



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kopien, Paraphrasen und Repliken nach Werken von
Hugo van der Goes“

Verfasserin

Teresa-Maria Raninger

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

INHALTSVERZEICHNIS

1. VORWORT	4
2. EINLEITUNG	6
3. ORIGINAL, KOPIE, REPLIK – EINE BEGRIFFSERKLÄRUNG	13
4. DER MALER HUGO VAN DER GOES UND SEINE STELLUNG INNERHALB DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI	18
5. DIE FUNKTION VON KOPIEN UND IHRE SICH VERÄNDERNDE BEDEUTUNG VON DER ANTIKE BIS ZUR ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI	24
5.1. Die Kopie in der altniederländischen Malerei	26
6. STIL-LEHRE DER VERÄNDERUNG – AUFGEZEIGT ANHAND DER KOPIEN NACH HUGO VAN DER GOES‘ ANBETUNG DER KÖNIGE, MONFORTE ALTAR UND DES MARIENTODES IN BRÜGGE	36
6.1. Die Anbetung der Könige, Monforte-Altar	36
6.2. Kopien nach dem Marientod in Brügge	48
7. ZUR BEDEUTUNG VON KOPIEN NACH VERLOREN GEGANGENEN ORIGINALEN VON HUGO VAN DER GOES ANHAND ZWEIER BEISPIELE	57
7.1. Die Anbetung der Könige	58
7.2. Die „Große Kreuzabnahme“ (oder „Beweinung“) und ihre Kopien, besonders jene aus Oxford und Brüssel	63
8. ZUSAMMENFASSUNG	75
9. ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR	81

10. ABBILDUNGSVERZEICHNIS MIT ABBILDUNGSNACHWEIS	87
11. ABBILDUNGSTEIL	95
12. ABSTRACT UND LEBENSLAUF	135

1. VORWORT

Die altniederländische Malerei und insbesondere der Maler Hugo van der Goes haben mich schon von jeher fasziniert wodurch es nahe liegend war, einen Teilaspekt aus diesem komplexen Gebiet zum Thema meiner Diplomarbeit zu machen und zu untersuchen. Hugo van der Goes, einer, der zweifelsohne in der Reihe der großen Meister der Brüder Van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling oder Hieronymus Bosch zu nennen ist, nimmt einen ganz besonderen Stellenwert in der altniederländischen Malerei ein. Gerade sein Werk wurde außergewöhnlich oft und über einen im Vergleich mit den anderen großen Altniederländern sehr langen Zeitraum hinweg kopiert. Er hat somit nicht nur Zeitgenossen sondern auch die auf ihn folgenden Generationen tief beeinflusst, da er neue Bildideen und neue Farbschemata entworfen und sich altbekannten Sujets auf neue Weise zugewandt hatte. Den Fragen, warum gerade seine Werke so großen Anklang bei Zeitgenossen und Nachfolgern fanden, welche Sujets am häufigsten übernommen wurden und in welchem zeitlichen Abschnitt die meisten Kopien, Repliken und Paraphrasen nach Werken des Hugo van der Goes entstanden, möchte ich in dieser Arbeit nachgehen.

Nach der Einleitung folgt zunächst die Erklärung der Begriffe, mit denen innerhalb des Textes gearbeitet wird. Im Anschluss skizziere ich Van der Goes' Stellung innerhalb der altniederländischen Malerei, erläutere die Schwierigkeiten zur Frage einer möglichen Chronologie seiner Werke und widme mich der Funktion der Kopie und ihrer sich im Laufe der Jahrhunderte verändernden Bedeutung. Dies ist ein wichtiges Kapitel, da Gemälde spätestens Ende des 15. Jahrhunderts auch wirtschaftlich interessant wurden und durch das Entstehen von Kunstmarkt und Sammlertum eine neue Wertigkeit erfuhren.

In den darauffolgenden beiden Kapiteln untersuche ich Kopien nach Hauptwerken des Hugo van der Goes sowie jene Kopien, die verloren gegangene Originale dokumentieren und das ursprüngliche Oeuvre des Meisters rekonstruieren. Das sind meist zahlreiche Kopien desselben Themas, die mit Hilfe der Stilkritik in Relation zu gesicherten Originalen gebracht werden können und somit die Bedeutung ermessen werden kann, die Hugos Schöpfungen zukommt. Da der Bestand an erhaltenen Kopien, Repliken und späteren Fassungen immens ist, die Bezeichnungen der Bilder über die Jahrzehnte wechseln und von verschiedenen Kunsthistorikern teils variabel vergeben werden, einige Werke im Kunsthandel waren und ihr Verbleib nun nicht zu recherchieren ist, ist es nicht möglich, eine vollständige Auflistung aller erhaltenen Kopien zu

liefern. Gerade Publikationen wie jene von Friedländer sind gespickt mit Erwähnungen zahlreicher Kopien, Repliken und Paraphrasen, können heute jedoch nicht mehr alle zurückverfolgt werden. Auch konnten viele Thesen, Zuschreibungen und Datierungen der „großen“ Kunsthistoriker in den letzten Jahrzehnten bestätigt oder entkräftet werden, wodurch mitunter widersprüchliche Aussagen entstanden. Abschließend werde ich die Ergebnisse dieser Arbeit in der Zusammenfassung präsentieren.

Ein besonderes Dankeschön für ihre Unterstützung möchte ich an den Chapel Clerk des Durham Castle College, Andrew Thurman, an Frau Madeleine Gerber der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“ in Winterthur und Celso Mangucci des Museo de Évora in Portugal richten.

2. EINLEITUNG

Sprechen wir über Kopien, Paraphrasen und Repliken nach Werken von Hugo van der Goes, so muss zunächst festgestellt werden, wie in der betreffenden Zeitspanne die Bedeutung einer Kopie, ihr Wert und vor allem der Status eines Originals definiert waren. Die Tätigkeit des Kopierens war bereits in der Antike eine wichtige Aufgabe eines Malers und ist dies bis heute geblieben. Jedoch veränderte sich im Lauf der Jahrhunderte die Definition und Bedeutung von Original und Kopie.

Die Kopienforschung, die vor allem in den letzten Jahrzehnten in Form von Ausstellungen öffentliche Beachtung fand, konzentrierte sich bisher auf Einzelphänomene wie Künstlerpersönlichkeiten oder Epochen. Gerade in der Zeit der Frührenaissance in den Niederlanden produzierten etliche Maler hauptsächlich Kopien nach bereits existierenden Kompositionen und modernisierten sie, wie etwa Jan Gossaert oder Joos van Cleve. Die Tendenz hin zur seriellen Kopienproduktion, die sich bereits Ende des 15. Jahrhunderts abzuzeichnen beginnt, erreicht gegen 1600 ihren Höhepunkt, wo vor allem Originale von Pieter Brueghel d. Ä. unglaubliche Preise erzielten bzw. Kopien nach seinen Werken in Massen entstanden. Sein Sohn, Pieter Brueghel d. J., widmete sich hauptsächlich dem Kopieren von Werken seines Vaters und unterhielt so eine florierende Werkstatt.

Klaus Ertz, der 1997-1999 die Ausstellung „Brueghel-Brueghel“ in Essen, Wien, Antwerpen und Cremona initiiert hatte, sowie zahlreiche andere Ausstellungen zur Familie Brueghel und die flämische Malerei realisieren konnte, widmete sich ausführlich im zweibändigen Katalog der Gegenüberstellung von Pieter Brueghel d.Ä. und seinem Sohn Pieter Brueghel d. J.¹ Er untersuchte dabei die vielen von Pieter Brueghel d. J. ausgeführten Kopien nach Werken seines Vaters, jedoch versuchte Ertz hierbei eher zu beweisen, dass Pieter d. J. die Kompositionen in seiner eigenen Weise interpretiert hatte und nicht aufgrund der großen Beliebtheit der Sujets die Kopien beinahe seriell produzierte. Hierbei muss angemerkt werden, dass es sich bei dieser Sichtweise von Klaus Ertz um eine persönliche handelt, die nicht als allgemeingültig gelten kann.

2001 widmete sich die von Peter van den Brink, dem Chefkurator der Sammlung Alter Meister im Bonnefantenmuseum Maastricht kuratierte Ausstellung „Brueghel Enterprises“, die im

¹ Ertz 1998/2000

Bonnefantenmuseum in Maastricht und den Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brüssel gezeigt wurde, gar einzig dem Thema der Kopien innerhalb der Familie Brueghel. Peter van den Brink, Jaqueline Folie, Dominique Allart, Rebecca Dunkwitz, Christina Currie und Pascale Fraiture behandelten mit ihren Katalogbeiträgen eingehend das Thema „Kopie“ zu jener Zeit und bezogen auch den technischen Aspekt mit ein, um den Forschungsstand so gut als möglich zu aktualisieren und zu objektivieren.² Dunkwitz und Currie sehen Pieter Brueghel d. J., im Gegensatz zu Klaus Ertz, eher als einfachen Kopisten, der die Kompositionen seines Vaters möglichst gewinnbringend verkaufen wollte.³

Man könnte nun meinen, mit Hilfe der in diesen Untersuchungen erzielten Ergebnisse auch Antworten auf die Frage nach den Gründen für das Entstehen der Kopien nach Hugo van der Goes zu gewinnen – dem ist allerdings nicht so. Offenbar hat die Kopie zu Zeiten Hugo van der Goes‘ einen völlig anderen Stellenwert. Es zeigt sich, dass die Motive für eine Kopie in beiden Fällen völlig unterschiedlich sind und so gut wie gar nicht miteinander in Relation gestellt werden können. Dieses Phänomen wird in Kapitel 5 genauer analysiert.

Adolph Goldschmidt, Max. J. Friedländer, Ludwig Baldass, Erwin Panofsky und Otto Pächt erforschten in überragender Leistung die Altniederländische Malerei, konzentrieren sich hierbei jedoch vor allem auf Zuschreibung, Datierung und Echtheit.⁴ Friedländer beispielsweise nennt zwar entsprechende Kopien zu jeweiligen Originalen der altniederländischen Meister, schenkt ihnen jedoch nur wenig Beachtung, wenn es darum geht, eine Begründung für ihre – oft sehr zahlreiche – Entstehung zu finden. Wenn, dann wurden sie eher als minderwertig angesehen, wie Jean Wilson dies schon ausdrückte: „...he essentially dismissed these works because they did not reproduce his own conception of the creative process which he believed guaranteed the identification of authenticity.“⁵ Diese Autorin beschäftigte sich intensiv mit dem Thema Kopie in der altniederländischen Malerei⁶ und untersuchte in einem Aufsatz in der *Gazette des Beaux-Arts*

² Van den Brink 2001.

³ Ebenda, S. 58-80.

⁴ Adolph Goldschmidt, Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 26, 1915, S. 221-230; Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting 1-14, Berlin 1924-1937; Ludwig Baldass, Die Altniederländische Malerei, Wien 1925; Erwin Panofsky, Die Altniederländische Malerei 1 und 2, Köln 2001; Otto Pächt, Die Altniederländische Malerei, München 1994.

⁵ Wilson 1991, S.202.

⁶ Jean C. Wilson, „The Participation of Painters in the Bruges ‚Pand‚ Market, 1512-1550“ in *The Burlington Magazine* 125 (1983), pp. 476-479, and *idem*, „Marketing Paintings in Late Medieval Flanders and Brabant“, in *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge. Colloque international* (Centre National de la

1991⁷ das Phänomen Kopie und andere Formen der Nachahmung in der Malerei in Brügge Ende des 15. Jahrhunderts. Wilson stellte eine Gruppe an Werken vor, die unterschiedlich Gerard David, Ambrosius Benson und Adriaen Isenbrant zugeschrieben werden, die aber alle eine bestimmte Form der Draperie gemeinsam haben – sie nennt sie „Rouen-Group“ nach der berühmtesten Komposition, der „Virgo inter Virgines“ von Gerard David, die sich in den Musées des Beaux-Arts in Rouen befindet. In Bezug auf Zuschreibung, Datierung und Beziehung zueinander zieht sie Friedländers Publikationen hinzu um festzustellen, dass dieser die einzelnen Werke zwar als miteinander verwandt erwähnt hat, jedoch keine klare und genaue Kopienkritik vollzogen hat, da diese Repliken oder Kopien seiner Auffassung eines „Kunstwerkes“ widersprechen und als nicht relevant genug gelten, um sie ausführlich zu diskutieren. „*While Friedlander's Early Netherlandish Painting is without question an extraordinary achievement, without which this particular field of study is almost inconceivable, it would however appear that his particular beliefs and methods of connoisseurship were not in every case appropriate for a successful assessment of certain works, nor were they in every case productive in their results.*“,⁸ so Wilson.

Unzählige Monografien zu den großen Meistern wurden publiziert, beinahe alle großen altniederländischen Meister und ihre Werke besprochen, jedoch die Kopierkunst, die doch auch eine beträchtliche Rolle im 15. Jahrhundert gespielt hatte, wurde weitestgehend negiert.

Jochen Sander, der Leiter der Gemäldeabteilung für niederländische und italienische Malerei vor 1550 im Städel Museum in Frankfurt am Main und Stephan Kemperdick, der Konservator für Alte Meister im Kunstmuseum Basel, haben sich ebenfalls in intensiver Forschung der Kunst der Altniederländer gewidmet und einige für uns sehr wichtige Ergebnisse erzielt, was vor allem die Datierung und Zuschreibung wichtiger Werke betrifft.⁹ Sander, der in seiner Monografie zu Hugo van der Goes gewissenhaft Fakten und Thesen zum Werk des großen Meisters sammelt, konzentriert sich mehr auf „Stilentwicklung und Chronologie“, wie der Untertitel der Publikation bereits verrät¹⁰, denn auf die vielen entstandenen Kopien. Allein das Oxforder Tüchlein der „Großen Kreuzabnahme“ und van der Goes' Verhältnis zu Martin Schongauer in Hinblick auf

Recherche Scientifique, Université de Rennes II – Haute-Bretagne), Vol. 3, ed. Xavier Barral I Altet (Paris, 1990), pp. 621-27.

⁷ Wilson 1991, S. 191-206.

⁸ Ebenda, S. 203

⁹ Kemperdick 1999 und Sander 1992.

¹⁰ Sander 1992.

den „Marientod“ werden von Sander auf hiernach entstandene Kopien untersucht, jedoch nicht ausführlich diskutiert.

Auch Friedrich Winkler, der sich sehr mit dem Werk Hugo van der Goes‘ beschäftigte und unzählige Kopien nach seinen Werken auflistet, beschäftigt sich nicht tiefgründig mit dem Phänomen der Kopien.¹¹ Er erwähnt die Kopien zwar, allerdings ist ihr heutiger Verbleib oft nicht mehr nachvollziehbar, da sie längst den Besitzer gewechselt haben. Auch er zieht keine Schlüsse hinsichtlich der Kopiergebräuche im 15. Jahrhundert. Erst Karl Arndt untersucht das Phänomen anhand von Gerard Davids Kopie nach einer heute verschollenen „Anbetung der Könige“ von Hugo van der Goes.¹²

In den letzten 30 Jahren wuchs das Interesse am Phänomen „Kopie“, vor allem im Zeitraum von 1480-1520. Aufgrund der neuen technischen Untersuchungsmöglichkeiten, einer erneuten Sichtung und Auswertung vieler Dokumente und der Betrachtung der Kunst unter einem sozioökonomischen Blickpunkt konnten viele neue Forschungsergebnisse erzielt werden. Der Einfluss der wirtschaftlichen Situation der flämischen Städte, ihr Aufschwung und die damit verbundenen Veränderungen der Lebensgewohnheiten der Bewohner dieser Städte hatte maßgeblichen Einfluss auf das Entstehen von Kunstwerken, auf ihre Bedeutung und ihre Stellung im Alltagsleben der Menschen, die sie in Auftrag gaben oder kauften.

So untersuchte Jeltje Dijkstra in ihrer Publikation „Orgineel en kopie: een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden“ die Kopiertätigkeit im 15. Jahrhundert und den Stellenwert der Kopie in Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen Aufschwung der Niederlande.¹³

Micheline Sonkes verglich in ihrem Aufsatz „Notes sur des procédés de copie en usage chez les Primitifs Flamands“ im Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique Bruxelles mehrere Versionen zweier beinahe identischer Portraits von Philipp dem Guten, deren Prototypen wohl ursprünglich von Rogier van der Weyden geschaffen worden waren, und gibt uns so einen Einblick in die Kopiergebräuche von Werkstätten im 15. Jahrhundert.¹⁴

Hélène Mund beschäftigt sich in ihrem Beitrag im Katalog zur Ausstellung „Dirk Bouts“, die 1998 in der Sint-Pieterskerk und in der Predikherenkerk in Leeuwen stattfand, mit der Kopie bei

¹¹ Winkler 1964.

¹² Arndt 1961.

¹³ Dijkstra 1990.

¹⁴ Sonkes 1969.

den Flämischen Primitiven und trug dafür die wichtigsten Fakten zu diesem Thema zusammen.¹⁵ Sie gibt uns eine Vorstellung über die damalige Bedeutung der Kopie, ihre Funktion, die Motive für das Entstehen einer Kopie, sowie die künstlerische Umsetzung durch die Künstler und ihre Werkstätten.

Artur Rosenauer behandelte 1988 im Rahmen einer Münchener Vortragsreihe zum Thema „Probleme der Kopie von der Antike bis ins 19. Jahrhundert“, die in Zusammenhang mit der Ausstellung „Marées als Kopist und die Münchner Kopie des 19. Jahrhunderts“ in der Bayerischen StaatsgemäldeSammlungen stattfand, den Teilaspekt der Kopie im Mittelalter, wobei er vor allem die sich verändernde Rolle von Kopie und Original zu Beginn der Neuzeit umriss.¹⁶

B. Dubbe und H.V. Vroom beleuchteten die wirtschaftliche Bedeutung von Kunst im 15. Jahrhundert, ein Aspekt, der mir viele hilfreiche und wichtige Eindrücke vermittelte, um die Bedeutung eines Kunstwerkes mit den Augen des 15. Jahrhunderts wahrnehmen zu können.¹⁷

Schließlich lieferte der Katalog der altniederländischen Malerei der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brüssel, herausgegeben von Eliane de Wilde und mit Beiträgen von Roel Slachmuylders, Cyriel Stoo und Anne Dubois wichtige Informationen und neueste technische Untersuchungsergebnisse zu Kopien nach Originalen von Hugo van der Goes, die sich in der Sammlung befinden.¹⁸

Um das Entstehen von Kopien, Paraphrasen und Repliken im 15. und 16. Jh., insbesondere natürlich nach Werken von Hugo van der Goes, richtig erfassen zu können, muss man zunächst nach der wirtschaftlichen Situation der Städte, dem Status des Malers und der zeitgenössischen Definition eines Kunstwerkes fragen.

