] die propagandistische Funktion bestimmt Aussehen und Inhalt der Bilder.“<sup>55</sup>

Der Hauptträger der Bildpropaganda ist die Ikonographie, die durch ihre Tradition legitimiert wird.<sup>56</sup> Wilhelmy bezeichnet den um 1420/30 aufkommenden niederländischen Realismus als neue Bildform, die nun als Träger der Bildpropaganda die bereits erwähnte „sakrale Potenz“ besitzt.<sup>57</sup>:

„Didaktik und kultischer Status gehen im altniederländischen Realismus eine gelungene Symbiose ein, die das Bild mit einer ungeheuren sakralen Energie erfüllt, die sich des Gläubigen bemächtigt.“<sup>58</sup>

Der Autor untersucht welche religions- und kirchenpolitische Funktion dem Altarbild der altniederländischen Malerei zukommt, welche Wirkung es auf den Betrachter erzielt und wie es in seiner formalen Gestaltung auf seinen Aufstellungsort Bezug nimmt. Er konzentriert sich dabei auf Werke, die einen innerbildlichen Bezug zur Eucharistie aufweisen, im Besonderen beschäftigen Wilhelmy Darstellungen der sogenannten „Gregorsmesse“ im Zusammenhang von Bild und Wunder. Es gelingt ihm den didaktischen Charakter des Mediums herauszuarbeiten, es lässt sich auch hier keine allgemeine liturgische Verwendung der Altarretabel ableiten.

Es zeichnet sich ab, dass Rückschlüsse auf die praktische Funktion eines Flügelaltars vom Bildinhalt ausgehend bisher kaum möglich waren. Ebenso problematisch ist es, durch einzelne dokumentierte Werke die liturgische Praxis im Allgemeinen zu rekonstruieren. Dazu wäre ein umfangreicher Befund notwendig.

---

<sup>53</sup> Wilhelmy, 1993, Seite 18

<sup>54</sup> Ebenda, Seite 35

<sup>55</sup> Ebenda, Seite 39

<sup>56</sup> Ebenda

<sup>57</sup> Ebenda, Seite 40

<sup>58</sup> Ebenda

Eine in dieser Hinsicht aussagekräftigere Untersuchung stammt von Steinmetz. Wie bereits erwähnt, beleuchtet die Autorin anhand von Darstellungen von Altarbildern in der zeitgenössischen Buchmalerei die Entwicklung des Altarretabels in der altniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Das Bild im Bild gibt einen Eindruck über Inhalte und Entwicklung von Retabeltypen, die Verwendung und Aufstellung der Altarbilder durch ihre Rezeption in einem anderen Medium. Die Aussagekraft des Materials über den zeitgenössischen Zustand muss relativiert werden, da die Buchmalerei diesen nur spiegelt. Er ist durch den sehr geringen überlieferten Originalbestand nicht mehr überprüfbar. Über den Zusammenhang zwischen Retabel und liturgischer Handlung postuliert Steinmetz:

„Unter allen Gegenständen, die an einem Altar verwendet werden, erscheint das Retabel vielmehr als der am freiesten verfügbare. Dies ist in der Liturgie begründet, denn in ihr hat das kirchengeschichtlich sehr junge Altarretabel keine festgelegte Funktion inne.“[...]

„Seine große Verbreitung um 1500 darf demnach nicht mit einer liturgischen Notwendigkeit begründet werden.“[...]

„Retabel sind vielmehr liturgisch entbehrliche Requisiten, denen aber gleichzeitig eine buchstäblich herausragende Repräsentativität zu eigen ist. Gerade auf Grund dieser Ambivalenz können sie in so vielfältiger Weise dazu genutzt werden, anschauliche Botschaften zu vermitteln.“<sup>59</sup>

Der funktionale Charakter des Mediums dürfte demnach vollkommen auf die Repräsentativität des Bildinhalts ausgerichtet sein. Das Öffnen und Schließen der Flügel dient der Inszenierung des Bildprogramms und somit der Botschaft des Bildes. Eine praktisch-liturgische Notwendigkeit hat sich bisher durch die Forschung nicht nachweisen lassen.

## 2.4 Forschungsstand zum privaten Andachtsbild und zum privaten Bildgebrauch

Eine Untersuchung der sogenannten „kleinen Triptychen“ von Schade erfasst kleine, private Andachtsbilder in der Form eines Triptychons in der niederländischen Malerei zwischen 1400 und 1530 erstmals konsequent. Dabei werden Entstehung und Verbreitung dieser Werke sowie ihre Funktion und Inhalte untersucht. Der Autor macht auf den bereits erwähnten blinden Fleck

---

<sup>59</sup> Wilhelmy, 1993, Seite 46

in der kunstgeschichtlichen Forschung aufmerksam, durch den die Erfassung der „kleinen Triptychen“ erschwert wird:

„Die große Menge der erhaltenen Altarretabel in Triptychon-Form hat uns daran gewöhnt, die Bezeichnungen für Form und Funktion synonym zu verwenden. Nordalpine spätmittelalterliche Triptychen religiösen Sujets werden umgangssprachlich als Altäre bezeichnet. Da jeder weiß, dass damit Retabel gemeint sind, fällt diese Inkorrektheit nicht ins Gewicht. Schwerer wiegt die zahlenmäßige und begriffsprägende Dominanz der großen Altarretabel in Hinsicht auf die Bewertung der kleinen Triptychen. Ob diese kleinen Bilder jemals auf oder hinter einem Altar gestanden haben, spielt dabei keine Rolle. Allein ihre formale Ähnlichkeit führt zu diesen Benennungen.“<sup>60</sup>

Barck, die in ihrer Forschungsarbeit auf die bürgerliche Säkularisierung mittelalterlicher Bildräume eingeht, thematisiert dieselbe Problematik:

„Da jedes sakrale Bild potentiell die Funktion eines Andachtsbildes - im allgemeinen Sinne eines sakralen Bildes, das dem Gläubigen zur Andacht geführt wird - ausfüllen kann, musste der Begriff deutlicher gefasst werden, wollte man hierdurch eine bestimmte, sich von anderen absetzende Anwendung eines religiösen Bildes hervorheben und diese auf klare Kriterien zurückführen. Dies wurde zum einen auf dem ikonographischen Weg über eine thematische Einschränkung, zum anderen über eine formale Vorgabe versucht, die sich z. B. in der Größe des Bildes, dem wiedergegebenen Ausschnitt u. ä. äußerte.“<sup>61</sup>

Eine Einschränkung vollzieht Schade durch das formale Kriterium einer Größenbegrenzung der von ihm untersuchten Werke. Dabei werden nur Triptycha erfasst, deren Bildhöhe 60 Zentimeter nicht überschreitet.<sup>62</sup> Der Autor zieht ausschließlich Werke mit sakralem Sujet heran, private Portrait-Triptycha werden von ihm ausgeschlossen. Die Bildinhalte unterscheiden sich im Wesentlichen nicht von Inhalten der Flügelaltäre; sie zeigen häufig Andachtsmotive wie den Schmerzensmann, die Kreuzabnahme und die Beweinung, besonders beliebt waren Darstellungen der Muttergottes, die zwischen 1500-1510 etwa zwei Drittel des Bestands ausmachen.<sup>63</sup>

„Das religiöse Privatbild reproduziert entweder berühmte Originale in kleinem Format oder entwickelt eigenständige und freie Varianten, die durch anschauliche Details und

---

<sup>60</sup> Schade, 2001, Seite 11

<sup>61</sup> Barck, 2001, Seite 114

<sup>62</sup> Schade, 2001, Seite 12

<sup>63</sup> Ebenda, Seite 39

mehr Sentiment das private Interesse erregen. Es ist nicht mehr an einen Ort gebunden, an dem man es besucht, sondern befindet sich in jedermanns Hand.“<sup>64</sup>

Zwischen 1470 und 1530 kann Schade die Zeit der größten Ausbreitung von privaten Andachtsbildern feststellen. Ab den 1480ern wurde Brügge zum Zentrum der Herstellung „kleiner Triptychen“. <sup>65</sup> Zu Beginn des 16. Jahrhunderts zeichnet sich eine kräftige Steigerung der Bildproduktion ab. <sup>66</sup> Um 1500 konnte die Stadt Antwerpen seine führende Position in der Kunstherstellung zunehmend behaupten und löste Brügge und Brüssel, die einstigen Zentren der Erzeugung von privaten Andachtsbildern, ab. <sup>67</sup> Nach 1530 werden die „kleinen Triptychen“ seltener, bleiben aber das ganze 16. Jahrhundert hindurch üblich. <sup>68</sup>

„Wie einst italienische Kaufleute die Ausbreitung des privaten Andachtstriptychons in Flandern voranbrachten, so waren es nun neben den Angehörigen geistlicher Institutionen bezeichnenderweise die in der Reformationszeit die katholische Position am striktesten vertretenden spanischen Adligen, die derartige Bilder weiterhin schätzten.“<sup>69</sup>

Nach Schade sind auf einem Drittel des erhaltenen Bestands Wappen oder Portraits der Auftraggeber zu finden, die sich zu gleichen Teilen auf Angehörige der Geistlichkeit und auf Laien als Besteller beziehen. <sup>70</sup> Kleine Andachtsbilder waren demnach in Privathäusern, Privatzimmern in Residenzen und Klöstern anzutreffen. <sup>71</sup>

Als Haupt-Funktion derartiger Bilder beschreibt Schade die private Andacht. Die „kleinen Triptychen“ wurden als Anregung zum Gebet und zur Meditation genutzt, sie besaßen darüber hinaus eine bedeutende unheilabwehrende Präsenz. <sup>72</sup> Schade schließt auch eine Benutzung als Altarretabel nicht aus, er hält es für möglich, dass die durch ihre geringe Größe portablen Triptycha dazu dienten, eine Heilige Messe außerhalb geweihter Räume zu vollziehen. <sup>73</sup> Eine weitere bedeutende Funktion dieser Werke ist die des Sammlerstücks. <sup>74</sup> Auf Grund ihrer künstlerischen Qualität wurden Andachtsbilder ästhetisch beurteilt und repräsentativ verwendet:

---

<sup>64</sup> Belting, 2000 (a), Seite 475

<sup>65</sup> Schade, 2001, Seite 34

<sup>66</sup> Ebenda, Seite 39

<sup>67</sup> Ebenda, Seite 43

<sup>68</sup> Ebenda, Seite 55

<sup>69</sup> Ebenda

<sup>70</sup> Ebenda, Seite 57

<sup>71</sup> Ebenda

<sup>72</sup> Ebenda, Seite 75

<sup>73</sup> Ebenda, Seite 84

<sup>74</sup> Ebenda, Seite 88

„Man kann oft die Funktionen des Andachtsbildes und des Sammlerstücks gar nicht mehr trennen. Der Markt verändert in der Ära des Privatbildes die Bedingungen des religiösen Bildes.“<sup>75</sup>

Bildliche Quellen der Buchmalerei belegen, dass private Triptycha im profanen Umfeld hauptsächlich auf Stollenschränken, seltener in Hauskapellen, aufgestellt wurden:

„Die Altäre in den Hauskapellen erscheinen im Bild demnach in derselben Ausstattung wie Kirchenaltäre mit dem Unterschied, dass sie geringer bemessen und teilweise weniger aufwendig gestaltet sind.“ [...]

„Altniederländische Darstellungen von Retabeln in profanem Ambiente geben diese fast ausnahmslos in Wohnstuben auf Stollenschränken wieder.“<sup>76</sup>

„Der Stollenschränk konnte als Verwahrmeubel, als Anrichte bei Gastmählern und zur Präsentation kostbarer Gegenstände benutzt werden.“<sup>77</sup>

Wie die Untersuchung von Steinmetz zeigt, scheinen private Triptycha in ihrer Aufstellung auf Stollenschränken sehr frei verwendet worden zu sein, da dieses Möbel sehr repräsentativ gebraucht wurde. Es konnte als Gebetspult zur privaten Andacht sakral verwendet werden, aber auch zu profanen Zwecken, als Schauschränk für wertvolle Gegenstände.<sup>78</sup> Die Grenzen zwischen religiösem und profanem Gebrauch sind hier fließend:

„So scheint es, als überwiege bei ihrer Darstellung der Aspekt der Repräsentation, nicht zuletzt auch der Schaulust gegenüber dem Betrachter des Bildes, dem durch die Inhalte der Retabel im Bild bisweilen eine zusätzliche Information vermittelt wird. Die herausragende Bedeutung des Repräsentationswertes wird in jenen Darstellungen augenfällig, in denen das Retabel austauschbar oder gemeinsam mit Geschirr wiedergegeben wird. Vermutlich kann man es sich so vorstellen, dass das jeweils kostbarste Gut unabhängig von seinem Charakter auf dem Stollenschränk ausgestellt wurde.“<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Belting, 2000 (a), Seite 477

<sup>76</sup> Steinmetz, 1995, Seite 28

<sup>77</sup> Ebenda, Seite 29

<sup>78</sup> Ebenda, Seite 32

<sup>79</sup> Ebenda

## 2.5 Fazit zur Auffassung des Mediums und der Religionsausübung

Der Begriff des Triptychons, der in der kunsthistorischen Forschung nicht klar definiert ist, wurde für diese Untersuchung festgelegt. Er bezeichnet in diesem Rahmen ein dreiteiliges malerisches Werk, ein dominierendes Mittelbild mit zwei Seitenflügeln.

Der Flügelaltar besitzt die Form eines Triptychons, in diesem Terminus ist eine kultische Verwendung des Mediums verankert. Er dient als Bestandteil eines Altares der christlichen Religionsausübung. Seine Merkmale sind bisher nicht klar definiert worden. Die Annahme, dass alle Triptycha, die sich öffnen und verschließen lassen, selbstverständlich sakral verwendet worden sind, wurde von der Forschung kritisiert.

Bisher konnten sich keine konkreten Kriterien für den sakralen und den privaten Bildgebrauch feststellen lassen.

Allgemein können niederländische Flügelaltäre durch die Verschließbarkeit ihrer Flügel, deren Außenseiten meist in Grisaillemalerei gestaltet sind, sowie Darstellungen von Stiftern und eine Eingrenzung durch traditionelle Themen, wie die Kindheit und die Passion Christi und das Leben der Muttergottes, charakterisiert werden. Im 15. Jahrhundert verweisen die Darstellungen von Altarretabeln fast immer auf die Eucharistie, die Fleischwerdung Christi:

„In der geweihten Hostie, die auf der Mensa des Altares liegt, ist Christus nach katholischem Glauben nicht nur sinnbildlich, sondern ‚wahrhaft, wesentlich und wirklich‘ gegenwärtig. Durch das Einbeziehen in die objektive Handlung der liturgischen Feier erhält das Bild einen Realitätsgrad, der ihm an der Museumswand fehlt.“<sup>80</sup>

Steinmetz überprüft anhand von Darstellungen von Altarretabeln in der niederländischen Buchmalerei den Bezug zwischen liturgischen Handlungen und der Funktion des Flügelaltars:

„In der kunsthistorischen Literatur wird außerdem betont, dass der besondere Reiz und eigentliche Zweck des Flügelretabels in der Wandelbarkeit seiner Schauseite liege, die eine inhaltliche Steigerung durch Öffnung vom Alltag zum Sonn- und Feiertag erlaube. Keine Darstellung eines Retabels liefert jedoch für eine entsprechende Aussage Anhaltspunkte.“<sup>81</sup>

„Die größere Realitätsnähe der Darstellungen führt um 1480 erstmals zur Wiedergabe geschlossener Flügelretabel. Der Zustand - offen oder geschlossen - wird jedoch

---

<sup>80</sup> Lankheit, 1959, Seite 8

<sup>81</sup> Steinmetz, 1995, Seite 36

weiterhin unabhängig von der dargestellten Handlung gewählt, so dass sich keine spezielle liturgische Nutzung des Flügelretabels erkennen lässt.<sup>82</sup>

Dieser Befund lässt nicht darauf schließen, dass die Öffnung der Flügel im Allgemeinen nicht zur Bedeutungssteigerung verwendet wurde, die Künstler haben dieser Funktion bei der Gestaltung von illuminierten Handschriften keine Bedeutung zugemessen. Die Analyse der in der Buchmalerei dargestellten Flügelaltäre spiegelt die zeitgenössische Verwendung von Altarretabeln, Rückschlüsse sind daher mit Vorbehalt zu betrachten:

„Die untersuchten Retabel befanden sich in den Darstellungen zumeist auf Altären, an denen eine sakrale Handlung vollzogen wird.“ [...]

„Die Mehrzahl der Bilder zeigt liturgische Handlungen, die vor Retabeln ohne einen unmittelbaren inhaltlichen Bezug zelebriert werden.“<sup>83</sup>

„Die Darstellungen zeigen demnach, dass ein Altarretabel nicht exklusiv mit bestimmten liturgischen Handlungen verbunden wurde.“<sup>84</sup>

Im privaten Rahmen lässt sich eine scheinbar widersprüchliche Beobachtung im Bezug auf den Gebrauch von religiösen Bildern machen:

„Einerseits die hohe Wertschätzung des Stollenschranks, der in Darstellungen als einziges Möbel mit religiösen Bildwerken wiedergegeben wird, der auf Grund von Quellen ausdrücklich zum Gebrauch nach Art eines Altares vorgesehen sein konnte und in dieser Form dargestellt wird. Andererseits der freie und unbefangene Umgang mit entsprechenden Anlagen im Bild, ihre Doppelnutzung als *Altar* und Schrank, ihre Austauschbarkeit mit rein profanen Anlagen und vor allem die Seltenheit, mit der sie tatsächlich der Andacht dienen.“ [...]

„Man muss davon ausgehen, dass die Religionsausübung, vor allem im privaten Bereich, nicht annähernd so feierlich gestaltet und streng reguliert war, wie es in heutiger Auffassung bisweilen erscheint. Die Integration religiöser Gegenstände und Ikonographie in den Alltag war vielmehr derart selbstverständlich, dass ein in heutiger Sicht vermeintlich respektloser und nachlässiger Umgang vermutlich als normal empfunden wurde.“<sup>85</sup>

Es lassen sich keine festen Kriterien für den praktisch-liturgischen Gebrauch von Flügelaltären und Andachtsbildern feststellen. Dies gründet sich einerseits auf die repräsentativ geprägte

---

<sup>82</sup> Steinmetz, 1995, Seite 37

<sup>83</sup> Ebenda, Seite 45

<sup>84</sup> Ebenda, Seite 46

<sup>85</sup> Ebenda, Seite 32

Funktion des Altarbildes, andererseits auf den freien Umgang mit dem Triptychon im privaten Umfeld als religiöses Andachtsbild und zugleich als kostbares Schauobjekt. Aus diesem Grund können die „nicht-kultischen Triptycha“ durch den funktionellen Aspekt nicht von Flügelaltären abgegrenzt werden. Eine Differenzierung geht vom Inhalt der Darstellung aus.

Der von mir eingeführte Begriff „nicht-kultisch“ ist als Gegensatz zu den kultisch gebrauchten Flügelaltären im Sinne der christlichen Religionsausübung, des Gebets und der Heiligen Messe, zu verstehen. Die Interpretation der Bildinhalte der „nicht-kultischen Triptycha“ wird offensichtlich machen, dass diese Werke nicht für die Kulthandlung geschaffen wurden.

### **3 „Nicht-kultische Triptycha“**

#### 3.1 Beleuchtung von acht Werken in einem neuen Verständnis

Im folgenden Kapitel werden acht Triptycha unter dem Gesichtspunkt einer nicht-kultischen Verwendung untersucht. Es handelt sich um Werke von bedeutenden Künstlern. Über ihren originalen Bestimmungsort, die Auftraggeber und den ursprünglichen Verwendungszweck gibt es keine gesicherten Überlieferungen.

Die Untersuchung geht vom jeweiligen Bildinhalt aus und versucht im Einzelnen zu hinterfragen, was der Inhalt über die Wünsche des Auftraggebers, die Motivation der Entstehung und über eine mögliche Funktion des Werks aussagen könnte. Dabei wird auf die jeweilige Themenwahl und auf die Ikonographie der Bilder eingegangen. Es ist mein Anliegen auf den innovativen Wert der Bildinhalte im Hinblick auf einen künstlerischen Freiraum aufmerksam zu machen. Es soll aufgezeigt werden, welche Erwägungen eine kultische Verwendung ausschließen lassen. Die Argumentation wird sich dabei auf die Interpretation des Bildinhalts, seine Wirkung und Aussage stützen. In diesem Zusammenhang soll für jedes Werk eine mögliche Auffassung im Bezug auf sein Umfeld und den intendierten Bestimmungszweck angeboten werden. Diese kann in Anbetracht fehlender Dokumentation nicht mehr als ein hypothetischer Vorschlag bleiben. Die Untersuchung der Werke im Bezug auf ihre Inhalte ist zielführend für das Verständnis des geistigen Umfelds, in dem Triptycha entstehen konnten, die nicht der christlichen Religionsausübung dienen.

Um „nicht-kultische Triptycha“ von kultisch gebrauchten Flügelaltären abzugrenzen zu können, scheint mir ein direkter Vergleich hilfreich. Ich werde den ausgewählten Werken Flügelaltäre derselben Künstler gegenüberstellen, um zu zeigen, wie der jeweilige Meister Altarbilder gestaltet hat. Dabei wird ersichtlich, wie sich diese konzeptionell von den nicht-kultisch gebrauchten Triptycha unterscheiden. Zum Schluss des Kapitels arbeite ich gemeinsame Tendenzen heraus, um Vorschläge zu den Motiven der Entstehung der untersuchten Werke und ihrer möglichen Funktion zu erarbeiten.

### 3.2 Drei Bildfindungen von Hieronymus Bosch

Einige Triptycha von Hieronymus Bosch haben der Forschung viele bisher ungelöste Rätsel aufgegeben. Vor allem die Deutung und Interpretation des Bildinhalts hat Generationen von Kunsthistorikern beschäftigt. Mangels Überlieferung über die Auftraggeber und die ursprüngliche Bestimmung dieser Werke wurde von der Forschung in diesem Kontext die Problematik aufgegriffen, ob es sich um Altarbilder handeln kann. Für diese Frage ausschlaggebend sind der Bildinhalt, die Interpretation der ungewöhnlichen Ikonographien und die Deutung des Bildgegenstands und seiner Botschaft.

Der sogenannte „**Garten der Lüste**“, das größte Triptychon, das Hieronymus Bosch geschaffen hat, ist in dieser Hinsicht das umstrittenste Werk (Abb. 1,2). Bis heute herrscht kein allgemeiner Konsens der Meinungen über den Bildinhalt und die Funktion. Die Ikonographie des Werks ist einzigartig. Die Mehrheit der Autoren, die sich mit dem „Garten der Lüste“ befassten, geht davon aus, dass dieses Triptychon nicht sakral gebraucht worden ist.<sup>86</sup> Jedoch ist immer wieder, auch in der jüngeren Forschung, postuliert worden, dass dieses Werk selbstverständlich oder sozusagen selbst erklärend als Altarbild aufzufassen ist.<sup>87</sup>

Vertreter dieses Standpunkts stützen ihr Hauptargument auf die Art des Bildträgers, der in der traditionellen Form eines Flügelaltars gestaltet ist. Wieso sollte man veranlasst sein zu argumentieren, dass ein Bild, das formal ein Triptychon ist und einen religiös motivierten Inhalt aufweist, als Altarbild zu verstehen ist? Dass die formale Gestaltung prinzipiell als Argument für die Altarbildfunktion nicht haltbar ist, wird diese Untersuchung offensichtlich machen. Einige Autoren, die den „Garten der Lüste“ als Flügelaltar aufgefasst haben, haben dies nach meinem Erachten mangels Reflexion getan. Ungeachtet der Gegenpositionen wurde unterstrichen, dass ein „Flügelaltar“ mit Sicherheit ein religiöses Werk ist.<sup>88</sup>

Held verstrickt sich in ihrer Arbeit zur Forschungsgeschichte des „Gartens der Lüste“ im Versuch die beiden gegensätzlichen Positionen darzustellen in einen Widerspruch. Sie betont, dass das Bild durch seine Form und seine Größe:

---

<sup>86</sup> So beispielsweise Fraenger, Gibson, Wirth, Vandenbroeck, Belting

<sup>87</sup> So meinen Koldewij, Marijnissen, Limentani-Virdis

<sup>88</sup> Limentani-Virdis, 2002, Seite 107

„[...] wohl als Altarbild vorgesehen war, jedoch in eine unverfängliche Umgebung transferiert werden musste, da die erotischen Szenen seine intendierte Verwendung unmöglich machten.“<sup>89</sup>

Dass ein Bild in Form eines Flügelaltars nicht zur Anbetung geschaffen wurde, scheint nicht vorstellbar. Held merkt an, dass sich Kriterien für „Nicht-Altarbilder“ zu Boschs Zeit noch kaum fassen lassen.<sup>90</sup> Das Aufkommen „nicht-kultischer Triptycha“ soll im folgenden Gegenstand einer kunstgeschichtlichen Arbeit werden.

Angesichts des skurrilen Treibens der zahlreichen nackten Figuren, der tierischen und der dämonischen Wesen haben viele Forscher berechtigterweise Zweifel erhoben, ob der „Garten der Lüste“ als Flügelaltar aufzufassen ist. Der Großteil der Forschung hat die Altarbildfunktion auf Grund des Bildinhalts ausgeschlossen, denn starke Argumente sprechen gegen eine kultische Verwendung des Werks. Vor allem ist auf die Darstellung des Mittelbildes zu verweisen, die durch die Nacktheit der zahlreichen Figuren und ihre erotischen Handlungen und Gesten, die auf phantastische Gebilde, Tiere und Mischwesen übergreifen, ein Bild der sexuellen Freizügigkeit zeigt. Der Betrachter wird zum Voyeur (Abb. 3, 4, 5). Der Verzehr von Früchten, die überall in der Mitteltafel präsent und überdimensional groß gestaltet sind, scheint die größte Begierde der Menschen zu sein, die diese Landschaft bevölkern. Die nackten männlichen und weiblichen Gestalten naschen sinnlich und hingebungsvoll an leuchtend roten und blauen Beeren, sie strecken sich ihnen entgegen, umklammern diese oder öffnen erwartungsvoll ihre Münder.

Im rechten Flügel mit der Höllendarstellung erinnern einige Dämonen durch ihre Gewandung an Mönche und Nonnen beziehungsweise Privilegierte und Adelige (Abb. 6, 7, 8). Die gesellschafts- und kirchenkritische Tendenz, die auf einem Altarbild gewiss nicht erwünscht gewesen wäre, ist nicht von der Hand zu weisen. Eine Interpretation des Bildinhalts darf an dieser Stelle vernachlässigt werden, da diese angesichts der verschiedenen Deutungsansätze und -Ebenen den Rahmen sprengen würde.<sup>91</sup> Für die Argumentation festzuhalten sind die beschriebenen Gestaltungselemente, die nicht anbetungswürdig sind, die nicht die christliche Heilslehre illustrieren und daher eine Altarbildfunktion dieses Werks ad absurdum führen.

---

<sup>89</sup> Held, 2004, Seite 69

<sup>90</sup> Ebenda

<sup>91</sup> Ich möchte an dieser Stelle auf die Publikation von Silver verweisen, die mögliche Einflüsse zur Gestaltung dieser einzigartigen Ikonographie aufzeigt. Silver, 2006 (a), Seite 21-78

Weitere Argumente liegen im Bildausdruck. Der Anblick des geöffneten Triptychons mit seiner phantasievollen Vielfalt vermag den Betrachter in Erstaunen und Verwunderung zu versetzen. Es ist nicht vorstellbar, dass er nicht auch beim zeitgenössischen Betrachter innere Erregung und möglicherweise Provokation erweckt hat. Der Gedanke, dass vor dieser Darstellung gebetet oder eine Messfeier abgehalten wurde, scheint in höchstem Maße abwegig. Der Gebrauch als privates Andachtsbild lässt sich auf Grund des Bildinhalts, der nicht zu meditativer Versenkung verleitet, ausschließen. Auch die Kleinteiligkeit, die nur eine Betrachtung aus relativer Nähe erlaubt, spricht gegen eine Verwendung als Altarbild.

Die ungewöhnliche Ikonographie des „Gartens der Lüste“ stellt eine künstlerische Innovation dar, sie besitzt keine direkten Vorläufer und lässt sich nicht allein durch die Darstellungstradition oder den Bibeltext erklären. Wie bereits von der Forschung festgestellt wurde,<sup>92</sup> erinnert das Darstellungsschema an das eines Jüngsten Gerichts.<sup>93</sup> Ich möchte beispielhaft auf ein Triptychon von Memling verweisen (Abb. 23). Das Mittelbild zeigt das Gericht mit Gott als Richter und der Seelenwaage, beziehungsweise die Trennung der auferstandenen Seelen. Auf den Flügeln sind links das himmlische Paradies mit den erlösten Seelen und rechts die Seelenfolter in der Hölle dargestellt. Boschs Bild zeigt in geöffnetem Zustand auf dem linken Flügel eine Darstellung des Paradieses mit Gott, der Eva Adam zuführt und auf dem rechten Flügel eine Höllendarstellung mit der Seelenqual auf vielfältige Art und Weise. Das Mittelbild weicht vom traditionellen Darstellungsschema völlig ab. Das Zentrum des Triptychons zeigt das lustvolle Treiben in einer Paradieslandschaft. Die Anordnung dieser Darstellung zwischen Paradies und Hölle macht offensichtlich, dass der Meister bewusst an das Schema der Gerichtsdarstellungen und damit an die künstlerische Tradition anschließt, diese jedoch mit seinem Werk durchbricht:

„Bosch suchte nach einem autonomen Inhalt der Kunst, den er einstweilen nur in der eigensinnigen Umdeutung der alten Ikonographie fand.“<sup>94</sup>

Auf den Außenseiten befindet sich ebenfalls eine ungewöhnliche Darstellung. Die Forschung ist sich im Allgemeinen darüber einig, dass hier die unbewohnte Welt zu Beginn der Schöpfung gestaltet worden ist. Die lateinische Inschrift verweist auf das Schöpfungslob eines Psalms und nicht auf den Schöpfungsbericht der Genesis. Eine derartige Darstellung auf der Außenseite

---

<sup>92</sup> Belting, 2002 (a), Seite 85

<sup>93</sup> Drei Beispiele für die Darstellung des Jüngsten Gerichts von Memling (Abb.), von Fra Angelico (Abb.) und von Van Leyden (Abb.)