Zur Zeit der so genannten „Internationalen Gotik“ entwickelte sich um 1400 in den spätmittelalterlichen Städten der burgundischen Niederlande eine neue, möglichst realistische Malerei und stellte damit eine der wesentlichsten und folgenreichsten Erneuerungen in der europäischen Kunst dar. In jeder größeren Stadt arbeiteten mehrere Maler, die Zentren kann man aber in Brügge, Gent, und Brüssel festmachen. In Brügge lebten und arbeiteten Jan van Eyck, Petrus Christus, Hans Memling, Gerard David, der Meister der St. Ursula Legende, der Meister der Brügger Passionsszenen, wobei die ersten vier aus anderen Städten stammten und

¹⁵ Mund 1998.

¹⁶ Rosenauer 1992.

¹⁷ Dubbe/Vroom 1986.

¹⁸ De Wilde 1999.

zweifelsohne durch den Reichtum und das Ansehen Brügges angezogen worden waren. Gent war Heimatort für Justus von Gent bevor er nach Italien zog und von Hugo van der Goes, bevor er ins Kloster nach Brüssel ging. In Brüssel waren Pieter van Coninxloo, der aus einer in Brüssel ansässigen Malerfamilie stammte, der Meister der Magdalenenlegende und der Meister des Anblicks der Heiligen Gudula tätig. Dirk Bouts, aus Haarlem kommend, wurde in Leeuwen, der alten Hauptstadt Brabants, sesshaft, Geertgen tot Sint Jans arbeitete in Haarlem und gilt als der beste Maler dieser Zeit in Nordholland. So kann man feststellen, dass Flandern und Brabant unzweifelhaft die wichtigsten Provinzen für die altniederländische Malerei darstellten, wogegen die ärmeren, nördlichen Provinzen weniger in Erscheinung traten.

Die Entstehung und der Aufstieg der altniederländischen Malerei kann nicht ohne die Voraussetzungen der französischen Hofkultur gesehen werden. Vor allem an den Höfen des französischen Königs Karl V. und seiner Brüder Jean de Valois, Jean de Berry, Louis d'Anjou und Philip von Burgund (dem Kühnen) war man daran interessiert, dass niederländische Künstler aus dem späten 14. und frühen 15. Jahrhundert Beschäftigung fanden. Als Grund für diese gute Auftragslage für Kunstwerke an den burgundischen Höfen kann unter anderem die Schwächung der französischen Monarchie im 14. Jahrhundert gelten, wodurch man annehmen darf, dass die französischen Könige mit ihren außerordentlichen Investitionen im künstlerischen Bereich Bestätigung für ihre in der Wirklichkeit so bedrohte Herrschaftslegitimation suchten.¹⁹ Die Kunstförderung der burgundischen Herzöge kann ähnlich interpretiert werden – sie kam nicht allein der prächtigen Hofhaltung zugute, sondern vermochte auch auf entscheidende Weise politische Botschaften zu vermitteln.²⁰ Das Interesse der Herzöge konzentrierte sich dabei vor allem auf transportable Kunstobjekte, die sie auf alle Reisen mitnehmen und überall zur Schau stellen konnten: Tapisserien, kostbare Kleidung, Juwelen, Handschriften, Reisealtäre und Gemälde.²¹ Gerade Reisealtäre spielten hierbei eine vordergründige Rolle, da der Glaube und die damit verbundenen Anbetungsriten tief in der christlichen Tradition verankert waren.

Die Städte der südlichen Niederlande boten also gute Voraussetzungen, weil sie groß und wohlhabend genug waren, um eine bedeutende inländische Nachfrage nach Kunstprodukten hervorzubringen, die zudem durch Ankäufe und Aufträge ausländischer Kaufleute und Höflinge

¹⁹ Blockmans 1997, S. 24.

²⁰ Ebenda, S. 24, 25.

²¹ Ebenda, S. 25.

verstärkt wurde.²² Zudem ahmten Adelige am Hof die Kunstförderung der Herzöge nach, so beispielsweise der Abt von St. Bavo in Gent, der Schatzmeister Pieter Bladelin oder der Kanzler Nicolas Rolin,²³ um sich durch die Übernahme eines ähnlichen Kunstgeschmacks der herrschenden Schicht annähern zu können.

Eine wichtige, wenn nicht essenzielle Rolle kam auch den Gilden und Zünften zu. Jede Stadt der burgundischen Niederlande hatte ihre eigene Zunftordnung, auch die Zusammensetzung der Zünfte war verschieden. So zählten beispielsweise in Brügge die Maler, Steinbildhauer, Glaser, Spiegelglaser, Sattler und Geschirrmacher zu den „beeldenmakers“, in Gent waren die Maler hingegen in der St. Lukas-Gilde organisiert.²⁴ Die Zünfte und Gilden zählten zu den wichtigsten sozialen und politischen Gruppierungen; sie reglementierten die Konkurrenz innerhalb der Städte.²⁵ Dies geschah vorrangig durch gestaffelte Zulassungsgebühren für Bürgerschaft und Mitgliedschaft in den Zünften sowie durch hohe Einfuhrsteuern, mit denen die Kunstprodukte belegt wurden, bis hin zum völligen Einfuhrverbot von Bildern, wie in Gent.²⁶ Allein bei Messen und Jahrmärkten wurden diese Restriktionen gelockert, was wichtig für den nationalen Handel war. Ganz allgemein kann festgestellt werden, dass gerade der Handel und die Erzeugung von Luxusgütern wie Malereien, Vergoldungen, Textilwaren, Buchdruckkunst, Miniaturmalerei etc. in den burgundischen Niederlanden von sehr großer Bedeutung für die Wirtschaft waren. In seinem großen Druckwerk mit dem Titel „Descrittione di tutti i Paesi Bassi“, 1552-1566 entstanden, beschreibt Lodovico Giucciardini für König Philip II. die topografische und ökonomische Beschaffenheit sowie die Kunst und Wissenschaften „aller“ Niederlande.²⁷ Gerade den Malern widmet er ein großes Kapitel und beginnt bei seiner Beschreibung mit den Brüdern van Eyck und endet bei den eigenen Zeitgenossen. Durch seine Beschreibung wird deutlich, dass die Produktion und der Export von Luxusgütern und Werken der bildenden Kunst vom 15. Jahrhundert an eine der wichtigsten Säulen für den Reichtum und das Wohlergehen der Städte darstellte, wodurch die Kunstproduktion einen immensen Aufschwung erfuhr.

²² Blockmans 1997, S. 26.

²³ Ebenda, S. 26.

²⁴ Welzel 1997a, S. 143.

²⁵ Ebenda, S. 143.

²⁶ Ebenda, S. 144.

²⁷ Dubbe/Vroom 1986, S. 13.

Die Bedeutung von Flandern und den Niederlanden als Handels-und Kulturzentren mit den vier bedeutenden Städten Brügge, Gent, Antwerpen und Brüssel, die florierende Pendants zu den mächtigen italienischen Stadtstaaten darstellten, ist in Hinblick auf die Kunstproduktion und damit auch die Produktion von Kopien nicht zu unterschätzen. Reichtum, Macht, Handel und ein internationales Publikum von Handelsreisenden, Edlen und Gelehrten beeinflussten die Kunst und das Leben der Städte. Künstler und Intellektuelle ließen sich in den Städten nieder, um von der Internationalität zu profitieren und wirtschaftlich erfolgreich zu sein. Hugo van der Goes war ein angesehener Bürger, der mit seiner Kunst zahlreiche wichtige Auftraggeber zu überzeugen vermochte. Trotz seiner Geltung innerhalb des Stadtlebens, zog es ihn in die Einsamkeit des Roode Klosters, wo er weiterhin große Kompositionen schuf, die seine Zeitgenossen und Nachfolger tief beeindruckten.

3. ORIGINAL, KOPIE, REPLIK – EINE BEGRIFFSERKLÄRUNG

Die Erklärung der einzelnen Begriffe ist notwendig, da sich ihre Definitionen über die Jahrhunderte hinweg veränderten und so von der Forschung unterschiedlich verwendet wurden. Es können allerdings allgemeingültige Merkmale erfasst werden, die ich in diesem Kapitel zusammengefasst habe.

*„Spricht man von einem **Original** dann verbinden wir heute damit ein Werk, dessen Erfindung und Ausführung allein vom Maler selbst ausgeführt wurde. Bezieht man diese Definition auf die ältere Kunstgeschichte, bleiben nur noch sehr wenige ‚Originale‘ übrig. Immer wieder lassen sich Bezüge, Verwandtschaften und Vorstufen aufweisen und das gestaltete Thema wandert als Motiv oft durch die Jahrhunderte. Daran sind oft nichtkünstlerische Einflüsse beteiligt. Kultische Vorstellungen verlangen vom religiösen Bild bestimmte Erscheinungsformen, die bis zur Forderung von Gleichheit gehen können, politische Gründe prägen den Typus der Herrscher- und Triumphalbilder, literarische Inhalte bestimmen Themen aus Geschichte und Dichtung auch in der formalen Gestaltung.“*, beschreibt Heribert Hutter die Problematik.²⁸ So ist eigentlich das vom Künstler ohne Vorgaben geschaffene Bild eine Ausnahmeerscheinung. Übernehmen Künstler alle an sie gerichteten Vorgaben und Darstellungsmuster, bleibt ihnen nur sehr wenig Spielraum für eigene Kreativität. Diese allerdings wird dann ebenfalls in der Tradition weiter

²⁸ Hutter 1980, S. 3.

getragen. „Die Frage nach dem Original stellte sich so lange nicht, als das wesentliche Kriterium für eine Beurteilung ein Übereinstimmen von Thema und Ausführung mit den herrschenden Vorstellungen war. Erst mit dem Eingehen auf die Persönlichkeit, dem Beachten des Einfalls und der Handschrift wird das Problem aktuell.“, so Hutter weiter.²⁹

In der Antike war der Begriff des Originals ein völlig anderer als wir ihn heute verwenden. Im Römischen Reich wurden Griechische Statuen massenweise kopiert, jedoch ging es lediglich um den Inhalt der dargestellten Figuren. Sie waren wie Chiffren zu lesen und so den verschiedenen Funktionen der Gebäude zuzuordnen. Griechische Kunst und griechischer Mythos dienten als Medium. Dabei kam es nicht darauf an, ob eine Bildchiffre aus der klassischen oder hellenistischen Periode stammte, und auch nicht, ob es sich dabei um eine genaue Kopie oder um eine eklektische Umbildung handelte.³⁰ Auch im Mittelalter zählte allein der Inhalt des Kunstwerkes. Große Schriften und Codices wurden in Klöstern kopiert, möglichst getreu übernommen, jedoch kleinere Abweichungen in der Darstellung, die die Klarheit der zu überbringenden Botschaft nicht verzerrten, akzeptiert. Wie Artur Rosenauer in seinem Münchner Vortrag beschrieb, scheint „... der Begriff des Originals in unserem modernen Sinn, das wegen seiner Bedeutung als Kunstwerk geschätzt wird, im Mittelalter fremd gewesen zu sein. Ganz anders in der neuzeitlichen Kunst, wo ja der Begriff Kopie geradezu notwendig den Begriff des Originals, des aus künstlerischen Erwägungen heraus kopierten Originals voraussetzt.“³¹ In der altniederländischen Malerei werden erstmals Bilder und Tafeln von Künstlern getreu dem Vorbild kopiert, um das Werk eines Meisters exakt reproduziert zu erhalten. Die so entstandene Kopie „...setzt eine neue Einschätzung des Vorbildes als Original voraus, eines Originals, das als so sakrosankt empfunden wird, dass es nicht verändert, sondern tale quale übernommen wird.“³² In diesem Sinne verändert sich der Begriff des Originals dahingehend, dass ein einzelnes Kunstwerk eines Meisters und seine Handschrift kopierwürdig wurden und nicht bloß der Inhalt und die damit verbundenen tradierten Darstellungsweisen übernommen wurden.

Zur Begriffsdefinition der Kopie lassen wir wieder Heribert Hutter zu Wort kommen: „Die **Kopie** nun ist eine Nachbildung eines Kunstwerks durch eine andere Hand, die aber auf eine möglichst große Übereinstimmung mit dem Original abzielt. Diese kann in Maßstab und Material, Methode

²⁹ Hutter 1980, S. 3.

³⁰ Zanker 1992, S. 15.

³¹ Rosenauer 1992, S. 28.

³² Ebenda, S. 33.

und Oberfläche dem Original gleich sein – eine exakte Kopie zeichnet sich durch vollkommene Übereinstimmung in diesen Punkten mit dem Original aus – aber auch von der Vorlage abweichen. Oft kann man bemerken, dass Kopien, die dem Original zeitlich sehr nahe liegen, visuell ähnlicher sind als Kopien, die, vielleicht mit verbesserter Technik, aber später entstanden. Auch erscheinen Kopien dem Betrachter 'echter', wenn sie seinen eigenen Sehgewohnheiten nahe stehen. Also moderne Kopien, können ähnlicher als ältere wirken.“³³ Wie Paul Zanker in einem Münchner Vortrag zur Bedeutung der Kopie in der Antike erwähnte, war die „...nachahmende Bildersprache nicht nur ein einzigartiges Medium visueller Kommunikation, sie stimulierte jedermann zum Assoziieren. Mit ihren einfachen Symbolen war sie auch jedermann verständlich und bot trotzdem dem Gebildeten und Phantasiereichen Assoziationsanreize, die ihn (...) in wahre Bildungslandschaften führen konnte.“³⁴

Diese Form des Wiedererkennens eines Bildinhaltes galt auch noch zu Beginn der Neuzeit. Jedoch erfuhr die Kopie, wie bereits erwähnt, im 15. Jahrhundert eine völlig neue Bedeutung. Manche Werke wurden in Serie kopiert, andere wieder überhaupt nicht und die Forschung ist sich noch nicht über die Kriterien im Klaren, die zur Anfertigung von Kopien führten. Was waren die Gründe dafür, dass beispielsweise van der Goes' „Große Kreuzabnahme“ häufig kopiert und adaptiert wurde, hingegen sein Portinari-Altar vergleichsweise wenig direkte Kopien brachte? Die Antwort hierauf liegt wohl im künstlerischen Zusammenhang.

*„Die **Replik** ist eine meist vom Künstler selber angefertigte Wiederholung eines Werks. Weicht die Replik vom Original ab, nennt man sie Zweitfassung.*“³⁵, so erklärt Ann Hill.

Heribert Hutter fügt noch hinzu, dass zur Replik auch Werkstattwiederholungen gezählt werden, die allerdings auch kleinere Differenzen in Inhalt und Ausführung aufweisen können.³⁶ Von Gemälden alter Meister (Tizian, Rubens, Velazquez...) gibt es viele so genannte Werkstatt-Wiederholungen sowie der Werkstatt zugeschriebene Werke. Die Mitarbeiter der Werkstatt wie auch der Meister selbst, konnten hierbei aus einem reichen Schatz an Skizzen und Bozzetti schöpfen, der ihnen zur Verfügung stand.

Beispielsweise dürfte Rogier van der Weyden zwei Portraits von Philipp dem Guten gemalt haben, eines ohne Kopfbedeckung und eines mit einer schwarzen Kappe, die heute nur noch

³³ Hutter 1980, S. 3.

³⁴ Zanker 1992, S. 16.

³⁵ Hill 1976, S. 515.

³⁶ Hutter 1980, S. 3.

durch Repliken erhalten sind. Micheline Sonkes hat sich eingehend mit der Thematik beschäftigt. Von dem Portrait ohne Kappe gibt es einige hervorragende Versionen, darunter in Antwerpen und Berlin, vom Portrait mit Kappe noch zahlreichere, wovon allein sechzehn von einem einzigen Prototyp stammen müssten. Nach genauer Untersuchung der erhaltenen Repliken kommt Micheline Sonkes zu dem Schluss, dass nicht alle aus Rogier's Werkstätte stammen können, sie jedoch auch nicht viele verschiedene Hände aufweisen. Somit ist Sonke überzeugt, dass es im 15. Jahrhundert neben den großen Meisterwerkstätten auch einfachere Werkstätten gegeben haben muss, die sich rein auf das Kopieren sehr beliebter Werke spezialisiert hatten.³⁷

*„Sind die Veränderungen gegenüber der ersten Konzeption größer“, erklärt Hutter weiter, „so spricht man von **Varianten**, die das gleiche Thema in gleicher Konzeption wieder aufgreifen, aber deutlich unterschieden sind.“³⁸*

Als **Versionen** bezeichnet man Gemälde, die inhaltlich und formal noch weiter von der ursprünglichen Schöpfung entfernt sind, jedoch den Bezug zum Künstler und dem Original nicht verlieren.

*„**Paraphrasen** dagegen sind völlig freie Abwandlungen von einem Thema, einer Vorgabe, die von einem Meister gegeben ist und die der Maler vom eigenen Standpunkt aus neu interpretiert und in einen aktuellen zeitlichen Kontext setzt. Dieses Zitat eines Werkes, eines Meisters kann bis zu einer **Parodie**, die den Inhalt ironisch beleuchtet oder einer **Persiflage**, einer regelrechten Verspottung, reichen.“³⁹*

Hugo van der Goes schuf Werke, die Künstler nachhaltig beeinflussten. Da dies über einen längeren Zeitraum der Fall war, entstanden auch viele Paraphrasen nach seinen Werken. Das heißt, ein Künstler ließ sich in seinem Gemälde oder seiner Tafelmalerei von einem Werk Hugo van der Goes' inspirieren, übernahm vielleicht einige Details und setzte sie in seiner ihm eigenen Bildsprache, seiner Zeit und seiner künstlerischen Umgebung entsprechend, um. Eine solche Paraphrase nach einem Werk von Hugo van der Goes finden wir beispielsweise in der „Anbetung der Hirten“ von Domenico Ghirlandaio für die Cappella Sassetti in Santa Trinità in Florenz.

³⁷ Sonkes 1969.

³⁸ Hutter 1980, S. 4.

³⁹ Ebenda, S. 4.

Diese 1485 geschaffene Tafel enthält klar die Einflüsse nach Hugo van der Goes' Portinari-Altar, den Ghirlandaio in Florenz gesehen haben muss, jedoch sind diese Einflüsse in „italienischer Form“ umgesetzt.