<sup>94</sup> Belting, 2002 (a), Seite 89

eines Triptychons ist ebenfalls Boschs einzigartige Bildfindung.<sup>95</sup> Belting sieht in Boschs Themenwahl eine religiös gerechtfertigte Eroberung einer poetischen Freiheit der Malerei:

„Es ging nicht darum, die Bibel zu illustrieren, und doch war der Nachweis einer soliden Bibelkenntnis nötig, um sich gegen Kontrolleure und Denunzianten zu wappnen, die nach Bibelabweichungen suchten. Mag auch der Auftraggeber eine Gesellschaftskritik gesehen haben, so hatte die gemalte Utopie für Bosch den Sinn, für die Kunst eine Freiheit zu eröffnen, welche die Poesie immer schon genossen hatte, weshalb sie auch das Recht auf Fiktionen in Anspruch nahm.“<sup>96</sup>

Der Bildinhalt ist biblisch motiviert, es handelt sich jedoch nicht um ein Altarbild. Wie sich durch die Auseinandersetzung mit dem Garten der Lüste abzeichnet, muss ein Triptychon mit religiösem Sujet nicht selbstverständlich auch ein kultisch gebrauchtes Bild sein. Wie kann man sich mit dieser Erkenntnis Boschs Werk und seiner Bestimmung annähern?

1517, ein Jahr nach Boschs Tod, ist der „Garten der Lüste“ durch einen Augenzeugenbericht im Palais Nassau nachweisbar.<sup>97</sup> Die Forschung nimmt allgemein an, dass das Werk ursprünglich für dieses Umfeld bestellt wurde und sieht in Engelbrecht II. oder Hendrik III. die möglichen Auftraggeber.<sup>98</sup> Die Kunstsammlung der Fürsten von Nassau besaß einen öffentlichen Charakter und konnte von Regenten und Reisenden als Sehenswürdigkeit besucht werden. In diesem Zusammenhang schlägt Belting mit einer hypothetischen Vorstellung eine mögliche Funktion des Werks vor, die seine Bildwirkung berücksichtigt.<sup>99</sup> Der „Garten der Lüste“ könnte als Kunstkammerstück für die Vorführung vor einem Publikum geschaffen worden sein. Die gewählte Altarform dient hierbei als Mittel für die Inszenierung, bei der die Flügel vor den Beschauern womöglich theatralisch geöffnet wurden. Der Auftraggeber konnte sich dabei an ihren Reaktionen erfreuen.

Silver erkennt in der Wahl der Triptychon-Form die bewusste Verwendung einer Grundstruktur, die dem Betrachter zum Verständnis dieses originellen Werks einen thematischen Zusammenhang und geistige Führung bieten soll.<sup>100</sup> Er interpretiert das Bild in der Tradition niederländischer und deutscher Gerichtsbilder für Regenten und Rathäuser als Warnung vor dem Schwelgen in sinnlichen Genüssen und der daraus resultierenden Bestrafung in der Hölle:

---

<sup>95</sup> Belting, 2002 (a), Seite 22

<sup>96</sup> Ebenda, Seite 89

<sup>97</sup> Silver, 2006 (a), Seite 21

<sup>98</sup> Ebenda

<sup>99</sup> Belting, 2002 (a), Seite 78

<sup>100</sup> Silver, 2006 (a), Seite 26

„...Boschs ‚Garten der Lüste‘ verbindet das Heilige mit dem Profanen, um zu belehren, aber auch, um Vergnügen zu bereiten.“<sup>101</sup>

Als Hinweis, dass dieses Triptychon im profanen Umfeld verstanden wurde, kann die Tatsache gelten, dass um 1550 in Brüssel Boschs Bildinhalte auf Tapisserien kopiert wurden, ein luxuriöses Medium zur Ausstattung fürstlicher Wohnräume.<sup>102</sup> Bis heute scheint dieses Werk über die Disziplin der Kunstgeschichte hinaus einen Reiz auszustrahlen, der vom Rätsel um seinen Inhalt ausgeht. Dass dieser im Widerspruch zum christlichen Kult empfunden wird, zeigt der Umstand, dass die dritte Auflage des „Handwörterbuchs des deutschen Aberglaubens“ von 2000 auf seinem Einband eine Abbildung des Triptychons trägt.<sup>103</sup>

Ich möchte zwei weitere Bildfindungen von Hieronymus Bosch in den Kontext der „nicht-kultischen Triptycha“ stellen. Diese weisen das bereits angesprochene Darstellungsschema eines Jüngsten Gerichts auf.

Das Triptychon in der Wiener Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste wird trotz des schlechten Erhaltungszustands allgemein als eigenhändiges Werk des Meisters anerkannt (Abb. 9, 10). Über den Auftraggeber und die ursprüngliche Bestimmung ist nichts bekannt. Es wird in der Forschung allgemein als **„Jüngstes Gericht“** bezeichnet, obwohl die Ikonographie deutlich von der traditionellen Darstellungsweise abweicht.

Die Darstellung der Höllenqualen füllt den rechten Flügel sowie beinahe das gesamte Mittelbild. Da eine Auferstehung der Toten oder das Abwiegen der Seelen, beziehungsweise eine Trennung in Erlöste und Verdammte vollkommen fehlt, ist das „Gericht“ nicht Gegenstand der Darstellung. Das Paradies auf dem linken Flügel ist, wie auch im „Garten der Lüste“ und im „Heuwagen-Triptychon“, nicht der Ort, an dem die erlösten Seelen aufgenommen werden, sondern der Garten, den die ersten Menschen, Adam und Eva, bewohnen. Im oberen Bereich des Mittelbildes thront Christus auf dem Regenbogen flankiert von Maria und Johannes, zwölf Knienden und musizierenden Engeln. Am linken oberen Bildrand kann man bei genauer Betrachtung einige, von Engeln begleitete, aufsteigende Seelen erkennen.

Eine Hoffnung auf Erlösung ist dem Eindruck nach kaum vorhanden. Die vielfältige Bestrafung aller menschlichen Sünden, die eine düstere Gewissheit zu sein scheint, bildet das Zentrum der

---

<sup>101</sup> Silver, 2006 (a), Seite 78

<sup>102</sup> Belting, 2002 (a), Seite 82

<sup>103</sup> Bächthold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (3. Auflage), Berlin, 2000

Darstellung. Eine derartige Gestaltung eines Jüngsten Gerichts, das meines Erachtens nur mit Vorbehalt als Gerichtsdarstellung identifiziert werden kann, findet keine Vorläufer in der Darstellungstradition. Bosch gestaltet ein pessimistisches Bild grausamer Folterqualen, in dem die Menschen seit der Vertreibung aus dem Paradies der Sünde scheinbar ausgeliefert und daher ohne Gericht und geringe Hoffnung auf Seelenheil in die Hölle verdammt sind. Der Bildinhalt erweckt den Anschein einer persönlichen Interpretation des Meisters. Der Anblick der grausamen und zugleich phantasievollen Folter durch Maschinen, Dämonen übergroße Klingen, Spieße und andere Werkzeuge verleitet nicht zum Gebet oder zur Andacht. Das Triptychon birgt vielmehr eine Botschaft der Warnung vor der völligen Verdorbenheit der Menschen. Diese bringt Belting mit dem höfischen Milieu in Verbindung, aus dem der mögliche Auftraggeber zu vermuten ist:

„Die im Entstehen begriffene weltliche Kultur, die selbst an den Höfen keine im engeren Sinne höfischen Interessen mehr verfolgte und sich eher an den Humanisten orientierte, machte am Vorabend der Reformation die verderbte Gesellschaft und die wankelmütige Menschennatur zu ihrem wichtigsten Thema.“<sup>104</sup>

In diesem Sinne wäre das Triptychon nicht als Altarbild zu verstehen, sondern als kritisch-didaktisches Kunstkammerstück, als Ausdruck von Boschs Interpretation der Gesellschaft, die den weltlichen Sünden verfallen ist:

„Die Welt, die er malt, ist der Stoff seiner persönlichen Welterfahrung, so sehr er sie auch immer wieder an das Gerüst kirchlicher Wahrheiten bindet. Nicht die kirchlichen Wahrheiten sind ungewiss geworden, sondern die Fähigkeiten der Menschen, sich damit vor der Welt zu retten.“<sup>105</sup>

Der Auftraggeber dieses Werks ermöglichte dem Meister den Freiraum eine innovative Ikonographie zu gestalten und ein religiöses Thema zu interpretieren. Dadurch kommt dem Maler eine Anerkennung zu, die zum Beginn einer Entwicklung beigetragen hat, der Heranbildung einer Auffassung von Kunst:

„Bosch, der Exponent der jungen Laienkultur, malte allerdings für eine Elite, die sich den Luxus von Gemälden erlauben konnte, die keinem religiösen Zweck mehr gehorchen und die Anfänge der Kunstsammlung erahnen lassen. Der ‚Erfinder‘ dieser neuen Malerei wuchs rasch in die Geltung eines literarischen Autors hinein, der mehr an seinen Themen und an seinem originellen Diskurs gemessen wurde als an der

---

<sup>104</sup> Belting, 1994, Seite 88

<sup>105</sup> Ebenda, Seite 91

maltechnischen Ausführung allein, die in manchen Werken Boschs denn auch eher bescheiden ausfällt, so poetisch er auch in anderen Werken die Farbe anwendet.“<sup>106</sup>

Die Außenseite des Triptychons zeigt links den Hl. Jakobus in einer Landschaft und rechts den Hl. Bravo unter einem Torbogen (Abb. 9). Unter den beiden Figuren befindet sich jeweils ein Feld mit einem leeren Wappenschild. Die Heiligen stehen möglicherweise mit dem Auftraggeber in Verbindung, jedoch könnten die fehlenden Wappen auf eine Änderung des Auftrags hindeuten. Eine technische Untersuchung des Triptychons könnte in dieser Hinsicht Aufschluss geben.

Das sogenannte „**Heuwagen-Triptychon**“ aus dem Prado in Madrid wird von der neueren Forschung als profanes Werk bezeichnet (Abb. 11, 12).<sup>107</sup> Über seine ursprüngliche Bestimmung und seinen Auftraggeber ist nichts bekannt. Eine neuere Untersuchung des Triptychons ergab, dass dieses Werk keine eigenhändige Arbeit des Meisters sein kann.<sup>108</sup> Die technische Untersuchung der Unterzeichnung zeigt, dass sich diese von der Bosch zugeschriebenen Strich- und Pinselführung unterscheidet. Hinzu kommt, dass die dendrochronologische Untersuchung des Holzes eine Entstehung des Gemäldes vor 1516 ausschließt. Die Bildidee ist mit Sicherheit auf den Meister zurückzuführen. Koreny vermutet, dass möglicherweise ein jüngerer Mitarbeiter seiner Werkstatt das Werk nach Boschs Tod ausgeführt hat.<sup>109</sup> Eine weitere Version befindet sich im Escorial.

Die metaphorische Bildsprache macht das moralisierende Hauptthema des Triptychons anschaulich. Die Ikonographie sowie die Thematik besitzen keine Vorbilder aus der Darstellungstradition und müssen auf Grund des Stils und der Bildsprache eine innovative Bildfindung von Bosch nachahmen. Das Bild trägt auf der Mitteltafel die Signatur des Meisters:

„Die Präsenz von mutmaßlichen Bosch-Signaturen auf anderen Werken ist sowohl kennzeichnend für seine außergewöhnliche Popularität bis zum Ende des 16. Jahrhunderts wie auch für eine veränderte Kunstwelt, wo künstlerische Produktion und charakteristische Themen und Formen unter einem ‚Markennamen‘ gegenüber dem religiösen Gehalt und Zweck eines Bildes Vorrang erhielten.“<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> Belting, 1994, Seite 91

<sup>107</sup> Silver, 2006, Seite 239

<sup>108</sup> Koreny, 2004, Seite 48

<sup>109</sup> Ebenda

<sup>110</sup> Silver, 2006, Seite 127

Die Außenseite zeigt einen Wanderer oder Hausierer, der einen Weg entlang schreitet und sich mit einem Stock einen wütenden Hund fernhält (Abb. 11). Dahinter befindet sich eine Landschaft mit Wegelagerern, einem Hirtenpaar, die zur Musik eines Dudelsackpfeifers tanzen, und einer Hinrichtung auf einem entfernten Galgenberg. Der Hausierer, der durch eine lasterhafte Welt wandert, ist thematisch mit dem Inneren des Triptychons verbunden.

In geöffnetem Zustand sind bildliche Metaphern für die weltlichen Begierden der Menschheit dargestellt, die diese geradewegs in die Hölle führen. Im Zentrum der Darstellung befindet sich der Heuwagen, umringt von einer Menschenmenge, die gierig versucht das Heu an sich zu raffen. Der Wagen, hinter dem sich eine Gefolgschaft gebildet hat, wird von Dämonen in die Hölle gezogen, wodurch der rechte Flügel mit dem Mittelbild kompositorisch verbunden ist. Dem Betrachter wird durch diese Fortbewegung eine Leserichtung suggeriert. Der linke Flügel enthält eine Darstellung des Paradieses mit dem Engelsturz, der Erschaffung von Eva, dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies.

Diese Darstellungen sind durch den Bibeltext bzw. die apokryphen Schriften inspiriert, das zentrale Thema des Triptychons illustriert jedoch nicht die Heilslehre, es trägt unmissverständlich kirchenkritische Züge. Rechts am unteren Bildrand der Mitteltafel weist ein trinkender Mönch mit seinem Becher auf einige Nonnen, die das Heu in einen großen Sack füllen (Abb. 13). Hohe kirchliche und weltliche Würdenträger folgen dem lasterhaften Zug in die Bestrafung der Hölle, wodurch eine gesellschaftskritische Aussage des Werks deutlich hervortritt.

Eine Darstellung eines Verlangens der kirchlichen Repräsentanten nach irdischen Verlockungen auf dem Mittelbild eines Flügelaltars ist undenkbar. Der Bildinhalt des Triptychons ist nicht anbetungswürdig, er zeigt auf karikaturistische Weise die Abgründe der Gesellschaft, Mordlustige, Säufer, Quacksalber. In ihrem Mittelpunkt steht die Gier nach dem Heu, der alle diese Menschen gleichermaßen unterworfen sind. Diese moralisierende Botschaft lässt eine Bestimmung des Werks zu privaten Zwecken im profanen Umfeld annehmen. Möglicherweise diente dieses Bild, so wie der „Garten der Lüste“, zur Warnung und Abschreckung, aber auch zur Belustigung und Unterhaltung seiner Beschauer. Auch diese Bildidee, die auf Hieronymus Bosch zurückgeht, wurde im 16. Jahrhundert in Brüssel für Tapisserien aufgegriffen.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Garrido und Van Schoute, 2001, Seite 155

Es ist bemerkenswert, dass die Bildinhalte dieser Triptycha in der Forschung eine Vielzahl an Deutungen und Interpretationen mit unterschiedlichen Ansätzen angeregt haben, jedoch selten nach ihrer ursprünglichen Verwendung gefragt wurde.

Bosch vollzieht durch die Wahl der Triptychon-Form für seine moralisierenden Werke einen Bruch mit der Tradition der niederländischen Flügelaltäre:

„Eine bildliche Repräsentation des Heilsgeschehens ist hier nicht mehr gewollt. Auch wenn die traditionelle anprangernde Tendenz des ‚Gartens der Lüste‘ gültig bleibt: welch ein Abstand zum Mysterienbild! Welch eine geradezu unvorstellbare Umkehrung, am zentralen Punkt des Kultgeschehens, dem Altar, statt des Heils das Unheil im Bilde aufzurichten! Es ist schlechthin undenkbar, dass vor diesen Tafeln die Messe gefeiert worden ist.“<sup>112</sup>

Die Thematik und Ikonographie dieser Bilder sind eigenwillig und innovativ, gleichzeitig besitzen sie religiös motivierte Inhalte. Sie sind durch ihr Darstellungsschema in die Tradition eingebettet. In diesem Zusammenhang wäre eine allgemeine Untersuchung von Weltgerichtsdarstellungen wünschenswert, um zu ergründen, ob und inwiefern mit dieser Thematik eine Loslösung von der sakralen Bildfunktion stattfindet. Dazu wären vor allem Werke zu untersuchen, die nachweislich für ein profanes Umfeld wie z.B. Rathäuser bestellt wurden. Dabei wären Hinweise hinsichtlich ihrer repräsentativen Verwendung zu erforschen.

Weitere Triptycha von Hieronymus Bosch und seinem Umfeld stehen begründeter Weise im Verdacht keine kultisch gebrauchten Bilder zu sein.<sup>113</sup> Diese fordern ebenfalls eine Betrachtung im Kontext der „nicht-kultischen Triptycha“, welche an dieser Stelle jedoch den Rahmen sprengen würde.

Ein Vergleich mit Boschs **„Anbetung der Könige“**, einem Werk, das für die kultische Verwendung bestimmt war, soll die gestalterischen Differenzen zu den „nicht-kultischen Triptycha“ aufzeigen und zugleich verdeutlichen, wie der Meister einen Flügelaltar gestaltet hat (Abb. 25, 26).

In einer Landschaft, die alle drei Bildteile verbindet, überbringen auf der Mitteltafel die drei Könige ihre Gaben vor dem auffälligen Stall, vor dem Maria das Christuskind auf ihrem Schoß präsentiert. Diese Szene des Neuen Testaments ist auf niederländischen Flügelaltären häufig

---

<sup>112</sup> Lankheit, 1969, Seite 26

<sup>113</sup> z.B. Die Versuchung des Heiligen Antonius, das Jüngste Gericht aus Brügge, Triptychon-Fragmente: „Tod des Geizhalses“, „Narrenschiff“

gestaltet worden. Auf den beiden Flügeln sind links und rechts die knieenden Stifter dargestellt, begleitet von ihren Schutzheiligen beobachten sie die Szene.

Die Figuren sind wesentlich monumentaler gestaltet als in den „nicht-kultischen Triptycha“, dies trägt zur leichteren Lesbarkeit bei. Die Darstellung ist bis auf das entfernte, staffageartige Treiben in der Hintergrundlandschaft auf die Hauptszene reduziert. Vergleichsweise besteht hier nicht der bildbeherrschende Eindruck einer Aufsplitterung der Szenerie. Die Außenseite zeigt das Wunder der Gregorsmesse (Abb. 25). Durch das Erscheinen des gepeinigten Leibs Christi auf den Außenflügeln und durch die Präsentation des Christuskindes durch Maria auf der Innenseite enthält dieser Flügelaltar von Hieronymus Bosch einen zweifachen Verweis auf die Eucharistie, die Fleischwerdung Christi. Dadurch bezieht sich die Darstellung direkt auf die christliche Kulthandlung. Die Wappen, die sich auf den Innenseiten der Flügel befinden, ermöglichen eine Identifizierung der Stifter als Angehörige der Familien Bronckhorst und Bosshuysen.<sup>114</sup>

### 3.3 Das „Hiob-Triptychon“ von Bernard van Orley

Bernard van Orley, Hofmaler der Kunstliebhaberin und Regentin der Niederlande Margarethe von Österreich,<sup>115</sup> schuf ein Triptychon, das auf seiner Innenseite Szenen des Alten Testaments zeigt (Abb. 14, 15). Diese thematisieren Gottes Prüfungen des wohlhabenden Hiob, die durch den Verlust seines irdischen Besitzes dessen Glauben und Geduld auf die Probe stellen. Auf dem rechten Flügel ist die Vertreibung der Herden dargestellt. Für das Mittelbild hat Orley die dramatische Szene der Erschlagung der Kinder gewählt. Der linke Flügel zeigt den Ausgang der Geschichte, Hiob erlangt nach dem Bestehen der Prüfungen seinen Reichtum wieder, seine Freunde huldigen ihm. Auf den Außenseiten ist die Parabel vom Armen Lazarus und dem reichen Mann in drei horizontalen Registern gestaltet (Abb. 14). Diese Szenen des Neuen Testaments schildern das Mahl des Reichen und die Vertreibung des sterbenden Lazarus, dessen Auferstehung, sowie den Tod des Prassers und seine Bestrafung in der Hölle.

Orley zeigt bei der Gestaltung dieses Triptychons großes Interesse an der Ausführung von Verkürzungen und Bewegungen der Figuren. Besonders stellt er sich dieser Herausforderung bei der Darstellung der Mitteltafel. Die Kinder Hiobs versuchen in dramatischen Gesten vor den

---

<sup>114</sup> De Tolnay, 1984, Seite 371

<sup>115</sup> Van Mander, 2000, Seite 66

herabstürzenden Teilen der Decke zu fliehen. Als Beweis für die Betonung seiner künstlerischen Leistung kann Orleys mehrfache Signatur gelten, die das Entstehungsjahr 1521 angibt. Friedländer bezeichnet diese sogar als eitel. Der Autor zieht daraus den Schluss, dass es die Intention des Meisters gewesen ist Außerordentliches zu bieten und mit diesem Werk ein Meisterstück seiner Fertigkeiten zu schaffen.<sup>116</sup>

Szenen aus dem Leben Hiobs waren selten Inhalt eines Triptychons. Zwei Untersuchungen von Eichberger und Sindermann-Lange beschäftigen sich mit möglichen Einflüssen zu Orleys ungewöhnlicher und innovativer Ikonographie. Eine gestalterische Tradition des Hiob-Themas kann vor allem in der Buchmalerei nachgewiesen werden; ab dem Ende des 15. Jahrhunderts findet das Thema Eingang in die Tafelmalerei.<sup>117</sup>

Die Außenflügel von Dürers „Jabacher Altar“ zeigen Hiob auf dem Misthaufen, seine Frau, die ihn mit Wasser überschüttet und zwei Musikanten. Einer von diesen trägt ein Selbstportrait des Künstlers (Abb.27). Es ist ungeklärt, wie dieser Flügelaltar ursprünglich konzipiert war, da nur die Innen- und die Außenflügel erhalten sind. Welche Darstellung sich auf dem Mittelbild befunden haben könnte, ist ungewiss.<sup>118</sup> Die Forschung hat die Fragen aufgeworfen, ob die Flügel für einen zuvor bereits vorhandenen Mittelteil geschaffen wurden und ob dieser möglicherweise auch eine Szene der Hiob-Geschichte zeigte.<sup>119</sup> Die Bestimmung und die Auftraggeber des Werks sind unbekannt. Da Hiob als Patron der Kranken verehrt wurde, ist von Goldberg vorgeschlagen worden, dass der Flügelaltar für ein Spital oder ein Siechenhaus geschaffen worden ist.<sup>120</sup>

Ein weiteres Triptychon, das eine Episode der Hiob-Geschichte an einer inhaltlich bedeutenden Stelle wiedergibt, ist in Boschs Nachfolge entstanden (Abb. 28). Das Mittelbild zeigt Hiob in den Ruinen seines Hauses mit einer Gruppe von Musikanten. Die gesamte Innenseite thematisiert die Heimsuchung durch das Böse, wie durch die dämonischen Figuren hinter der Mauer im Mittelbild und in den Seitenflügeln mit dem Hl. Hieronymus und dem Hl. Antonius verdeutlicht wird. Die Komposition geht wegen ihrer Gestaltungsweise offensichtlich auf Bosch zurück, möglicherweise ist sie ein Produkt seiner Werkstatt. Auf den Außenseiten konnten die Wappen

---

<sup>116</sup> Friedländer, 1930, Seite 104

<sup>117</sup> Sindermann-Lange, 1994/95, Seite 91

<sup>118</sup> Goldberg, 1998, Seite 407

<sup>119</sup> Ebenda, Seite 408, 409

<sup>120</sup> Ebenda

der Familien Vervoort (oder van de Voorde) und Maas aus Antwerpen (links), Haro aus Spanien und Pijnappel aus `s-Hertogenbosch (rechts) identifiziert werden.<sup>121</sup>

Beide Beispiele zeigen die häufigste Illustration der Hiob-Geschichte, die die Duldsamkeit zum Ausdruck bringt: nämlich die Szene des leidenden Hiob, der sich seiner Kleider entledigt hat und auf dem Misthaufen sitzt.<sup>122</sup> Eine Vielzahl an dichterischen Verarbeitungen dieser Alttestamentarischen Thematik lässt annehmen, dass sie im Europa des 16. Jahrhunderts von zunehmendem Interesse war. Speziell in den Niederlanden wurde Hiob als Schutzpatron der Musikanten verehrt, im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit wurden die Texte, die die Geschichte Hiobs beschreiben, beliebter Stoff für Mysterienspiele.<sup>123</sup>

Sindermann-Lange stellt die Vermutung an, dass möglicherweise der Einfluss des Theaters zur Orleys bühnenhafter Inszenierung der Erschlagung der Kinder beigetragen hat.<sup>124</sup> Die Wahl der Hauptszene, die im biblischen Text eine äußerst kurze Beschreibung erhält und dadurch nicht zur lebhaften Illustration anregt, könnte vielmehr vom Mysterienspiel inspiriert worden sein. Sie eignet sich für eine effektvolle Theaterinszenierung. Dieser Vorschlag erhält hinsichtlich der Darstellung auf dem rechten Flügel Relevanz. Die Freunde huldigen dem wieder zu Wohlstand gelangten Hiob. Für die Gestaltung dieser Szene existieren weder bekannte Vorbilder noch Nachfolge, sie ist in Orleys Komposition einzigartig. Das Geschehen findet im biblischen Text kaum Erwähnung. Aus Textvorlagen für diverse Mysterienspiele hingegen geht hervor, dass die Huldigung in einigen zeitgenössischen Stücken eine größere Rolle spielte.<sup>125</sup>

Die Kombination von Szenen aus dem Leben Hiobs auf der Innenseite eines Triptychons mit der Darstellung der Lazarus-Geschichte auf der Außenseite ist einzigartig. Eichberger hat darauf hingewiesen, dass die Parabel von Lazarus und dem Reichen im Spätmittelalter hauptsächlich auf Glasfenstern gestaltet wurde, ab dem Ende des 15. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Toten-Offizium in französischen und flämischen Stundenbüchern neue Bedeutung erhielt.<sup>126</sup> Diese Gebete stellen eine Verbindung der Lazarus- und der Hiob-Thematik her, wo im Kontext von Tod und Auferstehung die Beschreibung des Jüngsten Gerichts von den persönlicheren

---

<sup>121</sup> Silver, 2006, Seite 234

<sup>122</sup> Eichberger, 1994/95, Seite 56

<sup>123</sup> Sindermann-Lange, 1994/95, Seite 90

<sup>124</sup> Ebenda, Seite 99

<sup>125</sup> Ebenda, Seite 99-100, Die Autorin zitiert die passenden Stellen (Erschlagung, Huldigung) aus den Stücken „La patience de Job“ und „Mystère du Viel Testament“, die um 1520 aufgeführt wurden.

<sup>126</sup> Eichberger, 1994/95, Seite 66

Schicksalen der beiden Protagonisten verdrängt wird.<sup>127</sup> Diese Entwicklung ist nach Eichberger im stärker werdenden Interesse der Aristokratie zu verstehen trotz ihres steigenden Wohlstands einen von christlichen Tugenden geprägten Lebensstil zu führen. Die moralisierende Botschaft der Hiob- und der Lazarus-Geschichte dient als didaktisches Beispiel für die Wichtigkeit von karitativen Diensten als Beitrag zum persönlichen Seelenheil.<sup>128</sup>

Eichberger vermutet, dass Orley das Konzept des Toten-Offiziums der Stundenbücher auf ein Triptychon übertragen hat. Sie versteht dieses Werk als Bild zur Ausübung der Devotio, möglicherweise im Zusammenhang mit Totengebeten für ein verstorbenes Familienmitglied.<sup>129</sup>

Wie stark der Einfluss der Stundenbücher oder der Theatervorstellungen auch beurteilt werden mag, es ist festzuhalten, dass Orleys Ikonographie äußerst effektiv und innovativ ist. Seine Wahl das Innere des Triptychons mit Szenen des Alten Testaments zu gestalten, kann als Argument geltend gemacht werden, dass dieses Werk nicht als Altarbild gedient haben kann. Es kann sich nicht um ein jüdisches Altarretabel handeln, da sich das Judentum immer an das Bilderverbot hielt. Wenn Alttestamentarische Szenen auf christlichen Altären zu finden waren, dann an deutlich untergeordneter Stelle. Meist wurden Episoden mit typologischem Verweis auf das Opfer und die Erlösung Christi gewählt.

Ich möchte beispielhaft auf ein Triptychon von Pieter Coecke van Aelst verweisen. Zu dem Mittelbild mit der Auferstehung Christi gehörig sind die beiden Flügel mit den Darstellungen der Jünglinge im Feuerofen und dem vom Ketos ausgespienen Jonas gestaltet worden (Abb. 29). Orleys Themenwahl hingegen verweist nicht auf die Eucharistie, der Protagonist Hiob selbst ist nur an untergeordneter Stelle im rechten Flügel wiedergegeben. Das Mittelbild zeigt nichts Anbetungswürdiges, sondern tumultartige Bewegung und dramatische Inszenierung von Mensch und Architektur. Sindermann-Lange spricht in diesem Zusammenhang von einem Beispiel für den Säkularisierungsprozess und den Funktionswandel des Triptychons.<sup>130</sup> Wie könnte dieses Werk aufgefasst werden und in welchem Umfeld ist es vorstellbar?