*„Eine andere Form der Übernahme und künstlerischen Verwertung ist das **Zitat**.“, wie Hutter beschreibt.⁴⁰ „Einzelne Motive oder Details werden verselbstständigt oder in anderem Zusammenhang wiederholt und bieten so ein heute ungewohntes Bild von freier Verfügbarkeit des geistigen Eigentums.“* Solche Zitate, also einzelne Figuren oder Details finden wir häufig in Kopien nach Hugo van der Goes. Manchmal ist es lediglich eine Figur, die uns eine Verbindung zum großen Meister ziehen lässt, denken wir nur an Geertgen tot Sint Jans „Beweinung Christi“, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (**Abb. 20**). Der kniende Mann mit dunklem Bart auf der rechten Seite ist eindeutig aus dem Monforte-Altar von Hugo van der Goes übernommen (**Abb. 1**). Geertgen übernimmt hier vor allem Haltung und Kleidung des Mannes. Näheres zu diesem Werk Geertgens und seiner Verwandtschaft mit Hugos Monforte-Altar ist in Kapitel 6.1 zu finden.

*„Eine Zusammenstellung von Zitaten aus verschiedenen Bildern eines Künstlers zu einem neuen Gemälde bezeichnet man als **Pasticcio**, das oftmals in fälschender Absicht verwendet wurde.“⁴¹* Diese „fälschende Absicht“ galt allerdings nicht für die Zeit der Altniederländer, da gerade dort das Übernehmen und Weiterreichen von Formen, Figuren und Kompositionen zum alltäglichen Werkstattgebrauch gehörte. Ein „Copyright“, wie wir es heute kennen, existierte im 15. Jahrhundert, wie auch die gesamte Neuzeit, nicht, sondern Kunstwerke waren ein für jedermann zugängliches Allgemeingut, aus dem weitreichend geschöpft werden konnte.

Als **Plagiat** schließlich bezeichnet man die völlige Übernahme eines Themas und dessen Ausführung in das eigene Werk. Auch dieser Begriff ist für die Kunst des 15. Jahrhunderts hinfällig, da, wie bereits beschrieben, die Definition Original und Kopie eine völlig andere war, als wir sie heute kennen.

⁴⁰ Hutter 1980, S. 4.

⁴¹ Ebenda, S. 4.

4. DER MALER HUGO VAN DER GOES UND SEINE STELLUNG INNERHALB DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI

Geburtsjahr und Herkunft Hugo van der Goes‘ sind nicht dokumentiert, anhand bestimmter Angaben⁴² lässt sich allerdings Gent als Geburtsort und ein Geburtsjahr in den 1430er Jahren annehmen.⁴³ Historisch sicher fassbar wird der Maler erstmals anlässlich seiner Aufnahme in die Genter Malergilde als Meister am 5. Mai 1467 und auch in den nachfolgenden Jahren wird er kontinuierlich in Zusammenhang mit der Gilde genannt.⁴⁴ So wie die meisten flämischen Maler schuf Hugo van der Goes hauptsächlich religiöse Stücke sowie Portraits. Zwar malte er auch allegorische und heraldische Themen, davon sind uns aber keine Originale erhalten geblieben. Es ist nicht belegt, wo van der Goes seine Lehrzeit absolvierte, auch wenn er Verbindung zu Justus van Gent und Dirk Bouts unterhielt, bleibt es doch unsicher, ob einer der Beiden sein Lehrmeister war. Von 1467 bis 1475 wurde Hugo van der Goes als Leiter der Malergilde in Gent genannt und innerhalb dieser Jahre bekam er auch große Aufträge anderer flämischer Städte, wie z.B. 1468, als er mit der Dekoration für die Hochzeit von Karl dem Kühnen und Margarethe von York in Brügge betraut wurde. Vermutlich kurz nach 1475 zog sich der Maler aus bisher nicht bekannten Gründen in das „Roode Klooster“, einem zur Windesheimer Kongregation gehörenden Priorat zurück, das im Wald von Soignies bei Brüssel lag und dem er bis zu seinem Tod im Jahre 1482 angehörte.⁴⁵ Hugo van der Goes‘ Erfolg spiegelt sich auch in seinen Auftraggebern wider, unter denen sich beispielsweise der Florentiner Kaufmann und Bankier Tommaso Portinari, der Vertreter des Hauses Medici in Brügge, befand, der bei van der Goes ein Triptychon für die Kapelle der Familie Portinari in der Kirche S. Egidio in Florenz in Auftrag gegeben hatte und das nach Florenz verschifft wurde – der sogenannte Portinari-Altar (**Abb. 2**, heute in Florenz, Uffizien). Bei geöffneten Flügeln misst der Altar rund 6 m in der Breite, 2,5 m in der Höhe und ist somit, gemeinsam mit dem Genter Altar von Jan van Eyck, eines der größten erhaltenen altniederländischen Altarstücke aus dem 15. Jahrhundert. Die Größe der Figuren übertrifft auch

⁴² Sander 1992, S. 15. Fußnote 2: „In den Löwener Stadtrechnungen der Jahre 1479/80 findet sich anlässlich der Zahlung von noch ausstehenden Geldern der Stadt an die Erben des Dirk Bouts, basierend auf einer Schätzung durch einen Maler, der mit größter Wahrscheinlichkeit mit Hugo van der Goes identisch ist, die Angabe, dieser sei aus Gent gebürtig (Imaginair Museum, Doc. XXVIII).“

⁴³ Ebenda, S. 15. „Aussage der Grabinschrift van der Goes. „Vixit tempore Caroli Audacis“ (a. a. O., Doc. LVIII) erscheint eine Annahme von Hugos Geburt in den 1430er Jahren am wahrscheinlichsten.“

⁴⁴ Ebenda, S. 15.

⁴⁵ Ebenda, S. 16.

jene des Genter Altars (**Abb. 3**) und die beiden Kreuzabnahmen des Meisters von Flémalle/Robert Campins⁴⁶ und Rogier van der Weydens⁴⁷ (**Abb. 4**).⁴⁸

Auch Edward Bonkil, der erste Probst des Trinity College in Edinburgh war einer der großen Auftraggeber Hugo van der Goes'. Bonkil hatte für die Kirche des Trinity College einen Altar bestellt, dessen Reste heute als „Edinburgher Tafeln“ bekannt sind. Wie Portinari ließ sich der Probst als Stifter darauf verewigen. Da auf den Innenseiten links der schottische König Jakob III. mit dessen Sohn Jakob und rechts die schottische Königin Margarete von Dänemark abgebildet sind, geben diese Tafeln, aufgrund des gesicherten Geburtsjahres des Sohnes einen wichtigen Anhaltspunkt für die Datierung und somit für die Chronologie des van der Goessen Oeuvres. Weiters gibt uns Gaspard Ofhuys eine Vorstellung des Erfolges dieses Künstlers, wenn er sagt, dass seinesgleichen an dieser Seite der Alpen nicht zu finden war.⁴⁹ Gaspar Ofhuys (1456-1532) schrieb zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Chronik des „Roode Clooster“, in dem Hugo van der Goes die letzten Jahre seines Lebens verbrachte. Die über sieben Jahre hinweg geführte Chronik beschreibt in allen Einzelheiten van der Goes' psychotische Periode, die um 1480 begann, die vermeintliche Ursache dafür, sowie vor allem die Lehre, die man daraus zog.⁵⁰ Diese Chronik ist eine wertvolle Quelle, um den Menschen Hugo van der Goes in Bezug zu seiner Arbeit zu begreifen. Gerade weil sein Stil, sein Schaffen sich mehrmals radikal änderte, kann uns diese Chronik mit ihren detaillierten Beschreibungen von der Psyche des Malers helfen, die Brüche und die Intentionen innerhalb des Oeuvres nachzuvollziehen. Ofhuys, ein belesener Mann, der auch medizinisch erfahren war, der aber auch als Bruder des Klosters Hugo van der Goes geistlichen Beistand zu geben vermochte, schildert in seiner Chronik somit nicht nur die körperlichen Gebrechen des Künstlers, sondern auch den geistigen Zusammenbruch, den „Tod seiner Seele“⁵¹, der für so viele Kunsthistoriker in Hugos Spätwerk sichtbar zu sein scheint.⁵² Zwar war die Chronik vor ihrer Wiederentdeckung und Übersetzung durch Wauters bereits bekannt, jedoch nicht hinlänglich beachtet. Erst die Publikation im 19. Jahrhundert führte zu großem Interesse an Hugo's Biografie und in diesem Zusammenhang auch an der Chronik.

⁴⁶ Original bis auf die beiden Figuren der Stehenden Madonna und der Hl. Veronika zerstört. Beide im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt

⁴⁷ Kreuzabnahme, Museo del Prado, Madrid. Um 1435-1440, 220 x 262 cm.

⁴⁸ Winkler 1964, S. 24.

⁴⁹ Duverger 1982, S.57.

⁵⁰ Dolev 2004, S.125.

⁵¹ Ebenda, S.125.

⁵² Z. B. Max J. Friedländer, Pfister und Winkler.

Besonders William A. McCloy befasste sich in seiner Dissertation von 1958 *The Ofhuys Chronicle and Hugo van der Goes* vor allem mit den medizinischen Fakten, aber auch mit den künstlerischen Leistungen van der Goes⁵³.

Hugo van der Goes lebte mit den Mönchen im Kloster, genoss allerdings viele Vorzüge. So durfte er mit den Chorbrüdern, den in der Hierarchie am höchsten gestellten Brüdern, im Refektorium speisen und Auftraggeber, zu denen auch Erzherzog Maximilian zählte, empfangen. Nach ungefähr fünf Jahren, die er im Kloster zugebracht hatte, veränderte sich sein psychischer Zustand rapide. Auf dem Weg nach Köln, in Begleitung einiger Mönche, erlitt der Maler einen mentalen Zusammenbruch. Er bildete sich ein, wie König Saul von einem bösen Geist besessen zu sein und schwor, nach seiner Genesung alle Annehmlichkeiten zu verwehren und sich gottesfürchtig und bescheiden zu geben. Zwei Jahre später starb er.

Auch seine Zeitgenossen erkannten sein Können an. Albrecht Dürer, der 1520-1521 in die südlichen Niederlanden reiste, notierte sich die Namen von drei flämischen Meistern: Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes.⁵⁴

Auch in Italien war der Maler 1550 noch bekannt, sodass Vasari ihn als den Meister des Portinari-Altars aus Florenz beschrieb und ihn zu denjenigen Künstlern zählte, die durch das Hinzukommen von Antonello da Messina die gesamte venezianische Malerei zu neuem Leben erweckt haben sollen.⁵⁵ „...ed Ugo d.Anversa che fè la tavola di S. Maria Nuova di Fiorenza. Questa arte condusse poi in Italia Antonello da Messina che molti anni consumò in Flandra, e nel tornarsi di qua da. molti, fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò ad alcuni amici. Uno de. quali fu Domenico Veneziano che la condusse poi in Firenze, quando dipinse a dio la cappella de. Portinari in S. Maria Nuova, dove la imparò Andrea dal Castagno che la insegnò agli altri maestri....“⁵⁶

Was aber ist nun das Besondere an Hugo van der Goes' Oeuvre, das ihn von seinen Zeitgenossen so sehr unterscheidet?

Einige von Hugos Werken gelten als absolute Neuerfindung, wie zum Beispiel die erste Nachtszene der altniederländischen Malerei, die er, laut Friedrich Winkler⁵⁷ mit der Tafel der

⁵³ Mc Cloy 1958

⁵⁴ Winkler 1964, S. 141.

⁵⁵ Dolev 2004, S.125.

⁵⁶ Ragghianti 1942, S. 163.

⁵⁷ Winkler 1964, S. 141.

„Christnacht“ schuf, die uns heute nur noch in Kopien erhalten ist. Hierbei ist das erste „vollendete“ Nachtstück als atmosphärische „plein-air“-Darstellung, von Panovsky „nocturne absolute“ bezeichnet⁵⁸, gemeint. Als erste gemalte Nachtszene gilt nachwievor die Darstellung der Gefangennahme Christi, des Judaskusses bei Fackelschein, im Turiner Stundenbuch.⁵⁹ Die Gebrüder Limburg haben ebenfalls den Versuch unternommen, Nachtszenen zu entwerfen, jedoch gelang ihnen in einer Miniatur mit der Episode in der Nacht am Ölberg, lediglich eine, wie Otto Pächt es nennt, „farblose Tagesszene“.⁶⁰

Auch das erzählende Halbfigurenbild, mit sehr begrenzter und enger, dafür aber voll ausgefüllter Bildfläche, wie wir es im Fragment der „Großen Kreuzabnahme“ und ihren Kopien bzw. den verschiedenen Anbetungen in Halbfigurenformat sehen können, erfuhr durch Hugo van der Goes eine weite Verbreitung. Zwar ist nicht sicher zu beantworten, wie auch Jochen Sander betont, ob Hugo van der Goes in den Niederlanden als Erster das erzählende Halbfigurenbild einführte oder ob bereits Rogier van der Weyden eine halbfigurige Kreuzabnahme geschaffen hatte, da alle überlieferten Kopien der Rogier-Komposition aus der Zeit nach 1500 datieren⁶¹, jedoch erscheint es sehr wahrscheinlich, dass Hugo den Typus des narrativen Halbfigurenbildes in Verwendung als Andachtsbild begründete.

Dirk de Vos faßt die Besonderheit von Hugos Oeuvre folgendermaßen zusammen: „*There was not a single painter in the fifteenth century with whom intention and realisation were so closely linked as was the case with Hugo van der Goes. When we consider that he proved to be the only one who could achieve movement and chiaroscuro as intrinsic new dimensions within what was still an essentially static and contemplative style, we are faced with an extraordinary form of empathy and a strongly developed prefiguration which brings the whole conception of the scene to life even as it is being painted.*“⁶²

Ein wichtiger Faktor, um Kopien oder Repliken nach (teils verschollenen) Originalen Hugo van der Goes‘ richtig bewerten und zuordnen zu können, ist die Frage der richtigen Datierung der uns noch erhaltenen Malereien. Diese Datierungsproblematik wird seit Anbeginn der Goes-Forschung kontrovers diskutiert.

⁵⁸ Panovsky 1964, S. 236.

⁵⁹ Pächt 1989, S. 186.

⁶⁰ Ebenda, S. 186.

⁶¹ Sander 1992, S. 168.

⁶² De Vos 2002, S.133.

So brachte die Frage nach der Chronologie der Werke und damit nach der stilistischen Entwicklung immer wieder unterschiedlichste Hypothesen hervor. Beispielsweise, ohne näher auf die Details dieser Entwicklung einzugehen⁶³, wurde eine Chronologie von Panofsky (1953) mit dem Monforte-Altar (**Abb. 1**), beiden Tafeln des Wiener Diptychons (**Abb. 5**) und der Frankfurter Madonna als Frühwerk, dem Portinari-Altar (**Abb. 2**) und den Edinburgher-Tafeln als Höhepunkte von Hugo Schaffens und schließlich der Berliner Hirtenanbetung (**Abb. 6**) und dem Brügger Marienbild (**Abb. 7**) als „ultima maniera“ gefestigt.⁶⁴ Das größte Problem für viele Experten, eine glaubhafte Datierung zu erstellen, waren sicherlich die großen stilistischen Sprünge in Hugo Schaffens, die nicht nur von Früh- auf Spätwerk bemerkbar sind, sondern sich vor allem auch in den gravierenden Unterschieden zwischen Monforte-Altar und dem doch zeitlich recht nahe liegenden Portinari-Altar abzeichnen. Selbiges Problem stellen die beiden Tafeln des Wiener Diptychons dar, die stilistisch einfach nicht in dieselbe Periode einzuordnen sind, wie es von so vielen Kunsthistorikern geschah⁶⁵, sondern ganz klar als zeitlich (durchaus weit) voneinander getrennt betrachtet werden müssen, wie Jochen Sander bewies.⁶⁶

Sander beschreibt die Problematik der Datierung und Stilentwicklung sehr ausführlich und findet folgende Gründe für die Unterschiede: zunächst wurden von ca. zwanzig Werken, die mit Hugo in Verbindung gebracht werden können, immer nur die großen Altartafeln (Monforte, Portinari, Edinburgh, Hirtenanbetung und Marienbild) analysiert und auf diesen fünf Werken basierend eine Chronologie geschaffen.⁶⁷ Da aber nur zwei von ihnen eine exakte Datierung – aufgrund der Stifterbilder – möglich machten, sind die restlichen Zuschreibungen freie Interpretationen der jeweiligen Historiker.

Sander bezieht nun erstmals auch die kleinformatischen Tafeln und Tüchlein in eine Analyse mit ein, die bisher so gut wie negiert wurden und kommt aufgrund neuester technologischer Untersuchungen der Werke und Neusichtung der Dokumente zu neuen Schlüssen. Als erstes

⁶³ Hierzu siehe Sander 1992, S. 30-39.

⁶⁴ Sander 1992, S. 30-39.

⁶⁵ Angefangen von Goldschmidt (1903), der in den beiden Tafeln viele retrospektive Beziehungen zu van Eyck und Rogier van der Weyden erkennt und sie somit zu Hugos frühesten Werken zählt, über Destree (1914), Panofsky (1955) bis hin zu Pächt (1969), der allerdings bemerkt, dass eine finale Ordnung zu diesem Zeitpunkt nicht möglich sei.

⁶⁶ Jochen Sander konnte aufgrund dendrochronologischer Untersuchungen des verwendeten Eichenholzes beider Tafeln feststellen, dass ein Entstehen der Beweinungstafel um 1479 erfolgte, die Tafel des Sündenfalls jedoch mit Sicherheit früher, wohl um oder kurz vor 1470 entstanden sein muss. So wurde die Tafel des Sündenfalls erst nachträglich (um 1479) mit der Beweinungstafel zum Diptychon erweitert und auch die Rückseite mit der Hl. Genovefa bemalt. Sander 1992, S. 227-230.

⁶⁷ Ebenda, S. 40.

großes Ergebnis kann Sander das Fragment der „Großen Kreuzabnahme“ in Oxford (**Abb. 8**) als von Hugo eigenhändig geschaffen bestätigen und auch die Tafel des „Lukas zeichnet die Madonna“ in Lissabon (**Abb. 9**) kann als weiteres Hauptwerk Hugos zum Spätwerk mit Berliner Hirtenanbetung und Brügger Marientod gezählt werden.⁶⁸

Abschließend stellt Sander folgende Chronologie der Werke zusammen, die auch für die Untersuchung der zu den Werken entstandenen Kopien relevant ist: Das Frühwerk setzt sich aus der Tafel des „Sündenfalles“ (**Abb.10**) dem Wiener Diptychon und dem „Monforte-Altar“ (**Abb. 1**) zusammen, beide kurz vor oder Anfang der 1470er Jahre entstanden; die mittlere Schaffensperiode von ca. 1473-1477 umfasst den „Portinari-Altar“ (**Abb. 2**), die „Edinburgher Tafeln“ (**Abb. 11**), das Fragment der „Großen Kreuzabnahme“ in Oxford (**Abb. 8**) und die Zeichnung von „Jakob und Rahel“ ebenfalls in Oxford (**Abb. 12**); die „ultima maniera“, das Spätwerk also um ca. 1477- ca. 1482 birgt die „Wiener Beweinung“ (**Abb. 13**), die Tafel des „Zeichnenden Lukas“ in Lissabon (**Abb. 9**), das Tüchlein-Diptychon der „Kleinen Kreuzabnahme“ (**Abb. 14 u. 15**), die Frankfurter Madonna, die Berliner „Hirtenanbetung“ (**Abb. 6**) und schlussendlich den Brügger „Marientod“ (**Abb. 7**).⁶⁹

Inwieweit die Chronologie der Werke die Einschätzung der (vermeintlichen) Kopien beeinflusst, können wir am Beispiel des Marientodes sehen. Die über Jahrzehnte andauernde Kontroverse über eine Verbindung zu Martin Schongauers Druckgrafik desselben Themas dürfte somit, aufgrund dieser Datierung des Brügger Bildes durch Sander, zu Gunsten Schongauers gelöst sein. Auf Details wird im Kapitel 6.2 eingegangen.

Man möchte nun annehmen, dass die großen Altäre, wie der Portinari-Altar und der Monforte-Altar die Werke sind, die am meisten kopiert wurden und aufgrund ihrer zeitlichen Positionierung im Schaffen Hugos – eben mehr oder weniger in der Blüte seines Schaffens – die weitreichendste Verbreitung fanden. Wir sollen aber sehen, dass dem nicht so ist und ganz andere, auf den ersten Blick vielleicht „unscheinbarere“ Werke viel größeren Anklang fanden und öfter kopiert wurden. Anzumerken ist hierbei auch, dass jene Werke, die wir heute als die großen Hauptwerke bezeichnen, damals einen anderen Stellenwert hatten und durchaus in der Masse aufgingen.

⁶⁸ Sander 1992, S. 227.

⁶⁹ Ebenda, S. 227-266.

5. DIE FUNKTION VON KOPIEN UND IHRE SICH VERÄNDERNDE BEDEUTUNG VON DER ANTIKE BIS ZUR ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI

Kopieren war schon immer ein wichtiger Bestandteil der Kunst. Während es die Römer waren, die regelrecht eine Industrie des Kopierens entwickelten, ist der Ursprung dieser Art der Kunst bei den Griechen zu finden.⁷⁰ Der Beginn des Kopierens wird traditionell der Region des hellenistischen Pergamon zugeschrieben, dessen Geschlecht der Attaliden (3. Jh. v. Chr.) Imitationen von berühmten Monumenten der Akropolis in Athen bestellten, um damit ihre eigenen kulturellen und politischen Sehnsüchte zum Ausdruck zu bringen.⁷¹

Kennzeichnend für die Bedeutung der Kopie in der Antike ist, dass sie nicht als Abbildung eines Originals von einem speziellen Künstler und in exakter Übereinstimmung mit diesem entstand, sondern vordergründig der Inhalt transportiert wurde. Der Begriff der Mimesis wird von Platon im Sinne der Nachahmung übernommen, womit der Künstler als Nachahmer der Wirklichkeit bewertet wird.⁷² Rein die Idee ist göttlich, der Maler schafft nur die Nachahmung der Nachahmung und ist auf die rein sinnliche Darstellung angewiesen.

Das Mittelalter, geprägt von der Buchkunst und dem Kopieren von Mönchen und Nonnen, die in den Klöstern die großen Schriften kopierten, beschränkt die Bedeutung eines Originals auf Vorlage oder Muster. *„Man hält sich an die Vorlage, die man dem jeweiligen Verwendungszweck, dem jeweiligen Können und den jeweiligen ästhetischen Vorstellungen entsprechend modifiziert. Die Vorbilder scheinen dabei nicht als solche zu interessieren, sondern sind Mittel zum Zweck – Hilfen, deren sich der Künstler bedient, um der jeweiligen Aufgabe gerecht zu werden.“*, so Artur Rosenauer in seinem Münchner Vortrag zur Kopie im Mittelalter.⁷³

Mittelalterliche Kunst ist somit christlichen Inhalts und wurde in christlichem Kontext verwendet. Basis der kopierten Schriften und beigefügten bildlichen Darstellungen waren Erzählungen der christlichen Offenbarung, des Alten und Neuen Testaments, der Apokryphen sowie der Exegese und der Andachtsliteratur.⁷⁴ Die Illustrationen sollten vornehmlich zur Erklärung des Textes dienen und jenen verständlich sein, die nicht lesen konnten. Zentrale Szenen wie die Kreuzigung oder die Geburt Christi entwickelten so eine eigene, bestimmte

⁷⁰ Bartman 1992, S. 31.

⁷¹ Ebenda, S. 32.

⁷² Ostwald 2005, S. 94.

⁷³ Rosenauer 1992, S. 28.

⁷⁴ Alexander 1989, S. 61.

Darstellungsform, die in der weiteren Entwicklung zum Andachtsbild führte. Ihre Inhalte, die vor allem in der Ikonenmalerei große Verbreitung fanden, mussten so exakt wie möglich kopiert werden, da gerade Ikonen als „wirkliche“ Darstellung des gemalten Heiligen galten; der „Geist“ des Abgebildeten wohnte Ikonen inne. Jene „Kopie“ hat jedoch gänzlich andere Anforderungen als die Kopie, mit der wir uns in der altniederländischen Malerei beschäftigen. In der mittelalterlichen Kopie haben die Faktoren „Auftraggeber“ und „Original eines bestimmten Künstlers“ noch keinerlei Bedeutung und so können die „Kopien“ illuminierter Codices eher als Varianten bezeichnet werden.

Dabei müssen wir bedenken, dass die Kirchen und Klöster zu den größten Auftraggebern zählten. Wichtig ist zu beachten, dass die Kirchenräume zu Beginn des 15. Jahrhunderts völlig anders ausgesehen haben als wir sie heute kennen. Die Wände waren voll mit Bemalung, Farbigkeit, Mustern, Verzierungen. An jedem Stützpfeiler befand sich ein Altar, für den natürlich auch ein großes Retabel nötig war, zu dem die Menschen beten konnten. Altäre mussten in ihrer Darstellung die betende Gemeinde beeindrucken. Meist waren dies Triptychen oder Diptychen, die über die Woche hin geschlossen waren und auf der Außenseite eine weniger kostbare Bemalung zeigten, am Wochenende oder zu den Festtagen hingegen geöffnet wurden und ihre kostbare Innenseite offenbarten. Ein wichtiger Faktor dabei sind natürlich die Stiftungen, die nicht allein von Edlen und Reichen wie Portinari oder Arnolfini getätigt wurden, es waren auch Bruderschaften oder Vereinigungen, die Altäre für Kirchen in Auftrag gaben. Ein Beispiel dafür dürften die Tafeln der „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ des Meisters von Alkmaar sein, der diese für die St. Laurens-Kirche gemalt hatte. Möglich wäre, dass dieses Bildwerk von einer Bruderschaft oder Vereinigung gestiftet wurde, die in Barmherzigkeit Essen an Arme verteilte.

Beschäftigt man sich mit der Thematik von Kopien und Originalen, ist die Untersuchung von Maltechnik bzw. Kopiertechnik nicht zu vernachlässigen. Die heute möglichen gemäldetechnologischen Untersuchungsverfahren wie Röntgenaufnahmen, Infrarot-Reflektographie oder die Dendrochronologie können uns ganz andere und neue Befunde zu Echtheit und Datierung liefern. Kopien unterscheiden sich meist grundlegend von den Originalen in der Maltechnik, sofern nicht die originale Maltechnik nachvollzogen werden sollte.⁷⁵ Bei der

⁷⁵ Weiß 2001, S. 16.

Herstellung einer Kopie wurden häufig graphische und optische Hilfsmittel verwendet, wie z. B. Rasterung, Projektion oder Punktierung, oft aber wurde auch nur eine Vorzeichnung auf die Grundierung aufgetragen.⁷⁶ Große Unterschiede finden sich bei Kopien, die nach einer Grafik angefertigt wurden und solchen, bei denen der Maler das Original vor Augen hatte. Oft kann, trotz genauen Kopierens, die Hand des Kopisten in dessen Werk wieder erkannt werden. Häufig lässt der Pinselduktus auf das gezwungene Festhalten an der Vorlage schließen und so hinterlassen vor allem schwierige Details wie Hände aber auch schwungvolle Flächen und Linien eher einen unbeholfenen, starren Eindruck.⁷⁷ Manche Reproduktionen geben Auskunft über den Zustand des Originals (in der Entstehungszeit der Kopie) und liefern so Informationen über nachträglich vorgenommene Eingriffe. Von besonderem Wert sind Kopien von Originalen, die später in ihrem Format verändert wurden: Bilder wurden des Öfteren beispielsweise architektonischen Gegebenheiten oder bereits vorhandenen, den Maßen des Gemäldes entsprechenden Zierrahmen angepasst (beschnitten, eingeschlagen oder durch Ansetzung vergrößert).⁷⁸

Somit kann schließlich festgehalten werden, dass die Kopie in der Antike und der christlichen Kunst des Mittelalters eine exakte Wiedergabe eines Inhaltes oder einer Vorlage geben sollte. Die Bedeutung der Eigenhändigkeit eines Künstlers war noch irrelevant. Wie sich diese Bedeutung in der altniederländischen Malerei nun ändert, beschreibe ich im folgenden Kapitel.

5.1. Die Kopie in der Altniederländischen Malerei

Die mittelalterlichen Niederlande nehmen innerhalb der abendländischen Malerei einen besonderen Stellenwert ein, da ein Charakteristikum ihrer Kunst die tiefe Verbundenheit zur Tradition ist und überlieferte Formen und Vorlieben über Jahrzehnte hinweg beibehalten wurden. Kompositionen werden so von den wichtigsten Auftraggebern – Adel, Klerus, Großbürgertum und vor allem auch Bruderschaften und Vereinigungen – aufgrund einer ununterbrochenen Nachfrage nach Kopien von bekannten und beliebten Sujets über lange Zeiträume hinweg weitergetragen. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts ging es dem Besteller einer Kopie noch nicht darum, ein Original eines bestimmten Künstlers zu erwerben, sondern, wie bereits besprochen,

⁷⁶ Weiß 2001, S. 16.

⁷⁷ Ebenda, S. 17.

⁷⁸ Ebenda, S. 17.

um das Abbild einer religiösen Idee, denn schließlich ging es um den Bildinhalt, darum, eine religiöse Botschaft zu transportieren. Das gilt z. B. für wundertätige Muttergottesbilder in Wallfahrtsorten, die in einem fort reproduziert wurden und auch in der Kopie der Verehrung würdig sind, sowie auch für Andachtsbilder, die eine bestimmte religiöse Gefühlshaltung hervorrufen sollen.⁷⁹

Hélène Mund, die sich intensiv mit den flämischen Primitiven und insbesondere der Kopierkunst beschäftigt hat, setzt die ersten Kopien von Tafelmalereien Mitte des 15. Jahrhunderts an. Als erstes und ältestes uns bekanntes Beispiel nennt sie den „Edelheere-Altar“, der 1443 datiert ist.⁸⁰ Die Periode, in der die meisten Kopien entstanden, ist nach Hélène Mund jene zwischen 1470 und 1530.⁸¹ Mund definiert drei Faktoren, die ihrer Meinung nach die Entwicklung der Kopie gerade in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts maßgeblich beeinflussten: zunächst löste die Ausbildung des Andachtsbildes, das von allen Klassen der Gesellschaft verwendet wurde und die damit verbundene Wahrung der religiösen Traditionen eine Flut an Kopien der bekanntesten Sujets aus. Ein weiterer Faktor waren die sozioökonomischen Bedingungen. Waren Kunstwerke aufgrund ihres erhöhten Preises zunächst nur von der zahlungskräftigen Elite der Gesellschaft bezahlbar, erreichte der Verkauf von in großer Stückzahl gefertigten Werken auf freien Märkten eine neue Klientel. Zuletzt sieht Hélène Mund die tiefe Verbundenheit der Niederländer zur Tradition und in alteingebrachte Formen und Vorbilder, die als Prototypen galten, als wesentlichen Faktor für die neue Entwicklung der Kopie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁸²

Bis zum frühen 15. Jahrhundert galt nördlich der Alpen die Skulptur als gängigstes Medium für Kunstgegenstände, die zur privaten Andacht verwendet wurden.⁸³ Dies zeigen Inventarlisten, die hauptsächlich Goldschmiedearbeiten und Statuen auflisten. Erst im Inventar von Karl V. von Frankreich werden auch *tableaux* beschrieben, die meist Einzelportraits von Christus oder Maria zeigten oder eine Zusammenführung beider in einem Diptychon. Erzählende Szenen gehörten jedenfalls zur Ausnahme und so herrschten Darstellungstypen wie „Madonna“, „Ecce Homo“

⁷⁹ Klauner 1980, S. 7.

⁸⁰ Mund 1998, S. 231.

⁸¹ Ebenda, S. 231.

⁸² Ebenda, S. 231-234.

⁸³ Ringbom 1965, S. 36.

oder „Christus als Schmerzensmann“ vor.⁸⁴ Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden auch erzählende Szenen wie eine Kreuzabnahme oder Beweinung als Andachtsbilder verwendet, jedoch blieb stets der portraithafte Gehalt der Darstellung mit der Anziehungskraft einer Ikone erhalten.⁸⁵ Gerade Hugo van der Goes schuf mit seiner „Großen Kreuzabnahme“, die uns heute nur noch durch ein Fragment in Oxford erhalten ist (**Abb. 8**), einen Prototyp für ein Andachtsbild, der noch lange Zeit übernommen wurde. Mehr dazu im Kapitel 7.2.

Ende des 15. Jahrhunderts führt dieses Traditionsbewusstsein dazu, dass Bilder aufgrund ihrer speziellen Ausführung und vor allem ihrer selbst Willen kopiert wurden.⁸⁶ *„In keinem Land ist im 15. Jahrhundert so viel kopiert worden wie in den Niederlanden. Die Schöpfungen der niederländischen Meister sind im Ganzen und in allen Einzelheiten bis in die Fingerspitzen und die Fußzehen nachgebildet worden.“*⁸⁷, so Friedrich Winkler.

Über die Jahrhunderte hinweg wurden die Malereien von van Eyck, van der Weyden und ihren Zeitgenossen vor allem wegen ihrer Wahrhaftigkeit bewundert.⁸⁸ Lorne Campbell schreibt dazu in seinem Aufsatz über die niederländische Schule des 15. Jahrhunderts: *“Jan van Eyck, Campin and van der Goes work upon our emotions and intellects by different visual means but, like Rogier, they are always ready to sacrifice veracity for aesthetic or expressive reasons. The concept of northern realism, evolved by Italians whose understanding of northern art was extremely limited, has had pernicious effects on efforts to understand Netherlandish pictures of the fifteenth century.”*⁸⁹

Gerade der Unterschied der altniederländischen Maltätigkeit zu der Kunst der italienischen Zeitgenossen kann nicht augenscheinlicher sein. In Italien wurde der perfekten Schönheit, dem idealisierten Körper, dem göttlich Schönen mehr Bedeutung beigemessen als im nördlichen Realismus, der auch Figuren zeigt, wie sie wirklich unter den Menschen zu finden sind und somit einen höheren Identifikationsfaktor erreicht. *„Jan van Eyck, Dirk Bouts, Hans Memling sind auch kopiert worden, aber sie haben mit ihren originalen Schöpfungen nicht in gleichem Maße überzeugt. Die Typenbildende Gestaltungskraft, die zur Nachahmung anregte, war vor allem*

⁸⁴ Ringbom 1965, S. 37.

⁸⁵ Ebenda, S. 38, 39.

⁸⁶ Mund 1998, S. 234.

⁸⁷ Winkler 1964, S. 5.

⁸⁸ Campbell 1999, S. 18.

⁸⁹ Ebenda, S. 18/19.

Rogier und Goes eigen“, so Friedrich Winkler.⁹⁰ So entstanden nun exakte Kopien nach Werken von van Eyck, dem Meister von Flémalle/Robert Campin, Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes, da sie alle als die großen Schöpfer von Werken, die als Prototypen „kopierwürdig“ waren, galten.

Als besondere Beispiele solch exakter Kopien nach Prototypen können Werke von Rogier van der Weyden angeführt werden. In Spanien ließ Königin Isabella die Katholische (1451-1504) um 1500 den von ihrem Vater, Juan II., gestifteten Miraflores-Altar kopieren.⁹¹ Hier könnten familiäre oder religiöse Gründe ausschlaggebend gewesen sein. Aber kurz nach 1500 wurde auch der Johannes-Altar in einer, heute im Städel in Frankfurt befindlichen Kopie wiederholt. Von der Lukas-Madonna existieren noch drei sehr genaue Kopien in den Museen von Brügge, München und St. Petersburg, die auch in ihren Abmessungen fast genau dem Original entsprechen – die Kopien der Miraflores- und Johannes-Altäre sind dagegen etwas kleiner.

Gerade weil diese Kopien nicht nur das Motiv, sondern auch den Stil des Originals exakt imitieren und somit motivisch einem Faksimile gleichkommen, muss man sie nicht als bloße Wiedergaben geschätzter religiöser Bilder ansehen, sondern als Reproduktionen von Werken eines ganz bestimmten Künstlers, nämlich Rogier van der Weydens. Die Auftraggeber wollten damit ein Beispiel der Kunst des berühmten Malers besitzen, da Rogiers Bilderfindung so erfolgreich und einzigartig war.

Diese „Rogier-Renaissance“⁹², wie Kemperdick und Sander sie nennen, die sich von den 1480er Jahren bis ins frühe 16. Jahrhundert verfolgen lässt, gehört zu den faszinierendsten Phänomenen der altniederländischen Malerei. So erklären die beiden weiter: *„Als besondere Spielart des ausgeprägten Kopien- und Replikenwesens, das das gesamte 15. Jahrhundert geprägt hatte, dürften diese stilkonformen Wiederholungen den gegen Ende des Jahrhunderts einsetzenden und sich dynamisch entwickelnden Prozess einer Neubewertung von „Kunst“ spiegel: Neben die traditionelle Funktion als kultisch genutztes Bildwerk, dessen Thema und Ikonographie bedeutsamer ist als seine individuelle Gestaltung, tritt nun die neue Funktion als „Kunstwerk“*,

⁹⁰ Winkler 1964, S. 5.