In der älteren und der neueren Forschung wird dieses Triptychon mit einem Dokument in Verbindung gebracht.<sup>131</sup> Es betrifft eine Zahlung an Bernard van Orley im Rahmen der Nachlassverwaltung der Margarete von Österreich für ein großes Tafelbild über „Die Tugend der

---

<sup>127</sup> Eichberger, 1994/95, Seite 74

<sup>128</sup> Ebenda, Seite 76

<sup>129</sup> Ebenda, Seite 78

<sup>130</sup> Sindermann-Lange, 1994/95, Seite 102

<sup>131</sup> Wauters, 1893, Seite 21, Eichberger, 1994/95, Seite 50, Sindermann-Lange, 1994/95, Seite 82

Geduld“. Weiters überliefert das Dokument, dass das besagte Bild ein Geschenk an den Grafen von Hoogstraeten war, um es in jenem Raum seiner Residenz über den Kamin zu hängen, in dem Margarete logierte, wenn sie den Grafen besuchte. Das Werk kann nicht mit Sicherheit durch diese Quelle identifiziert werden, jedoch hat die Forschung allgemein den Titel „Tugend der Vernunft“ („La vertu de Patience“) auf dieses Werk bezogen und auch an seinem heutigen Aufbewahrungsort im Brüsseler Museum der Schönen Künste wird es so bezeichnet.

In diesem Kontext wäre Orleys „Hiob-Triptychon“ als Geschenk mit profaner Bestimmung vorstellbar. Der Graf von Hoogstraeten spielte als hoher Beamter eine zentrale Rolle an Margaretens Hof, er war ihr Berater und enger Vertrauter.<sup>132</sup> Eichberger betont, dass noch keine detaillierte Studie zum Kunstbesitz des Grafen verfasst worden ist,<sup>133</sup> und hält die Identifikation mit dem Dokument auf Grund der Größe des Triptychons für unwahrscheinlich.<sup>134</sup> Jedoch ist für die Autorin Margaretens Hof als adäquates Umfeld für dieses Werk vorstellbar.

Das Triptychon fordert durch seine innovative Gestaltung künstlerische Freiheit, die die Mäzenin wahrscheinlich gewährte. Eichberger zieht die Parallele zwischen der Darstellung auf dem Mittelbild und Margaretens familiären Verlusten und erwägt die Möglichkeit eines persönlichen Andachtsbildes.<sup>135</sup> Diese Funktion ist meiner Meinung nach nicht auszuschließen, jedoch überwiegt auf Grund der Gestaltungsweise der Eindruck eines Kunstammerstücks, der durch die Signatur des Künstlers betont wird. Friedländer beschreibt diesen folgendermaßen:

„Orley hat sich aufgerafft, spannt seine Energie zur Bewältigung der kühnen Verkürzungen, der extrem verwickelten Bewegungen in diesem naiven Virtuosenstücke, dessen Maßlosigkeit weniger Ergriffenheit als kühle Verwunderung erregt.“<sup>136</sup>

Ich möchte an dieser Stelle auf das Programm des Triptychons eingehen. Dieses thematisiert das Verhalten eines reichen oder privilegierten Menschen. Auf der Außenseite führt es dem Betrachter das negative Beispiel vor. Der Reiche verwehrt dem Armen Lazarus seine Hilfe, die Konsequenz dafür ist im unteren Register des rechten Flügels dargestellt. Nach seinem Tod wird er die Qualen der Hölle erleiden müssen. In geöffnetem Zustand zeigt die Darstellung das positive Beispiel des Hiob. Dieser verliert seinen materiellen Reichtum und darüberhinaus auch seine Kinder. Nachdem er sich in Gottes Prüfung bewährt hat, erlangt er seinen Wohlstand

---

<sup>132</sup> Eichberger, 2002, Seite 229 „Premier maitre d'hotel“

<sup>133</sup> Ebenda, Seite 409

<sup>134</sup> Eichberger, 1994/95, Seite 51, Die Größe des Bildes sei für eine Anbringung in Privaträumen unüblich.

<sup>135</sup> Ebenda, Seite 80

<sup>136</sup> Friedländer, 1930, Seite 105

wieder, es wird ihm gehuldet. Die beiden Protagonisten können als Stereotypen betrachtet werden, das Triptychon könnte einem privilegierten Auftraggeber als moralisierendes Leitbild gedient haben. Eichberger hat auf das Bedürfnis der niederländischen Aristokratie hingewiesen, für das persönliche Seelenheil Sorge zu tragen und den Wohlstand mit einem christlichen Lebensstil zu vereinen.

In diesem Sinne würden alle bereits vorgebrachten Vorschläge zutreffen. Das Triptychon wäre als Kunstammerstück aufzufassen, das ein theologisch inspiriertes Programm und ein moralisierendes Leitbild bietet. Dieses könnte durchaus auch der persönlichen Andacht gedient haben.

Durch seinen Inszenierungswert als Triptychon bekommt es gleichzeitig einen didaktischen Charakter, außen zeigt sich das negative Beispiel mit der Konsequenz der Bestrafung, innen das positive Beispiel mit der Konsequenz der sozialen Anerkennung. Orley schafft ein originelles Kunstammerstück mit religiösem Programm und moralisierender Aussage, das durch seine effektvolle Bildgestaltung den Eindruck einer stummen Theaterinszenierung hervorruft.

Ein Altarbild mit einem Jüngsten Gericht wurde von den Almosenpflegern der Antwerpener Kathedrale bei Orley in Auftrag gegeben, das dokumentierte Werk wurde 1525 vollendet (Abb. 30, 31).<sup>137</sup> Der „**Altar der Almosenpfleger**“ eignet sich die inhaltlichen und thematischen Unterschiede im Bezug auf den intendierten Verwendungszweck im Gegensatz zum „Hiob-Triptychon“ herauszuarbeiten.

Orley verbindet das Jüngste Gericht ikonographisch mit einer Darstellung „der sieben guten Taten“.<sup>138</sup> Auf dem Mittelbild erscheint Christus über der Weltkugel und dem Regenbogen als Weltenrichter mit Engelschören, darunter befinden sich der Erzengel Michael mit dem Flammenschwert und die Trennung der Seelen in Verdammte und Erlöste. In der Mitte des unteren Bildrands ist eine Darstellung der Bestattung der Toten zwischen die Auferstehenden eingefügt. Diese macht den Zusammenhang zwischen den karitativen Taten und der Hoffnung auf Erlösung explizit. Auf den Flügeln thronen Maria, Johannes und die Apostel auf Wolkenbändern, darunter sind links und rechts und auf den Außenseiten gute Taten dargestellt, wie zum Beispiel die Speisung und die Kleidung der Armen. Die Szenen werden wie im „Hiob-Triptychon“ von Architektur gegliedert. Auch dieser Auftrag Orleys lässt auf ein großes zeitgenössisches Interesse am persönlichen Beitrag zum Seelenheil schließen. Wegen seiner

---

<sup>137</sup> Friedländer, Band 8, 1930, Seite 69

<sup>138</sup> Ebenda

Funktion als Altarbild ist die Darstellung inhaltlich völlig auf die Hoffnung auf Erlösung ausgerichtet. Die ikonographische Tradition des Jüngsten Gerichts wird mit der Anweisung zur Ausübung christlicher Tugenden verbunden. Dadurch wird dem Gläubigen die Beziehung zwischen der kirchlichen Heilslehre und der christlichen Praxis vor Augen geführt.

### 3.4 Zwei Alttestamentarische Triptycha von Lucas van Leyden

Lucas van Leyden hat zwei Triptycha mit Alttestamentarischem Inhalt geschaffen. Für diese gilt, wie für das „Hiob-Triptychon“ von Orley, das Argument, dass jüdische Retabel nie geschaffen worden sind. Daher bilden dreiteilige Bilder mit Szenen des Alten Testaments auf ihrer Innenseite Sonderfälle. Diese stehen durch ihre Inhalte nicht im Bezug zur christlichen Kulthandlung. Es ergibt sich die Frage nach ihrer ursprünglichen Bestimmung und nach möglichen Gründen ihrer Entstehung. Was veranlasste Künstler Alttestamentarische Szenen in diesem Medium zu gestalten?

Das Triptychon mit dem **„Tanz um das goldene Kalb“** befindet sich im Rijksmuseum in Amsterdam und wurde von Karel van Mander als Werk des Meisters Lucas van Leyden bezeugt (Abb. 16). Dieser beschreibt 1604 in seinem „Schilder Boeck“ unter anderem deutsche und niederländische Künstlerviten. Er gibt in diesem Zusammenhang einen Eindruck über die zeitgenössische Bedeutung einiger ihrer Werke. Dabei erfährt Lucas van Leyden, dem schon in jungen Jahren geniehaftes Talent zugeschrieben wurde und der bereits zu seinen Lebzeiten als Grafiker und Maler bekannt und gefragt war, besondere Verehrung durch van Mander.<sup>139</sup> Er beschreibt das Triptychon folgendermaßen:

„Ein sehr hervorragendes eigenartiges Bild, oder besser ein kleiner Schrein von Lukas [...], Man sieht hier den Tanz der Kinder Israel um das goldene Kalb, und wie sie sitzen und schmausen nach dem Text, der da lautet: ‚Danach setzte sich das Volk zu essen und zu trinken, und standen auf zu spielen.‘ In dieser Schmauserei sieht man das ausschweifende Wesen und die unkeusche Begierde des Volkes, die aus aller Augen sprechen, sehr lebendig dargestellt.“<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Van Mander, 2000, Seite 70, 71

<sup>140</sup> Ebenda, Seite 76

Bisher ist die kunstgeschichtliche Forschung bei der Beurteilung dieses Werks nicht auf van Manders bemerkenswerten Kommentar eingegangen. Er empfindet das Bild als „eigenartig“ und im selben Gedankenzug scheint er beinahe verwundert zu bemerken, dass es sich dabei um einen „Schrein“, oder genauer gesagt formal um ein Triptychon handelt. Mit Recht mutet der Gedanke eigenartig oder verwunderlich an, dass die „unkeusche Begierde des Volkes“ den Bildinhalt eines Flügelaltars oder eines Andachtsbildes darstellt. Eine sakrale Funktion dieses Werks darf daher ausgeschlossen werden. Die Szene des Alten Testaments thematisiert die Götzenverehrung und vordergründig profane Ausschweifungen der menschlichen Sinneslust. Dieses Bild ist auf Grund seines Inhalts nicht als Flügelaltar im Kontext der heiligen Messe, oder für die religiöse Andacht geschaffen worden. Eine Ausübung des christlichen Kultes mit Einbezug dieser Darstellung wäre völlig absurd. Trotzdem ist der Bildinhalt vom biblischen Text inspiriert. Der Künstler kann seine Darstellung religiös rechtfertigen. Warum hat er diese in Form eines Triptychons gestaltet, obwohl der Inhalt deutlich im Widerspruch zur kultischen Verwendung steht? Diese bewusste Entscheidung stellt einen Bruch mit der Tradition der niederländischen Flügelaltäre dar, der sich seit Boschs Werken in diesem Fall am deutlichsten abzeichnet.

Lawton-Smith interpretiert als Erste eingehend die Aussage des Bildes. Sie versteht das Triptychon als Warnung vor den Schwächen der Menschheit, der Trunkenheit, der Völlerei, der sexuellen Freizügigkeit und der Götzenverehrung.<sup>141</sup> Die Entscheidung des Künstlers diese Szene zu gestalten, sei Resultat seiner persönlichen Interpretation des Auftrags, auf Grund seines starken Interesses an dem Thema des Menschen als Sklave seiner fleischlichen Begierden.<sup>142</sup> Worin die ursprüngliche Funktion des Bildes bestanden haben könnte, lässt Lawton-Smith offen. Allerdings stellt sie fest:

„The use of the triptych format for an Old Testament subject such as the *Dance around the Golden Calf* is unusual, but it is characteristic of Lucas's compositional interests during later period. [...] The use of the traditional altarpiece form for such a biblical narrative implies a relaxation of the original liturgical function of the triptych.”<sup>143</sup>

Die kompositionelle Vorliebe des Künstlers kann nicht allein der ausschlaggebende Grund für die Wahl des Formates gewesen sein. Die Gestaltung dieses Themas in der Form eines Flügelaltars stellt eine gewisse Provokation dar, die bewusst gewählt wurde. Diese muss vom Auftraggeber erwünscht, möglicherweise auch gefordert worden sein. In diesem Zusammenhang

---

<sup>141</sup> Lawton-Smith, 1992, Seite 66

<sup>142</sup> Ebenda, Seite 74

<sup>143</sup> Ebenda, Seite 76

erhält das Bild den Charakter eines Kunstkammerstücks, das nur in privatem Umfeld vorstellbar ist. Diese Überzeugung wird auch von Lawton-Smith vertreten.<sup>144</sup> Die Außenseiten des Triptychons sind in dekorativer Marmorimitation gestaltet.<sup>145</sup> Dies kann als weiterer Beweis gegen eine kultische Verwendung ausgelegt werden, da bei der Gestaltung auf ein Programm nicht Wertgelegt wurde. Die Flügel dienten möglicherweise hauptsächlich zum Zweck des Schutzes oder des Verbergens.

Lawton-Smiths Interpretation, dass das Werk als Warnung vor dem moralischen Verfall gestaltet worden ist, erhält ihre Berechtigung durch van Manders Auffassung, dass darin unkeusche Ausschweifungen und Begierden dargestellt sind. Es darf angenommen werden, dass eine moralisierende Konnotation der Bildaussage vordergründig wahrgenommen wurde. Ich möchte jedoch auf eine gewisse Doppelbödigkeit der Auffassung hinweisen, die durch den Bildinhalt zum Ausdruck kommt. Die moralisierende Aussage des Bildes ist durch das Thema indiziert. Dem bibelkundigen Beschauer ist bewusst, dass bei der Hingabe an das sinnliche Vergnügen Gottes Strafe als Konsequenz droht. Der Gesamteindruck des Triptychons scheint diese Botschaft jedoch zu relativieren und vermittelt eindrücklich die Hingabe an die Völlerei und den Genuss.

Die Lebendigkeit der Darstellung hat auch van Mander berührt, der diese besonders hervorhebt. Die ausgelassenen Vergnügungen der Figurengruppen verlegen den moralischen Ansatz vielmehr im übertragenen Sinn in das Auge des Betrachters. Ein bibelunkundiger Beschauer würde die Lust am Schlemmen und Prassen, die diese Gesellschaft vorführt, nachempfinden können und keinesfalls vor den Auswirkungen auf das Seelenheil gewarnt sein. Die Andeutung der Gesetzesübergabe im Hintergrund lässt annehmen, dass diese Ambivalenz vom Auftraggeber gewollt ist. Das Gesetz Gottes ist zwar präsent, die Bestrafung für die Hingabe an den Genuss ist jedoch lediglich im Gedächtnis des bibelkundigen Betrachters eine Gewissheit. Vordergründig thematisiert sind die Lust am Vergnügen und zugleich auch deren Beschau durch den Betrachter selbst. Der moralische Zugang ist durch das Thema vorgegeben, jedoch der Auffassung des Beschauers überlassen.

Die Heilslehre und die christliche Moral sind so weit in den Hintergrund gerückt, dass sie sich angesichts dieser Lust-bejahenden Darstellung sogar ausblenden lassen. Der Auftraggeber bestellte ein Werk, das verschiedene Reize bot: den Reiz eines künstlerisch wertvollen

---

<sup>144</sup> Lawton-Smith, 1992, Seite 74

<sup>145</sup> Ebenda, Seite 107

Schaustücks, das die Tradition der Flügelaltäre in Frage stellt und eine gewisse Provokation beinhaltet, den einer lebendigen Darstellung von profanen Freuden, an denen er sich erbauen konnte, und den eines moralisierenden Leitbildes, als Warnung der Ausschweifung nicht zu verfallen und Gottes Gesetze zu ehren.

Für die Darstellung der Sinnenfreuden der Israeliten war es mir nicht möglich, bekannte Vorbilder aus der Darstellungstradition ausfindig zu machen. Auch die Ikonographie dieses Triptychons kann durch einen innovativen Charakter gekennzeichnet werden. Lucas van Leydens Bildfindung hat auf **ein Werk von Jan Steen** nachgewirkt (Abb. 32). Im Vordergrund dominiert wie bei Van Leyden bildparallel die Gruppe der Israeliten. Im Hintergrund findet der Tanz um das goldene Kalb statt. Auch die Interaktion zwischen Mann und Frau in der Mitte der Vordergrundszenen ist offensichtlich von Van Leydens Triptychon inspiriert. Steen zeigt ebenfalls Interesse an der Gewandgestaltung, turbanartige Kopfbedeckungen hat er in seiner Darstellung übernommen.

Die Existenz eines „**Triptychons mit Susanna im Bade**“ von Lucas van Leyden wird von einer Federzeichnung bezeugt, die die Komposition des verlorenen Werks überliefert (Abb. 17). Diese Zeichnung hat sich ehemals im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen in Berlin befunden. Sie gilt seit dem zweiten Weltkrieg als verloren. Das Kupferstichkabinett besitzt heute weder eine Reproduktion noch eine Akte zu diesem Blatt. Bei einer Anfrage musste angegeben werden, dass der Aktenordner zu den verschollenen niederländischen Werken nicht mehr auffindbar ist.<sup>146</sup> Diese Untersuchung stützt sich daher auf die Ausgabe von 1930 des Verzeichnisses der Zeichnungen niederländischer Meister im Kupferstichkabinett Berlin, die die einzige Abbildung nach dem Original enthält, um Rückschlüsse auf van Leydens Bildfindung zu ermöglichen. Die Zuschreibung der Zeichnung an Jan de Bisschop, die Lawton-Smith angibt,<sup>147</sup> kann nicht als gesichert gelten.

Das verlorene Triptychon zeigt in geöffnetem Zustand die Darstellung einer Szene des Alten Testaments. Die badende Susanna wird von zwei alten Männern beobachtet. Dieses Thema hat den Künstler in seiner frühen Schaffensphase beschäftigt. Ein Stich um 1508 zeigt Susanna und die beiden Alten (Abb. 33). Van Leyden hebt das Motiv der Verschwörung in dieser Darstellung hervor, indem er die beiden Alten hervorhebt und in einen Dialog vertieft wiedergibt. Einer der beiden weist auf Susanna. Das Versteck der Alten im Vordergrund gibt rechts auf der Bildfläche

---

<sup>146</sup> Siehe Anhang, E-Mail 1

<sup>147</sup> Lawton-Smith, 1992, Seite 104

den Ausblick auf den Garten frei. Die Voyeure beraten in Heimlichkeit über ihre Verschwörung. Dadurch wird eine moralisierende Aussage impliziert, der erotische Aspekt ist hier vernachlässigt.

Eine weitere Darstellung dieser Thematik zeigt Susanna vor dem Richter, ein kleines Bild, das van Leyden um 1512 gestaltet hat, es wurde im zweiten Weltkrieg zerstört (Abb. 34). Hier thematisiert der Meister die Verteidigung der bereits verurteilten Susanna durch Daniel. Dieser deckt die falschen Beschuldigungen der Alten auf. Szenen der Susanna-Geschichte sind in der italienischen und in der niederländischen Malerei gestaltet worden, es lässt sich jedoch in der Darstellungstradition kein weiteres Triptychon mit diesem Thema finden.

Die Federzeichnung verrät nichts über die Gestaltung der Außenflügel. Ob diese verschließbar waren, bleibt ebenfalls im Ungewissen. Der Gedanke ist naheliegend, dass ein Reiz dieses Werks im Enthüllen der Nackten durch das Öffnen der Flügel bestanden haben könnte. Möglicherweise waren die Außenflügel ähnlich dekorativ gestaltet, wie die Außenseiten des „Tanzes um das goldene Kalb“. Die Nackte steht im Zentrum der Darstellung, sie ist im Begriff ihr Bad zu nehmen. Vom linken Flügel aus beobachten die beiden Alten das Geschehen. Der rechte Flügel zeigt die Dienerinnen, die Susanna im Mittelbild die Badeutensilien reichen, beim Verlassen des Bades.

Es ist offensichtlich, dass dieses Triptychon nicht für die religiöse Praxis geschaffen wurde, eine Altar- oder Andachtsbild-Funktion ist mit Sicherheit auszuschließen. Die Darstellung, die vom biblischen Text des Alten Testaments ausgeht, thematisiert vordergründig die Schaulust und den nackten weiblichen Körper als ihr Anreiz. Dies gilt in zweifacher Hinsicht, da einerseits der Voyeurismus der beiden Alten bildlich dargestellt ist, andererseits auch der Betrachter selbst bei der Beschau der Nackten zum Voyeur wird. Mit der moralisierenden Aussage des Bildes, die durch die Themenwahl nahegelegt ist, verhält es sich ähnlich, wie es für den „Tanz um das goldene Kalb“ bereits argumentiert wurde. Sie ist der Auffassung des Betrachters überlassen. Die moralisierende Botschaft wird durch die Darstellung des Gerichtsgebäudes in der Hintergrundlandschaft des Mittelbildes in Erinnerung gerufen. Diese deutet die Bestrafung an, von der der bibelkundige Betrachter Kenntnis besitzt.

Lawton-Smith erkannte in der Brunnenfigur des Bades eine Dianastatue.<sup>148</sup> Die Autorin macht auf die Parallelität der Susanna-Episode zur mythologischen Diana und Actaeon Geschichte aufmerksam. Diana, die schützend ihren Schild hoch hält, könnte als Personifikation der

---

<sup>148</sup> Lawton-Smith, 1992, Seite 105

Keuschheit verstanden werden.<sup>149</sup> Diese Auslegung würde eine moralisierende Aussage weiter bekräftigen und auch einen Hinweis auf den Bildungsstand des Auftraggebers zulassen. Dieser verstand es demnach die Anspielung auf die Mythologie mit der biblischen Episode zu verknüpfen. Möglicherweise hat er sie sogar angeregt. Das Triptychon ist daher im höfischen, gebildeten Umfeld eines aristokratischen Bestellers zu vermuten, wo Darstellungen von Mythologie den Eingang in die niederländische Malerei fanden und im Laufe des 16. Jahrhunderts beliebter wurden.

Mensger untersucht Gossaerts Werk und im Zuge dessen die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit. Mythologische Themen boten Anreiz zur sinnlichen Gestaltung nackter Körper. Auch Lucas van Leyden nutzte die Susanna-Episode für eine herausragende Aktdarstellung und verknüpfte diese inhaltlich mit der Mythologie. Im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Auffassung mythologischer Darstellungen charakterisiert Mensger folgende Entwicklung:

„Als zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Kunst der Antike neu belebt wurde, kam diese, wie bereits ausgeführt, vornehmlich im herrscherlichen Kontext zur Anwendung. Daneben lässt sich jetzt auch die Schaulust als wichtiges Motiv ausmachen, das offensichtlich das Interesse bei der Wiederaufnahme der mythologischen Geschichten geleitet hat.“<sup>150</sup>

„Der poetisch-mythologische Gehalt der Geschichten löst sich dabei zusehends von der christlichen Tradition und beginnt ein Eigenleben. Allegorisch-moralische Bezüge werden dabei zwar nicht vollständig ausgeschlossen - ob der zeitgenössische Betrachter die sittliche Belehrung wirklich ernst nahm, ist jedoch fraglich.“<sup>151</sup>

Im Rahmen dieser Entwicklung lässt sich van Leydens Triptychon interpretieren. Die moralisierende Aussage war vom Auftraggeber erwünscht, sie dient mit großer Wahrscheinlichkeit einer religiös-moralischen Rechtfertigung der Darstellung, wie auch die biblisch motivierte Themenwahl. Die formale Gestaltung als Triptychon kann von der hohen repräsentativen Qualität dieses Mediums angeregt worden sein und vom besonderen Reiz des Enthüllens der Nackten. Auch Lawton-Smith argumentiert in diesem Zusammenhang mit dem Bedürfnis des Auftraggebers nach Repräsentation.<sup>152</sup> In diesem Fall darf jedoch nicht ausgeblendet werden, dass die Wahl des Formats in Verbindung mit der Aktdarstellung eine bewusste Provokation, eine gewisse Anstößigkeit, enthält. Diese hat höchst wahrscheinlich als

---

<sup>149</sup> Lawton-Smith, 1992, Seite 105

<sup>150</sup> Mensger, 2002, Seite 190

<sup>151</sup> Ebenda, Seite 124

<sup>152</sup> Lawton-Smith, 1992, Seite 105

Anreiz zur Gestaltung beigetragen. Der Auftraggeber wie auch der Künstler sind mit diesem Werk ein Wagnis eingegangen, das zur Gestaltung eines von der Heilslehre losgelösten Triptychons führte. Es entstand ein Bild, das sichtbar keinem religiösen Zweck dient und daher in einem neuen Verständnis aufgefasst werden muss.

1526 ist Lucas van Leyden ein **Jüngstes Gericht** in Auftrag gegeben worden (Abb. 35, 36).<sup>153</sup> Van Mander überliefert, dass dieses Werk für das Leidener Rathaus bestimmt gewesen ist.<sup>154</sup> Lawton Smith erwähnt ein Dokument von 1577, dem zufolge das Bild im Baptisterium der Stadt gehangen haben soll.<sup>155</sup> In jedem Fall besitzt das Triptychon einen öffentlichen Charakter, es ist ikonographisch bis auf einige abweichende Details<sup>156</sup> an die bereits beschriebene Darstellungstradition gebunden. Obwohl sich der Meister, wie Friedländer ausführt, bei seinen monumentalen Aktfiguren am Ideal der italienischen Hochrenaissance orientiert, ist eine gestalterische Freiheit nicht im gleichen Maße spürbar wie bei dem „Tanz um das goldene Kalb“ oder dem Triptychon mit Susanna im Bade. Da dieses Werk nicht nachweislich als Altartafel geschaffen wurde und darüberhinaus Stifterdarstellungen fehlen,<sup>157</sup> ist es fraglich, ob von einer Altarbildfunktion ausgegangen werden kann.

Deutlich ist ein Bezug zur Heilslehre und zur Darstellungstradition gegeben. Die Thematik des Jüngsten Gerichts behandelt Transzendentes. Das Geschehen ist jenseitig, überirdisch und entrückt. Im Gegensatz dazu sind die beiden „nicht-kultischen Triptycha“ aufzufassen, die im privaten Kontext zu verstehen sind. Sie thematisieren profane Tätigkeiten und menschliche Gelüste. Ihre Inhalte sind diesseitig, den irdischen Dingen gewidmet. Ist im Zusammenhang mit den Triptycha von Lucas van Leyden von einer Profanierung dieses Mediums zu sprechen?

Ein weiteres Werk des Meisters, die Blindenheilung aus der Ermitage in St. Petersburg, wäre in diesem Kontext zu untersuchen (Abb. 37, 38). Im Rahmen dieser Arbeit habe ich mich aus Gründen der Eingrenzung auf van Leydens Triptycha mit Alttestamentarischem Inhalt beschränkt.

---

<sup>153</sup> Friedländer, Band 10, 1932, Seite 96

<sup>154</sup> Van Mander, 2000, Seite 75

<sup>155</sup> Lawton-Smith, 1992, Seite 130

<sup>156</sup> z.B. Das Fehlen des Erzengels und der Wiegung der Seelen, oder eine Darstellung der Dreifaltigkeit.

<sup>157</sup> Die Außenseiten zeigen Petrus und Paulus in einer Landschaft. (Abb. 35)

### 3.5 Triptycha mit Mythologie und Allegorie von Maerten van Heemskerck

Der Umstand, dass Heemskerck ein **mythologisches Triptychon** konzipiert hat, beweist entgegen jedem Einwand, dass Künstler und vor allem ihre Auftraggeber ein Interesse an diesem Medium hatten, das sich nicht mehr mit der Funktion eines Altar- oder Andachtsbildes vereinen lässt (Abb. 18). Die Zusammengehörigkeit der Vulkanbilder wurde von der Forschung diskutiert. Strittig war die Frage vor allem auf Grund deutlicher stilistischer Divergenzen und der unterschiedlichen Bildträger.

Heemskerck schuf 1536 das Leinwandbild „Venus und Amor in der Schmiede des Vulkans“ (Abb. 18). Wegen der unterschiedlichen Farbgebung und gestalterischer Details der Figurendarstellung nimmt die Forschung allgemein an, dass die Flügel „Vulkan zeigt den Göttern die in seinem Netz gefangenen Venus und Mars“ und „Thetis empfängt von Vulkan den Schild für Achill“, die auf Eichenholz gemalt sind, später um 1540 entstanden sind (Abb. 19, 20). Die beiden Tafeln sind am unteren Bildrand stark beschnitten. Es ist jedoch anzunehmen, dass ihr ursprüngliches Format die Größe des Mittelbildes erreicht hat, da die beschriebenen Bilder 1669 nachweislich ein Triptychon bildeten.<sup>158</sup> Dies ist durch den Schriftverkehr des Kunsthandels Forchoudt dokumentarisch belegt. Demzufolge vermutet Veldman, dass die Bilder nicht vom Künstler, sondern erst später von einem Kunsthändler oder Sammler in einem neuen Rahmen zusammengesetzt worden sind.<sup>159</sup>

Grosshans rekonstruiert das mythologische Triptychon (Abb. 39). Er verweist auf Preibisz Bericht, der die Tatsache anführt, dass „Vulkan zeigt den Göttern die in seinem Netz gefangenen Venus und Mars“ auf der Rückseite eine Grisailledarstellung der Tugenden Prudentia und Justitia trägt (Abb. 21).<sup>160</sup> Diese spricht eindeutig dafür, dass Heemskerck die Tafel als Flügel eines Triptychons konzipiert hatte.<sup>161</sup> „Thetis empfängt von Vulkan den Schild für Achill“ besaß ebenfalls auf der Rückseite eine Darstellung mit einer Caritas,<sup>162</sup> die wegen ihres schlechten Zustands entfernt wurde.<sup>163</sup> 1669 ist dokumentiert, dass die Vulkanbilder so verbunden waren, dass man das Triptychon öffnen und schließen konnte.<sup>164</sup> Die Gestaltung der Außenseiten deutet darauf hin, dass es die Absicht des Künstlers war, ein Triptychon mit mythologischem Inhalt zu

---

<sup>158</sup> Veldman, 1977, Seite 36

<sup>159</sup> Ebenda, Seite 37

<sup>160</sup> Preibisz, 1911, Seite 20

<sup>161</sup> Grosshans, 1980, Seite 122

<sup>162</sup> Diese bezeugt Preibisz, 1911, Seite 78

<sup>163</sup> Die Außenseite wurde zwischen 1911 und 1929 abgehobelt. Grosshans, 1980, Seite 125

<sup>164</sup> Veldmann, 1977, Seite 36

schaffen. Diese Erkenntnis ist unabhängig davon, ob die „Vulkanschmiede“ von 1536 das ursprüngliche Mittelbild bildete. Es ist vorstellbar, dass Heemskerck die Bilder trotz der gestalterischen Unterschiede auf Grund besonderer Auftraggeberwünsche zusammengefügt hat. Die Fragen drängen sich auf, wofür ein derartiges Bild bestimmt gewesen ist und warum gerade dieses Medium gewählt wurde.

Grosshans hat nachgewiesen, dass Heemskerck in seinem Schaffen mehrfach Interesse an der Vulkan-Thematik zeigte. Im Zusammenhang mit der Vulkanschmiede sind zwei Zeichnungen erhalten (Abb. 40, 41), ein Kupferstich bezeugt ein verlorenes Gemälde, eine weitere Version von „Vulkan zeigt Venus und Mars im Netz den Göttern“ (Abb. 42). Diese Darstellungen deuten darauf hin, dass Heemskerck dieses mythologische Thema öfters gestaltet hat und es auch bei seinen Auftraggebern Beliebtheit erlangte.

Veldman hat mögliche Vorbilder für die Gestaltung der „Vulkanschmiede“ vorgeschlagen. Diese könnten dem Künstler durch Überlieferungen bekannt gewesen sein oder er könnte sie während seiner Studienreise in Italien selbst gesehen haben. Baldassare Peruzzi gestaltete für die Sala delle Prospettive der Villa Farnesina eine Vulkanschmiede (Abb. 43). Die Bewegungen und die Körperlichkeit der Figuren in Heemskercks Bild lassen eine Kenntnis dieser Darstellung vermuten. In diesem Zusammenhang könnte der Meister auch Raffaels Fresken aus der Villa Farnesina gesehen haben. Die Darstellung von Venus und Amor wurde möglicherweise durch die Kenntnis des Stichts mit dem Parisurteil von Raimondi angeregt (Abb. 44). Im Bezug auf die Körperlichkeit besonders im Hinblick auf den Rückenakt, der in der „Vulkanschmiede“ und im linken Seitenflügel dominierend wiedergegeben ist, ist die antike Laokoongruppe als Vorbild zu nennen (Abb. 45). Eine Zeichnung Heemskercks bezeugt, dass er diese antike Plastik studiert hat (Abb. 46).

Die Ausführung der „Vulkanschmiede“ ist eng im Zusammenhang mit den Eindrücken der Italienreise zu sehen. Eine jüngere technische Untersuchung dieses Werks legt nahe, dass es knapp nach Heemskercks Rückkunft gemalt wurde.<sup>165</sup> Die Inhomogenität der Bildteile auf Grund der unterschiedlichen Entstehungszeiten und Bildträger führt zur Frage, ob sie vom Künstler selbst zusammengefügt worden sind. Die beiden Flügel beweisen eindeutig, dass Heemskerck ein

---

<sup>165</sup> Kotkova, 2006, Seite 192

solches Triptychon konzipiert hat. Da keine Gegenbeweise vorliegen, die die Zusammenfügung dieser Bildteile ausschließen lassen, besteht die Möglichkeit, dass der Meister selbst diese Entscheidung umsetzte.

Was könnte der Anreiz eines Auftraggebers gewesen sein dieses Bild zu bestellen? Es ist anzunehmen, dass ein mythologisches Triptychon als besondere Kuriosität empfunden wurde. Wie könnte dieses Werk aufgefasst werden? Um eine eigene Interpretation als mögliche Antwort auf diese Frage zu geben, möchte ich mich dem Bildinhalt zuwenden.

Auch das Programm dieses „nicht-kultischen Triptychons“ enthält eine moralisierende Aussage. Diese wird durch den Einbezug der Außenseiten ersichtlich. Die Tugenden Prudentia und Justitia sind durch eine holländische Inschrift ergänzt, die sich folgendermaßen übersetzen lässt:

„Eine falsche Waage ist ein Greuel vor dem Herrn, aber ein volles Gewicht gefällt ihm wohl.“<sup>166</sup>

Nach Veldman geht dieses Zitat auf eine holländische Bibelübersetzung von 1538 zurück.<sup>167</sup> Die Tugenden, die unterstützt durch den Text Weisheit und Gerechtigkeit fordern, beziehen sich sinngemäß auf das innere Bild. Vulkan entlarvt die Untreue seiner Gattin durch ein von ihm geschmiedetes Netz, in dem er sie und ihren Liebhaber Mars gefangen hat. Er führt die beiden Untreuen vor und setzt sie dem Urteil der Götter aus. Der rechte Flügel mit der Schildübergabe besaß eine Darstellung der Caritas und der Temperantia auf der Außenseite. Es ist anzunehmen, dass sich über ihnen ebenfalls ein passendes Zitat befunden hat. Hier wird an die Nächstenliebe und die Mäßigkeit appelliert. Vulkan hat für Thetis die Rüstung des Achill geschmiedet. Die Mutter trägt Sorge für ihren Sohn in der Schlacht um Troja, der Schild symbolisiert ihren Schutz.

Das Mittelbild könnte in diesem Programm folgendermaßen verstanden werden: Vulkan ist in seiner Schmiede der Erzeuger jener Werkzeuge, die metaphorisch den Tugenden zur Macht verhelfen. Das Netz vermag die Untreue aufzudecken und führt somit die Gefangenen der Gerechtigkeit zu und der Schild hilft der liebenden Mutter den Sohn zu schützen. Im Mittelpunkt steht Vulkan, der auf Grund seiner Kunstfertigkeit verehrt wurde.<sup>168</sup>

Er könnte eine Identifikationsfigur für den Künstler darstellen. In diesem Sinne ist das Triptychon als Ausdruck eines Selbstbewusstseins der Kunst zu verstehen. Der Künstler ist es,

---

<sup>166</sup> Grosshans, 1980, Seite 124

<sup>167</sup> Veldmann, 1977, Seite 24

<sup>168</sup> Grosshans, 1980, Seite 123

der die Werkzeuge erschafft, die den Menschen über Tugendhaftigkeit belehren. Im übertragenen Sinn ist dieses Werkzeug das Bildwerk des Malers, das den Betrachter dazu auffordert über seine Kenntnis von mythologischen Stoffen und die christliche Moral zu reflektieren. Heemskercks „Vulkan-Triptychon“ könnte möglicherweise ein Sinnbild einer von der Religion emanzipierten Kunst darstellen.

Die moralische Botschaft, die auf Grund der Bibelzitate durch die christliche Lehre gerechtfertigt ist, wird durch eine mythologische Thematik in der traditionellen Form eines Flügelaltars transportiert. Formal zitiert das Werk einen repräsentativen Bildträger der christlichen Heilslehre, thematisch ist es von dieser völlig befreit. Das Triptychon enthält eine übergeordnete Aussage, die dem Künstler bewusst gewesen sein muss. Die Malerei ist fähig, losgelöst von religiösen Themen christliche Tugenden zu vermitteln.

**Das Triptychon mit den theologischen Tugenden** von Maerten van Heemskerck wird zeitlich kurz nach den Seitentafeln des „Vulkan-Triptychons“ eingeordnet (Abb. 22). Das Mittelbild zeigt eine Darstellung der personifizierten Tugend Caritas. Die beiden Flügel mit den Tugenden Fides und Spes sind seit dem zweiten Weltkrieg verloren.<sup>169</sup> Die Seitenteile dieses Triptychons waren nicht verschließbar, was sich aus der Form des Trägers schließen lässt. Caritas wird in dieser Darstellung die größte Bedeutung zugeschrieben, sie überragt die beiden anderen Tugenden deutlich durch die Größe des Mittelbildes und durch ihre Monumentalität. Sie ist sitzend, umringt von sieben nackten Kindern, wiedergegeben. Spes und Fides halten stehend ihre Attribute.

Die Figuren imitieren Nischenskulpturen und sind in Grisaillemalerei gestaltet. Grosshans hat darauf hingewiesen, dass Heemskerck mit wahrscheinlich auf die Eindrücke seiner Italienreise zurückgreift und die gesehene antike Skulptur zitiert.<sup>170</sup> Der Meister verbindet auf innovative Art und Weise die niederländische Grisaillemalerei mit der Rezeption antiker, italienischer Nischenskulptur zu einer neuen Schöpfung. Diese reflektiert seine Kunstkenntnis. Das allegorische Triptychon soll dem Betrachter die christlichen Tugenden ins Gedächtnis rufen, gleichzeitig wird seine Kennerschaft ausgewiesen. Im Vordergrund steht das ästhetische Interesse an der Körperlichkeit. Welche Ursachen haben die Entstehung eines allegorischen Triptychons veranlasst?

---

<sup>169</sup> Siehe Anhang, E-Mail 3

<sup>170</sup> Grosshans, 1980, Seite 163

Das Werk ist zeitlich in der Nachfolge des mythologischen Triptychons zu sehen. Das Interesse an einem moralisch orientierten Thema ist auch hier grundlegend. Es gibt Anlass zur Darstellung von Körperlichkeit und zur Rezeption antiker Kunst. Die allegorisch-moralisierende Bildthematik dient vordergründig als Rechtfertigung der Darstellung. Die Gestaltung eines Triptychons mit theologischen Tugenden kann daher auch als Hinweis interpretiert werden, dass Heemskerck bewusst das „Vulkan-Triptychon“ konzipiert hat und es daher nicht später zusammengefügt wurde. Denn es bestätigt weiter die Annahme, dass es ein Bedürfnis der Auftraggeber nach derartigen Bildideen und Programmen gab. Diese lösen sich von der christlichen Bildtradition, haben jedoch einen Bezug zu theologischen Konzepten und zur christlichen Moral. Sie sind dadurch gerechtfertigt. Möglicherweise bestand darin ein gewisser Reiz.

Die beiden Triptycha mit mythologischem und allegorischem Inhalt stehen ganz im Geiste einer künstlerischen Freiheit, die die zuvor bearbeiteten Werke eroberten. Sie markieren den Höhepunkt dieser Entwicklung durch die Gestaltung von Mythologie und Allegorie im Triptychon-Format. Das Medium ist auf Grund seines Inhalts mit seiner ursprünglichen Funktion nicht mehr vereinbar.

Heemskerck gestaltete zwischen 1538- 1542 den **Laurentiusaltar**, den die Kirchenmeister von Alkmaar gemeinsam mit einigen Stiftern bei dem Künstler bestellten (Abb. 47, 48).<sup>171</sup> Mehrere Verträge dokumentieren die Auftragsgeschichte dieses Altarbildes mit monumentalen Ausmaßen.<sup>172</sup> Heemskerck gestaltete mehrere Szenen aus der Passion Christi und aus dem Leben des Hl. Laurentius. Der Vergleich macht offensichtlich, dass es sich bei der Ausführung dieses Flügelaltars um eine grundsätzlich unterschiedliche Aufgabenstellung handelt. Diese fordert eine andere Gestaltungsweise. Es besteht ebenfalls ein starkes Interesse des Künstlers an der Körperlichkeit und der Aktdarstellung. Die Szenenwahl fordert jedoch eine gedrängtere Darstellung von vielen Figuren, die fast den gesamten Bildraum einnehmen. In seinen „nicht-kultischen Triptycha“ nutzt der Meister die Themenwahl, um der Entfaltung der einzelnen Figuren und ihrer Körperlichkeit mehr Raum zu geben.

---

<sup>171</sup> Grosshans, 1980, Seite 133

<sup>172</sup> Ebenda

### 3.6 Gemeinsame Tendenzen

Die vorangegangene Untersuchung der „nicht-kultischen Triptycha“ hat gezeigt, dass ihre Bildinhalte, durch die sich eine Altarbildfunktion ausschließen lässt, einen innovativen Wert besitzen. Sowohl die Themenwahl als auch die Ikonographien der untersuchten Werke sind nicht an die Darstellungstradition gebunden. Die Künstler haben eine gestalterische Freiheit genutzt, um die jeweilige Thematik zu interpretieren. In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass bei allen biblisch motivierten Inhalten der Aspekt der Illustration der Heilslehre deutlich in den Hintergrund rückt. Es entsteht dabei der Eindruck, dass die Wahl einer biblischen Szene der Rechtfertigung der Darstellung dient. Die jeweilige Thematik ist auf eine moralisierende Bildaussage bezogen. Der Mensch, sein Verhalten und dessen Auswirkungen stehen inhaltlich im Mittelpunkt der bearbeiteten Werke.

Das moralisierende Grundthema in Boschs Werken offenbart zugleich die Sichtweise des Künstlers, die hoffnungslos verdorbene Menschheit. Orley zeigt durch sein Programm das negative und das positive Beispiel christlicher Tugendhaftigkeit. Van Leydens Triptycha zeigen die profanen Gelüste in animierender Wirkung. Der moralisierende Ansatz bleibt eine Anspielung, die durchaus gegenwärtig ist, jedoch vom Betrachter auch vernachlässigt werden kann. Heemskerck transportiert die tugendhaften Werte durch mythologische Inhalte, in denen diese wiedergefunden werden. Losgelöst von der christlichen Bildtradition vermittelt das Programm eines Triptychons die christlichen Tugenden. Die Allegorie von Heemskerck verbindet antike Skulptur, niederländische Maltechnik und christlich-theologisches Gedankengut zu einer repräsentativen Darstellung.

Die Vermittlungsweise der moralisierenden Thematik hat ebenso eine Wandlung erfahren wie die Inhalte selbst. Es wird eine Tendenz zur Darstellung von Profanem spürbar. Diese hat sich bis zu Heemskercks Werken gesteigert. Es wurden biblische Szenen gewählt, die vordergründig das weltliche Treiben und die menschlichen Regungen thematisieren. Die Einführung von Inhalten aus der Mythologie und Zitaten der antiken Kunst im Triptychon-Format markiert den Höhepunkt dieser Entwicklung.

Diese künstlerische Freiheit konnte nur durch die Förderung der Auftraggeber ermöglicht werden. Eine Innovation und eine künstlerische Interpretation des Bildinhalts muss von den Bestellern derartiger Triptycha erwünscht und möglicherweise auch angeregt worden sein. Es darf angenommen werden, dass das Phänomen der „nicht-kultischen Triptycha“ einen bewussten

Bruch mit der Tradition des niederländischen Flügelaltars darstellt. Der Reiz des Brechens mit Traditionen hat möglicherweise als Motiv zur Entstehung derartiger Bilder beigetragen.

## 4 Zeit des Übergangs vom Kultbild zum Sammlerstück

Das Kapitel soll zeitgenössische Entwicklungen umreißen, die die niederländische Malerei der frühen Neuzeit geprägt haben. Es sollen Voraussetzungen herausgearbeitet werden, die zur Heranbildung einer Kunstauffassung und zur Entstehung des Sammlertums führten. Diese sind grundlegend für die Loslösung der Malerei aus der kirchlichen Gebundenheit und für die Schaffung von künstlerischer Freiheit. Inwiefern die Bilderkritik und das reformatorische Gedankengut den privaten Bildbesitz gefördert haben, soll dargestellt werden. Das Phänomen der „nicht-kultischen Triptycha“ wird in diesen Zusammenhang eingeordnet werden, im Hinblick darauf, wie es im Gesamtbild dieser Entwicklungen verstanden werden könnte.

### 4.1 Beginn einer Kunstauffassung und des Sammlertums und ihre Voraussetzungen

Die kulturellen Entwicklungen der Niederlande im 15. Jahrhundert führten zu einer vollkommen neuen Kunstauffassung und dadurch auch zu einer neuen Bedeutung des Künstlers zu Beginn der Neuzeit. Unter der Herrschaft der Habsburger hatten sich die niederländischen Provinzen durch den wachsenden Aufschwung der Städte als Folge des florierenden Handels bereits zu einem wirtschaftlich reichen Gebiet entwickelt. Dieser Umstand kam der künstlerischen Entfaltung zugute, die durch den Reichtum und ein geistig gebildetes Umfeld gefördert wurde.<sup>173</sup> Belting beschreibt die Auswirkungen der mächtigen Handelsstädte auf die Kunstproduktion:

„Im neuen Zeitalter wurde die wirtschaftliche Macht des frühkapitalistischen Bürgertums zum Magnet für den Land- und Territorialadel, und der Fürst und die Städte gerieten miteinander ständig in Konflikt.“<sup>174</sup>

Es bestand ein Zweckbündnis zwischen Bürgertum und Hof, da die Beamten und Berater des Hofes meist aus bürgerlichem Milieu stammten.<sup>175</sup> Die Geldwirtschaft der Städte brachte den Hof in ihre Abhängigkeit, die Bürger orientierten sich ihrerseits an den höfischen Formen der Selbstdarstellung. Es entstand sowohl Austausch als auch Konkurrenz zwischen diesen beiden Machträgern:

---

<sup>173</sup> Gleichen-Russwurm, Band 9, 1929/31, Seite 298-300, Der Autor beschreibt das Bildungsniveau der niederländischen Bevölkerung.

<sup>174</sup> Belting, 1994, Seite 22

<sup>175</sup> Ebenda, Seite 23

„Die höfische und die bürgerliche Welt bestimmen in ihrer konfliktreichen Symbiose nicht nur die ökonomische Situation, sondern auch die soziale Stellung des Künstlers. Der Hof mit seinem Repräsentationsbedarf war einerseits von den bürgerlichen Produktionszentren abhängig, lieferte aber andererseits Modelle auch für die städtische Gesellschaft, wenn er den Kostümezess und den Wetteifer im künstlerischen Mäzenatentum förderte.“<sup>176</sup>

Im Zuge dieses Wettbewerbs entstand ein regelrechter Kunstmarkt, dessen Produkte mit neuen Werten gemessen wurden. In dieser Hinsicht war nicht mehr allein der Materialwert ausschlaggebend, sondern besonders die Qualität der Ausführung.<sup>177</sup> Kunst wurde zu einem begehrten Marktprodukt und die Zünfte kontrollierten den Kunsthandel und die Kunstproduktion in den Städten. Sie regelten, wer zu welchen Bedingungen Bilder verkaufen durfte, und konnte ihre Mitglieder privilegieren, aber auch kontrollieren:

„Die Zugehörigkeit zur Zunft war mit Steuerabgaben und Wahlpflichten verbunden. Der Zunftzwang macht die Arbeitserlaubnis und die örtliche Niederlassung genehmigungspflichtig. So war die Zunft eine kollektive Selbstverwaltung von Gewerbetreibenden zum Schutz gegen Konkurrenz.“<sup>178</sup>

„Da die Verträge mit Malern heute fast vollständig fehlen, ist es für uns schwer zu durchschauen, wie denn ein Auftrag konkret aussah, zumal sich private und öffentliche Aufträge stark voneinander unterscheiden mochten.“<sup>179</sup>

Wie Kunst bewertet wurde, lässt sich hingegen rekonstruieren, es kam zu einer Auffassung von Kunst als Erfindung:

„Die Erfindung, welche erst das Handwerk zur Kunst erhebt, unterscheidet sich von der bloßen Abbildung und der bloßen Maltechnik durch die Idee, die im Geist des Malers geboren wurde: Er besaß ein Konzept von der Welt, für das er eine gemalte Formel suchte.“ [...]

„Der Maler signierte nicht allein das materielle Produkt seiner handwerklichen Technik, sondern das ideelle Produkt seiner künstlerischen Idee. Das Werk vertrat ein Metier, dessen Produktionsweise von einer beruflichen Genossenschaft kontrolliert wurde, die Idee dagegen einen Erfinder, der dafür mit seinem persönlichen Namen bürgte.“<sup>180</sup>

---

<sup>176</sup> Belting, 1994, Seite 25

<sup>177</sup> Ebenda, Seite 28

<sup>178</sup> Ebenda, Seite 30

<sup>179</sup> Ebenda, Seite 31

<sup>180</sup> Ebenda, Seite 65

Es veränderte sich zunehmend das Verständnis von Malerei, die nun nicht mehr nur als handwerkliche, sondern auch als geistige Tätigkeit aufgefasst wurde, wobei auch der Maler von seinem Rang als Handwerker aufstieg und langsam den Ruf eines Gelehrten oder eines Wissenschaftlers bekam.<sup>181</sup> Der Wert der künstlerischen Idee, der innovativen Bildfindung, spielte gerade im höfischen Umfeld eine große Rolle, wo verschiedene Künstler die Privilegien einer Anstellung als Hofmaler genossen und die Überlegenheit der höfischen Kultur durch besondere Leistungen der Kunst repräsentiert werden sollte:

„Die Erwartungen, die bei Hofe an den Künstler gestellt wurden, unterscheiden sich von denen eines städtischen Publikums. Sie zielten häufig auf Novitäten und originelle Ideen und erforderten, sich immer wieder auf neue und effektvolle Weise zu beweisen.“<sup>182</sup>

„Durch einen regen Transfer von Bildwerken und die wechselseitige Entsendung oder Empfehlung von Künstlern standen die verschiedenen Höfe untereinander in ständigem kulturellem Austausch. Dabei entstand aber auch der implizite Druck, im allgemeinen Vergleich mitzuhalten. Die Ausrichtung auf ein internationales Niveau verlangte vom Hofkünstler, über die neuesten Tendenzen auf dem laufenden zu bleiben, was ein hohes Maß an Flexibilität und Innovationspotenzial erforderte.“<sup>183</sup>

Weissert untersucht die niederländische Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts und die Bedeutung des Künstler-„virtus“. Die Autorin beschäftigt sich mit der Frage, was einen im künstlerischen Sinn guten Maler ausmacht und wie die Eigenschaften bestimmt werden, die seinem Werk „virtus“ verleihen. Sie stützt ihre Untersuchung auf verschiedene literarische Quellen, unter anderem kunsttheoretisch ausgerichtete Literatur:

„Ein entscheidendes Kriterium für die Beurteilung der Güte eines künstlerischen Produktes ist um 1500 die Modernität der gewählten Bildsprache.“<sup>184</sup>

Als modern wurden beispielsweise die Wahl neuer Themen, im Laufe des 16. Jahrhunderts die an der Antike geschulte Form, Bildsprache und Ornamente mit der Orientierung an italienischen Renaissanceformen empfunden.<sup>185</sup> An den Künstler wurde die ideelle Anforderung gestellt, einerseits an die Darstellungstradition der niederländischen Kunst anzuknüpfen, sich andererseits eines vielseitigen künstlerischen Vokabulars zu bedienen, um künstlerische Neuerungen zu leisten.

---

<sup>181</sup> Mensger, 2002, Seite 108

<sup>182</sup> Ebenda, Seite 85

<sup>183</sup> Ebenda, Seite 86

<sup>184</sup> Weissert, 2004, Seite 28

<sup>185</sup> Ebenda, Seite 28-30

„Der Vielseitigkeit der Künstler entspricht ein breit gefächertes Interesse ihrer Mäzene und Sammler.“<sup>186</sup>

Eine hohe Kunstkenntnis war demnach gesellschaftlich sehr angesehen, dem Kunstexperten kam ein höherer Status zu als dem Künstler.<sup>187</sup>

„Die Güte der Kunst bestimmt sich also in dem Aufzeigen von Kennerschaft und in der Fähigkeit des Künstlers, diese bruchlos aber erkennbar in sein eigenes Werk einzubauen.“ [...]

„Über die geistige Tätigkeit der Wahl steigt der Maler also in den Rang des Gelehrten auf, der urteilt und auswählt und dies gleichzeitig durch sein Handwerk sichtbar macht.“<sup>188</sup>

„Voraussetzung für eine gute Wahl seitens des Künstlers, als auch für eine angemessene Rezeption des Werks seitens des Betrachters ist dabei Kennerschaft. Denn Kunst nachahmen könne man nur, wenn man sie auch intellektuell erfasse, und intellektuell erfassen könne man sie nur, wenn man auch ihre Kunstlehre kenne.“<sup>189</sup>

In diesem Zusammenhang wurde die Fähigkeit verschiedene Künstler in Manier und Inhalt nachzuahmen zeitgenössisch hoch anerkannt. Dadurch stieg gleichzeitig die Bedeutung der „Inventio“, sie bezeichnete eine neue Bildfindung eines bis dahin noch nicht behandelten Themas oder die Variation einer bereits bekannten Thematik.<sup>190</sup> Deutlich wurde der Erfolg einer Bildidee an den vielen Wiederholungen der „Erfindung“, so dass diese zum Prototyp aufstieg. Tendenziell bahnte sich eine neue Funktion des Bildes an, es wurde zum Kunstammerstück und später zum Sammlerstück:

„Das Bild als Kunstgegenstand ist zu einem Objekt für den Kenner geworden, der neben der künstlerischen Ästhetik auch die spezielle Bildfindung, beispielsweise in Form einer mythologischen Allegorie oder als Schöpfung eines berühmten Malers wie Jan van Eyck, schätzt.“<sup>191</sup>

Niederländische Kunst wurde bereits seit der Mitte des 15. Jahrhunderts vor allem von italienischen Käufern so hoch geschätzt, dass man bereits von einer Sammelleidenschaft sprechen könnte.<sup>192</sup> Durch die Hochblüte des Handels kam es zu dem Phänomen, dass mehr Aufträge

---

<sup>186</sup> Weissert, 2004, Seite 32

<sup>187</sup> Ebenda, Seite 33

<sup>188</sup> Ebenda, Seite 34

<sup>189</sup> Ebenda, Seite 35, Diese Aussage geht inhaltlich auf Erasmus von Rotterdam zurück.

<sup>190</sup> Ebenda, Seite 41

<sup>191</sup> Mensger, 2002, Seite 213

<sup>192</sup> Castelfranchi Vegas, 1984, Seite 53

seitens des wohlhabenden Bürgertums als seitens des Adels erteilt wurden.<sup>193</sup> Diese Entwicklung ist die Voraussetzung für die Entstehung neuer Gattungen und den Eingang neuer Themen in die Malerei. Das frühe Sammlertum begann sich in dieser Folge im höfischen Umfeld zu entwickeln:

„Die Sammler kamen meist aus höfischen Kreisen oder waren eigentlich Auftraggeber, die vor allem Portraits und Andachtsbilder erwerben wollten. Erst mit dem bürgerlichen Sammler wandeln sich die Themen.“<sup>194</sup>

Mensger charakterisiert die neuen Bildthemen und die Auffassung der Werke, die in die ersten niederländischen Kunstsammlungen des 16. Jahrhunderts aufgenommen wurden:

„Sowohl die aus ihrem ursprünglichen Kontext gelösten Portraits als auch die Tierdarstellungen nehmen in den Sammlungen den Charakter von Genrebildern an, die sich als eigene Gattung jedoch erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts etablieren werden. Ebenso wie die mythologischen Darstellungen handelt es sich dabei um Liebhaberstücke, die entweder bereits im Hinblick auf das Sammlungswesen entstanden sind oder im Kontext der Sammlungen eine neue Bedeutung erhielten. Da die genannten Sujets keine repräsentativen Funktionen einnehmen und sie sich für eine allegorische Auslegung nur bedingt anbieten, muss die künstlerische Qualität der Bilder den Ausschlag für ihren Eingang in die Sammlung gegeben haben. Dadurch, dass nicht funktionale, sondern ästhetische Gründe bei ihrer Bewertung im Vordergrund standen, verkörpern die genannten Bilder frühe Formen des funktionsungebundenen, ästhetisch determinierten Kunstwerks.“<sup>195</sup>

„Die Verschiebung des Interesses vom Materialwert der Werke zu ihrem ästhetischen Wert markiert indessen einen maßgeblichen Schritt von der fürstlichen Schatzkammer zur Kunstsammlung, der gleichzeitig eine Umwertung des traditionellen Bildes zum ästhetischen Sammlerobjekt bedeutet.“<sup>196</sup>

Alle „nicht-kultischen Triptycha“ besitzen den Charakter eines Kunstammerstücks durch ihre innovativen Bildinhalte. Bei den vorgestellten Werken ist ein großes Interesse an der ästhetischen Bildwirkung im Vordergrund, Boschs Bilder ausgenommen, diese stehen in ihrer Wirkungsweise für sich. Durch die Wahl der Triptychon-Form bilden sie besondere Kuriosa, die nur im privaten Umfeld zu rechtfertigen sind. Durch die Größe der Werke und die Themenwahl ist anzunehmen, dass ihre Auftraggeber in einer hoch gebildeten und finanziell äußerst wohlhabenden Gesellschaftsschicht zu vermuten sind.

---

<sup>193</sup> Castelfranchi Vegas, 1984, Seite 52

<sup>194</sup> Belting, 1994, Seite 29

<sup>195</sup> Mensger, Seite 131

<sup>196</sup> Ebenda, Seite 133

Die „nicht-kultischen Triptycha“ sind daher im Zusammenhang mit der Entwicklung der höfischen Kunst und des frühen Sammlertums zu verstehen. In diesem Umfeld herrschten die Voraussetzungen, die die Entstehung derartiger Bilder möglich machte.

#### 4.2 Förderung des privaten Bildgebrauchs als Auswirkung der Bilderkritik

Die niederländische Malerei der frühen Neuzeit ist geprägt von einem Wandel der Auffassung der Bilder, der beginnenden Kunstsammlung und der Entstehung neuer Gattungen. Es entstanden Bilder, die für die Wände eines Kunstkabinetts bestimmt waren, die somit losgelöst von einer kirchlichen Funktion waren. Sie besitzen einen für ihre Auftraggeber nun bedeutungsvollen, ästhetischen Wert. Ihre neue Funktion ist die Repräsentation von Kunst.