⁹¹ Kemperdick 1999, S. 129.

⁹² Kemperdick/Sander 1997, S. 181.

bei dem die Handschrift eines bestimmten Künstlers rasch wichtiger wird als die Frage des dargestellten Sujets.“⁹³

Interessant ist, dass zumindest zeitgleich zu den Kopien nach Rogiers Altären, wenn nicht schon früher, viele Kopien und vor allem Paraphrasen nach Werken van der Goes⁴ entstanden sind, wie beispielsweise die unzähligen Zitate aus dem Monforte-Altar, die von Geertgen tot Sint Jans oder auch dem Meister des Liechtenstein-Altars übernommen wurden. Waren Werke von Hugo van der Goes also vielleicht bereits vor dieser Rogier-Renaissance beliebte Sammelstücke?

Auch die wenigen, erhaltenen Verträge zwischen Auftraggebern und Künstlern machen diesen Sachverhalt deutlich: Häufig wird ausdrücklich ein Vorbild benannt, an dem sich das neu zu schaffende Werk zu orientieren hatte. Wird in der ersten Jahrhunderthälfte vor allem noch Wert auf die Qualität und den Preis der verwendeten Materialien gelegt, so verschiebt sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Interesse zunehmend auf die exklusive Ausführung durch den beauftragten Meister selbst.⁹⁴ Auch wurde oft in Verträgen festgelegt, dass zunächst ein Entwurf („patroon“ oder „vidimus“ (= wir, die Vertragsparteien haben gesehen)) vorgebracht werden muss, der dem Auftraggeber vor Augen stellen sollte, wie das Kunstwerk später aussehen würde.⁹⁵ Die Zeichnung war somit auch Teil des Vertrages und wurde als Anlage beigefügt.⁹⁶

Jedoch gelangt man schnell zu dem Schluss, dass sehr viel auf Angebot und Nachfrage gearbeitet wurde. Die Vorstellung, dass alle von uns heute so hochgeschätzten Werke aus einem konkreten Auftrag hervorgegangen sind, der auch künstlerische Freiheit und Innovation enthielt, ist verlockend, doch nicht zu bestätigen.⁹⁷ So sind zwar Altarretabel wie der Genter Altar, der Leeuwener Sakramentsaltar oder auch der Portinari-Altar und der Bonkil-Altar für die Trinitätskirche in Edinburgh als Auftragswerke belegt, doch fordert ein nicht unbedeutender Teil erhaltener Verträge des 15. Jahrhunderts die Wiederholung eines Vorbildes.⁹⁸

Beispielsweise wurde 1444/45 Hayne von Brüssel beauftragt, zwölf Kopien der „Notre-Dame de Grâce“ aus der Kathedrale von Cambrai anzufertigen, einer im 14. Jahrhundert gemalten Replik einer italo-byzantinischen Ikone, die im 15. Jahrhundert als authentisches Marienbild galt, das der

⁹³ Kemperdick/Sander 1997, S. 181.

⁹⁴ Ebenda, S. 181.

⁹⁵ Dubbe/Vroom 1986, S. 23.

⁹⁶ Ebenda, S. 23.

⁹⁷ Welzel 1997a, S. 150.

⁹⁸ Ebenda, S. 150.

Evangelist Lukas selbst gemalt habe.⁹⁹ 1454 wurden drei weitere Kopien bei Petrus Christus bestellt. Zugleich sind beliebte Kompositionen, gerade Madonnenbilder, in so großer Zahl überliefert, dass wir wohl von einer Produktion auch für den freien Markt ausgehen dürfen, die auch die Herstellung von aufwendigen Retabeln ohne vorhergehenden Auftrag mit einschließt.¹⁰⁰ In jedem Fall kann auch die Bedeutung der zünftischen Ordnung nicht genug geschätzt werden, die eine gewisse Sicherheit einerseits für den Künstler oder Handwerker bot, aber andererseits auch für ein gewisses Qualitätsniveau bürgte.

Natürlich kann man Kopien nun nicht dahingehend kategorisieren, als dass man sie in zwei Gruppen einteilt, nämlich einmal in jene Kopien, die rein aufgrund des Bildinhaltes entstanden, und jene, die aufgrund des Namens des Künstler gefertigt wurden. Dennoch ist festzuhalten, dass Königin Isabella von Spanien als eine der ersten Sammlerinnen galt und es doch wahrscheinlich erscheint, dass sie Kopien nach Rogier van der Weyden in Auftrag gab um Beispiele seiner Kunst in ihrer Sammlung zu haben. Dies ist erstaunlich, da es so gut wie keinerlei Aufzeichnungen über frühe niederländische „Sammler“ gibt. Im Gegensatz zu italienischen Humanistenkreisen und den dortigen Fürstenhöfen: dort gab es schon sehr früh ein ausgeprägtes Interesse an den augentäuschenden Werken der Niederländer, das sich auch durch die spätere Aufnahme der wichtigsten niederländischen Maler in Vasaris Künstlerviten zeigt.¹⁰¹ Als berühmte Sammler kann natürlich besonders die Familie Medici herausgestrichen werden, aber auch Alessandra Macinighi Strozzi schreibt 1460 an ihren Sohn in Brügge über ihre so geliebten niederländischen Bilder, die ihr zur Andacht dienen.¹⁰² Besonders die großen Auftraggeber der italienischen Gesandten in Brügge, Arnolfini, Tani oder Portinari, zeigen den großen Stellenwert und das hohe Prestige, das ein solches Kunstwerk seinem Besitzer vermittelt.

Auch ist die Entwicklung und Entstehung der Druckgrafik Mitte des 15. Jahrhunderts – die frühesten Kupferstiche entstanden offenbar seit den 1430er Jahren in Oberdeutschland, wohl erst wenig später in den burgundischen Niederlanden¹⁰³ – ein nicht zu unterschätzender Faktor. Die frühe Druckgrafik ist maßgeblich beteiligt an der Ausprägung eines kollektiven Bilderschatzes und die Vervielfältigung trägt, wie gerade auch Musterblätter belegen, zur Verbreitung

⁹⁹ Welzel 1997a, S. 150.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 150.

¹⁰¹ Kemperdick/Sander 1997, S. 181.

¹⁰² Ringbom 1965, S. 34.

¹⁰³ Welzel 1997b, S. 211.

ästhetischer Normen bei.¹⁰⁴ Die Kommunikation von Bildern erfährt mittels der Druckgraphik eine gesteigerte Emanzipation von geographischen, soziologischen und persönlichen Zusammenhängen.¹⁰⁵ Zu den auch für uns wichtigen Aufgaben der frühen Kupferstecher gehört sicher die Vervielfältigung von Erfindungen anderer Medien. Neben den Musterblättern der Goldschmiedewerkstätten, später auch Skulpturen und Architekturformen, sind vor allem die Reproduktionen nach Tafelbildern zu nennen.¹⁰⁶

Noch einmal muss betont werden, dass der negative Beigeschmack, der heutzutage Kopien anhaftet, im 15. Jahrhundert unbekannt war, wo gerade im Kreis der Maler ein reger gegenseitiger Austausch von Vorlagen, Modellen und Skizzen herrschte und das Kunstwerk als Kulturerbe galt, das für jedermann frei zugänglich war. Die Nachfrage nach Kopien der großen Meister war kolossal und die Malerwerkstätten begegneten diesen Anforderungen mit Arbeitsteilung. Da natürlich als Vorlage nicht immer das Original vorhanden war, entstanden Skizzenbücher und Zeichnungen, die zu Beginn des Jahrhunderts zu den wichtigsten Hilfsmitteln einer Werkstatt zählten. Darin befanden sich Zeichnungen einzelner Figuren, Köpfe und im 15. Jahrhundert häufiger Figurengruppen ebenso wie einzelne Bewegungsabläufe und gar Gesamtkompositionen aus denen die Maler immer wieder schöpfen konnten.

So wurden also Formen, Figuren und Kompositionen über die Jahrhunderte weitergegeben, die Skizzenbücher, ein wertvolles Gut, wurden von einer an die nächste Generation vererbt und waren ein wirklich kostbarer Besitz. Der Forschung stehen zum Glück etliche erhaltene Originale zur Verfügung, mit denen danach entstandene Kopien verglichen werden können. Achim Simon erwähnt, dass Musterblätter und Motivsammlungen einen hohen Stellenwert genossen, wobei dieser sich vermutlich eher aus ihrem praktischen Nutzen denn aus einer ästhetischen Beurteilung abgeleitet haben dürfte.¹⁰⁷ Als Beispiel führt er Vrancke van der Stock an, der seinem Sohn „*patroonen oft anders dat op pappier gemaect es*“ vererbt hat, sowie Piérart Macheclier, der seinem Sohn Haquinet „*tout mes hostieuls (Werkzeuge) servans à mon mestier, avecq ce tous patrons, papiers et pourtraictures à moy appartemans*“ überlässt.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Welzel 1997b, S. 211.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 212.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 215.

¹⁰⁷ Simon 2002, S. 31.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 31.

Auch Robert W. Scheller erklärt die große Bedeutung von Zeichnungen und Vorlagen und beruft sich auf Julius von Schlosser, der bereits angemerkt hat, dass der mittelalterliche Künstler Vorbilder nicht aufgrund von Naturstudien und Beobachtung des Objektes fand, sondern die Darstellungsweise aus einem Grundstock an Vorbildern und Mustern schöpfte, die ihm über die Jahrhunderte überliefert waren.¹⁰⁹

Anne van Oosterwijk von der Vlaamse Kunstcollectie in Gent weist in ihrem Aufsatz¹¹⁰ auf einen Streit zwischen Ambrosius Benson und Gerard David hin, der auch schriftlich belegt ist. Es handelt sich um einen Streit der beiden Maler, der am Ende von Bensons Lehrzeit bei Gerard David beginnt und so ausartet, dass Benson seinen Lehrmeister vor Gericht bringt; die Protokolle der Verhandlung sind noch erhalten. Gegenstand der Auseinandersetzung sind zwei Kisten, die Benson als sein Eigentum ansieht und von David zurückfordert. Interessant für uns ist der Inhalt dieser Kisten und was darüber in den Protokollen steht:

“... many different projections or patterns concerning the painter’s or colouring specialists art, ..., furthermore a little book with landscapes and nudes, a painting showing the Virgin, made at the house of the complaining party for his father, another small painting showing Christ’s Suffering, also finished, another painting of Christ’s Suffering and Magdalene, that had been started, a box with different colour paints, diverse patterns that the defending party had taken from Adriaen Ysenbaert’s house and that belonged to the complaining party, and also several other patterns that the complaining party had borrowed from Aelbrecht and that he had given Aelbrecht two Philips guilders for as a deposit.”¹¹¹

Die verschiedenen Muster, die Zeichnungen und Entwürfe, Vorlagen und Vorzeichnungen in dieser Kiste, die unter anderen auch Adriaan Isenbrant und Aelbrecht (wahrscheinlich Albert Cornelis) gehörten, waren von großer Bedeutung für Benson. Aber auch Gerard David hatte wohl Interesse an diesen Kisten, da sich auch einige „Muster“ von ihm darin befanden. Der Prozess endete mit einem Vergleich. Für uns ist interessant, dass diese Dokumente einen Einblick in die Welt eines Malers im frühen 16. Jahrhundert geben, vor allem aber können wir uns eine Vorstellung von den Gepflogenheiten der Malerwerkstätten machen und den Umgang mit Mustern und Vorlagen einzelner Maler wie auch ihr Gebrauch untereinander. Zunächst zeigt uns

¹⁰⁹ Scheller 1995. S. 2.

¹¹⁰ Oosterwijk 2008

¹¹¹ Oosterwijk 2008, („Quelle des Originaltextes: Parmentier 1937“)

die Beschreibung des Inhaltes der Kisten, dass Ambrosius Benson eine Vielzahl an Vorlagen und Mustern besaß – was genau unter „Mustern“ verstanden werden kann ist nicht ganz klar –, die mehrere Male verwendet werden konnten, womit Benson auf einfache Weise beliebte Kompositionen wiederholen konnte. Eine weitere Schlussfolgerung ist, dass Benson mit Adriaan Isenbrant und Albert Cornelis in Verbindung stand und von den beiden Vorlagen und Muster geliehen hatte. Es dürfte also Usus im 16. Jahrhundert gewesen sein, von anderen Künstlern Vorlagen zu mieten oder zu leihen und – obwohl man in einer Werkstatt angestellt war, also in dem Falle Ambrosius Benson bei Gerard David – unabhängig und autonom ohne den Werkstattleiter fremde Vorlagen übernehmen konnte. Dies macht deutlich, wie einfach und unkompliziert Kompositionen, Ideen, Formen und Figuren weitergegeben wurden, was wiederum zu einer Vielzahl an Kopien führte. Auch Lorne Campbell hat den Vorfall in seiner Publikation besprochen und fügt noch hinzu, dass wohl auch Musterbücher oder Vorzeichnungen eine Art „Katalog“ für Kunden waren, die sich darin Kompositionen und Sujets zeigen lassen konnten.¹¹²

Betrachten wir unter all diesen Aspekten die nach Hugo van der Goes‘ entstandenen Kopien, wird ein Hauptgrund für ihr Entstehen in der Tatsache liegen, dass Hugo einer der großen Bilderfinder seines Jahrhunderts war. Van der Goes‘ größte Leistung ist laut Roel Slachmuylders unzweifelhaft die psychologische Intensität seiner Kompositionen.¹¹³ Im Besonderen in seinen monumentalen Gemälden verstehe er es, mit seinen beinahe in Lebensgröße dargestellten Figuren eine Atmosphäre zu schaffen, in der der Betrachter zum direkten Zeugen der Szene wird. Als beste Beispiele führt er dazu den „Tod Mariens“ (Brügge, Groeningemuseum, **Abb. 7**) und die „Anbetung der Hirten“ (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, **Abb. 6**) an. Vor allem in letzterem werde der Betrachter psychologisch besonders mit einbezogen aufgrund der zwei halbfigurigen Propheten rechts und links, die den dunkelgrünen Samtvorhang zur Seite schieben um Einsicht in die Szene zu gewähren. Van der Goes‘ visionärer Charakter besteht aus der Tatsache, dass diese Geste des „Enthüllens“, die frei von jeglicher ikonographischen Bedeutung ist, auch noch von Malern zwei Jahrhunderte später verwendet wurde um eben diesen Effekt zu erzielen. Ein Beispiel können wir in der „Krönung Mariens“ von Albert Cornelis in der Sint Jakobskerk in Brügge sehen (**Abb. 16**), wo ähnliche Figuren am Bildrand eingeschoben sind.

¹¹² Campbell 1999, S. 25.

¹¹³ Welzel 1997a, S. 218.

Weiters enthüllt das Werk Van der Goes‘ seine technische Meisterschaft in Bezug auf Farbmischungen und Farbauftrag, die in ihrer Qualität und Intensität den vorhin erwähnten psychologischen Effekt steigern. Typisch für seine Farbigkeit sind etwa die gräulich-grünen Töne des Inkarnats und die düster-gewitterschweren Himmel des Portinari-Altars (**Abb. 2**).

Allerdings hat schon Oettinger in seinem Aufsatz 1938 festgestellt, dass sich die von Hugo van der Goes verwendete Farbskala im Früh- und Spätwerk eklatant unterscheidet.¹¹⁴ Auch die Unterzeichnungen all seiner Arbeiten zeugen von großer Meisterschaft und zeigen uns weitere Charakteristika seiner Arbeit.

Allgemein kann wohl festgehalten werden, dass Hugo van der Goes einer der großen Maler seiner Zeit war, der Prototypen schuf, die dann aufgrund seines Namens exakt kopiert wurden oder aufgrund der Einzigartigkeit ihrer Darstellung für ein komplettes Genre (wie beispielsweise für das Andachtsbild) neue Darstellungsmuster vorgaben und so über Jahrhunderte wiederholt wurden. Zudem *„trieb der im 15. Jahrhundert entstehende Trend, der neben dem traditionellen ‚Kultwert‘ immer stärker auch den neuen ‚Kunstwert‘ des Bildes hervortreten ließ, die Entwicklung eines eigenständigen Kunstmarktes und einer zunehmend auch für den europaweiten Export arbeitenden Kunstproduktion voran.“*¹¹⁵, so Kemperdick und Sander.

¹¹⁴ Oettinger 1938, S.45.

¹¹⁵ Kemperdick/Sander 1997, S. 182.

6. STIL-LEHRE DER VERÄNDERUNG – AUFGEZEIGT ANHAND DER KOPIEN NACH HUGO VAN DER GOES‘ ANBETUNG DER KÖNIGE, MONFORTE-ALTAR UND DES MARIENTODES IN BRÜGGE

Ich habe diese beiden Werke als Beispiele aus dem Oeuvre von Hugo van der Goes gewählt, da besonders viele Kopien, Repliken und Paraphrasen nach den beiden Kompositionen entstanden sind und es somit am ehesten möglich ist, Schlüsse zu ziehen.

Beide Werke sind in ihrer Komposition einzigartig und verkörpern eine neue Darstellungsweise bereits bekannter Themen. Hugo van der Goes hat sowohl mit dem Monforte-Altar als auch mit dem Marientod Vorbilder geschaffen, die bis ins späte 16. Jahrhundert übernommen wurden.

Beide Originale sind in gutem Zustand erhalten (vom Monforte-Altar zumindest die wesentliche Mitteltafel) und ermöglichen so eine Gegenüberstellung mit ihren Kopien.

6.1 Die Anbetung der Könige, Monforte-Altar

Mit Hugo van der Goes‘ Monforte-Altar (**Abb. 1**), der sich bis 1913 im Kloster Monforte de Lemos in Nordspanien befand und der jetzt im Besitz der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin ist, beginnt ein neuer Abschnitt in der altniederländischen Malerei. *„Eine gewisse Leichtigkeit hat die vorher sehr um Exaktheit bemühte Malerei belebt und mit großem Können werden Maßstab und Größe der Figuren gemeistert. Der Kunstgriff, Raum und Figuren in Aufsicht darzustellen, ermöglicht Überschneidungen zu vermeiden und die Umgebung besser sichtbar zu machen.“*, so Friedrich Winkler.¹¹⁶ Der Altar, dessen Seitenflügel nicht mehr erhalten sind, jedoch Scharniere auf ebensolche hinweisen, misst 147 bzw. 156 x 242 cm, ist auf Eichenholz gemalt und stellt auf der Mitteltafel die Anbetung der Könige dar. Der Mittelteil war erhöht und wurde beschnitten, jedoch ist noch der originale Rahmen vorhanden. Sander datiert den Altar in Goes‘ Frühwerk, Anfang der 1470er Jahre.¹¹⁷

Durch die Kopie des gesamten Altars vom Meister von Frankfurt, der um 1500 in Antwerpen tätig war, können wir uns auch von den verloren gegangenen Seitenflügeln des Monforte-Altars eine Vorstellung machen. Der linke Flügel hatte die Geburt, der rechte die Beschneidung Christi zum Thema. Das Triptychon befindet sich in der Sammlung des Koninklijk Museum voor

¹¹⁶ Winkler 1964, S. 11.

¹¹⁷ Sander 1992, S. 233.

Schöne Kunsten in Antwerpen (**Abb. 30**). Auch im Kunsthistorischen Museum in Wien wird dem Meister von Frankfurt ein ähnliches Triptychon zugeschrieben (**Abb. 31**). Geht man davon aus, dass sich der kopierende Maler an das Original Hugos gehalten hat, hätten die Darstellungen der Flügel, von Seiten der räumlichen und architektonischen Elemente nicht wirklich mit der Mitteltafel harmoniert. Die Anbetung der Könige, die sich wie üblich im Geburtsstall abspielte, der hier als Ruine des Palastes von König David dargestellt wurde und die Ruine auf dem Seitenflügel mit der Geburt hätten noch so halbwegs zusammenpasst. Der rechte Flügel mit der Beschneidung benötigt themenbedingt einen völlig anderen architektonischen Hintergrund, nämlich eine Art Kircheninnenraum. Aber trotz des zyklischen Aufeinanderfolgens von drei erzählenden Themen, zeigen doch die Szenen der Seitenflügel eine Bewegung zur Mitte hin, insofern man den Kopien trauen kann.

Wenn man auf das Mauerwerk im linken Seitenflügel mit der Darstellung der Geburt Christi achtet, merkt man, dass sich der Fluchtpunkt in der Mitteltafel befinden muss. Zudem ist eine klare Diagonale von links unten nach rechts oben zu sehen, so wie auch im rechten Seitenflügel mit dem Thema der Beschneidung die Bewegung von rechts unten nach links oben zu ziehen scheint. Die beiden Figuren, die den Betrachter in den Szenen der Seitenflügel in das Geschehen mit einbeziehen, sind links das schräg im Bild liegende Christuskind und im rechten Flügel das linke Bein des Priesters, der vor dem Altar mit dem Kind kniet. Mit diesen Elementen wird auch eine gewisse Tiefenwirkung erzeugt.

Die Kopien der Seitenflügel geben jedenfalls auch die schweren und massigen Figuren des uns erhaltenen Mittelbildes wieder. Die Raumtiefe wird hier klar durch die Mauer der Ruine hinter Maria erzeugt, deren Wirkung noch weitaus größer war, als der Mittelteil noch seine vollständige Höhe hatte, da die Mauer im oberen Teil weiterlief.

Nachwievor ist nicht geklärt, welche Künstlerpersönlichkeit sich hinter dem Notnamen „Meister von Frankfurt“ verbirgt¹¹⁸, es kann nur festgestellt werden, dass jener Maler den Monforte-Altar des Hugo van der Goes zum Vorbild nahm und somit, zeitlich gesehen, zu seinen direktesten Nachahmern zählt.

Es gibt nur wenige Meisterwerke des 15. Jahrhunderts, die kein Echo ausgelöst haben, und man kann davon ausgehen, dass der Bestand der Imitationen ursprünglich weitaus größer war, als

¹¹⁸ Winkler vermutet, es könnte Jan de Vos sein. Winkler 1964, S. 18-20.

jener ohnehin respektable, der uns bekannt ist. Jedoch gerade der Typus der Königsanbetung erfuhr innerhalb der Antwerpener Malerei zwischen 1500 und 1530 ein explosionsartiges Anwachsen und führte zu serieller Herstellung und unzähligen Gemälden mit diesem Thema.¹¹⁹ Natürlich ist die Bekanntheit der Heiligen Drei Könige als Schutzpatrone der Reisenden ein Faktor, der die Beliebtheit der Darstellung förderte. So erwähnen auch Kemperdick und Sander die extreme Reisetätigkeit internationaler Handels- und Geschäftsleute in die südlichen Niederlande, die als Schutzpatrone Darstellungen der drei Heiligen mit sich führten – als Indiz dafür weisen die beiden Autoren darauf hin, dass Kaufleute erstaunlich oft die Namen der drei heiligen Könige trugen. Merkantile Szenen beleben die Darstellungen immer wieder, wobei sich in den Bildern sehr häufig die Identifikationsmarken von Kaufleuten auf dem Gepäck finden, das die Tiere des Gefolges transportieren.¹²⁰

Kein Thema hat van der Goes laut Friedländer so oft dargestellt wie die Anbetung der Könige.¹²¹ Er zählt sieben Kompositionen, drei davon schreibt er in der originalen Erfindung Hugo van der Goes zu. Diese drei eigenhändigen Werke seien die Monforte-Tafel, die Mitteltafel des Petersburg-Triptychons (**Abb. 17**) und ein kleiner Flügelaltar in der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein in Vaduz (**Abb. 18 u. 19**). Das Triptychon in der Eremitage in St. Petersburg, das Friedländer in seiner Publikation aller Wahrscheinlichkeit nach als dieses Original von Goes bezeichnet, wird allerdings im Bestand der Eremitage als „Triptychon des Liechtenstein-Meisters nach Hugo van der Goes“ bezeichnet. Das soll eine mögliche Eigenhändigkeit nicht ausschließen, dennoch scheint Friedländers These nicht übernommen worden zu sein. Der Flügelaltar der Liechtenstein-Galerie weist wirklich erstaunliche Ähnlichkeit zur Handschrift Hugo van der Goes‘ auf. Alleine die Kopftypik ist verblüffend ähnlich und ich kann Friedländer gut verstehen, wenn er diese Mitteltafel als ein mögliches Original Hugos sieht. Stilistisch ist die Liechtensteiner Mitteltafel meines Erachtens dem Monforte-Altar näher als jene in der Eremitage. Die Faltengebung ist ebenso weich und geschmeidig gemalt. Die Figur des Josef ist hier zwar an anderer Stelle positioniert, weist aber von der Darstellung des Kopfes her große Übereinstimmung mit jener im Monforte-Altar auf. Maria, bei beiden Kompositionen schräg in das Mittelfeld der Tafel gerückt, ist, wenn auch seitenverkehrt, direkt mit der Maria im Portinari

¹¹⁹ Kemperdick/Sander 2007, S. 20.

¹²⁰ Ebenda, S. 20.

¹²¹ Friedländer 1926, S. 63.

Altar zu vergleichen. Jene drei Marien ähneln sich in der Darstellung der feinen Gesichtszüge sehr. Die Figur der Maria in der St. Petersburger Mitteltafel hingegen überzeugt nicht zur Gänze, auch mag sie von der Haltung des Kindes dem Monforte-Altar näher stehen als es die Vaduzer Tafel kann. Der kniende König ist bei allen drei Werken sehr ähnlich gestaltet, auch wenn er bei den beiden vermeintlichen Originalen in Vaduz und St. Petersburg zu Marias Rechten positioniert ist, hingegen im Monforte-Altar zu ihrer Linken. Wieder sehe ich die Vaduzer Figur mehr nach Hugo van der Goes' Manier gemalt.

Meines Erachtens nach sind in der Mitteltafel der Eremitage durchaus Ähnlichkeiten und Verbindungslinien zur Malerei von Hugo van der Goes zu finden, jedoch wirkt die ganze Komposition für mich nicht in sich geschlossen genug, als dass ich sie, wie Friedländer es tut, als ein Original Hugos betrachten würde. Die große Intensität und Ruhe der Komposition des Monforte-Altars, die große Wirklichkeitsnähe der Gesichter, der natürlich wirkende Lichteinfall, der sich virtuos auf den Gewändern wiederfindet – dies alles sehe ich nicht in gleicher Qualität in der St. Petersburger Tafel. All jene Merkmale treffen jedoch im Liechtensteiner Werk zu und machen es für mich zu einem wahrscheinlichen Original Hugos.

Eine große Reihe von Malern hat den Monforte-Altar studiert und nachgeahmt: Geertgen tot Sint Jans, der Holländer, Hans Holbein d. Ä. in Augsburg, der Antwerpener Meister von Frankfurt und der Meister der hl. Sippe in Köln sowie der Brügger Buchmaler Simon Bening. Ihre Arbeiten sind Schulbeispiele für das Nachleben bedeutender Schöpfungen in der altniederländischen und altdeutschen Malerei und Buchkunst.¹²²

Friedrich Winkler ist überzeugt, dass das Mittelbild des Monforte-Altars auf keinen anderen Maler einen solchen Eindruck gemacht hat wie auf Geertgen tot Sint Jans.¹²³ Mehr als ein halbes Dutzend Mal hätte der Holländer Motive aus dem Bild in seinen Kompositionen verwendet, wie auch Adolf Goldschmidt belegt.¹²⁴ Sind auch nicht alle Argumente immer völlig nachvollziehbar, ist die Nähe und Ähnlichkeit zu van der Goes' Mittelbild unbestreitbar. Zum Beispiel in

¹²² Winkler 1964, S. 18-20.

¹²³ Ebenda, S. 20.

¹²⁴ Ebenda, S. 20, Fußnote 1: "Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XXVI S. 221 f.: Der mittlere König des Monforte-Altars ist in Geertgens Wiener Beweinung, in der Auferweckung Lazari (Paris) und in der Anbetung der Könige bei O. Reinhart (Winterthur) verwendet. Die linke Hand Mariä zusammen mit der des Kindes kehrt in seiner großen Maria mit Kind (Berlin), der Platz mit den Häusern links und der Mohr mit Begleitern – die letzteren sind abgewandelt – in der Prager Anbetung der Könige, der Page im Profil in der Amsterdamer Anbetung der Könige wieder. Auch die kürzlich bekannt gewordene Anbetung der Könige in Cleveland (Ohio) ist unter dem Einfluss Goes' entworfen, zumal der mittlere König verrät es."

Geertgens Wiener Beweinung (**Abb. 20**): der Leichnam Christi nimmt die zentrale Position im Bild ein und bildet mit den Köpfen der Umstehenden ein System aus Schrägen und Diagonalen. Die Komposition ist asymmetrisch, eine Vorliebe, die Geertgen mit Van der Goes teilt. Aber vor allem den knienden Mann mit dem dunklen Bart in ehrerbietender Handhaltung auf der rechten Seite hat Geertgen eindeutig aus dem Monforte-Altar übernommen. Die gesamte Körperhaltung, das bärtige Antlitz, die dunkle, pelzverbräunte Kleidung sowie Tasche und Dolch vorne am Gürtel sind hier vorgebildet. Am auffälligsten sind jedoch die Übereinstimmungen bei der erhobenen, an der Innenseite beleuchteten Hand und dem aufgestellten Bein mit dem aus der Gesamtkontur herausragenden Fuß.

Auch in Geertgens Gemälde „Die Auferweckung des Lazarus“ (**Abb. 21**), das sich im Louvre in Paris befindet, sehen wir die Ähnlichkeit zu Hugos Monforte-Tafel, in diesem Fall im Heiligen Petrus, der sich rechts von Lazarus neugierig nach vorne beugt.

Kann es nun aber sein, dass Geertgen den Monforte-Altar persönlich gesehen hat?

Seit Goldschmidt¹²⁵ ist immer wieder vermutet worden, der Haarlemer Maler sei im Rahmen seiner Lehr- und Reisezeit in den südlichen Niederlanden gewesen und hätte so unmittelbar Bilder von Hugo van der Goes zu Gesicht bekommen. Allerdings ist der ursprüngliche Aufstellungsort des Monforte-Altars nicht bekannt und so kann man nicht davon ausgehen, dass Geertgen bei einer Reise nach Gent den Altar dort überhaupt vorgefunden hätte. Es bietet sich aber durchaus die Möglichkeit, dass Geertgen in den Besitz von Nachzeichnungen der Figur des knienden Mannes mit dem schwarzen Bart gekommen ist. In jedem Falle war der Einfluss des Südens auf den Holländer Geertgen tot Sint Jans enorm.

In direktem Bezug zum Monforte-Altar führt Friedländer drei Anbetungen von Geertgen an, nämlich eine aus dem Rijksmuseum in Amsterdam (**Abb. 22**), die Mitteltafel eines Triptychons aus der Národní galerie in Prag (**Abb. 23**) und ein Exemplar in der Sammlung Oscar Reinhart „Am Römerholz“ in Winterthur (**Abb. 24**).¹²⁶ Eine vierte befindet sich im Cleveland Art Museum Ohio (**Abb. 25**). Alle Tafeln befinden sich nachwievor in den von Friedländer angegebenen Sammlungen, allerdings gibt es neue Erkenntnisse zur Urheberschaft einer der drei: die Tafel aus Winterthur wurde im Auftrag der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“ 2006/07 im Doerner Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlung in München restauriert und ausgiebig untersucht. 2007/2008 fand dann eine Ausstellung der Sammlung Oskar Reinhart „Am

¹²⁵ Goldschmidt 1915, 222.

¹²⁶ Friedländer 1969, S. 21.

Römerholz“ in Winterthur statt¹²⁷, die die Ergebnisse dieser Untersuchung in Zusammenhang mit den anderen zwei Tafeln von Geertgen in Prag und Ohio präsentierte (die Anbetung aus dem Rijksmuseum in Amsterdam wurde gleichzeitig restauriert und konnte nicht in die Ausstellung integriert werden). Stefan Kemperdick und Jochen Sander wurden von den Kustoden der Sammlung Reinhart gebeten, die Ergebnisse der Untersuchung zu interpretieren und in Beziehung mit den anderen erhaltenen Tafeln zu setzen.

Die Anbetung im Rijksmuseum in Amsterdam (**Abb. 22**) folgt der Komposition des Monforte-Altars noch im Wesentlichen treu. Geertgen orientiert sich hierbei nicht nur an Figuren und Typen des Monforte-Altars wie dem schwarzen König, der Gruppe von Maria und dem Kind sowie dem kahlköpfigen ältesten König mit rotem, hermelinbesetztem Mantel, es ist auch die Gesamtanlage (wenn auch seitenverkehrt) von Hugo übernommen. Kemperdick und Sander weisen in ihrer Analyse allerdings darauf hin, dass Geertgen in seiner Amsterdamer Anbetung auch Einflüsse der nur durch Kopien bekannten Fassung des Themas von Hugo von der Goes übernommen hat, die sich in der Berliner Gemäldegalerie befindet.¹²⁸ Diese Berliner Kopie (**Abb. 51**), gab Anregung für die in die Bildtiefe fluchtende, durch zwei Arkaden geöffnete Front der Palastruine sowie die Josefsfigur, die dicht hinter Maria steht. Geertgens Amsterdamer Tafel weist im Vergleich zu Hugos Monforte-Mitteltafel eine viel engere und steifere Komposition mit nebeneinander aufgereihten Figuren auf - weit entfernt von den lockeren Gruppierungen von Van der Goes. Dennoch sind die Übereinstimmungen frappierend.

Die Prager Anbetung (Mitteltafel des Triptychons der Prager Národní galerie, **Abb. 23**) weist auch etliche Bezüge zum Monforte-Altar auf, wenngleich sie auch später als die Amsterdamer Version entstanden sein dürfte. Wiederum ist der schwarze König, die generelle Anordnung von Maria, dem Kind und den drei Königen, sowie die Anordnung der Figuren hinter den Königen aus dem Monforte-Altar übernommen. Ferner hat Geertgen die Erschließung des Bildraumes durch zwei Diagonalen, die sich am rechten Bildrand treffen, übernommen: Während die Könige bereits bei der Gottesmutter und ihrem Kind angekommen sind und ihr engeres Gefolge gerade durch ein Tor in der Ruinenarchitektur am rechten Bildrand eingetreten ist, kommt der Tross

¹²⁷ Titel: Venite Adoremus. Geertgen tot Sint Jans und die Anbetung der Könige. 22.09.2007 – 27.01.2008., Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur, Schweiz.

¹²⁸ Kemperdick/Sander 2007, S. 38.

noch auf einer in entgegengesetzte Richtung verlaufenden Diagonalen von links aus der Bildtiefe herangezogen.¹²⁹

In der Version, die sich in Cleveland befindet (**Abb. 25**) sind solche Übereinstimmungen hingegen nicht mehr in dieser Form auffindbar. In dieser Darstellung, die auf der rechten Seite leider stark beschnitten wurde, wodurch auch der dritte König fehlt, wird mit der Darstellung von Figuren und der Konzeption des Bildaufbaues wesentlich freier umgegangen, wodurch sich auch eine spätere Datierung aufdrängt. Kemperdick und Sander erklären, dass die Tafel kürzlich ebenfalls gereinigt wurde, wobei die Figur des schwarzen Königs, die auf davor entstandenen Fotografien noch zwischen den beiden älteren Königen zu sehen ist (wie etwa bei Friedländer 1950, S. 11) entfernt wurde.¹³⁰ Sie war eine moderne Ergänzung, die erst nach der Beschneidung des Bildes ausgeführt wurde, der der ursprüngliche, schwarze König zum Opfer gefallen war. Der Maler der sekundären Ergänzung hat sich, laut Kemperdick und Sander, allerdings bei seiner Figur an der entsprechenden Königsgestalt der Fassung der Anbetung in Berlin, die nach einem Original von Hugo entstand, orientiert. Zwar können wir auch hier den mittleren König letztlich wieder auf Hugos Darstellung zurückführen, doch steht hinter der Figur in Cleveland zunächst Geertgens eigene Interpretation der Gestalt im trauernden Nikodemus der Wiener Beweinung.

Die Winterthurer Anbetung (**Abb. 24**), die ausführlich untersucht wurde, kann in diese Chronologie als letztes Stück eingereiht werden. So zeigt sie zwar große Ähnlichkeiten mit der Prager Anbetung (um 1490) und insbesondere mit derjenigen in Cleveland (um 1490), dennoch unterscheidet sie sich von diesen beiden Hauptwerken Geertgens so sehr, dass sie von einer eigenständigen Künstlerpersönlichkeit stammen muss und somit kein Werk Geertgens sein kann. Kemperdick und Sander haben die verschiedenen Abweichungen und Unterschiede der einzelnen Werke ausführlich in Kombination mit den neuen Forschungsergebnissen dargelegt.¹³¹ Der Meister der Winterthurer Anbetung könnte somit bei Geertgen gelernt haben, hat aber das Werk wahrscheinlich erst nach dessen Tod geschaffen. Solch eine Datierung des Gemäldes um 1495 bestätigt auch die naturwissenschaftliche Bestimmung seines Alters, die dendrochronologische Untersuchung des Holzträgers und seiner Jahresringe. Die Hauptunterschiede, die die Darstellung in Winterthur vom Werk Geertgens (als Beispiel wurde die Wiener Beweinung aufgeführt)

¹²⁹ Kemperdick/Sander 2007, S. 41.