Belting definiert eine „Krise des Bildes“ am Beginn der Neuzeit. Die Reformatoren wollten im Zuge der Bilderkritik, die im Bildersturm 1566 gipfelte,<sup>197</sup> den religiösen Bildern die sakrale Aura entziehen.<sup>198</sup> Die Kunstexperten bemühten sich gleichzeitig um eine Definition von Kunst, eine theoretische Reflexion, die dem neuen Bildverständnis entsprechen sollte.<sup>199</sup> Diese gegensätzlich orientierten Auffassungen führten zum Nebeneinander von „zweierlei Bildern“, wie Belting es ausdrückt:

„Die Grenzlinie verläuft keineswegs zwischen dem religiösen und dem profanen Bild. [...] Sie trennt vielmehr ein altes von einem neues Bildverständnis.“<sup>200</sup>

Die Religion, die sich durch das Gedankengut der Reformation zu dieser Zeit ebenfalls wandelte, kämpfte um ihren Platz in der Gesellschaft. Die Bilderkritik steht im Zusammenhang mit der Kirchenreform:

„Die Kunst wird entweder zur Religion zugelassen oder von ihr ausgeschlossen, aber sie ist kein eigentlich religiöses Phänomen mehr. In dem Funktionsbereich ‚Kunst‘ spezialisieren sich die Bilder auf Sonderaufgaben der Bildung und der ästhetischen Erfahrung.“ [...]

---

<sup>197</sup> Belting, 2002 (b), Seite 28

<sup>198</sup> Belting, 2000 (a), Seite 510

<sup>199</sup> Ebenda

<sup>200</sup> Ebenda

„Der objektive Bildbegriff, der nicht an der Vorstellung von Kunst hing, war dem modernen Bewusstsein nicht mehr adäquat. Seine Abschaffung öffnete den Raum für eine ästhetische Neubestimmung des Bildes, für das die ‚Regeln der Kunst‘ galten. Künstlerische und unkünstlerische Bilder traten nun nebeneinander und wandten sich an Leute mit verschiedener Bildung.“<sup>201</sup>

Der Maler, dem nun der Anspruch einer künstlerischen Freiheit gewährt wurde, interpretierte auch die religiösen Wahrheiten. Die Präsenz des Heiligen im Werk wurde durch die Präsenz der Idee, die sich der Künstler von seinem Werk gemacht hat, ersetzt.<sup>202</sup> Zur gleichen Zeit sind immer mehr religiöse Bilder zum privaten Gebrauch von bürgerlichen Auftraggebern bestellt worden:

„Darin offenbart sich die private Verfügbarkeit des sakralen Bildes, die signifikant ist für die in Auflösung begriffene Bedeutung des Andachtsbildes bzw. des religiösen Bildes überhaupt.“[...]

„Mit der zunehmenden profanen Zielgerichtetheit der Stifter bei ihren Altaraufträgen und mit der gleichzeitigen Konventionalisierung der sakralen Bildthematik verwischen die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Inhalten und Bedeutungen von Stifteraltar, Andachtsbild oder privatem Andachtsbild.“<sup>203</sup>

In diesem Sinn konnte sich die Bilderkritik positiv auf die Kunstproduktion auswirken. Das wohlhabende Bürgertum sowie der Adel hatten ein gesteigertes Bedürfnis nach Bildern. Diese verschwanden im Zuge des Bildersturms aus den Kirchen und wurden dadurch vermehrt für den privaten Besitz geschaffen:

„Er [der Bildersturm] machte der Kirche das bis dahin unangefochtene Kunstmonopol streitig. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass alle bildenden Künste im Schoße der Kirche groß geworden waren und ihre Verbindlichkeiten aus dem religiösen Lehrauftrag erhielten. Nun breitete sich in Europa eine große Religion aus, die für ihre Zwecke die entwickelten Formen der Ästhetik kategorisch verneinte.“ [...]

„Aber die Reformation konnte und wollte das seit Jahrhunderten herangezüchtete Bilderbedürfnis der Menschen nicht einfach abstellen. Diejenigen, die es sich leisten konnten, ließen sich nun ihre eigene private und weltliche Kunst machen und trugen an ästhetischen Objekten zusammen, was Geschichte und fremde Länder bereithielten. So ist die Reformation - zumindest im Norden Europas - eben auch ein gewaltiger Antrieb für eine weltliche und private Kunst gewesen.“<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> Belting, 2000 (a), Seite 511

<sup>202</sup> Ebenda

<sup>203</sup> Barck, 2001, Seite 122

<sup>204</sup> Kemp, In: Funkkolleg Kunst, 1990, Seite 188

Zu Beginn der frühen Neuzeit in den Niederlanden haben verschiedene Faktoren zu einer Situation beigetragen, in der sich der profane Bildgebrauch rasch entwickeln konnte:

„Nun sind Reformation und Bildersturm nicht die einzigen Faktoren, die einen profanen und privaten Bildgebrauch gefördert haben. Sie selbst können ja als Teil einer großen Bewegung gelesen werden; auf Kosten der geistigen und politischen Herrschaft der Kirche stärkt diese Bewegung so verschiedene gesellschaftliche Kräfte wie: die Zentralmacht der Landesherren, die nun zu den einflussreichsten Auftraggebern der Künstler werden; den Adel, der nach seiner Entmachtung durch die Zentralregierung seine Daseinsberechtigung vorrangig durch kulturelle Verfeinerung unter Beweis stellt; das Bürgertum, als ökonomische und geistige Macht, auch als Patron der Künste, wie das Beispiel Holland zeigt; die Künstler und ihre bereits erwähnte Emanzipation, die zu einer gewissen Selbständigkeit des Kunstbereichs führt.“<sup>205</sup>

Belting spricht von einer Ära des Privatbildes, die zu neuen Medien und zu neuen Bildfunktionen anregte. Auch das kultisch gebrauchte Bild erfuhr durch den Kunstmarkt eine Wandlung von Form und Inhalt, die die neuen Typen der Frömmigkeit und die neuen Konventionen des Privatbesitzes berücksichtigten.<sup>206</sup> Die frühe Neuzeit ist als Zeit des Umbruchs oder vielmehr des Wandels zu charakterisieren. Die Grenze zwischen sakral und profan ist fließend, denn auch das Alltagsleben der Menschen war von Religion durchdrungen. Die sakralen Bilder gelangten in ein profanes Umfeld, wo sie zwar Kultbilder waren und auch als solche benutzt wurden, jedoch auch gleichzeitig zu Einrichtungsgegenständen werden konnten. Die „nicht-kultischen Triptycha“ sind als Phänomen dieses Übergangs von der sakralen zur privaten Kunst zu sehen. Sie könnten als repräsentative Meilensteine der Ablösung von Kunst aus ihrem sakralen Verwendungszweck verstanden werden.

#### 4.3 Vorschlag zur Auffassung des Phänomens im Spiegel zeitgenössischer Entwicklungen

Die beschriebenen Entwicklungen, besonders der Beginn der Kunstsammlung und die Wertschätzung der Bildidee, sind als Voraussetzungen für die Entstehung „nicht-kultischer Triptycha“ zu verstehen. Die tendenzielle Ablösung der Kunst aus der religiösen Zweckgebundenheit führte in der Malerei des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden zur Gestaltung neuer Themen und zur Schaffung neuer Gattungen.

---

<sup>205</sup> Kemp, In: Funkkolleg Kunst, 1990, Seite 189

<sup>206</sup> Belting, 2000 (a), Seite 483

In dieser Zeit des Übergangs vom „Kunstmonopol der Kirche“ zur „Ära des Privatbildes“ sind die Grenzen zwischen sakralem und profanem Bildgebrauch im privaten Umfeld fließend. Aus diesem Grund lässt sich keine definierte Abgrenzung zwischen der Verwendung eines Triptychons als Andachtsbild oder als Sammlerstück festmachen. Der ästhetische Wert spielte bei der Beurteilung von Kunst eine immer größer werdende Rolle. Dieser muss bei Bildern in Privatbesitz nicht zwingend auf eine Verwendung als Kunstkammerstück oder Sammlerstück hindeuten, eine sakrale Funktion eines aus ästhetischen Gründen gekauften Werks lässt sich nicht ausschließen. Im höfischen Umfeld wurde auf die Innovation der Bildinhalte Wert gelegt, um in Konkurrenz mit der Kunstproduktion der Städte eine künstlerische Überlegenheit zu betonen. Themen der Mythologie fanden Eingang in die Malerei und andere Inhalte, die von der Religion losgelöst waren:

„Im höfischen Ambiente war für den Künstler einerseits die Freiheit zum Experimentieren, andererseits aber auch der Druck zur Innovation groß genug, um mit künstlerischen Traditionen brechen zu können.“<sup>207</sup>

In diesen Zusammenhang ist das Phänomen der „nicht-kultischen Triptycha“ mit großer Wahrscheinlichkeit einzuordnen. Diese könnten Werke gewesen sein, die von der höfischen Aristokratie als besondere Kuriosa bestellt wurden. Ihre Bildinhalte sind äußerst innovativ, die Darstellungen können jedoch, bis auf Heemskercks Triptycha, durch den Bibeltext gerechtfertigt werden. Die Wahl der Triptychon-Form stellt einen Bruch mit der Tradition des Flügelaltars dar. Er wurde womöglich deshalb als reizvoll empfunden, weil er mit der Schaffung dieser Bilder eine künstlerische Freiheit in repräsentativer Weise zum Ausdruck bringt.

---

<sup>207</sup> Mensger, 2002, Seite 212

## 5 Mögliche Funktionen „nicht-kultischer Triptycha“ und Ausblick auf offene Fragen

Im Rahmen dieser Untersuchung ist aufgezeigt worden, dass die vorgestellten Triptycha nicht der Altarbild-Funktion gedient haben. Ihre innovativen Bildinhalte, die von den auf Flügelaltären dargestellten Hauptthemen völlig abweichen, verweisen nicht auf die Eucharistie. Sie sind typologisch nicht auf das Opfer und die Auferstehung Christi bezogen. Sie zeigen vorwiegend das menschliche Verhalten und thematisieren profane Gelüste sowie Abgründe im Hinblick auf eine moralisierende Bildaussage.

Alle „nicht-kultischen Triptycha“ lassen durch ihre Größe und die Qualität ihrer Ausführung darauf schließen, dass ihre Auftraggeber eine privilegierte Stellung besaßen und Kunstliebhaber waren. Letzteres ist vor allem auf Grund der künstlerischen Freiheit zu vermuten, mit der die jeweiligen Künstler die innovativen Themen behandelten. Diese Hinweise führen zu der Annahme, dass die Förderer und Besteller derartiger Bilder aus höfischem Umfeld stammen.

Welche Gründe könnten die Auftraggeber veranlasst haben solche Werke zu bestellen? Warum wurde in diesen Fällen das Triptychon-Format zur Gestaltung der moralisierenden Inhalte bevorzugt? Worin könnte die Funktion dieser Bilder bestanden haben? Da nur Dokumentation in dieser Hinsicht beweisführend wäre, diese jedoch nicht überliefert ist, ist es mir nur möglich diese Fragestellungen hypothetisch zu behandeln. Es wäre wünschenswert, wenn diese Anregungen Anreiz zu einer weiterführenden Forschungsarbeit geben könnten. Ich lasse mich an dieser Stelle vom Erarbeiteten ausgehend dazu verführen Vermutungen anzustellen.

Im Spielraum offener Fragen und Spekulationen ist anzunehmen, dass die Auftraggeberwünsche eine große Rolle gespielt haben. Dabei muss das Medium des Triptychons einen bestimmten Reiz verkörpert haben. Es ist davon auszugehen, dass der Bruch mit der Tradition des Flügelaltars bewusst vollzogen wurde. Die biblisch motivierten Themen boten ihren Schöpfern eine religiöse Rechtfertigung, die Funktion dieser Bilder war jedoch offensichtlich „nicht-(mehr)kultisch“. Ein Anreiz zur Wahl des Formats könnte die lehrhafte Wirkung des Mediums sein. Die moralische Bildaussage wird durch die formale Gestaltung als „Flügelaltar“ verstärkt. Könnte es sein, dass Auftraggeber das Medium auf Grund seiner didaktischen Qualitäten bevorzugten?

In diesem Sinn könnte die moralische Belehrung, die in den Bildern enthalten ist, dem Betrachter als Orientierung für gutes und schlechtes Verhalten dienen. Mit dieser Belehrung schwingen jedoch verschiedene Motive mit, die die moralisierende Aussage wiederum relativieren und den Darstellungen einen ästhetisch-unterhaltsamen Charakter verleihen. In Boschs Bildern ist der

kritisch-satirische Ansatz deutlich spürbar, die Menschen jedes Stands sind ihrer Verdorbenheit ausgeliefert. In Orleys Darstellung wirkt der theaterhaft inszenierte Ausdruck relativierend. Van Leydens Bilder haben eine vorherrschend lustbejahende Wirkung. In Heemskercks Triptycha steht die mythologische Thematik deutlich im Vordergrund.

Gleichermaßen ausschlaggebend für die Wahl des Formats könnte der Wert der Inszenierung sein. Das Triptychon besitzt einen in hohem Maße repräsentativen Charakter. Das Öffnen und Schließen des Bildes ermöglicht eine optische Steigerung. Diese lässt an eine Vorführung vor mehreren Beschauern denken. Motive dafür könnten die Schaulust, das Verlangen nach einer Sensation oder das Bewusstsein der Inszenierung eines besonderen Kunstwerks (so wie es bei Orleys „Hiob-Triptychon“ durch die Signatur zu vermuten ist) sein.

Die vorgeschlagenen Tendenzen könnten alle gleichermaßen die Gestaltung derartiger Bilder angeregt haben. Mögliche Funktionen dieser Werke könnten demnach gleichsam moralisches Leitbild oder Kunstkammerstück zur Belustigung und Inszenierung sein.

Auf einen weiteren Aspekt möchte ich aufmerksam machen. Mensger beschreibt, dass mit der Ästhetisierung des religiösen Bildes die religiöse Autorität verloren geht:

„Die Gestaltung der Bilder entsprach damit nicht mehr einer angemessenen Nutzung im traditionellen Kontext als Altar- oder Andachtsbild. Die Malerei gerät darüber hinaus in einen Konflikt, der das Wesen und die Funktion des Mediums überhaupt betrifft. Religiöse Bilder, die in demselben Medium mit denselben Mitteln und Formen gefertigt wurden wie die fiktiven Geschichten der *poesie*, verloren zwangsläufig ihren Anspruch auf religiöse Autorität.“<sup>208</sup>

Im Fall der „nicht-kultischen Triptycha“ verhält sich dies umgekehrt. Innovative Inhalte werden in einem Medium gestaltet, das traditionell für das Altarretabel reserviert ist. Dadurch wird der Verlust der religiösen Autorität bewusst in Kauf genommen. Dies zeigt die Wahl der Triptychon-Form. In diesem Sinne könnte das Phänomen im Kontext der Loslösung aus der religiösen Zweckgebundenheit als Zeichen für das wachsende Selbstbewusstsein der Kunst verstanden werden. Durch die Hinwendung zum Menschlichen finden Themen Eingang in die Malerei, die moralische Werte vermitteln und nicht mehr die Heilslehre illustrieren.

Weiterführend ergibt sich eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit verschiedenen Fragen, die durch diese Arbeit angeregt wurden. Es wären Untersuchungen wünschenswert, die die konkrete

---

<sup>208</sup> Mensger, 2002, Seite 153

Funktion des Triptychons im öffentlichen wie im privaten Umfeld beleuchten. Dabei ist zu ergründen, in welcher Abhängigkeit Bildinhalt und Funktion stehen.

Durch welche Kriterien könnte zwischen sakralem und profanem Bildgebrauch unterschieden werden?

Welche Einflüsse haben die Darstellung von profanen Inhalten im Allgemeinen angeregt? Inwiefern haben Künstler durch diese Aufgaben eine Emanzipation von der Tradition im Sinne einer Schaffensfreiheit erfahren?

Findet -wie in der Forschung strittig diskutiert wurde- tatsächlich eine „Säkularisierung des Triptychons“ statt? Wäre diese als eine „Entweihung“ des Altarbildes oder als eine „Heiligung“ oder Erhöhung des Profanen zu werten?

## 6 Katalog

### 6.1 Der „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch (Abb. 1, 2)

**Datierung:** späte Schaffensperiode, um 1500-1505 oder später (umstritten)

**Technische Daten:** Mittelbild: 220 x 195 cm; Ein Flügel: 220 x 97 cm, Öl auf Holz

**Aufbewahrungsort:** Museo Nacional del Prado, Madrid, Inventarnummer: 2823

**Provenienz:** Das Triptychon mit dem Garten der Lüste ist nicht signiert, es wird jedoch von der Forschung allgemein als eigenhändiges Werk akzeptiert.<sup>209</sup> Dies wird durch die technischen Untersuchungen des Werks bestätigt.<sup>210</sup> 1517 hat sich das Triptychon nachweislich im Stadtpalais der Grafen von Nassau in Brüssel befunden.<sup>211</sup> Antonio de Beatis, Sekretär und Reisebegleiter des Kardinals Luigi d’Aragona, beschreibt im Zusammenhang mit dem Besuch des Palastes ein Tafelbild, das mit dem „Garten der Lüste“ identifiziert wurde.<sup>212</sup> Das Bild gelangte in den Besitz Philipps II. und wurde ins Escorial überführt, wo es 1593 in einem Inventar erwähnt wurde. Das Triptychon wurde dem Prado Museum 1939 überstellt, dort befindet es sich heute noch.

**Beschreibung:** Die geschlossenen Flügel zeigen die Welt als Scheibe. Sie befindet sich in einer sphärischen Kugel, an deren Wand sich das Licht bricht. Die Darstellung ist in Grisaillemalerei gestaltet. Die Landschaft der Weltscheibe ist unbewohnt. In der oberen linken Ecke des linken Flügels befindet sich Gott mit einem geöffneten Buch, er hat die Hand zum Schöpfungsgestus erhoben. Am oberen Rand der beiden Flügel ist eine Inschrift zu lesen: „Ipse dixit et factu(n)t/ Ipse ma(n)davit et creata su(n)t“. („Denn so er spricht, so geschieht’s, so er gebet, so stehet’s da“)<sup>213</sup> Das geöffnete Bild zeigt ein skurriles Zusammenspiel von Körpern, Tieren und verschiedenen Hüllen, das vordergründig einen chaotischen Eindruck macht. Auf den zweiten Blick kann man eine relative Ordnung der Darstellung feststellen. Die Landschaft des linken Flügels breitet sich über das Mittelbild weiter aus, die beiden Bildteile sind dadurch verbunden. Der linke Flügel zeigt eine Paradieslandschaft, die durch Darstellung von Vegetation und verschiedenen Tieren auffallend exotisch gestaltet ist. In der Mitteltafel ist die Landschaft hauptsächlich von nackten Menschen bevölkert, die in vielerlei Posen und Gesten von Früchten naschen, reiten, in phantastischen Gehäusen stecken oder anderen lustvollen Dingen frönen. Der rechte Flügel zeigt eine nächtliche Höllendarstellung, in der alles, was dem Menschen zuvor Lust bereitet hat, ihn nun qualvoll foltert. Auffällig ist eine negative Konnotation der Musik, verschiedene Musikinstrumente haben sich in gigantische Folterwerkzeuge verwandelt. Durch die szenische Anordnung ist der rechte Flügel mit dem Mittelbild kompositorisch verwandt.

**Forschungsstand:** Im Kontext der Nassauschen Sammlung besaß das Werk einen öffentlichen Charakter, da das Palais von Regenten und Reisenden als besondere Sehenswürdigkeit besucht wurde.<sup>214</sup> In diesem Zusammenhang sind von der Forschung Hendrik III. (geb. 1483) oder bei

---

<sup>209</sup> Marijnissen, 2002, Seite 84

<sup>210</sup> Koreny, 2004, Seite 49

<sup>211</sup> Belting, 2002 (a), Seite 71

<sup>212</sup> Held, 2004, Seite 4

<sup>213</sup> Larry Silver, 2006, Seite 75

<sup>214</sup> Belting, 2002 (a), Seite 71

einer früheren Datierung dessen Onkel Engelbrecht II. (1452-1504) als mögliche Auftraggeber vorgeschlagen worden.<sup>215</sup> Als sich das Werk 1593 in spanischem Besitz im Escorial, der Klosterresidenz von Philipp II., befand, wurde es von dem Mönch José de Sigüenza, dem Bibliothekar des Escorials, beschrieben. Er greift das Motiv der Erdbeere heraus, die durch ihren flüchtigen Geschmack als Symbol der Unbeständigkeit der schlechten Welt („variedad del mundo“) zu verstehen ist.<sup>216</sup> Nach Sigüenzas Auffassung wollte Bosch die Vergänglichkeit der Sinnenfreude und den irdischen Sündenpfehl mit moralisierender Absicht vorführen. Die rechtfertigenden Worte des Bibliothekars lassen darauf schließen, dass dem Meister von Kritikern Ketzerei vorgeworfen wurde.<sup>217</sup>

Ausgehend vom ungeklärten Bildinhalt bildet die Bildaussage in der kunstgeschichtlichen Forschung die umstrittenste Frage im Zusammenhang mit diesem Werk. Nur die bedeutendsten Interpretationen anzuführen, würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen. Einen umfassenden Überblick der Positionen zur Auffassung des „Gartens der Lüste“ gibt die Publikation von Marijnissen von 2002 mit der Mitwirkung von Ruyffelaere wieder. Weiters verweise ich auf die Arbeit von Held, die die Forschungsgeschichte dieses Triptychons zusammenfasst. An dieser Stelle möchte ich auf eine neuere Publikation von Silver eingehen.

Als mögliches Motiv für die thematische Gestaltung der Mitteltafel verweist der Autor auf die spätmittelalterliche Vorstellung des „Liebesgartens“. <sup>218</sup> Die Frucht wird zur Metapher des fleischlichen Lebens, die im starken Gegensatz zur Askese dargestellt wird. Die Nackten der Mitteltafel sind der Sünde „Luxuria“ verfallen. Die Darstellung könnte von Gottes Gebot der Genesis „seid fruchtbar und mehret euch, und füllet die Erde und macht sie euch untertan, ...“ inspiriert worden sein. Nach Silver sind die Nackten „Abkömmlinge Adams“, die nach dem Sündenfall die Erde bevölkerten.<sup>219</sup> Boschs Darstellung richtet sich appellierend an ein höfisches Umfeld, in dem diese Bildauffassung verstanden werden konnte.<sup>220</sup>

„Die aristokratischen Betrachter von Boschs Bildern im Nassauer Palast in Brüssel dürften mit den Problemen höfischer Liebe und ihren möglichen Versuchungen durch und durch vertraut gewesen sein.“<sup>221</sup>

---

<sup>215</sup> Held, 2004, Seite 72

<sup>216</sup> Belting, 2002 (a), Seite 14

<sup>217</sup> Ebenda, Seite 17

<sup>218</sup> Silver, 2006, Seite 26, folgende

<sup>219</sup> Silver, 2004, Seite 32

<sup>220</sup> Ebenda, Seite 56

<sup>221</sup> Ebenda, Seite 72

Als Hinweis zu dieser Bildauffassung kann eine Tuschezeichnung mit der Darstellung der „Luxuria“ von Breughel verstanden werden (Abb. 49). Die Entlehnung von Motiven aus Boschs Bildwelt bestätigt, dass diese als sündig wahrgenommen wurde.<sup>222</sup>

### **Literatur:**

**Justi**, 1889, Seite 121-144; **Baldass**, 1943, Seite 25-29; **Fraenger**, 1947; **Gombrich**, 1967, Seite 403-406; **Gombrich**, 1969, Seite 162-170; **Gibson**, 1973, Seite 1-26; **Unverfehrt**, 1980, Seite 91; **Tolnay**, 1984, Seite 360-364; **Hammer-Tugendhat**, 1985; **Hammer-Tugendhat**, 1994 (Habil.); **Wirth**, 2000; **Garrido und Van Schoute** (Hrsg.), Prado, Technical study, 2001, Seite 161-193; **Belting**, 2002; **Limentani Viridis**, 2002, Seite 107-111; **Marijnissen**, 2002, Seite 84-102; **Held**, 2004, (Diplomarbeit); **Silver**, 2006, Seite 21-78

## 6.2 Das Triptychon mit dem Jüngsten Gericht von Hieronymus Bosch (Abb. 9, 10)

**Datierung:** um 1504-1508

**Technische Daten:** Mittelbild: 164 x 127 cm; Ein Flügel: 164 x 60 cm, Öl auf Tafel

**Aufbewahrungsort:** Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inventarnummer: 579-581

**Provenienz:** 1659 wird das Triptychon im Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich erwähnt, danach gerät es in Vergessenheit. 1821 ist das Werk durch seinen Besitzer Anton Graf Lamberg-Sprinzenstein mit einem Teil seiner privaten Sammlung der Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste in Wien vermacht worden. Nach Lambergs Tod 1822 ist es endgültig in den Besitz der Gemäldegalerie übergegangen, dort befindet es sich heute noch.

**Beschreibung:** Die Außenseiten der Flügel zeigen zwei Heilige in Grisaillemalerei. Auf der linken Seite hat die Forschung den Hl. Jakobus von Compostella in einer Landschaft erkannt.<sup>223</sup> Rechts befindet sich der Hl. Bravo unter einem Torbogen.<sup>224</sup> Das geöffnete Bild zeigt eine Darstellung des Jüngsten Gerichts. Bosch verändert die traditionelle Ikonographie des Gerichtsaltars zugunsten seiner pessimistischen Interpretation des Gerichts über die Menschheit. Der Weltenrichter ist mit äußerst wenigen erlösten Seelen in den oberen Bereich der Mitteltafel gedrängt. Bosch inszeniert die grausame Bestrafung der verdorbenen Menschheit auf zwei Bildteilen. Auf dem linken Flügel ist im Vordergrund die Erschaffung Evas, dahinter der

---

<sup>222</sup> Silver, 2004, Seite 70

<sup>223</sup> Marijnissen, 2002, Seite 215

<sup>224</sup> Ebenda

Sündenfall und im Hintergrund die Vertreibung aus dem Paradies dargestellt. In der oberen Zone des Flügels erscheint Gott im Himmel, unter ihm kann man den Engelssturz erkennen.

**Forschungsstand:** Das Triptychon mit dem Jüngsten Gericht aus der Gemäldegalerie der Bildenden Künste in Wien ist in keinem guten Erhaltungszustand.<sup>225</sup> Es wurde häufig überarbeitet, sodass die Forschung Schwierigkeiten hatte, es der Hand des Meisters eindeutig zuzuschreiben.<sup>226</sup> Es wird jedoch allgemein zu Bosch's eigenhändigen Werken gezählt. Das Triptychon ist im Zusammenhang mit einem Auftrag von Philipp dem Schönen gesehen worden, der 1504 ein großes Bild mit dem Gericht des Herrn bestellt hat.<sup>227</sup> Die Maße des Auftragswerks (2,56 x 3,16)<sup>228</sup>, die durch das Dokument überliefert sind, übertreffen die des Wiener Triptychons bei Weitem.<sup>229</sup> Es wird mehrheitlich angenommen, dass es sich nicht um die besagte Bestellung handelt.<sup>230</sup> Belting datiert das Jüngste Gericht in Wien nach 1504,<sup>231</sup> Philipps Auftrag soll diesem Werk vorausgehen. Möglicherweise hat er andere Auftraggeber angeregt. Tolnay vermutet, dass das Triptychon eine verkleinerte Kopie nach dem Jüngsten Gericht von Philipp sein könnte.<sup>232</sup> Diese ist möglicherweise ebenfalls für ihn angefertigt worden, da die beiden Heiligen auf den Außenflügeln auf den burgundischen Fürsten und seine kastilianische Gemahlin anspielen.<sup>233</sup> Auffällig ist, dass die Außenseiten kompositorisch nicht verbunden sind und auch in ihrer Gestaltungsweise uneinheitlich wirken. Die Wappenschilder im unteren Bereich der Tafeln sind ohne Inhalt, was zusätzliche Fragen aufwirft. Offensichtlich gab es Änderungen bei der Konzeption der Triptychons. Die beiden Heiligen weisen wahrscheinlich auf den Auftraggeber hin, dessen Identität wegen fehlender Dokumentation und den leeren Wappenschildern letztlich ungewiss bleibt.

#### **Literatur:**

**Baldass**, 1943, Seite 29-30; **Unverfehrt**, 1980, Seite 78; **Tolnay**, 1984, Seite 359-360; **Marijnissen**, 2002, Seite 214-218; **Belting**, 2002, Seite 74; **Trnek**, 2005; **Silver**, 2006, Seite 337-347

---

<sup>225</sup> Marijnissen, 2002, Seite 214

<sup>226</sup> Ebenda

<sup>227</sup> Belting, 2002 (a), Seite 74

<sup>228</sup> Ebenda

<sup>229</sup> Marijnissen, 2002, Seite 214

<sup>230</sup> Ebenda

<sup>231</sup> Belting, 2002 (a), Seite 75

<sup>232</sup> Tolnay, Seite 360

<sup>233</sup> Ebenda

### 6.3 Das „Heuwagen-Triptychon“ (Abb. 11, 12)

**Zuschreibung:** Bosch-Umfeld

**Datierung:** nach 1516

**Technische Daten:** Mittelbild: 133 x 100 cm; Ein Flügel: 147 x 54 cm, Öl auf Tafel

**Aufbewahrungsort:** Museo Nacional del Prado, Madrid, Inventarnummer: 2052

**Provenienz:** Das Triptychon ist eines der Bilder, die Phillip II. 1570 aus dem Besitz von Don Felipe de Guevara erlangte.<sup>234</sup> Es gelangte 1574 ins Escorial, von dem es in die Gemäldesammlung des Prado Museums überging.

**Beschreibung:** Das geschlossene Bild zeigt einen Wanderer oder Hausierer, der sich mit seinem Stock einen wütenden Hund fernhält. Dahinter befindet sich eine hügelige Landschaft mit Galgenberg. Diese viel gedeutete Darstellung ist durch ihre moralische Botschaft inhaltlich mit dem Inneren des Triptychons verknüpft. In geöffnetem Zustand thematisiert der Bildinhalt die weltlichen Begierden der Menschheit, die diese geradewegs in die Hölle führen. Im linken Flügel mit der Darstellung des Paradieses verläuft die Erzählung vom Hintergrund ausgehend über die Erschaffung Evas, den Sündenfall, bis zum Vordergrund mit der Vertreibung aus dem Paradies. Im Zentrum der Mitteltafel befindet sich ein mächtiger Heuwagen, umringt von Menschen jeglichen Stands, die nach den weltlichen Dingen streben. Das Rafften von Heu dient dabei als Metapher. Personifizierte Laster thronen auf dem Wagen bzw. führen den Zug an, dessen Spitze bereits in der Hölle angekommen ist. Auf diese Weise leitet der Meister in den rechten Flügel über, wo von Dämonen eine höllische Baustelle betrieben wird.

**Forschungsstand:** Die jüngste Untersuchung des „Heuwagen-Triptychons“ aus dem Prado ergab, dass dieses Werk, das bislang zu Boschs Hauptwerken zählte, keine eigenhändige Arbeit des Meisters sein kann. Dies zeigt zum einen die Art der Unterzeichnung, die sich von der Bosch zugeschriebenen Strichführung unterscheidet.<sup>235</sup> Zum anderen ist die Pinselführung im Vergleich zu der lasierend glatten Malweise des Gartens der Lüste und dem Weltgerichtstriptychon sehr pastos und grob.<sup>236</sup> Es lassen sich weitere Unterschiede in der Farbigkeit und der stilistischen Ausführung charakterisieren, sodass Koreny zu dem Schluss kommt, Bosch habe einen jüngeren, ihm nahe stehenden Mitarbeiter gehabt, der dieses Werk ausgeführt hat.<sup>237</sup> Die dendrochronologische Untersuchung des Holzes schließt zudem eine Entstehung des Triptychons vor 1516 aus.<sup>238</sup> Dadurch wird offensichtlich, dass der Künstler dieses Werk nach Boschs Tod ausgeführt hat.<sup>239</sup> Die Tatsache, dass diese Bildfindung vielfach kopiert wurde, lässt

---

<sup>234</sup> Garrido und Van Schoute (Hrsg.), Technical study, 2001, Seite 123

<sup>235</sup> Koreny, 2004, Seite 48, 49

<sup>236</sup> Ebenda, Seite 54

<sup>237</sup> Ebenda, Seite 58

<sup>238</sup> Ebenda

<sup>239</sup> Ebenda, Seite 48

auf ihre zeitgenössische Beliebtheit schließen.<sup>240</sup> Eine zweite Version, die ebenfalls als mögliches Original von der Forschung diskutiert wurde, befindet sich im Escorial.<sup>241</sup> Unverfehrt führt aus, weshalb anzunehmen ist, dass beide Versionen des "Heuwagen-Triptychons" keine Originale sind.<sup>242</sup> Die Interpretation des Bildinhalts dieser Komposition, die auf Hieronymus Bosch zurückgeht, stimmt in der Forschung Großteils überein. Der Heuwagen ist eine Metapher für die Eitelkeit der irdischen Dinge. Die Bildaussage hat einen moralisierenden Charakter. Der gesellschaftskritische sowie der satirische Ansatz ist von der Forschung hervorgehoben worden. Tolnay macht auf die Bedeutung der Sprichwörter als Inspiration für den Bildgegenstand aufmerksam.<sup>243</sup> „Die Welt ist ein Heuwagen, von dem jeder so viel an sich rafft, wie er kann.“<sup>244</sup> Ein derartiges flämisches Sprichwort könnte den Anreiz zur Darstellung gegeben haben. Verschiedene thematische Anregungen sind auch für die Gestaltung der Außenseite gegeben worden. Die Figuren, der „Verlorene Sohn“ oder „Jedermann“, verdeutlichen wie Boschs „Landstreicher“ auf der Außenseite des „Heuwagen-Triptychons“ eine ähnliche Botschaft, die moralisch zu interpretieren ist.<sup>245</sup> Ein Wanderer begeht einen schmalen Pfad, am Wegrand lauern vielfältige Gefahren.

#### **Literatur:**

**Baldass**, 1943, Seite 23-25; **Unverfehrt**, 1980, Seite 85-89; **Tolnay**, 1984, Seite 355-356; **Garrido und Van Schoute** (Hrsg.) Prado, Technical study, 2001, Seite 123-157; **Marijnissen**, 2002, Seite 52-59; **Silver**, 2006, Seite

#### 6.4 Das „Hiob-Triptychon“ von Bernard van Orley (Abb. 14, 15)

##### **1521**

**Technische Daten:** Mitteltafel: 176 x 184 cm; Ein Flügel: 174 x 80 cm; Öl auf Eichenholz; Die Tafel wurde im Jahr 1850 zersägt, um die Darstellungen im Inneren der Flügel von denen der äußeren Flügel zu trennen, Restaurierungen fanden in den Jahren 1869, 1923 und 1963 statt.<sup>246</sup>

---

<sup>240</sup> Marijnissen, 2002, Seite 52

<sup>241</sup> Unverfehrt, 1980, Seite 85

<sup>242</sup> Ebenda, Seite 85, folgende

<sup>243</sup> Tolnay, Seite 355

<sup>244</sup> Silver, 2006, Seite 270

<sup>245</sup> Marijnissen, 2002, Seite 57

<sup>246</sup> Sindermann-Lange, Seite 82

**Aufbewahrungsort:** Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel, Inventarnummer: 1487/88, 1541

**Signatur:** Das Triptychon ist am unteren Rand der Mitteltafel signiert und datiert: -BVO BERNARDVS DORLEY: BRVXELLANUS. FACIEBAT: A DNI M CCCCC. XXI IIII A MAY BVO- Das Wappen des Künstlers befindet sich gemeinsam mit der Devise ELX.SYNE:TYT./Orley./ und der Jahreszahl 1521 auf dem vordersten linken Pfeiler der Architekturdarstellung.<sup>247</sup>

**Provenienz:** 1843 ist das Triptychon in der Sammlung des holländischen Königs Wilhelm II. nachweisbar. Sieben Jahre danach gelangt es in den Besitz des Sammlers C.J. Nieuwenhuys, der das Werk im Jahr 1867 an das Brüsseler Museum verkauft, wo es bis heute aufbewahrt wird.<sup>248</sup>

**Beschreibung:** Die Außenseiten der Flügel zeigen das Gleichnis vom reichen Prasser und dem Armen Lazarus. (Lukas, 16, 19-35) Orley teilt die Episoden der Erzählung kompositorisch in drei horizontale Register, die durch Architektur gegliedert werden. Im unteren Bereich kauert der sterbende Lazarus auf dem linken Flügel, auf dem rechten Flügel windet sich der Reiche unter Höllenqualen. Im mittleren Bereich blickt der Betrachter in Innenräume, auf der linken Seite ist das Gastmahl und auf der rechten Seite die Sterbeszene des Reichen dargestellt. Im obersten Register schwebt die Seele des Lazarus von zwei Engeln begleitet empor, auf der anderen Seite ist sie in Abrahams Schoß geborgen. In geöffnetem Zustand zeigt der linke Flügel die nächtliche Vertreibung der Herden Hiobs durch Bewaffnete. Auf der Mitteltafel hat Orley den Tod der Kinder Hiobs gestaltet. Die prunkvolle Halle, in der sich die Söhne und Töchter zu einem Mahl eingefunden hatten, wird vom Ansturm dämonischer Ungeheuer zerstört. Verzweifelt versuchen die Kinder des Hiob aus der Halle zu fliehen, sie werden von den herabstürzenden Trümmern erschlagen. Der rechte Flügel zeigt Hiob auf den Stufen vor seinem prächtigen Haus, seine Freunde verneigen sich vor ihm. (Buch Hiob Kap. 1+2)

**Forschungsstand:** Wauters brachte dieses Werk mit einer Quelle in Verbindung.<sup>249</sup> 1532, zwei Jahre nach dem Tod von Margarete von Österreich, der Regentin der Niederlande, ist dokumentiert, dass Bernard van Orley im Rahmen ihrer Nachlassverwaltung eine Zahlung für einige Portraits und ein großes Tafelwerk mit der „Tugend der Geduld“ erhielt.<sup>250</sup> Zwischen der Fertigstellung des Gemäldes und der Zahlung würden elf Jahre liegen. Die Identifizierung des Werks durch die Quelle kann nicht als gesichert gelten, sie ist jedoch von einem Großteil der Forschung anerkannt worden. In diesem Zusammenhang bezeichnet Friedländer das Werk als Geschenk der Statthalterin an den Grafen Anton de Lalaing, den Herrn von Hoogstraeten.<sup>251</sup> Er verweist auf eine Zeichnung von Orley aus dem British Museum, die möglicherweise als Entwurf für den Auftraggeber gestaltet worden ist (Abb. 50).<sup>252</sup> Zwei Untersuchungen von Eichberger und Sindermann-Lange sind Orleys ungewöhnlicher Themenwahl gewidmet. Die Darstellung

---

<sup>247</sup> Eichberger, Seite 50; Sindermann-Lange, Seite 81; Friedländer, Seite 104

<sup>248</sup> Sindermann-Lange, 1994/95, Seite 83

<sup>249</sup> Wauters, 1893, Seite 34

<sup>250</sup> Ebenda

<sup>251</sup> Friedländer, Band 8, 1930, Seite 104

<sup>252</sup> Ebenda, Seite 107, 108

von Szenen aus dem Leben des Hiob auf einem Triptychon ist selten. Die Kombination mit dem Lazarus-Thema auf der Außenseite ist einzigartig.<sup>253</sup>

Sindermann-Lange beschreibt die Tradition der Hiob-Verehrung, die in den apokryphen Schriften und den Texten der Kirchenväter (Gregor der Große, „Moralia in Job“) ihren Ausgang findet.<sup>254</sup> Im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit wird die Hiob-Thematik Stoff für Mysterienspiele.<sup>255</sup> Den Einfluss des Theaters macht Sindermann-Lange für Orleys bühnenhafte Inszenierung der Darstellung der Erschlagung der Kinder geltend.<sup>256</sup>

Eichberger hingegen untersucht mögliche Einflüsse für Orleys konzeptuelle Verbindung der Hiobs- und der Lazarus-Thematik. In französischen und flämischen Stundenbüchern erlangen die genannten Themen Ende des 15. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Toten-Offizium Bedeutung.<sup>257</sup> Der Heilige wurde zum positiven Stereotyp.<sup>258</sup> Diese Gebetstexte behandelten die Fragen von Erlösung und Verdammnis. Nach Eichberger hat die niederländische Aristokratie und das reiche Bürgertum zunehmend beschäftigt, was Privilegierte zu ihrem Seelenheil beitragen konnten.<sup>259</sup> Die Autorin vermutet, dass der Meister das thematische Konzept des Toten-Offiziums aus den Stundenbüchern in die Tafelmalerei übertragen hat.<sup>260</sup> Eichberger schlägt als Funktion des Bildes ein religiöses Triptychon für die Ausübung der Devotion vor, möglicherweise um davor für ein verstorbenes Familienmitglied zu beten.<sup>261</sup>

Sindermann-Lange bezeichnet das Werk als Beispiel für den allgemeinen Säkularisierungsprozess und für den Funktionswandel des Triptychons zu Beginn des 16. Jahrhunderts.<sup>262</sup> Eine Funktion als Kultbild ist nach der Auffassung der Autorin trotz des theologischen Programms nicht vorstellbar. Es ist als Höhepunkt im Schaffen Orleys, als Bindeglied zwischen der flämischen und italienischen Renaissance, aufzufassen.<sup>263</sup> Weissert weist wie Friedländer auf die Schöpfungen von

---

<sup>253</sup> Eichberger, 1994/95 (2000), Seite 47

<sup>254</sup> Sindermann-Lange, 1994/95, Seite 90

<sup>255</sup> Ebenda

<sup>256</sup> Ebenda, Seite 95

<sup>257</sup> Ebenda, Seite 66

<sup>258</sup> Ebenda, Seite 75

<sup>259</sup> Eichberger, 1994/95, Seite 76

<sup>260</sup> Ebenda, Seite 77

<sup>261</sup> Ebenda, Seite 78

<sup>262</sup> Sindermann-Lange, 1994/95, Seite 102

<sup>263</sup> Ebenda

Zeitgenossen wie Gossaert, Raffael oder Dürer hin. Diese boten Orley den Anreiz sich mit ihnen durch zu messen. An ihrer Bildsprache vermochte er bei Bedarf anzuschließen.<sup>264</sup>

#### **Literatur:**

**Wauters**, 1893, Seite 34-38; **Friedländer**, 1930, Seite 104-110; **Farmer**, 1981, Seite 123-162; **Eichberger**, 1994/95, Seite 45-80; **Sindermann-Lange**, 1994/95, Seite 81-102; **Weissert**, 2004, Seite 31,32

6.5 „Der Tanz um das goldene Kalb“ von Lucas van Leyden (Abb. 16)

**Datierung:** Um 1530

**Technische Daten:** Mitteltafel: 93, 5cm x 66,9 cm; Ein Flügel: 91 x 30 cm

**Aufbewahrungsort:** Rijksmuseum, Amsterdam, Inventarnummer: SK-A-3841

**Provenienz:** Das Triptychon war in verschiedenen Amsterdamer Sammlungen nachweisbar, 1604 in der Privatsammlung in der Calverstraat; 1671 in der Sammlung Woiutiers; 1675 in der Sammlung Jan Lossert; 1679 in der Sammlung Wuytiers, es wurde 1709 an Jacob Cromhout und Jasper Loskart verkauft. 1870 gelangte das Bild nach Paris in den Besitz des Marquis du Blaisel. 1952 wurde das Triptychon aus der Sammlung Madame Bigniez in Paris vom Rijksmuseum erworben.<sup>265</sup>

**Beschreibung:** Die Außenseiten der Flügel sind dekorativ gestaltet, durch Illusionsmalerei wird roter und grüner Marmor imitiert.<sup>266</sup> Das geöffnete Bild zeigt im Vordergrund die Hauptszene, die sich durch alle drei Bildteile fortsetzt. Sie stellt das profane Treiben der Israeliten dar. In der Abwesenheit Mose, der auf dem Berg die Gesetze empfängt, feiert das Volk ein Fest zu Ehren Gottes, den Aaron in Form eines goldenen Kalbes gegossen hatte. (Exodus, Kap. 32) Mehrere Figurengruppen widmen sich ausgelassen dem Schmausen und Trinken und anderen Vergnügungen. Die Kleidung der Männer, Frauen und Kinder ist detailliert gestaltet. Besonders auffällig sind die verschiedenen, teilweise extravaganten Kopfbedeckungen. Der Tanz um das Kalb ist im Mittelbild räumlich in einiger Entfernung zur Vordergrundszone dargestellt. Er ist von einer Waldlandschaft hinterfangen, die sich durch alle drei Bildteile ausbreitet. Dahinter erstreckt sich in der Ferne eine Gebirgslandschaft ebenfalls durch die gesamte Darstellung. In der linken oberen Bildhälfte der Mitteltafel kann man auf einem Felsmassiv, das von dunklen Wolken umfangen ist, Moses erahnen, der Gottes Gesetze empfängt. Auf dem rechten Flügel kann man das Zeltlager der Israeliten in der Waldlandschaft erkennen.

---

<sup>264</sup> Friedländer, Band 8, 1930, Seite 109; Weissert, 2004, Seite 31

<sup>265</sup> Lawton Smith, 1992, Seite 107

<sup>266</sup> Ebenda

**Forschungsstand:** Zeitgenosse van Mander zählt das „sehr hervorragende eigenartige Bild“ zu den Werken von Lucas van Leyden.<sup>267</sup> Gibson untersucht die Einflüsse der italienischen Malerei, die auf van Leydens späte Werke gewirkt haben. Die Kenntnis von Raffaels Bildfindungen könnte bei der Gestaltung der narrativen Szenen eine größere Komplexität der Komposition und eine Steigerung des Ausdrucks angeregt haben.<sup>268</sup> Dies gilt nach Gibson besonders für die Bewegungen und Gesten der Interaktion zwischen den Figuren.<sup>269</sup> Die Landschaft und eine tänzerische Bewegung, die entsteht, da sich die Figuren einander zuneigen, breiten sich gleichmäßig durch alle Bildteile aus und überwinden optisch die Teilung des Trägers. Diese kompositionelle Leistung betont Gibson durch den Vergleich mit Engebrechtsz‘ Triptychon mit dem Wunder der Brotvermehrung, dessen Figurengruppen die verbindende Dynamik vergleichsweise fehlt, sie wirken statisch platziert (Abb. 51, 52).<sup>270</sup>

Lawton Smith datiert das Bild um 1529-30 auf Grund der Nähe zur Grafik dieser Schaffensperiode.<sup>271</sup> Die Thematik des Tanzes und die negativ konnotierte Darstellung der Frau als Verführerin zur Sünde untersucht die Autorin im Speziellen. Das Tanzen war von der Kirchenlehre mit Trunkenheit und sexueller Freizügigkeit assoziiert worden.<sup>272</sup> Als Allegorie der menschlichen Schwäche interpretiert Lawton-Smith zwei Figuren im Vordergrund der Mitteltafel. Eine Frau mit einem Turban auf dem Kopf reicht einem Mann, der auf der Bildfläche rechts von ihr auf dem Boden lagert, eine Frucht. Die Darstellung kann als Parallele zum Sündenfall gedeutet werden. Die Frau besitzt metaphorisch die Macht der Verführung zum sündhaften Verhalten.<sup>273</sup>

Van Leyden zeigt Interesse an detaillierter Gewanddarstellung. Zigeunerkleidung ist in den Gestaltungen von narrativen biblischen Szenen, im graphischen wie im malerischen Werk, zu finden. Zigeuner wurden in den Niederlanden des späten 15. Jahrhunderts als unmoralisch und ungläubig betrachtet und wurden mit Musik und Tanz verbunden.<sup>274</sup> Lawton-Smith versteht das Triptychon als moralisierendes Bild, das nicht für die Öffentlichkeit, sondern vielmehr für eine

---

<sup>267</sup> Van Mander, 2000, Seite 76

<sup>268</sup> Gibson, 1986, Seite 50

<sup>269</sup> Ebenda, Seite 49

<sup>270</sup> Ebenda

<sup>271</sup> Lawton Smith, 1992, Seite 108-109

<sup>272</sup> Ebenda, Seite 64

<sup>273</sup> Ebenda, Seite 65

<sup>274</sup> Ebenda, Seite, 68

private Kapelle bestimmt gewesen ist.<sup>275</sup> Dennoch räumt die Autorin ein, dass eine Lockerung der liturgischen Funktion des Triptychons impliziert ist.<sup>276</sup>

#### **Literatur:**

**Beets**, 1952, Seite 183-199; **Silver**, 1973, Seite 407-9; **Parshall**, 1974, Seite 134-63; **Vos**, 1978, Seite 499; **Gibson**, 1986, Seite 45-49; **Lawton Smith**, 1992, Seite 106-109; **Mander van**, 2000, Seite 76

#### 6.6 Ein verlorenes Triptychon mit Susanna im Bade von Lucas van Leyden (Abb. 17)

**Datierung:** Zwischen 1526-31

**Technische Daten:** Die Federzeichnung nach einem verlorenen Original von Lucas van Leyden beweist, dass ihr Vorbild in Form eines Triptychons gestaltet worden ist. Es handelt sich um eine Federzeichnung, die Jan de Bisschop zugeschrieben wurde.<sup>277</sup> Auch sie gilt heute als verloren. Sie wurde während des zweiten Weltkriegs zerstört und ehemals im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischen Kulturbesitzes in Berlin aufbewahrt.<sup>278</sup> (ehemals Inventarnummer: 13181)

**Provenienz:** unbekannt, Original verloren

**Beschreibung:** Über eine Gestaltung der Außenseiten der Flügel ist nichts überliefert. Man könnte sie sich, falls vorhanden, dekorativ wie die Außenflügel des „Tanzes um das goldene Kalb“ vorstellen. Das Triptychon stellt mehrere Momente der Susanna-Geschichte nebeneinander dar. Darf man der Zeichnung vertrauen, so zeigt die Mitteltafel die nackte Susanna auf einem Kissen sitzend, die im Begriff ist, in einem Garten ein Bad zu nehmen. Ihre Füße sind in ein Wasserbecken gegliedert. Am seitlichen Rand des Beckens befindet sich ein Brunnen. Dieser wird von einer Statue gekrönt. Susanna gibt ihre Schlüssel einer Dienerin auf der Bildfläche rechts von ihr, eine weitere Dienerin hält Badeutensilien bereit. Auf dem linken Flügel beobachten die beiden Alten in geduckter Haltung das Geschehen, sie sind von einer Baumgruppe hinterfangen. Große Felsbrocken bilden am rechten Bildrand des linken Flügels die Grenze zur Mitteltafel und distanzieren die beiden Voyeure vom Hauptgeschehen. Der rechte Flügel zeigt die beiden Dienerinnen in Rückenansicht. Sie verlassen das Bad und betreten durch einen Durchgang ein Gebäude. Im Hintergrund der Mitteltafel in großer räumlicher Distanz zur Hauptszene findet in einem Gebäude die Gerichtsbarkeit statt. (Prophet Daniel 13)

---

<sup>275</sup> Lawton Smith, 1992, Seite, 68

<sup>276</sup> Ebenda, Seite 76

<sup>277</sup> Ebenda, Seite 104

<sup>278</sup> Die Zuschreibung kann jedoch nicht als gesichert gelten. Dies konnte mir Dr. Bevers, der Hauptkustos für Niederländische Zeichnungen, Druckgraphiken und Handschriften des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, bestätigen. Siehe Anhang. E-Mail 1

**Forschungsstand:** Die erste Erwähnung findet die Federzeichnung nach der verlorenen Komposition von Lucas van Leyden in einem beschreibenden Katalog des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin.<sup>279</sup> Parshall datiert das Triptychon, das durch das Blatt überliefert wird, zwischen 1525 und 1527.<sup>280</sup> Lawton-Smith ordnet die Darstellung von Susanna im Bade stilistisch der letzten Schaffensperiode des Meisters von 1526-1531 zu.<sup>281</sup> Sie argumentiert einerseits mit der Aktdarstellung, die der des Jüngsten Gerichts von Lucas van Leyden stilistisch nahe steht, andererseits mit der Gewandbehandlung, der im Spätwerk großes Interesse zukommt. Das Susanna-Thema hat Lucas van Leyden in seinem Frühwerk beschäftigt. Lawton-Smith führt den Stich um 1508 und das Gemälde mit Susanna vor dem Richter um 1512 an (Abb. 33, 34).<sup>282</sup>

Die häufige Wahl des Triptychon-Formats in der späten Schaffensperiode des Künstlers dürfte nach Vermutung der Autorin durch das Bedürfnis der Auftraggeber nach Repräsentation begründet sein.<sup>283</sup> Lawton-Smith macht auf den Bezug zur Mythologie aufmerksam.<sup>284</sup> Eine Dianastatue krönt links auf der Bildfläche der Mitteltafel den Brunnen des Bades. Sie könnte als Parallele zur Geschichte von Diana und Actaeon zu verstehen sein. Lawton-Smith interpretiert die Figur auf Grund des erhobenen Schilds, der zum Schutz gegen Amors Pfeile dient, als Personifikation der Keuschheit.<sup>285</sup>

#### **Literatur:**

**Bock und Rosenberg**, 1930, Teil I, Seite 39; **Gelder van**, 1957, Seite 92; **Parshall**, 1974, Seite 141- 43; **Lawton Smith**, 1992, Seite 104-105

---

<sup>279</sup> Bock und Rosenberg, 1930, I, 39

<sup>280</sup> Parshall, 1974, Seite 141-43

<sup>281</sup> Lawton-Smith, 1992, Seite 105

<sup>282</sup> Ebenda

<sup>283</sup> Ebenda

<sup>284</sup> Ebenda

<sup>285</sup> Ebenda

## 6.7 Das „Vulkan-Triptychon“ von Maerten van Heemskerck (Abb. 18-21)

Mittelbild:

### „Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan“

1536

**Technische Daten:** 166,5 x 207 cm, Leinwand

**Aufbewahrungsort:** Nationalgalerie, Prag, Inventarnummer: DO 4290

**Inschrift:** Am rechten Bildrand: MARTINUS/ HEMSKERIC/ 1536, FULMINIS HIC/ MASSAM/ VULCANO/ PRESIDE CUNUNT/ CYCLOPES/ VALIDI/ SPECTAT/ OPUSQUE/ VENUS) (Hier schmieden die starken Zyklopen unter Vulkans Anleitung aus der Masse den Blitz und Venus betrachtet die Arbeit)

**Provenienz:** 1669 wurde das Bild durch den Kunsthandel Forchoudt verkauft. Die Korrespondenz der Forchoudt Familie dokumentiert, dass die drei beschriebenen Bilder 1669 ein Triptychon bildeten.<sup>286</sup> 1671 gelangte es in die Sammlung von Graf Franz Anton Berka von Dubá. Zwischen 1671 und 1706 ist das Werk auf Burg Nový Falkenburg und zwischen 1706 und 1945 in der Nostitz Bildergalerie in Prag nachweisbar. 1945 gelangte das Bild in die Nationalgalerie in Prag, wo es sich bis heute befindet.<sup>287</sup>

Die Flügel:

**Datierung:** um 1540

**Technische Daten:** Je 96 x 99 cm; Öl auf Eichenholz; unten um ca. 70 cm gekürzt

**Aufbewahrungsort:** Kunsthistorisches Museum, Wien

### „Vulkan zeigt den Göttern die in seinem Netz gefangenen Venus und Mars“

**Inventarnummer:** GG\_6395

**Inschrift:** EEN VALSCE WAGHE IS DEN HEERE EEN AFGRICELIKHEIT MAER EEN VOLLE GEWICHTE IS SYN WEL BEHAGEN. PROV. XI, (Eine falsche Waage ist ein Greuel vor dem Herrn, aber ein volles Gewicht gefällt ihm wohl.)

**Provenienz:** 1669 wurde das Bild vom Kunsthandel Forchoudt verkauft und bis 1671 als Triptychon verbunden, 1671/72 an Graf Sergel in Wien verkauft. 1910 ist es in der Sammlung Geritsch nachweisbar, danach im Kunsthandel Fröhlich und in der Sammlung Dr. Kutschera-Woborsky, bis das Werk 1922 ins Kunsthistorische Museum in Wien gelangt.<sup>288</sup>

### „Thetis empfängt von Vulkan den Schild für Achill“

**Inventarnummer:** GG\_6785

**Provenienz:** Die Provenienz dieses Werks gleicht bis 1910 der seines Gegenstücks. Es wurde 1929 vom Kunsthistorischen Museum in Wien erworben. Auf der Rückseite befanden sich ehemals die Figuren Temperantia und Caritas in Grisaillemalerei, diese wurden wegen des schlechten Erhaltungszustands zwischen 1910 und 1929 abgeholt.<sup>289</sup>

**Beschreibung:** Das Mittelbild zeigt Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan. (Vulkanschmiede: Vergils Aeneis VIII, 416-453) Den Mittelpunkt der ganzfigurigen Darstellung bildet der Schmiedeamboss, auf dem heißes Metall von Vulkan und drei Gehilfen gehämmert wird. Venus und Amor beobachten am linken Bildrand stehend das Geschehen. Am rechten Bildrand begrenzt der Schmiedeofen die Darstellung. Vulkan ist sitzend dargestellt, die zwei

---

<sup>286</sup> Veldman, 1977, Seite 36

<sup>287</sup> Grosshans, 1980, Seite 119

<sup>288</sup> Ebenda, Seite 124

<sup>289</sup> Ebenda, Seite 125

Gehilfen sind im Begriff, die schweren Hämmer durch die Luft zu schwingen. Der Bildeindruck ist von den massiven Körpern bestimmt, die teilweise nur Lendentücher tragen. Der linke Flügel zeigt Vulkan, der seine untreue Gemahlin Venus mit Mars im Netz gefangen hat und sie den Göttern präsentiert. (Ehebruch der Venus: Homers Odyssee VIII, 266-366, Ovids Metamorphosen IV, 171-189) In der Mittelachse des Bildes dominiert der muskulöse Körper des Vulkan in Rückenansicht. Der rechte Flügel zeigt die Übergabe des Schilds für Achill. (Rüstung für Achill: Homers Ilias XVIII, 368-616) Vulkan steht in der linken Bildhälfte und überreicht der sitzenden Thetis den verzierten Schild, der sich im Zentrum der Darstellung befindet. Im Hintergrund sind drei weitere Figuren dargestellt. Auf der Rückseite von „Vulkan zeigt Venus und Mars im Netz den Göttern“ befindet sich eine Darstellung von zwei Tugenden in Grisaillemalerei. Links steht Prudentia mit dem Spiegel in der Hand und rechts sitzt Veritas mit verbundenen Augen und einer Waage. Darüber befindet sich eine Inschrift. (Diese bezieht sich auf die holländische Bibelübersetzung, Proverb 11)<sup>290</sup>

**Forschungsstand:** Preibisz stellt die Zusammengehörigkeit der Vulkanbilder in Frage. Von ihm stammt die Beschreibung der Außenseiten, die Darstellungen in Grisaille enthalten und die beiden Tafelbilder somit als Flügel eines Mittelbildes ausweisen.<sup>291</sup> Preibisz vermutet, dass Heemskerck die beiden Flügel, die zeitlich nach dem Leinwandbild entstanden sein müssen, für eine verlorene Replik der Vulkanschmiede auf einem Holzträger gefertigt hatte.<sup>292</sup> Stilistisch werden die beiden Bilder, die am unteren Bildrand sehr stark beschnitten sind, von der Forschung um 1540 datiert.<sup>293</sup>

Hoogewerff nimmt an, dass das Triptychon möglicherweise für das Haarlemer Rathaus bestimmt gewesen sei, das Mittelbild wäre entgegen Preibisz Überlegung das Leinwandbild gewesen.<sup>294</sup> Dieser Annahme Hoogewerffs fehlt eine beweisträchtige Dokumentation oder nachvollziehbare Begründung.