¹³⁰ Ebenda 2007, S. 58, Anm. 54.

¹³¹ Ebenda, S. 41-48.

distanziert, sehen Kemperdick und Sander in vielen Details, die vor allem einen Mangel an künstlerischer Technik aufweisen: „Gerade körperliche Plastizität und räumliche Erschließung, wie sie (...) die beiden großen Bilder in Wien und ebenso kleinere Werke wie die Anbetung in Cleveland oder die miniaturhafte Madonna mit Kind der Biblioteca Ambrosiana in Mailand kennzeichnen, sind in dem Bild der Sammlung Oskar Reinhart kaum ausgeprägt. (...) Die Figuren wirken flach und sind kaum im Sinne einer Tiefenräumlichkeit aufeinander bezogen, was sich schon an der räumlich widersprüchlichen Zusammenordnung von Maria und mittlerem Könige zeigt.“¹³² Abschließend kommen die beiden zu dem Schluss, dass der Meister der Winterthurer Anbetung wohl „die Rolle eines Vermittlers Geertgenscher Erfindungen und Typen an die nachfolgende Künstlergeneration gespielt habe.“¹³³

Eine interessante Entdeckung wurde auch im April 2008 im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam im Rahmen der dortigen Ausstellung „Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen“, die von Februar bis Mai 2008 zu sehen war, präsentiert. Ein bisher fehlender Teil des Prager Triptychons mit der Anbetung der Könige von Geertgen tot Sint Jans aus der Národní galerie war in Deutschland im Historischen Museum Frankfurt entdeckt worden. Es handelt sich hierbei um ein kleines Paneel, das die Gestalt Josefs in Halbfigur darstellt, der verdeckt hinter Maria steht. Es war immer klar, dass Teile des Prager Triptychons abgesägt worden waren, jedoch galten diese Teile als verloren. Nun konnte in Rotterdam zum ersten Mal seit hunderten von Jahren Josef wieder an Maria und somit das Mittelbild des Triptychons angefügt werden (**Abb. 28**). Die Tafel mit Josef befand sich seit langem im Museum in Frankfurt, es war auch bekannt, dass es wohl eine altniederländische Darstellung war, jedoch ist die konkrete Zuschreibung an Geertgen und das Prager Triptychon den Ausstellungsmachern im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam zu verdanken, die die entsprechenden Untersuchungen vornahmen.¹³⁴ Diese kleine Tafel mit der Josefgestalt unterstützt eine Verwandtschaft des Altars mit jenem Hugos, da die Kopftypik des Bärtigen direkt aus dem Monforte-Altar entnommen scheint.

¹³² Kemperdick/Sander 2007, S. 47.

¹³³ Ebenda, S. 55.

¹³⁴ Siehe hierzu den Katalog der Ausstellung: J. Giltaij, Vroege Hollanders, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2008.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Geertgen tot Sint Jans, gemeinsam mit dem Meister von Frankfurt, wohl jener Maler ist, der mit seinen Werken Hugo van der Goes am deutlichsten nachgefolgt ist. Hat er auch sichtbar seine eigenen Stilmerkmale hinzugefügt, ist es doch augenscheinlich, dass Geertgen seine Grundkompositionen von Hugo van der Goes übernahm. Weiters sind etliche Figuren und Typen aus Kompositionen von Hugo van der Goes bei Geertgen wiederzufinden. Was das Thema der Anbetung der Könige im Speziellen betrifft, so hat sich Geertgen tot Sint Jans stark am Monforte-Altar orientiert. Von der Konzeption des Bildraumes bis hin zu einzelnen Figuren, vor allem da jetzt auch die Josefsfigur hinzugefügt wurde, zeigt die Prager Tafel direkte Verbindungen. Die später entstandene Tafel in der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, die von Kemperdick und Sander klar einem Nachfolger Geertgens zugeschrieben wird, enthüllt hingegen stilistisch bereits große Unterschiede hinsichtlich Qualität, Tiefenwirkung, Komposition und malerischem Können.

Verschiedene andere Maler haben sich die Anbetung der Könige von Hugo van der Goes zum Vorbild genommen und teilweise weiterentwickelt. Eine Anbetung, die sich im St. Annen-Museum in Lübeck befindet (**Abb. 26**) und auch Antwerpener Wurzel-Jesse-Altar genannt wird, zeigt ebenfalls etliche Übereinstimmungen mit Figuren von Hugos Tafel, wird aber (vor allem was die Madonna betrifft) in den Umkreis von Quentin Massys eingeordnet. Bereits Winkler erwähnt diesen Altar und verweist auf die Ähnlichkeiten zu Hugos Werk. Den farbigen König betreffend können die Parallelen nicht geleugnet werden.¹³⁵ Hugo van der Goes, so erwähnen Kemperdick und Sander ebenfalls, könne sogar als „Erfinder“ der Darstellung eines schwarzhäutigen Königs in einer Anbetungsszene gelten, da dieser zum ersten Mal im Monforte-Altar von 1470 auftaucht. In der niederländischen Tafelmalerei war das Thema der Königsanbetung bis um 1470 generell sehr selten. In wenigen Ausnahmen, wie etwa in Rogier van der Weydens Königsanbetung des Columba-Altars von etwa 1455 (**Abb. 27**), waren jedoch alle drei Könige weißhäutig dargestellt. Im deutschen Sprachgebiet sei der schwarzhäutige König schon länger geläufig gewesen.¹³⁶

Der Lübecker Altar von Quentin Massys lässt sich stilistisch nicht so direkt wie Geertgen tot Sint Jans Tafeln in die unmittelbare Nachfolge Hugos einreihen, wohl aber sind gewisse Anleihen bezüglich der kompositionellen Grundkonzeption und einzelner Figuren nicht zu leugnen.

¹³⁵ Winkler 1964, 198/200.

¹³⁶ Kemperdick/Sander 2007, S. 24 und S. 55, Anm. 4.

Massys, der, geboren in Löwen, ab 1491 in Antwerpen lebte und arbeitete, schloss sich nicht direkt an die Strömungen der „Antwerpener Manieristen“ dieser Zeit an, sondern blieb hinsichtlich seiner allgemeinen Bildanlage sowie des Figurentypus‘ noch der Überlieferung des 15. Jahrhunderts treu.¹³⁷ Seine Figuren charakterisieren ein Streben nach monumentaler Wirkung und die Konzentration auf die menschliche Gestalt im Allgemeinen. Der Altar in Lübeck zeigt große Ausdruckskraft, Harmonie und Klarheit im Aufbau, sowie helle ausdrucksvolle Farbgebung. Dass sich Quentin Massys mit der vorangehenden Generation von Malern beschäftigte, zeigt auch das Mittelbild des Johannesaltars in Antwerpen¹³⁸ (**Abb. 37**). Die hier geschaffene Beweinung Christi steht wohl noch unter dem Eindruck von Rogier van der Weydens Kreuzabnahme Christi, die sich zu der Zeit in Löwen befand und somit für Quentin Vorbild sein konnte.

Hans Holbein d. Ä., der zwischen 1480 und 1490 in den Niederlanden gewesen sein muss, plante unter dem Eindruck der Erfindung Goes‘ eine Komposition, die, wenn sie ausgeführt worden wäre, kaum Ihresgleichen in seinem Werk gehabt hätte.¹³⁹ Uns ist eine Zeichnung erhalten von der Winkler meint, dass Holbein in der räumlichen Anlage und in der Gliederung und Akzentuierung der figürlichen Komposition über sein Vorbild hinaus ging.¹⁴⁰ In eben dieser Zeichnung (**Abb. 29**), die sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel befindet und die auf zwei Blätter aufgeteilt wohl ein Modell für die Außenseite eines Retabels gewesen ist, sind viele Details von van der Goes übernommen, wie das Stillleben vorne auf dem Stein, links im Hintergrund die Landschaft mit Häusern, die Gruppierung der drei Hauptfiguren mit Maria, die Architektur im Hintergrund mit dem hölzernen Querbalken, dem Engel über Maria, der in van der Goes‘ Tafel leider abgeschnitten ist, der linke König, der mit langem Bart im Ausfallschritt auf Maria und das Kind zugeht. Man kann vermuten, dass das Original von van der Goes Vorbild für Holbein gewesen ist, auf jeden Fall Inspirationsquelle. Außerdem erwähnen Falk und Winkler, dass noch eine weitere Anbetungsdarstellung von van der Goes Vorbild für Holbeins Zeichnung gewesen sein soll, die uns aber leider nicht erhalten ist.¹⁴¹ Die Basler Zeichnung wurde von Landolt und Koeplin um 1504 datiert, wie Falk beschreibt, erste Verwendung der

¹³⁷ Beroleit-Breustedt 1971, S. 2820.

¹³⁸ Quentin Massys, Johannesaltar, 1508-11, Holz, ca. 260 x 513 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van België. Nr. 245-249

¹³⁹ Krause 2002, S. 47.

¹⁴⁰ Winkler 1964, S. 21.

¹⁴¹ Falk 1979, S. 79 und Winkler 1964, S. 21, Anm. 1.

entlehnten Motive, wie beispielsweise der kniende König, können aber bereits im Kaiserheimer Altar von 1502 gefunden werden.¹⁴²

Im Unterschied zu den Kopien des Meisters von Frankfurt und Geertgen tot Sint Jans erweitert Hans Holbein d.Ä. in seiner Zeichnung die Komposition um weitere Figuren, die als Schaulustige die Szene verfolgen. Holbein rückt die Gruppe der Maria mit Josef und dem ersten, demütig knienden König aus dem Zentrum weiter in die linke Bildhälfte. Dies mag damit zusammenhängen, dass die Zeichnung als Entwurf für die Außenseite eines Retabels gedacht war und somit nicht die kompositorische Ausgewogenheit eines Triptychons erfüllen musste. Auch dominiert in Holbeins Zeichnung die Architektur als Kulisse. Das Original von Hugo van der Goes aus Monforte wie auch die Kopien des Meisters von Frankfurt zeigen ebenfalls hauptsächlich Mauerwerk im Hintergrund, wohingegen Geertgen mehr Landschaft darstellt. Ist Holbeins Zeichnung auch einige Jahre nach den Kopien von Geertgen und dem Meister von Frankfurt entstanden, so weist sie doch erstaunlich viele Übereinstimmungen zur Monforte-Tafel auf und untermauert die Annahme, Holbein hätte das Original bei der Konzeption dieser Zeichnung direkt vor Augen gehabt.

Zwei interessante Kopien, die ich unter anderem bereits bei Friedländer gefunden habe, scheinen mir noch höchst erwähnenswert. Es handelt sich um die beiden Tafeln in der Victoria Art Gallery in Bath (**Abb. 32**) und im Metropolitan Museum of Art in New York (**Abb. 33**). Beide zeigen die Anbetung der Könige, allerdings im Halbfigurenformat. Man könnte meinen, es sei ein Ausschnitt der Anbetung des Monforte-Altars. Sicher ist die in Bath befindliche Kopie von der Darstellung der Figuren dem Stil Hugos näher, jedoch die Konzeption und auch die Typen lassen stark an Gerard Davids Kopie der Anbetung wie auch die Monforte-Tafel selbst denken. Spontan ließ mich dies an die Kreuzabnahme oder Beweinung in Halbfiguren im Christ Church College (**Abb. 8**) denken. Kann es sein, dass Hugo van der Goes ein weiteres Mal einen Teilabschnitt einer seiner Kompositionen herausgegriffen hat? Den intensivsten Kern der Darstellung als Halbfigurenbild „herausgeschält“ hat, um ihn noch mehr zu steigern, um als Andachtsbild noch eindrücklicher zu wirken? Es hätte also durchaus eine verschollene Anbetung Hugos im Halbfigurenformat geben können, nach der diese Kopien entstanden sind. In jedem Fall wurde die Idee (sei sie nun von van der Goes oder bereits früher entstanden), die Anbetung der Könige in ein Halbfigurenbild zu setzen, weitergeführt.

¹⁴² Falk 1979, S. 79.

Quentin Massys hat 1526 eine ähnliche Anbetung in Halbfiguren, heute ebenfalls im Metropolitan Museum in New York, geschaffen (**Abb. 34**), die uns an die potenziellen Kopien nach Hugo erinnert.

Brigitte Völker hat in ihrer Publikation das Halbfigurenbild der Anbetung in New York und ein weiteres in Kopenhagen (**Abb. 35**) näher in Beziehung zum Werk van der Goes‘ gestellt, sowie eine mögliche Verbindung zu Andrea Mantegnas halbfiguriger Anbetung im Ghetty Museum in Los Angeles (**Abb. 36**) untersucht.¹⁴³ Sie kommt zu dem Schluss, dass die beiden Halbfigurendarstellungen nicht nach einem direkten Vorbild von Hugo van der Goes entstanden sein können, da der Bildaufbau und die Komposition zwar aus dem Monforte-Altar herausgegriffen ist, jedoch viel zu starr und unnatürlich erscheint, als dass van der Goes so eine Komposition selbst geschaffen hätte. Sie ist der Meinung, es handle sich hierbei um Werkstattarbeiten, die aufgrund der regen Nachfrage dieser Komposition die Vereinfachte Darstellung einer großen und bekannten Tafel (dem Monforte-Altar in diesem Fall) ermöglichen.¹⁴⁴ Somit steht für Völker eine von Winkler angesetzte Entstehungszeit der beiden Exemplare in New York und Kopenhagen als Entstehungszeit der Komposition fest.

Was eine Verbindung zu Andrea Mantegnas Anbetung in Los Angeles betrifft, sieht Völker die Möglichkeit einer Reise Hugos nach Italien, die bereits Oettinger in Betracht gezogen hat¹⁴⁵, durchaus gegeben, da vor allem Hugos Madonna in Pavia und Mantegnas Frühwerk Übereinstimmungen aufweisen; nicht zuletzt der häufige und für einen Niederländer dieser Zeit eher untypische Gebrauch von Leinwand als Bildträger.¹⁴⁶

„Da alle Parallelen auf Werke aus der Schaffenszeit Mantegnas bis 1464 weisen, könnte auch die Anregung zur halbfigurigen Gestaltung biblischer Szenen von Mantegna ausgegangen sein, dessen ‚Darbringung‘ (in Florenz, Uffizien, Anm.) in die Jahre 1453/54, also fast zwanzig Jahre vor Goes‘ ‚Großer Kreuzabnahme‘, zu setzen ist.“¹⁴⁷, so Brigitte Völker.

Zusammenfassend kann ich feststellen, dass der Monforte-Altar im Vergleich mit anderen Werken Hugos eine große Anzahl von Kopien, Paraphrasen und Zitat-Übernahmen hervorbrachte, die zum größten Teil noch zu Lebzeiten Hugos entstanden bzw. kurz danach.

¹⁴³ Völker 1968, S. 31.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 37.

¹⁴⁵ Oettinger 1938, S. 48.

¹⁴⁶ Völker 1968, S. 34.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 34.

Geertgen tot Sint Jans, der Liechtenstein-Meister und der Meister von Frankfurt sind jene Zeitgenossen, die Hugos Altar direkt in ihre Kunst übernahmen bzw. kopierten. Gerade diese drei Maler haben in unterschiedlicher Weise Hugos Vorbild aufgegriffen und in ihre eigene Bildsprache übersetzt. Geertgen, der in seinem Prager Altar die Nähe zu Hugo am meisten erahnen lässt, interpretierte sein Vorbild in anderer Form als es der Meister von Frankfurt oder auch Quentin Massys taten.

Die halbfigurigen Anlehnungen an Hugos Komposition stammen eher aus späterer Zeit, aus dem 16. Jahrhundert, und scheinen eine Weiterentwicklung und reduzierte Version des Monforte-Altars darzustellen.

6.2 Kopien nach dem Marientod in Brügge

Van der Goes' Darstellung des Marientodes, heute im Groeningemuseum in Brügge¹⁴⁸ (**Abb. 7**), die wohl in seine spätere Schaffensperiode um 1480 bis 1482 fällt, zeigt Maria auf dem Sterbebett im Beisein von den zwölf Aposteln. Über ihr schwebt Christus in einer breiten und runden Glorie mit Engeln. Das Thema des Marienlebens an sich und des Marientodes im Besonderen wurde durch Schilderung in den Apokryphen und der Legenda Aurea überliefert. Darin wird erzählt wie sich beim Tod Mariens alle Apostel auf wundersame Weise um ihr Sterbebett versammelten. Die älteste aus dem Abendland erhaltene Darstellung des Todes Mariens stammt aus dem Ende des 10. Jahrhunderts.¹⁴⁹ Die im vorliegenden Fall geschilderte Szene folgt in groben Zügen dem spätmittelalterlichen Bildtypus in dem Maria auf dem Sterbebett von den Aposteln umringt dargestellt ist. In diesen überwiegend auf Legenden zurückgehenden Bilderzyklen zum Marienleben verliert die Darstellung des Marientodes später mit der zunehmenden Auffassung von der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel an Bedeutung. Stattdessen rückt die Himmelfahrt Mariens in den Vordergrund.¹⁵⁰

Auch mit dem Portinari-Altar, hatte Hugo den ikonografischen Mittelpunkt eines Marienzyklus' geschaffen. Im 15. Jahrhundert ließ die Familie Portinari den Chor der Familienkirche S. Egidio in Florenz mit Fresken von Domenico Veneziano, Alesso Baldovinetti und Andrea del Castagno schmücken. Das Triptychon von Hugo van der Goes, das auf der Mitteltafel die Anbetung der

¹⁴⁸ Ursprünglich stammte die Tafel aus der Zisterzienserabtei Koksijde, heute ist sie Teil der Sammlung des Groeningemuseum, Brügge, Eichenholz, 147,8 x 122,5 cm.

¹⁴⁹ Alexander 1989, S. 69.

¹⁵⁰ Holzherr 1971, S. 168.

Hirten zeigt, sollte den krönende Mittelpunkt auf dem Hauptaltar darstellen und eine Arbeit von Lorenzo Monaco aus den 1420-er Jahren ersetzen.¹⁵¹

Was die chronologische Einordnung der Tafel des Marientodes in Hugo van der Goes' Oeuvre betrifft, hatte vor gut 40 Jahren noch Uneinigkeit geherrscht.