Veldman befasst sich mit der Beziehung zwischen den drei Werken und macht entsprechende Stellen des Briefverkehrs des Kunsthandels Forchoudt ausfindig, durch die sich die Bildteile eindeutig identifizieren lassen.<sup>295</sup> Die Autorin argumentiert, dass die Vulkanbilder von einem Kunsthändler oder Sammler in einem neuen Rahmen zusammengesetzt worden sind. Veldman begründet dies mit ihrer Annahme, dass es unwahrscheinlich ist, dass Heemskerck Bilder mit

---

<sup>290</sup> Veldman, 1977, Seite 22 (Bibelübersetzung Jan van Liesveldt 1538, mit geringer Abweichung der Schreibweise)

<sup>291</sup> Preibisz, 1911, Seite 20

<sup>292</sup> Ebenda, Seite 21

<sup>293</sup> Veldman, 1977, Seite 34, Grosshans, 1980, Seite 125, 126

<sup>294</sup> Hoogewerff, 1963, Seite 165

<sup>295</sup> Veldman, 1977, Seite 36, z.B. :„3 *Stucken van Mertinnus Heemskercken, middelstuck 2 dobbel doeck groot met 2 dueren opsluytende met schoon vergulde lysten, is soo fraey oft van Raeffel Uribien waer, subject van Vulcanis die de waepenen van Achilles smeeet, het tweede daer Vulcanus de waepenen toent aen Venus, het derde daer Mars en Venus van Vulcaen met het net gevanghen worden...*“ (Publiziert von J. Denucé, Kunstuitvoer te Antwerpen in de 17de eeuw: de firma Forchoudt, Antwerpen und Amsterdam, 1931)

unterschiedlichen Trägermaterialien und stilistischen Divergenzen kombiniert hat.<sup>296</sup> Das ursprüngliche Mittelbild der beiden Tafeln, die offensichtlich als Flügel konzipiert worden sind, bleibt nach Veldman ein offenes Rätsel.<sup>297</sup>

Grosshans sieht in der Kombination von Leinwandbild und Tafeln keinen ganz ungewöhnlichen Vorgang. Er verweist darauf, dass Cornelis van Haarlem dem Altar der Tuchweber den Tafeln von Heemskerck ein Leinwandbild als Mittelstück angefügt hat.<sup>298</sup>

Eine neuere Arbeit von Kotkova behandelt die technischen Fragen im Zusammenhang mit der Vulkanschmiede. Eine Infrarotaufnahme zeigt, dass die Lendentücher der Gehilfen des Vulkan spätere Übermalungen sind. Heemskerck hatte die beiden Figuren im Hintergrund ursprünglich nackt dargestellt.<sup>299</sup> Der Eingriff in die Komposition wird von Kotkova im späten 16. Jahrhundert oder während des 17. Jahrhunderts vermutet.<sup>300</sup> Eine weitere Analyse der Grundierung hat ergeben, dass diese auf einer Kalkbasis gemacht wurde, wie es für niederländische Leinwandgemälde üblich war. Dieser Umstand spricht gegen frühere Theorien, dass Heemskerck das Bild während seines Italienaufenthalts geschaffen habe, denn im italienischen Raum wäre mit großer Wahrscheinlichkeit ein Gipsgrund vorzufinden gewesen, so wie es bei seiner Landschaft mit dem Raub der Helena festgestellt worden ist.<sup>301</sup>

#### **Literatur:**

**Preibisz**, 1911, Seite 19-21; **Friedländer**, Early Netherlandish Painting, Band 13, Seite 113; **Hoogewerff**, 1963, Seite 163-67; **Jacobsen**, 1972, Seite 418; **Veldman**, 1977, Seite 21-40; **Grosshans**, 1980, Seite 119-126; **Kotkova**, 2006, Seite 189-195

---

<sup>296</sup> Veldman, 1977, Seite 37

<sup>297</sup> Ebenda, Seite 38

<sup>298</sup> Grosshans, 1980, Seite 121

<sup>299</sup> Kotkova, 2006, Seite 192

<sup>300</sup> Ebenda, Seite 193, Die Autorin zieht eine Parallele zu den Übermalungen der nackten Figuren von Michelangelos Jüngstem Gericht in der Sixtinischen Kapelle.

<sup>301</sup> Ebenda, Seite 191

## 6.8 Das Triptychon mit den theologischen Tugenden von Maerten van Heemskerck (Abb. 22)

**Datierung:** um 1545

**Technische Daten:** Mitteltafel: 71,5 x 36,5 cm, halbkreisförmiger Abschluss; Ein Flügel: 36,5 x 18,2; Öl auf Tafel

**Aufbewahrungsort:** Mitteltafel: „Caritas“, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inventarnummer: GG\_2683; Flügel: „Fides“ und „Spes“; ehemals Kunsthistorisches Museum, Wien, Inventarnummern: ehemals 1953, 1946; heute verschollen.<sup>302</sup>

**Provenienz:** Um 1613 befindet sich das Triptychon in der Sammlung Charles de Croy, Duc d'Aschot, Schloss Beaumont, bis 1648 in der Sammlung Buckingham. Das Werk findet danach in den Inventaren der Prager Galerie Erwähnung, 1718 und 1737 im Inventar des ehemaligen k.k. Stadthaltereiarchivs in Prag. 1927 wurden die drei Bilder erstmals im Kunsthistorischen Museum in Wien ausgestellt.<sup>303</sup> Die Zusammengehörigkeit der Tafeln wird durch den Originalrahmen bestätigt, den die Darstellung der Fides besaß. Dieser ist am Bild der Caritas noch erhalten.<sup>304</sup>

**Beschreibung:** Das Triptychon mit den drei theologischen Tugenden wird Maerten van Heemskerck allgemein zugeschrieben. Die beiden Flügel mit den Darstellungen von Fides und Spes sind seit dem zweiten Weltkrieg verschollen.<sup>305</sup> Das Triptychon ist in Grisaillemalerei gestaltet, die Figuren erscheinen als Nischenskulpturen. Die beiden Tugenden auf den Seitenflügeln sind ganzfigurig dargestellt und tragen ihre Attribute, links das Kreuz und rechts den Anker. Im Mittelbild sitzt die personifizierte Tugend Caritas auf einem Sockel in einer Nische. Unter ihren Füßen befinden sich zwei Stufen. Auf ihrem und um ihren Schoß sind sieben nackte Kinder gestaltet, die spielerisch bewegt wiedergegeben sind. Auf der Vorderseite eines kleineren Sockels in der Mitte des unteren Bildrands ist ein Schwan reliefartig dargestellt. Dieser breitet als Symbol für die dargestellte Tugend die Flügel über seine Jungen aus. Über ihm befindet sich die Inschrift CARITAS.

**Forschungsstand:** Grosshans ordnet das Triptychon stilistisch um 1545 ein in der Nachfolge der heute verlorenen Darstellung einer Caritas auf der Rückseite des Bildes „Thetis empfängt von Vulkan den Schild für Achill“.<sup>306</sup> Die Vorbilder der Tugenden, die als Skulpturen in Nischen gemeint sind, gehen formal auf antike Skulpturen und möglicherweise auf Heemskercks Eindrücke seiner Italienreise zurück.<sup>307</sup> Grosshans nennt die Nischenskulpturen aus dem Hof der Casa Sassi als mögliche Anregung für derartige Darstellungen. Besonders im Bezug auf die Figur Spes kann er eine Verwandtschaft zum Typ der Venus Genetrix feststellen (Abb. 53), die lebhaft

---

<sup>302</sup> „Die beiden Flügel von Heemskerck, *Spes*, Inv.Nr.1946 und *Fides*, Inv.Nr.1953, wurden 1945 am Bergungsort Lauffen gestohlen.“ Diese Information stammt von Dr. Alexander Wied (Gemäldegalerie, KHM), siehe Anhang, E-Mail 3

<sup>303</sup> Grosshans, 1980, Seite 162

<sup>304</sup> Ebenda

<sup>305</sup> Ebenda

<sup>306</sup> Ebenda, Seite 163

<sup>307</sup> Ebenda

bewegten Kinder finden ihre Vorbilder möglicherweise in den Kindern, die um die Liegestatue des Nil gruppiert sind (Abb. 54).<sup>308</sup>

**Literatur:**

**Friedländer**, Early Netherlandish Painting, Band 13, Seite 91; **Hoogewerff**, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, Band 4, Seite 310; **Grosshans**, 1980, Seite 162-163

---

<sup>308</sup> Grosshans, 1980, Seite 163

## 7 Literaturverzeichnis

### Baldass 1923

Baldass, Ludwig, *Die Gemälde des Lucas van Leyden*, Wien 1923

### Baldass 1943

Derselbe, *Hieronymus Bosch*, Wien 1943

### Baldass 1944

Derselbe, *Die Entwicklung des Bernart van Orley*, In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 1944, Seite 141-191

### Barck 2001

Barck, Johanna, *Das Kerkring Triptychon von Jacob van Utrecht oder Die bürgerliche Säkularisierung mittelalterlicher Bildräume*, Frankfurt am Main, 2001

### Beets 1940

Beets, Nicolaas, *Lucas van Leyden*, Amsterdam, 1940

### Beets 1952

Derselbe, *De Dans om het gouden kalf, een hervonden triptiek van Lucas van Leyden*, In: Oud Holland 67, 1952, Seite 183-199

### Belting 1994

Derselbe, *Die Erfindung des Gemäldes*, München, 1994

### Belting 2000 (a)

Derselbe, *Bild und Kult*, München, (5.Aufl.) 2000

### Belting 2000 (b)

Derselbe, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin, (3.Aufl.) 2000

**Belting 2002 (a)**

Derselbe, *Hieronymus Bosch- Der Garten der Lüste*, München, 2002

**Belting 2002 (b)**

Derselbe, *Macht und Ohnmacht der Bilder*, Oldenburg, 2002

**Belting 2005**

Belting, Hans, *Das echte Bild*, München, 2005

**Bock 2000**

Bock, Nicolas, *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, München, 2000

**Busch 1990**

Busch, Werner, *Funkkolleg Kunst, Die Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München, (2.Aufl.) 1990

**Carmassi 2004**

Carmassi, Patrizia, *Divina Officia- Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter*, Wolfenbüttel, 2004

**Castelfranchi Vegas 1984**

Castelfranchi Vegas, Liana, *Italien und Flandern*, Stuttgart, 1984

**Dessart 1943**

Dessart, Charles (Hrsg.), *Société Royale d'Archeologie, Bernard van Orley*, Bruxelles, 1943

**Ehresmann 1982**

Ehresmann, Donald, *Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece*, In: Art Bulletin, Band LXIV, 1982, Seite 359-369

**Eichberger 1994/95**

Eichberger Dagmar, *Bernard van Oley's triptych "La Vertu de Patience" and the office of the dead*, In: Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1994/95 (2000)

**Eichberger 2002**

Dieselbe, *Leben mit Kunst- Wirken durch Kunst*, Turnhout, 2002

**Fraenger 1947**

Fraenger, Wilhelm, *Hieronymus Bosch, Das tausendjährige Reich*, Coburg, 1947

**Friedländer 1929-37**

Friedländer, Max, *Die altniederländische Malerei*, Band 1-14, Berlin/Leiden, 1929-37

**Friedländer 1963**

Derselbe, *Lucas van Leyden*, Berlin, 1963

**Friedländer 1967-76**

Derselbe, *Early Netherlandish Painting*, Band 1-14, Brüssel/Leiden, 1967-76

**Garrido und Van Schoute 2001**

Garrido, Carmen, und Van Schoute, Roger, *Bosch at the Museo del Prado, Technical study*, Madrid, 2001

**Gelder van 1957**

Gelder, J. G. van, In: *Miscellanea Prof. Dr. D. Rogge*, 1957

**Gibson 1973**

Gibson, Walter, *The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch: The Iconography of the Central Panel*, In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1973, Seite 1-26

**Gibson 1986**

Derselbe, *Lucas van Leyden's late paintings: The Italian Connection*, In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 37, 1986, Seite 41-52

**Gleichen-Russwurm 1929/31**

Gleichen-Russwurm, Alexander von, *Kultur- und Sittengeschichte aller Zeiten und Völker*, Band 9, Hamburg, 1929/31

### **Goldberg 1998**

Goldberg, Gisela, *Albrecht Dürer, Die Gemälde der Alten Pinakothek*, München, 1998

### **Gombrich 1967**

Gombrich, Ernst, *The earliest Description of Bosch's Garden of Delight*, In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1967, Seite 403-406

### **Gombrich 1969**

Derselbe, *Bosch's Garden of Earthly Delights: A Progress Report*, In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1969, Seite 162-170

### **Grosshans 1980**

Grosshans, Rainald, *Maerten van Heemskerck*, Berlin, 1980

### **Hammer-Tugendhat 1975**

Hammer-Tugendhat, Daniela, *Hieronymus Bosch und die Bildtradition*, (Dissertation) Wien, 1975

### **Hammer-Tugendhat 1981**

Dieselbe, *Hieronymus Bosch, Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, München, 1981

### **Hammer-Tugendhat 1985**

Dieselbe, *Der Garten der Lüste, Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, Köln, 1985

### **Hammer-Tugendhat 1994**

Dieselbe, *Erotik und Inquisition, Zum „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch*, In: *Studien zur Geschichte der Geschlechterbeziehung in der Kunst*, (Habilitationsschrift der Kunstgeschichte), Wien, 1994

### **Held 2004**

Held, Gertrud, *Zur Forschungsgeschichte des Gartens der Lüste von Hieronymus Bosch*, (Diplomarbeit) Wien, 2004

**Heller 1976**

Heller, Elisabeth, *Das altniederländische Stifterbild*, München, 1976

**Hirschfeld 1968**

Hirschfeld, Peter, *Mäzene- Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München, 1968

**Hoogewerff 1936-47**

Hoogewerff, G. J., *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, 5 Bände, Den Haag, 1936-47

**Hoogewerff 1963**

Derselbe, *L'inspiratione Romana di Martino van Heemskerck*, In: *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Band 3, Rom, 1963, Seite 163-67

**Huizinga 2006**

Huizinga, Johan, *Herbst des Mittelalters*, (12. Auflage) Stuttgart, 2006

**Jacobsen 1972**

Jacobsen, M. A., *Vulcan forging Cupid's Wing*, In: *The Art Bulletin* 54, 1972

**Justi 1889**

Justi, C., *Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien*, In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1889

**Koldeweji 2001**

Koldeweji, Jos, Vandenbroeck und Vermet, *Hieronymus Bosch, Das Gesamtwerk*, (Ausstellung Rotterdam 2001), Stuttgart, 2001

**Koreny 2004**

Koreny, Fritz, *Hieronymus Bosch- Überlegungen zu Stil und Chronologie*, In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 2004

**Kotková 2006**

Kotková, Olga, *A new investigation of the Venus and Cupid in Vulcan's forge by Maerten van Heemskerck*, In: *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, La peinture ancienne et ses procédés*, Peeters, 2006

**Krohnm 2001**

Krohnm, Hartmut, (Hrsg.), *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, Wiesbaden, 2001

**Lane 1984**

Lane, Barbara, *Altar and Altarpiece*, New York, 1984

**Lankheit 1959**

Lankheit, Klaus, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg, 1959

**Lawton-Smith 1992**

Lawton-Smith, Elise, *The Paintings of Lucas van Leyden*, Missouri, 1992

**Limentani Viridis 2002**

Limentani Viridis, Caterina, *Flügelaltäre: bemalte Polyptychen der Gotik und Renaissance*, München, 2002

**Mander 2000**

Mander, Carel van, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Wiesbaden, (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1991) 2000

**Marijnissen 1972**

Marijnissen, Roger H., Blockk, Gerlach, Piron, Plokker Bauer und Seidel, *Hieronymus Bosch*, (deutsche Ausgabe) Genf, 1972

**Marijnissen 2002**

Derselbe, *Hieronymus Bosch, Das vollständige Werk*, Köln, 2002 (Umfangreichster Überblick über die Bosch- Literatur)

**Mensger 2002**

Mensger, Ariane, Jan Gossaert, *Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin, 2002

**Minges 1998**

Minges, Klaus, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit*, Münster, 1998

**Neuner 1995**

Neuner, Antje Maria, *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei*, Frankfurt am Main, 1995

**Nielsen-Blum 1969**

Nielsen-Blum, Shirley, *Early Netherlandish Triptychs*, Berkeley, 1969

**Panofsky 2006**

Panofsky, Erwin, *Die Altniederländische Malerei- Ihr Ursprung und Wesen*, Köln, 2006

**Parshall**

Parshall, Peter, *Lucas van Leyden's narrative style*, In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 29, 185-237

**Parshall 1974**

Derselbe, *Lucas van Leyden and the rise of pictorial narrative*, (Dissertation University of Chicago), 1974, Seite 134-63

**Pächt 1994**

Pächt, Otto, *Altniederländische Malerei: von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, München, 1994

**Pilz 1970**

Pilz, Wolfgang, *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform*, München, 1970

**Preibisz 1911**

Preibisz, Leon, *Maarten van Heemskerck*, Leipzig, 1911

**Reuterswärd 1947**

Reuterswärd, P., *Nachwort zu Fraenger*, In: *Fraenger 1947* (1999), Seite 495-502

### **Schade 1996**

Schade, Karl, *Das Andachtsbild, Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar, 1996

### **Schade 2001**

Derselbe, *Ad Excitandum Devotionis Affectum, Die kleinen Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar, 2001

### **Silver 1973**

Silver, Larry, *The sin of Moses: Comments on the early Reformation in a late painting by Lucas van Leyden*, In: *Art Bulletin* 55, 1973, Seite 407-9

### **Silver 1998 (a)**

Derselbe, *Old-Time Religion: Bernart van Orley and the Devotional Tradition*, In: Bruckmanns Pantheon, München, 1998

### **Silver 1998 (b)**

Derselbe, *Middle Class Morality: Love and Marriage in the Art of Lucas van Leyden*, In: *In Detail: new studies of northern Renaissance art in honor of Walter S. Gibson*, Turnhout, 1998

### **Silver 2006 (a)**

Derselbe, *Hieronymus Bosch*, New York, 2006

### **Silver 2006 (b)**

Derselbe, *Marketing the Dutch past: the Lucas van Leyden revival around 1600*, In: *In his milieu: essays on Netherlandish art in memory of John Michael Montias*, (Hrsg. Amy Golahny), Amsterdam, 2006

### **Sindermann-Lange 1994/95**

Sindermann-Lange, Anke, *Theater und Kunst im 16. Jahrhundert am Beispiel des Triptychons „De la vertue de patience“ von Bernhard van Orley*, In: *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1994/95 (2000)

### **Steinmetz 1995**

Steinmetz, A. S., *Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei*, Weimar, 1995

**Tamussino 1995**

Tamussino, Ursula, *Margarete von Österreich*, Graz, 1995

**Tolnay 1984**

Tolnay, Charles de, *Hieronymus Bosch*, München, 1984

**Trnek 2005**

Trnek, Renate, *Das Weltgerichtstriptychon des Hieronymus Bosch*, (Vernissage Meisterwerke, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien), Heidelberg, 2005

**Unverfehrt 1980**

Unverfehrt, Gerd, *Hieronymus Bosch, Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin, 1980

**Veldman 1977**

Veldman, Ilja, *Marten van Heemskerck and the dutch humanism in the sixteenth century*, 1977

**Veldman 1994**

Dieselbe, *Marten van Heemskerck*, Roosendaal, 1994

**Veldman 1998**

Dieselbe, *Maarten van Heemskerck und die römische Kunst*, In: *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, (Hrsg. Petra Kruse), 1998

**Vos 1978**

Vos, Rik, *Lucas van Leyden*, Bentveld, 1978

**Warland 2002**

Warland, Rainer, *Bildlichkeit und Bildorte der Liturgie*, Wiesbaden, 2002

**Wauters 1893**

Wauters, Alphonse, *Bernard van Orley*, Paris, 1893

**Weissert 2004**

Weissert, Caecilie, *Malerei und Künstler-Virtus in der Niederlande des 16. Jahrhunderts*, In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Virtus, Herausgeber Jan de Jong, Zwolle, 2004

**Wilhelmy 1993**

Wilhelmy, Winfried, *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen*, Münster, 1993

**Wirth 2000**

Wirth, J., *Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste, Das Paradies als Utopie*, Frankfurt, 2000

## 8 Anhang

**E-Mail 1**, Fr, 11.01.2008, 11:48 Uhr

Sehr geehrte Frau Pawlik,

Vielen Dank für Ihr Schreiben.

Das Berliner Kupferstichkabinett besaß bis zum 2. Weltkrieg die von Ihnen gesuchte Zeichnung nach Lucas van Leydens Triptychon mit „Susanna im Bade“. Die KdZ-Nummer (Katalog der Zeichnungen-Nummer) war 13181. Erwähnt und abgebildet ist das Blatt bei E. Bock / J. Rosenberg: Die niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen (Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. von Max. J. Friedländer), Berlin 1930, Bd. 1, S. 39, KdZ 13181, Bd. 2, Tafel 31. Ob es sich um eine Nachzeichnung von Jan de Bisschop handelt, ist anhand der alleinigen Kenntnis des Fotos schwer zu entscheiden. Literatur: J. G. van Gelder, in: Miscellanea Prof. Dr. D. Rogge, 1957, S. 92

Dann besitzen wir heute noch eine weitere Zeichnung offenbar nach Lucas van Leyden: „Die zwei Alten (von einer Susanna im Bade)“. Zwei Teile einer Darstellung, die Susanna in der Mitte ist weggeschnitten. Bock / Rosenberg, S. 39, KdZ 13182.

Ich denke, Sie suchen nach KdZ 13181. Eventuell besitzen wir noch ein altes Negativ (Glasplatte) bzw. einen altes Foto der Zeichnung. Leider ist der Aktenordner mit den Verlustfotos der niederländischen Abteilung zur Zeit bei uns unauffindbar. Vielleicht fragen Sie einmal bei Herrn Heese von unserer Fotoabteilung an, ob es ein Negativ des Blattes gibt ([a.heese@smb.spk-berlin.de](mailto:a.heese@smb.spk-berlin.de)).

Mit freundlichen Grüßen

Holm Bevers

Dr. Holm Bevers

Hauptkustos, Niederländische Zeichnungen, Druckgraphiken und Handschriften

**E-Mail 2**, Fr, 18.01.2008, 11:11 Uhr

Sehr geehrte Frau Pawlik,

vielen Dank für Ihre Mail. Durch Winterurlaub komme ich erst heute dazu Ihnen zu antworten.

Leider haben wir kein Foto davon im Archiv, allein eine Randnotiz mit Hinweis auf eine Abbildung kann ich Ihnen geben: „vgl. J.G. v. Gelde in *Miscellanea Prof. Dr. D. Rogge* (1957), S. 92 Abb“. Ich selbst habe diese Angabe nicht weiter überprüft, hoffe jedoch weiter geholfen zu haben.

Mit freundlichen Grüßen

*Andreas Heese*

**E-Mail 3**, Do, 21.02.2008, 11:45 Uhr

Sehr geehrte Frau Pawlik,

die beiden Flügel von Heemskerck, *Spes*, Inv.Nr.1946 und *Fides*, Inv.Nr.1953, wurden 1945 am Bergungsort Lauffen gestohlen.

Sie können bei der Repro-Abteilung des KHM Photos bestellen (Neg.Nr.I 6079 u. I 6078 bzw. I 13967).

Ich wünsche Ihnen Erfolg mit Ihrer Arbeit; vielleicht können Sie uns nach Abschluß über Ihre Resultate unterrichten?

Mit freundlichen Grüßen

A.Wied

Dr. Alexander Wied

KHM, Gemäldegalerie

A - 1010 Wien

Burgring 5

Tel: 0043 (0)1 52524 4306

Fax: 0043 (0)1 52524 4399

## 9 Abbildungen



Abbildung 1, „Garten der Lüste“, Hieronymus Bosch, um 1500-1505, Museo del Prado, Madrid, Außenflügel



Abbildung 2, „Garten der Lüste“, Hieronymus Bosch, um 1500-1505, Museo del Prado, Madrid, Innenansicht

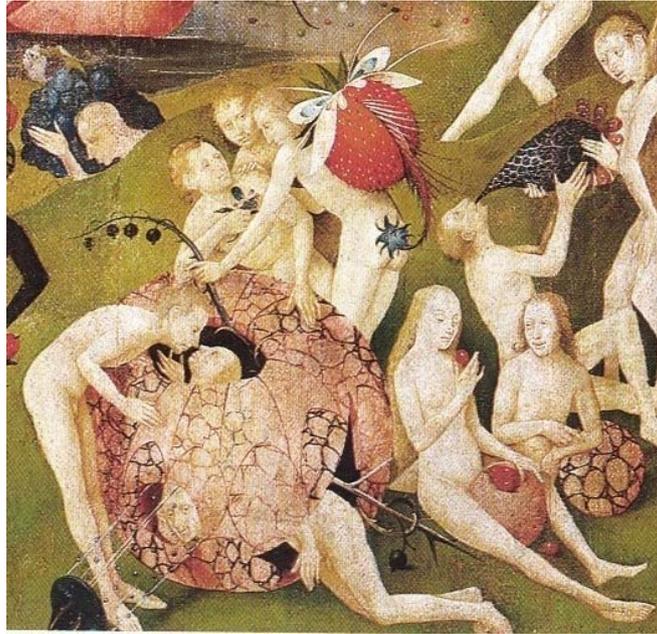


Abbildung 3, „Garten der Lüste“, Detail aus der Mitteltafel

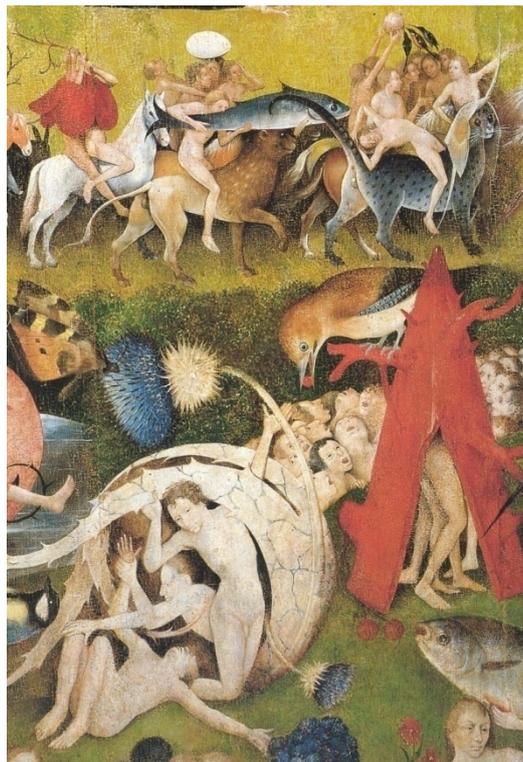


Abbildung 4, „Garten der Lüste“, Detail aus der Mitteltafel



Abbildung 5, „Garten der Lüste“, Detail aus der Mitteltafel

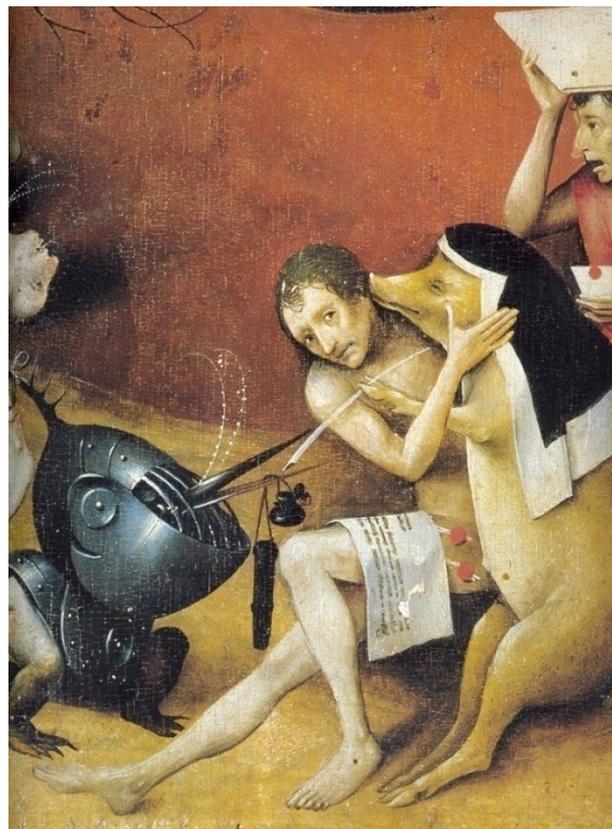


Abbildung 6, „Garten der Lüste“, Detail aus dem rechten Flügel

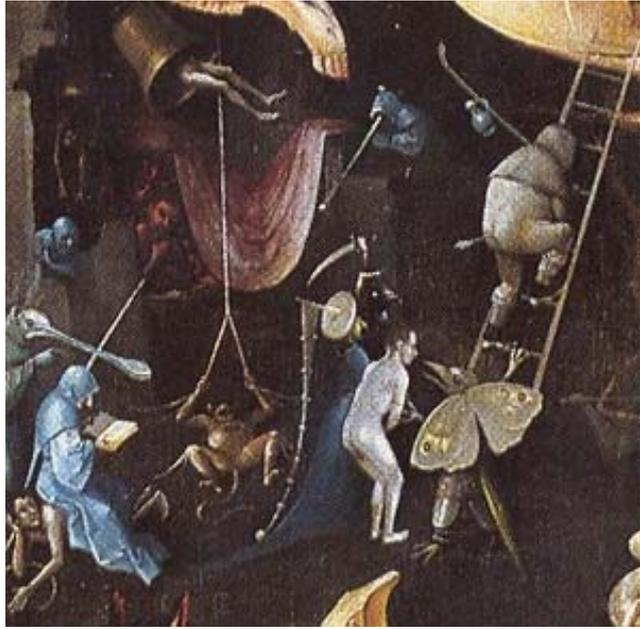


Abbildung 7, „Garten der Lüste“, Detail aus dem rechten Flügel



Abbildung 8, „Garten der Lüste“, Detail aus dem rechten Flügel



Abbildung 9, Triptychon mit dem Jüngsten Gericht, Hieronymus Bosch, um 1504, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Innenansicht



Abbildung 10, Triptychon mit dem Jüngsten Gericht, Hieronymus Bosch, um 1504, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Innenansicht



Abbildung 11, „Heuwagen-Triptychon“, Bosch-Umfeld, nach 1516, Museo del Prado, Madrid, Außenflügel



Abbildung 12, „Heuwagen-Triptychon“, Bosch-Umfeld, nach 1516, Museo del Prado, Madrid, Innenansicht



Abbildung 13, „Heuwagen-Triptychon“, Detail aus der Mitteltafel

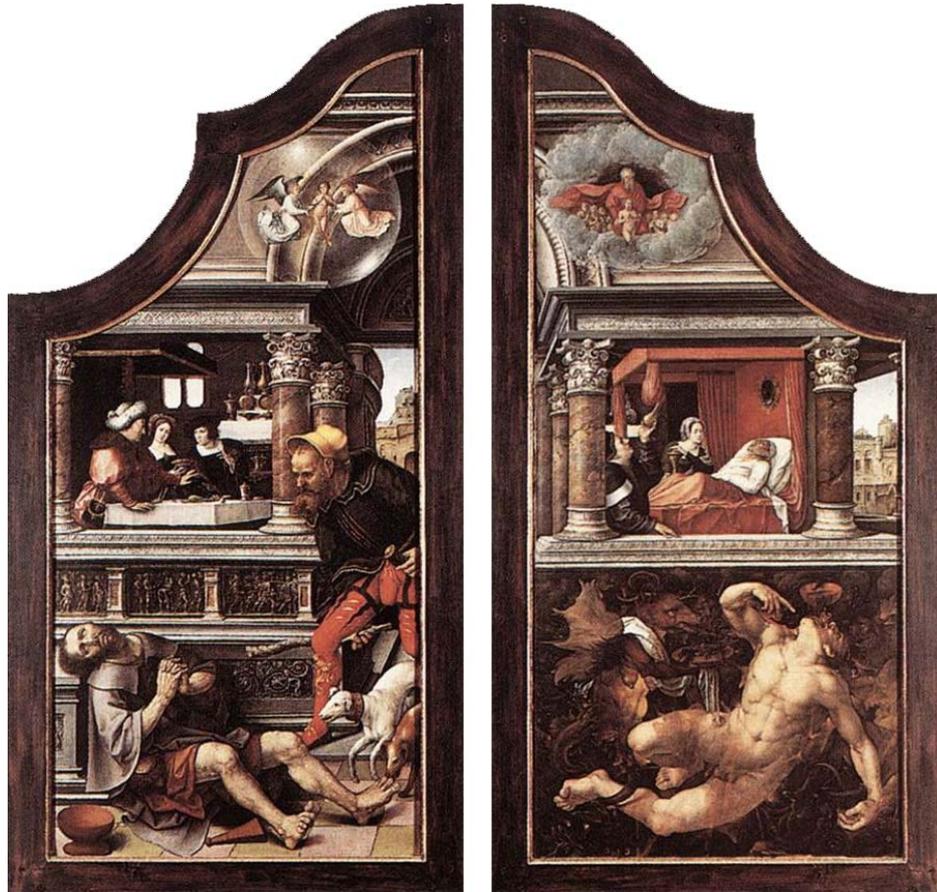


Abbildung 14, „Hiob-Triptychon“ , Bernard van Orley, 1521, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel, Außenflügel



Abbildung 15, „Hiob-Triptychon“ , Bernard van Orley, 1521, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel, Innenansicht



Abbildung 16, „Der Tanz um das goldene Kalb“, Lucas van Leyden, um 1530, Rijksmuseum, Amsterdam, Innenansicht



Abbildung 17, Verlorenes Triptychon mit Susanna im Bade von Lucas van Leyden, Federzeichnung ebenfalls verloren



Abbildung 18, „Vulkan-Triptychon“, Maerten van Heemskerck, Mittelbild: „Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan“, 1536, Nationalgalerie, Prag



Abbildung 19, „Vulkan zeigt den Göttern die in seinem Netz gefangenen Venus und Mars“, Maerten van Heemskerck, um 1540, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abbildung 20, „Thetis empfängt von Vulkan den Schild für Achill“, Maerten van Heemskerck, um 1540, Kunsthistorisches Museum, Wien

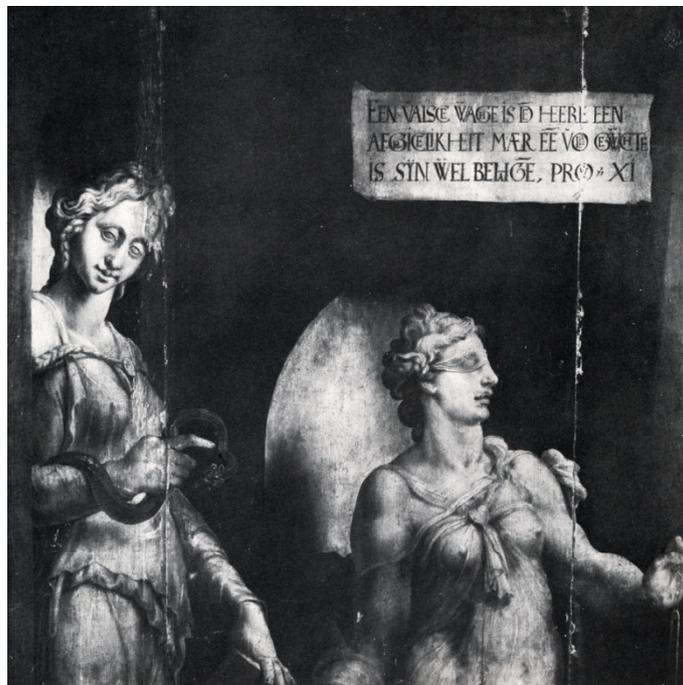


Abbildung 21, „Vulkan zeigt den Göttern die in seinem Netz gefangenen Venus und Mars“, Rückseite, Darstellung der Tugenden Prudentia und Justitia



Abbildung 22, Triptychon mit den theologischen Tugenden, Maerten van Heemskerck, um 1545, Flügel verloren, Mittelbild:  
Kunsthistorisches Museum, Wien

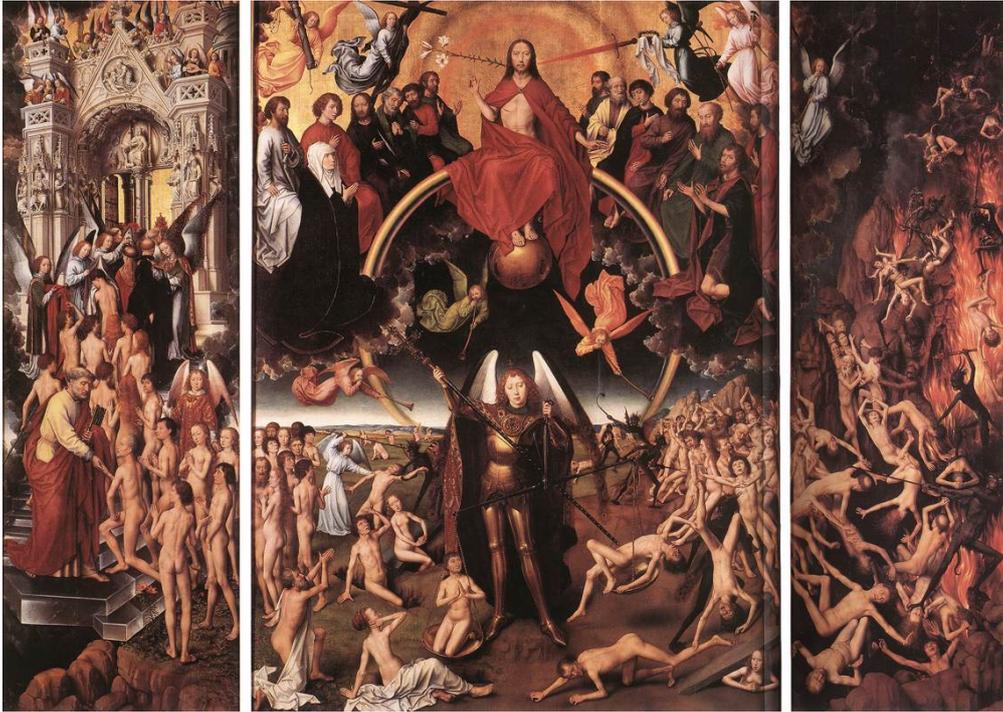


Abbildung 23, Jüngstes Gericht, Memling, um 1467-1471, Museum Narodowe, Danzig



Abbildung 24, Jüngstes Gericht, Frau Angelico, 1432-1435, Museo di San Marco, Florenz



Abbildung 25, Anbetung der Könige, Hieronymus Bosch, um 1510, Museo del Prado, Madrid, Außenflügel



Abbildung 26, Anbetung der Könige, Hieronymus Bosch, um 1510, Museo del Prado, Madrid, Innenansicht



Abbildung 27, Jabach Altar, Dürer, um 1504, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt



Abbildung 28, Hiob-Triptychon, Bosch-Umfeld, nach 1520, Groeningemuseum, Brügge



Abbildung 29, Altar mit der Auferstehung Christi, Pieter Coecke van Aelst, um 1540-45, Staatlich Kunsthalle, Stuttgart



Abbildung 30, Altar der Almosenpfeleger, Bernard van Orley, 1525, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Außenflügel



Abbildung 31, Altar der Almosenpfeleger, Bernard van Orley, 1525, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Innenansicht



Abbildung 32, Anbetung des goldenen Kalbs, Jan Steen, um 1670-73, North Carolina Museum of Art, North Carolina



Abbildung 33, Stich, Susanna und die Alten, Lucas van Leyden, um 1508 (1992 durch die Galerie Kornfeld verkauft)



Abbildung 34, Susanna vor dem Richter, Lucas van Leyden, um 1512, zerstört, ehemals Kunsthalle Bremen

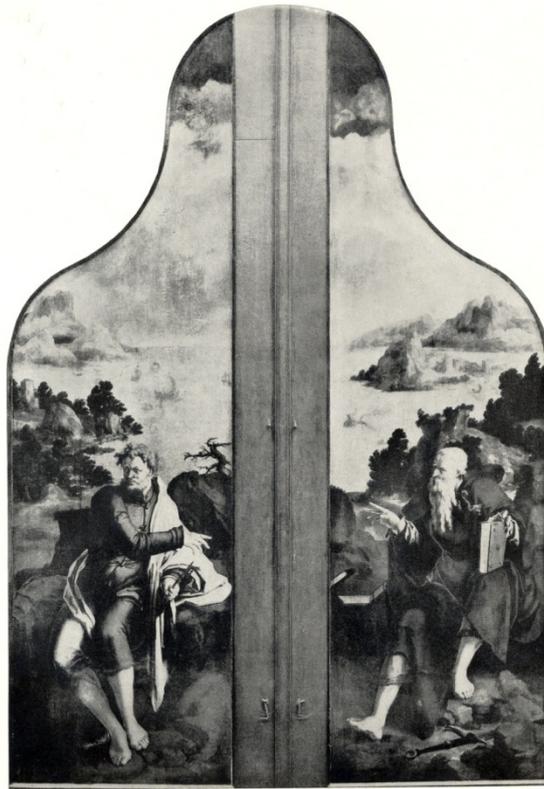


Abbildung 35, Jüngstes Gericht, Lucas van Leyden, 1527, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Außenflügel



Abbildung 36, Jüngstes Gericht, Lucas van Leyden, 1527, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Innenansicht



Abbildung 37, Blindenheilung, ehemaliges Triptychon, Lucas van Leyden, 1531, Hermitage, St. Petersburg, Außenflügel



Abbildung 37, Blindenheilung, ehemaliges Triptychon, Lucas van Leyden, 1531, Hermitage, St. Petersburg



Abbildung 38, Rekonstruktion „Vulkan-Triptychon“, Grosshans, 1980

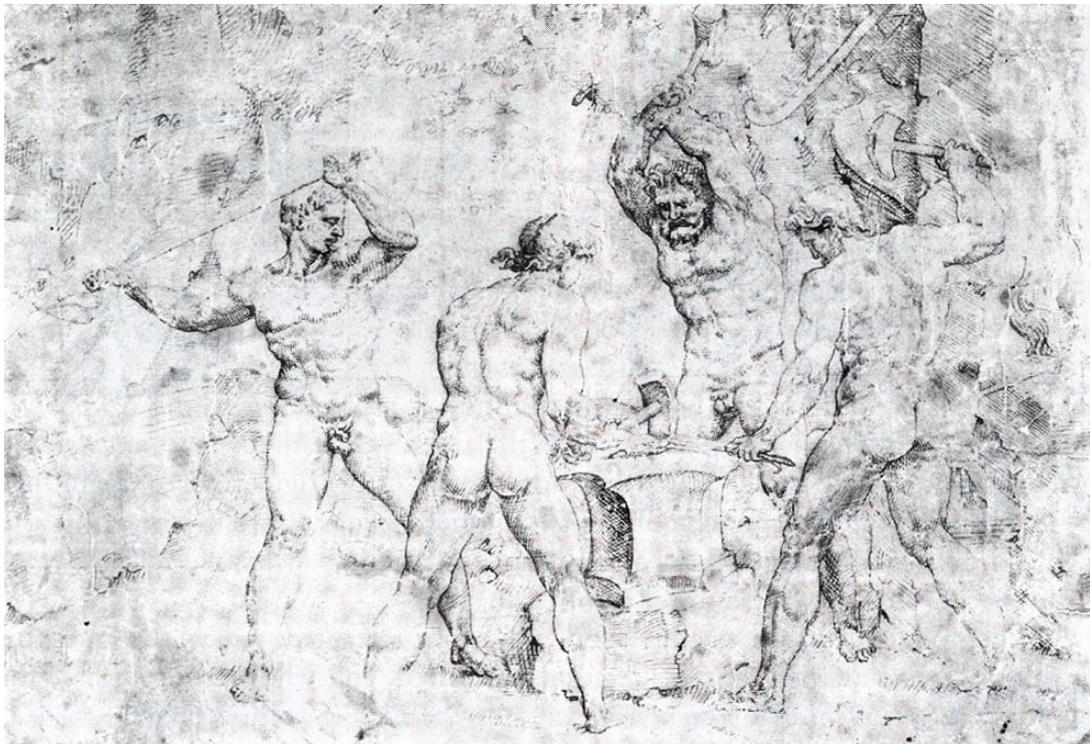


Abbildung 39, Zeichnung , Vulkanschmiede, Heemskerck, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

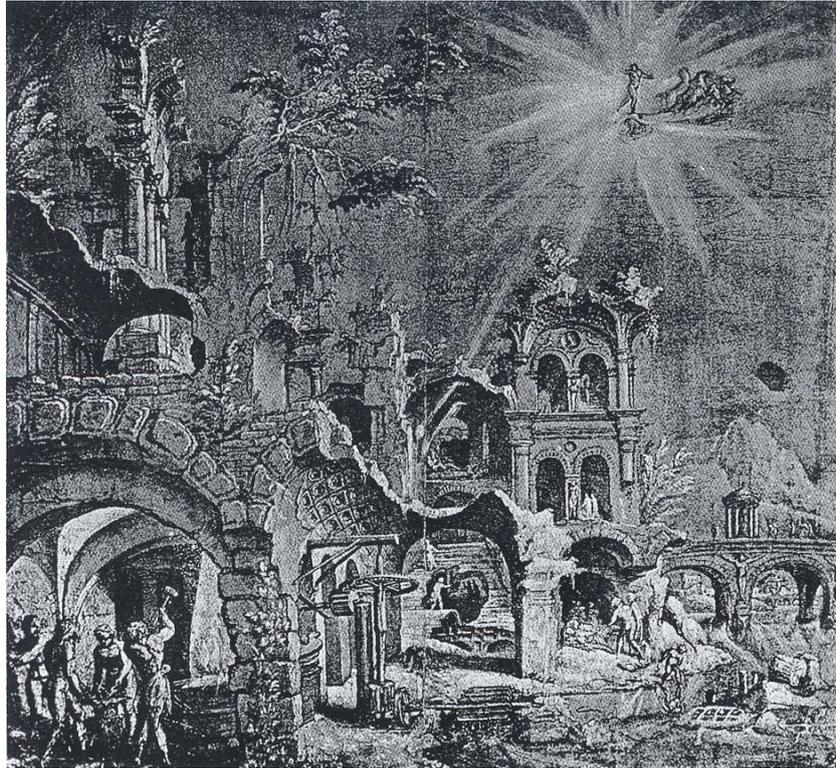


Abbildung 40, Zeichnung, Ruinenlandschaft mit der Schmiede des Vulkan, Heemskerck, 1538, British Museum, London



Abbildung 41, Kupferstich nach einem verlorenen Gemälde Heemskercks, „Vulkan zeigt Venus und Mars im Netz den Göttern“



Abbildung 42, Vulkanschmiede, Peruzzi, Villa Farnesina, Rom



Abbildung 43, Stich, Parisurteil, Marcantonio Raimondi nach Raffael

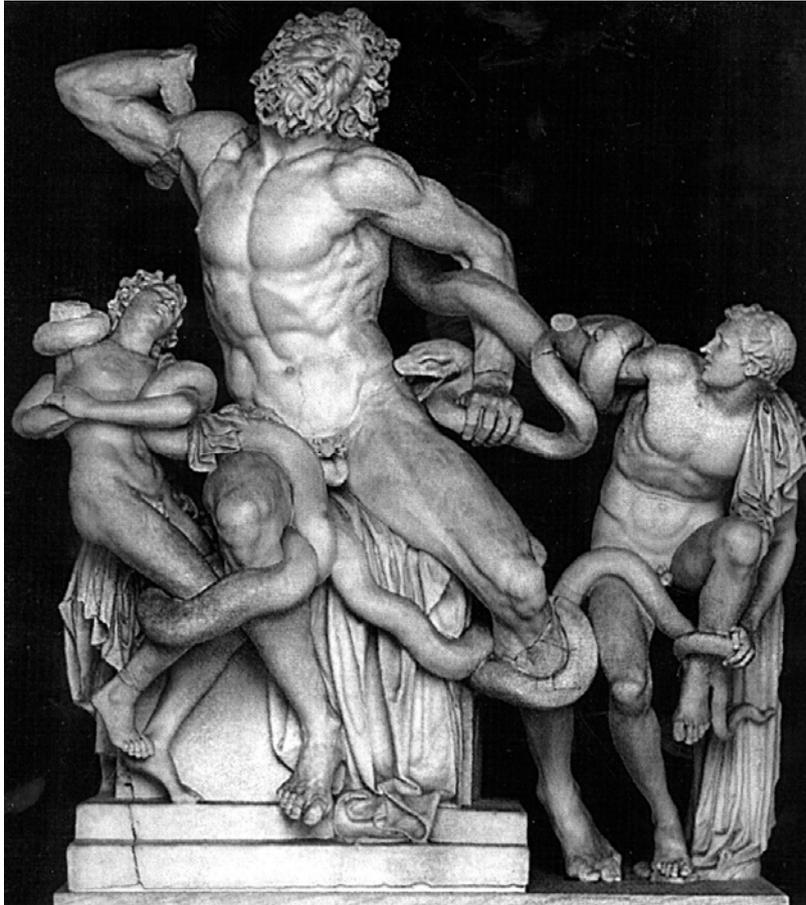


Abbildung 44, Laokoon-Gruppe, ungefähr zw. 50 v. Chr. und 50 n. Chr., Vatikanische Museen, Rom

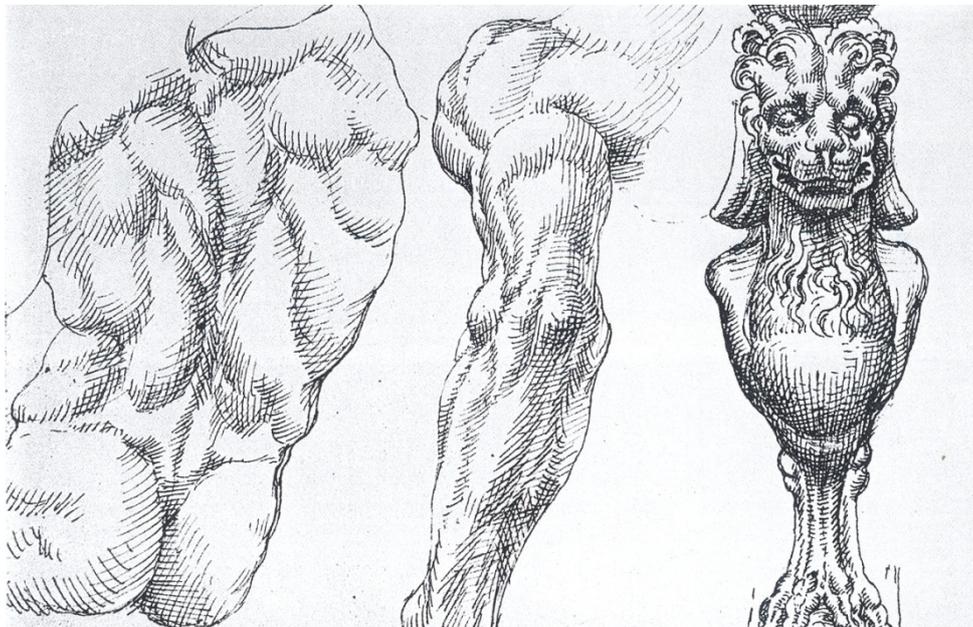


Abbildung 45, Zeichnung, Rückenansicht des Laokoon, Heemskerck, Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin



Abbildung 46, „Laurentiusaltar“, Heemskerck, 1538-1542, Kathedrale, Linköping, Außenflügel



Abbildung 47, „Laurentiusaltar“, Heemskerck, 1538-1542, Kathedrale, Linköping, Innenansicht



Abbildung 48, Zeichnung, Luxuria, Pieter Bruegel der Ältere, 1557, Bibliotheque Royale de Belgique, Brüssel



Abbildung 49, Zeichnung, Das Gleichnis vom Armen Lazarus und dem Reichen, Orley, ca. 1520, British Museum, London



Abbildung 50, Wunder der Brotvermehrung, Engebrechtsz, Mitteltafel



Abbildung 51, Wunder der Brotvermehrung, Engebrechtsz, Innenflügel



Abbildung 52, Typus der Venus Genetrix

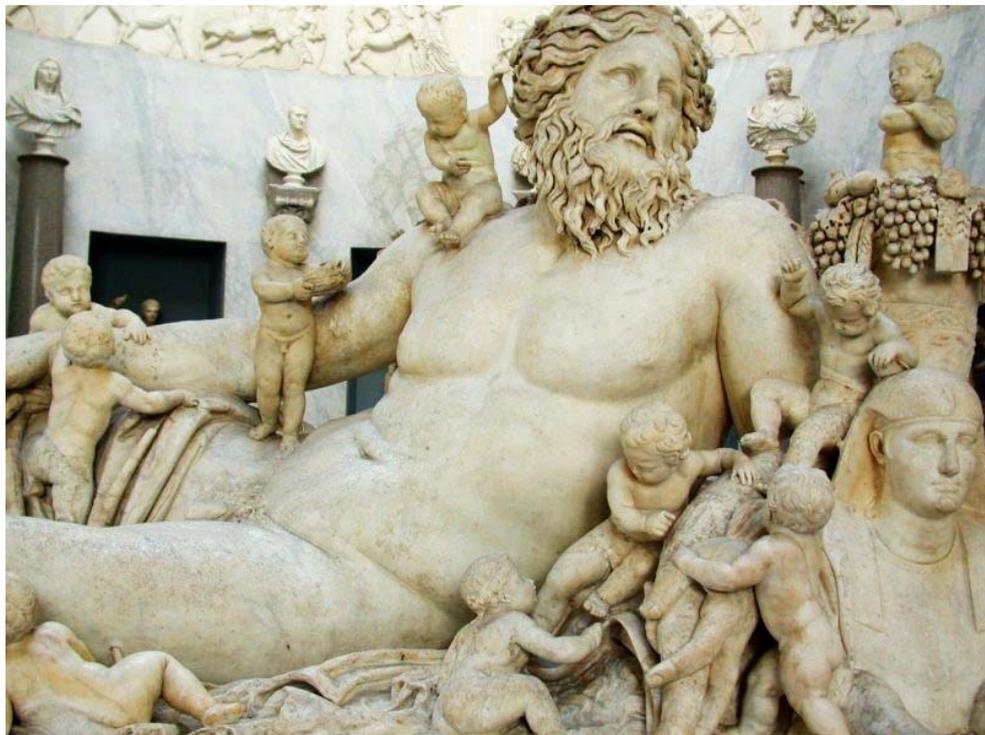


Abbildung 53, Antike Liegestatue, Nil, Vatikanische Museen, Rom

## **Abstract**

Diese wissenschaftliche Arbeit beschäftigt sich mit dem Aufkommen von Triptycha, die nicht als Altarbilder gedient haben. Es handelt sich um Werke, die die Form eines Flügelaltars besitzen, ihr Bildinhalt weist jedoch aus, dass sie nicht für die Liturgie, die Andacht oder die Religionsausübung im Sinne einer Kulthandlung gestaltet wurden. Acht Triptycha werden im Rahmen der Arbeit untersucht, sie sind zwischen 1500 und 1545 entstanden. Diese bilden ein Phänomen der niederländischen Malerei der frühen Neuzeit, das von der kunstgeschichtlichen Forschung bisher wenig beachtet worden ist. Zielsetzung der Arbeit ist es, die sogenannten „nicht-kultischen Triptycha“ in diesem Zusammenhang zu untersuchen, um dadurch die Basis für eine weitere Forschungsarbeit zu ermöglichen.

Ausgehend von einigen Werken des Meisters Hieronymus Bosch ist die Frage von der Forschung gestellt worden, ob es sich um Altarbilder handeln kann. Ausschlaggebend für diese Überlegung ist der Bildinhalt. Der sogenannte „Garten der Lüste“ ist in dieser Hinsicht das umstrittenste Werk. Bis heute herrscht kein allgemeiner Konsens über den Bildinhalt und die Funktion. Seine Ikonographie ist einzigartig. Die Mehrheit der Autoren, die sich mit dem Bild befassten, geht davon aus, dass dieses Triptychon nicht sakral gebraucht worden ist. Jedoch ist immer wieder, auch in der jüngeren Forschung postuliert worden, dass dieses Werk selbstverständlich oder sozusagen selbst erklärend als Altarbild aufzufassen sei. Vertreter dieses Standpunkts stützen ihr Argument auf die Art des Bildträgers, der in der traditionellen Form eines Flügelaltars gestaltet ist. Es ist diesen unvorstellbar, dass ein Werk, das in diesem Medium geschaffen wurde, nicht für die Religionsausübung bestimmt gewesen sein soll.

Die Untersuchung der „nicht-kultischen Triptycha“ macht deutlich, dass für diese Bilder eine Altarbild-Funktion auszuschließen ist. Die Bildinhalte und die Ikonographien werden im Hinblick auf ihren innovativen Wert und eine künstlerische Schaffensfreiheit betrachtet. In diesem Zusammenhang werden Spekulationen über eine mögliche Bestimmung dieser Werke angestellt. Der Katalog erschließt den kunstgeschichtlichen Forschungsstand der „nicht-kultischen Triptycha“.

## LEBENS LAUF



### ANGABEN ZUR PERSON

Name	<b>PAWLIK, MIRIAM SIMONE</b>
Adresse	<b>HIETZINGER KAI 23/4/8, 1130 Wien</b>
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum	23. JULI 1982

### ARBEITSERFAHRUNG

- Datum 9.10.2006 bis 10.12.2006
- Name und Adresse des Arbeitgebers Museumsverein "Alte Hofmühle", Mühlenring 2, A-2020 Hollabrunn
- Beruf oder Funktion Praktikum, Konzeption und kuratorische Betreuung einer Ausstellung (Schottland – Auf der Suche nach Wyrđ)
  
- Datum 2001 bis 2003
- Name und Adresse des Arbeitgebers Caritas Retz Turmhof, Fladnitzerstraße 44-46, A-2070 Retz
- Beruf oder Funktion Co-Therapeutin und künstlerische Betreuung von drei therapeutischen Workshops im angegebenen Zeitraum, Abschließendes Buchprojekt „Glücklich in Retz? Wege ins Leben“
  
- Datum 2000 bis 2001
- Name und Adresse des Arbeitgebers Care Company, Projektagentur für Marketing und Kommunikation GmbH, Weihburggasse 4/9b, A-1010 Wien
- Beruf oder Funktion Office Management, kreative Mitarbeit an diversen Projekten

### BERUFLICHE

## TÄTIGKEITEN

Autodidaktisches Studium der Malerei, Teilnahme an Malerieworkshops der Weinviertler Sommerakademie, Aktstudium an der Urania Wien, selbstständige, künstlerische Tätigkeit seit 2001

Ausstellungen:

Sinnliches, 2002, Galerie Sonnberg

Heimsuchung, 2003, Galerie Sonnberg

Archetypisch für Uns, 2004, Galerie Sonnberg

Schottland- Auf der Suche nach Wyrđ, 2005, Galerie Sonnberg

Sinnbild?, 2006, Galerie Sonnberg

Schottland- Auf der Suche nach Wyrđ, 2007, Museumsverein „Alte Hofmühle“

Hollabrunn

Statements- in mir und um Hollabrunn herum, 2008, Galerie GrenzArt Hollabrunn

## LAUFENDE PROJEKTE

Künstlerische Leitung Galerie Sonnberg

Illustration und Umschlaggestaltung für Verlag Presshaus Sonnberg

Gründung des Vereins „Kulturcamper“, Gestaltung von Reise-Beamershows zur öffentlichen Vorführung

## SCHUL- UND BERUFSBILDUNG

- |  |                   |
|--|-------------------|
| • Datum (von – bis)                                      | 1997 - 2000       |
| • Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung | BORG Hegelgasse   |
| • Hauptfächer/berufliche Fähigkeiten                     | Schwerpunkt Musik |
| • Bezeichnung der erworbenen Qualifikation               | Matura            |
| • Datum (von – bis)                                      | 2000 - 2008       |
| • Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung | Universität Wien  |
| • Hauptfächer/berufliche Fähigkeiten                     | Kunstgeschichte   |
| • Bezeichnung der erworbenen Qualifikation               |                   |