Hatte u.a. Otto Pächt den Brügger Marientod in einem Aufsatz 1969¹⁵² noch für ein Frühwerk erklärt, schließt er sich jedoch in seiner Publikation zur altniederländischen Malerei aus dem Jahr 1994 der allgemeinen Meinung an, der Marientod sei definitiv Hugos Spätwerk zuzurechnen. „*Es gilt als ausgemacht*“, so Pächt, „*dass das wirre Gedränge und ziellose Aktionsbedürfnis der Apostel am Sterbebett der Madonna, der Ausdruck der tiefsten Trauer und des Schmerzes, - ich zitiere Friedländer – ,der, über die Grenze des Tragbaren, dumpfen Irrsinn erweckt‘, den inneren Zustand des Malers am Rande des Wahnsinns in tragischem Selbstbekenntnis widerspiegelt.*“¹⁵³ Allerdings sieht Panofsky bereits in den schottischen Tafeln für Sir Edward Bonkil in Edinburgh „*Goes' innere Erregung und Gespanntheit, die alle Rationalität aufgeben möchte.*“¹⁵⁴

Da Hugo van der Goes bekannter Maßen kurz nach 1475 in das Roode Kloster bei Brüssel eintrat und die letzten zwei Lebensjahre bis zu seinem Tod 1482 in innerer Unruhe, Verwirrung und vielleicht Wahnsinn lebte, kann sich sein psychischer Zustand durchaus in seiner ultima maniera, in die der Marientod fällt, widerspiegeln.

Was die zeitliche Einordnung des Werkes betrifft, so warf vor allem die beachtenswerte Komposition mit der schräg in den Raum hinein positionierten Bettstatt Mariens und den daraus resultierenden Verkürzungen für die Forschung einige Fragen auf. Da eine solche Komposition, die für diese Zeit einmalig zu sein scheint, auch in einem frühen und einflussreichen Kupferstich Martin Schongauers (**Abb. 41**) vorkommt, wurde spekuliert, wem der beiden Persönlichkeiten diese Bilderfindung zuzuschreiben ist. Jochen Sander hat dieser Frage ein Kapitel in seinem Buch zu Stilentwicklung und Chronologie im Werk von Hugo van der Goes gewidmet und kommt zu dem Schluss, dass eher Hugo Anregungen von Schongauers Druckgrafiken (u.a. auch der Peinigung des hl. Antonius und der Mondsichelmadonna) genommen hat, was sich durch die

¹⁵¹ De Vos 2002, S. 144.

¹⁵² Pächt 1969, S. 43-58.

¹⁵³ Pächt 1994, S. 196.

¹⁵⁴ Panofsky 1964, S. 336.

zeitliche Positionierung von Schongauers Werken von Sander erklären lässt.¹⁵⁵ Auch weist Sander darauf hin, dass sich Schongauer bereits 1471 nachweislich und endgültig in Colmar niederließ und auch keinerlei Reisetätigkeit unternahm, die ihn nach Brügge oder Gent hätten führen können um Hugos Werk zum Vorbild zu nehmen.¹⁵⁶ Ein wichtiger Aspekt zur Klärung der Frage scheint auch eine Miniatur des Maître du Mansel zu sein (**Abb. 42**), der diese Formulierung des Themas bereits um 1455 angewandt hat, hinter der C. Sterling (1973) eine verschollene Bilderfindung von Rogier van der Weyden vermutet.¹⁵⁷ Dem pflichtet Sander bei, merkt jedoch an, dass Hugo vor allem durch die Wiedergabe der Engelsglorie über dem Sterbebett auf den vermuteten Marientod von Rogier zurückgegriffen hat. Dennoch sind zwischen Schongauer und Goes derartige Übereinstimmungen zu finden, dass ein alleiniges Vorbild Rogiers als Erklärung nicht ausreichend scheint. C. Sterling weist darauf hin, dass die 115 signierten Kupferstiche Schongauers sämtlich undatiert sind und setzt den Stich des Marientodes um 1475 an, was jedoch immer noch vor dem Werk Hugos wäre.¹⁵⁸

Sander erklärt weiter, dass eine Frühdatierung des Stiches von Schongauer um 1470-75 und die Spätdatierung des Goesschen Bildes um 1480-82 deutlich die Abstammung klären würde.

Jedoch muss auch beachtet werden, wie Barbara Welzel in ihrem Aufsatz erklärt, dass gerade die Stilidiome und Kompositionen der altniederländischen Malerei vielmehr, wenn nicht direkt, dann in der Vermittlung über oberrheinische Druckgraphik rezipiert wurde.¹⁵⁹ „*Während am Oberrhein im Oeuvre des Meister E.S. und besonders dann bei Schongauer ein Kompendium von gedruckten Bildern, Figuren und Vorlagen hergestellt wurde, das seinerseits in zahlreichen Kopien multipliziert wurde und in anderen Werkstätten direkte Verwendung fand*“, so Barbara Welzel, „*so fehlen richtige ‚Trendsetter‘ unter den niederländischen Kupferstechern der zweiten Jahrhunderthälfte.*“¹⁶⁰ Auch Janez Höfler weist in seinem Aufsatz der Slovene Art History Society auf die erstaunliche Ähnlichkeit von Hugos Apostelgestalten zu Figuren des Meisters E.S. hin, kann eine direkte Verbindung zum Monogrammisten jedoch nicht nachweisen.¹⁶¹

¹⁵⁵ Sander 1992, S. 206.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 211.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 208.

¹⁵⁸ Sterling 1973, S. 14-16.

¹⁵⁹ Welzel 1997b, S. 216.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 216.

¹⁶¹ Höfler 2002, S. 83-91.

Als weitere Bestätigung, dass der Marientod in das Spätwerk Hugos einzuordnen ist, nennt Sander eine Kopie des Schongauer-Stiches von Wenzel von Olmütz, die auf 1481 datiert, und somit einen sicheren terminus ante quem liefert.¹⁶²

Was Hugo van der Goes' Darstellung des Marientodes am deutlichsten von bisherigen Kompositionen unterscheidet, ist die Bildanordnung und die höchst intensive Gestaltung der Spannung zwischen der Anteilnahme der Apostel am Geschehen und der übernatürlichen Erscheinung Christi über der Sterbenden. Hugo bricht mit der bisher bekannten Bildtradition, das Sterbebett Mariens parallel zur Bildebene zu positionieren. Zusätzlich verwendet er gedämpfte und kalte Farben, die dem Bild eine ganz spezielle Aura geben, den Raum in ein kühles Blau tauchen und somit das traurige Ereignis vom Tod Mariens verstärken. Bei der Anordnung und den Bewegungen der Apostel kommt Goes' Vorliebe für Gegensätze in neuer Form zum Ausdruck. Unruhe und Bewegung der Figuren, die vielen verschiedenen Hand- und Körperhaltungen, die unterschiedlichen Gesichtsausdrücke – es sind immer Gegensätze, die dem Bild eine Bewegung andererseits auch eine Ruhe und Bedeutsamkeit verleihen. Viele der Apostelfiguren sind fest im Typenrepertoire des Malers verankert, beispielsweise in seiner Anbetung der Hirten in Berlin, wo wir diese bärtigen Gestalten bereits gesehen haben (**Abb. 6**). Jedoch *„die auffallend differenzierten Stellungen der Körper und Glieder der Apostelfiguren, die betont gegen den Körperrhythmus gesetzten Köpfe mit ihrem von Mitleid erfüllten Gesichtern und mit in hohem Maße fast ans Karikierende grenzenden realistischen Gesichtszügen, weisen weder im eigenen Werk des Malers noch bei seinen niederländischen Vorgängern einen wirklichen Stützpunkt auf“*, so Jansez Höfler.¹⁶³ Im Vergleich zur bisherigen Bildtradition¹⁶⁴, wo die Apostel in verschiedenen Tätigkeiten (beim Anzünden der Sterbekerze, dem Bereitstellen des Rauchfassens, versunken in Gebetbücher) dargestellt sind, lässt Hugo van der Goes die zwölf Apostel in stummer Trauer um das Bett Mariens knien, ihre Hände darauf legen oder im Gebet falten. Nur Petrus im Messgewand ist in der Brügger Tafel noch mit der Kerze dargestellt, die er seinem Nachbarn zum Anzünden reicht.

¹⁶² Sander 1992, S. 208.

¹⁶³ Höfler 2002, S. 81, 82.

¹⁶⁴ Siehe im allgemeinen Gertud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4, 2: Maria, Gütersloh 1980, S. 131 ff.

Nun gibt es einige Kopien, die uns von diesem Original von Hugo van der Goes in Brügge erhalten sind. Laut Winkler gibt es drei oder vier treue Nachbildungen des Gemäldes, die sich in Brügge (St. Sauveur, **Abb. 39**), Valenciennes (**Abb. 40**) und in englischem Privatbesitz befinden.¹⁶⁵ Den heutigen Aufenthaltsort der beiden letzteren konnte ich nicht aufspüren und muss mich so an Abbildungen von Friedländer halten.¹⁶⁶ Besonders jene Kopie in St. Sauveur scheint wirklich eine direkte Kopie des Originals zu sein, da sie in allen Einzelheiten übereinstimmt. Die Kopie in Valenciennes übernimmt vor allem die figürliche Anordnung sehr detailliert, jede Arm-, Hand-, und Kopfhaltung der zwölf Apostel scheint genauestens studiert und übernommen worden zu sein. Allein die Kulisse wurde um einige architektonische Elemente, wie eine Art Erkervorsprung mit Fenstern an der rechten Bildseite und ein Fenster rechts hinter der Bettstatt erweitert.

Auch der Meister des aus 13 Bildern bestehenden Marienzyklus von Évora in Portugal hat in seiner Darstellung Anlehnung an Goes' Marientod genommen (**Abb. 43**). Nicht bezüglich der Farbigkeit und des besonders schalen Lichts, das die so besondere Stimmung in Goes' Bild erzeugt. Es ist klar die Komposition: das Bett der Muttergottes steht (zwar seitenverkehrt) genauso schräg im Bild und auch gebaren sich die Apostel in ähnlichen Haltungen. Von der Ähnlichkeit der Köpfe her sind es wohl am ehesten die beiden Apostel im Vordergrund, die noch an van der Goes erinnern mögen. Über Maria schwebt im portugiesischen Beispiel jedoch keine Glorie mit Christus und Engeln, sondern wohl Maria selbst. Vielleicht als Zeichen, dass ihre Seele den Körper bereits verlassen hat?

Bei den Kopien in St. Sauveur, wie auch bei dieser portugiesischen Tafel sind Vorhänge um Mariens Sterbebett dargestellt. Auffallend ist, dass an der rechten Seite der Tafel aus Évora der Vorhang zur Seite geschoben ist um für die Apostel, wie auch den Betrachter, den Blick auf Maria frei zu machen. Diese Form, den Betrachter in eine Komposition einzubeziehen, hat Hugo van der Goes bereits in einem anderen Werk angewandt.

Bei der bereits erwähnten Berliner Anbetung der Hirten (**Abb. 6**) ist ein ebensolcher Vorhang dargestellt, der auf beiden Seiten von Aposteln zur Seite geschoben wird um dem Betrachter Sicht auf die Szene zu verschaffen. Solch ein Vorhang war wohl ursprünglich auch in der

¹⁶⁵ Winkler 1964, S. 80, Anm. 1: „J. Wheale, Katalog der Brügger Leihausstellung 1902, Friedländer IV, S.127 Nr. 14, - Janssens de Bisthoven, Corpus Brügge Museum, S.83ff. – In den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg war eine Kopie im Berliner Handel, die wohl mit der in englischem Privatbesitz befindlichen identische ist.“

¹⁶⁶ Friedländer 1926, Tafel 23.

Darstellung des Marientodes in Brügge (**Abb. 7**) auf der rechten Seite zu sehen. Die Tafel wurde oben und rechts beschnitten, wodurch der Vorhang nur noch zu erahnen ist. Auf Kopien wie in St. Sauveur und Évora ist der Vorhang jedoch noch dargestellt.

Stellt sich nun die Frage, ob und wenn ja, wie der Meister der 13 Tafeln aus Évora Hugos Marientod selbst gesehen haben könnte. Wie kamen die flämischen Einflüsse nach Portugal und wurden die Kompositionen von Hugo van der Goes tatsächlich so weit verbreitet und kopiert? Betrachtet man die einzelnen Bilder genauer, lassen ihre Ähnlichkeit und Übereinstimmung mit Werken von Hugo van der Goes, Gerard David, aber auch Dieric Bouts und anderen Werkstätten in Gent und Brügge keinen Zweifel an ihrer Abstammung. Aber wie kamen die Malereien nach Évora? Ein Reisebericht des Deutschen Hieronymus Münster, der die Kathedrale von Évora im November 1494 besuchte, berichtet nichts über Tafelbilder und Malereien, alleine von der Architektur des Gebäudes und des Klosters. Wäre der Zyklus bereits in der Kathedrale zu sehen gewesen, er hätte ohne Zweifel detailliert darüber berichtet – so wie er es in all seinen Berichten Spanischer Kathedralen getan hatte.¹⁶⁷ D. Alfonso de Portugal, Bischof der Stadt Évora (1485-1522) wurde von Papst Alexander VI. erst 1495 mit der Renovierung der Kathedrale beauftragt, zu dem der Zyklus von bester flämischer Malerei gehörte. Enge wirtschaftliche Verbindungen nach Flandern, vor allem in die Kunstzentren Brügge und Gent ermöglichten ihm ein Kennen der dort entstehenden Kunst. Des Regenten D. Manuel's Lieblingsmaler war der Flame Francisco Henriques – er dürfte ein Schüler Gerard David's gewesen sein – der auch umfangreiche Arbeiten in Évora vollzog. Die Retabel in der Coimbra Kathedrale war ebenso von zwei flämischen Künstlern zwischen 1498 und 1502 gefertigt worden, wie auch altniederländische Maler federführend in den Kathedralen von Viseu (1501-1506) und Funchal (ca. 1512) waren.¹⁶⁸ Die altniederländische Malerei galt somit wohl als großes Vorbild für die Auftraggeber im Portugal des 15. und 16. Jahrhunderts. Der Bischof von Évora beauftragte für den von ihm initiierten Umbau der Kathedrale einen Flamen, der den Zyklus unter dem Einfluss seiner Heimat und seinen Zeitgenossen zu denen wir eben van der Goes, Bouts etc. zählen können, schuf. Die Tafel mit dem Marientod aus dem Marienzyklus, sowie auch alle anderen 12 Darstellungen bleiben für uns ein wichtiges Zeichen um den Einfluss einschätzen zu können, den das Werk Hugo van der Goes' auch über die Grenzen Mitteleuropas hinaus genommen hat.

¹⁶⁷ Mangucci 2008.

¹⁶⁸ Ebenda

Drei weitere Kopien des Marientodes, die sich in der National Gallery in London (**Abb. 44**), in der Narodní Galerie in Prag¹⁶⁹ (**Abb. 45**) und in den Staatlichen Museen in Berlin (**Abb. 46**) befinden, werden ebenfalls als Kopien nach Hugo van der Goes geführt, wobei die Berliner Kopie früher datiert wird als die Londoner. Bei dieser (in London) konnte durch Röntgenaufnahmen festgestellt werden, dass anstatt der Glorie über dem Bett ein Kopfteil und ein Bogen mit Fensteröffnung und Blick auf eine Stadt gemalt war.

Experten der National Gallery vermuten, dass die beiden Werke in Berlin und Prag nach Entwürfen für den Marientod in Brügge von Hugo selbst stammen könnten. Kunsthistoriker der Gemäldegalerie Berlin datieren den in ihrer Sammlung befindlichen Marientod ebenfalls zu Lebzeiten Hugos. In jedem Fall scheint mir die Version in Berlin näher an Stil und Gestaltung Hugo van der Goes' zu stehen und es wäre durchaus vorstellbar, dass dies ein weiteres Original von Hugo van der Goes sein könnte. Ist auch die Gesamtkomposition im Vergleich zum Brügger Marientod leicht verändert und ist auch keine Glorie mit Christus und Engeln über dem Sterbebett mehr platziert, so sind doch die Gesten und Gesichtsausdrücke der Aposteln klar vom Stile des Hugo van der Goes.

Die Prager Version könnte somit eine zeitgenössische Kopie sein, oder ebenfalls, wie die Experten der National Gallery in London bereits festgestellt haben, ein weiteres mögliches Original Hugos darstellen. In der Berliner wie auch in der Prager Darstellung des Marientodes sehen wir wieder den Vorhang am rechten Bildrand, der zur Seite geschoben wird. Ein weiteres mögliches Indiz auf die Originalität? Hat sich Hugo van der Goes ein weiteres Mal dieses Mittels den Betrachter einzubeziehen bedient?

Ich habe noch eine vierte Version in einer Auktionsliste eines amerikanischen Auktionshauses von 2001¹⁷⁰ gefunden, bei der es sich eher um eine Paraphrase auf Goes' Marientod handeln dürfte (**Abb. 47**). Zum ersten Mal in Berlin 1911 verzeichnet wurde die Tafel durchgehend Ambrosius Benson zugeschrieben, so auch von Friedländer bereits gelistet¹⁷¹, bei einer vorangegangenen Versteigerung bei Sotheby's London 1988 ebenfalls Benson zugeschrieben und

¹⁶⁹ Das Werk scheint in keiner Sammlungsdatenbank auf, somit kann ich nur Friedländer 1926 (Plate 38, 25a) folgen und seine Abbildung übernehmen.

¹⁷⁰ Onlinedatenbank von Auktionshäusern www.invaluable.com, Lot 27, Auction Location United States of America, 2001.

¹⁷¹ Friedländer 1926, S. 131, Nr. 25 d)

erst jetzt eher in die Nachfolge Hugos gestellt. Als Beitzext zu dem Los des Bildes wird erwähnt, dass auf dem Schild im Hintergrund fälschlicherweise bisher die Initialen für Abraham oder Ambrosius Benson gedeutet wurden, die bisher allerdings nicht klar identifiziert sind, da es sich auch um Insignien einer Bruderschaft handeln könnte. Die Verwandtschaft zu van der Goes' Malereien und das Fehlen von italianisierenden Elementen würde eine Datierung in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts empfehlen. Da dieses Werk wohl wieder in privaten Besitz übergegangen ist, ist mir der heutige Verbleib unbekannt.

Auch im Rijksmuseum in Amsterdam befindet sich ein Marientod (**Abb. 48**), der dem Meister des Amsterdamer Marientodes zugeschrieben wird, der wohl aber eher in der Campin-Nachfolge steht, beachtet man die Ähnlichkeiten zu Campins Innenraumgestaltungen beispielsweise in „Maria mit Kind vor der Feuerstelle“ in der Eremitage. Auch sind bei diesem Beispiel die Aposteln in einer Tätigkeit dargestellt und stehen so ganz in der spätmittelalterlichen Bildtradition. Die emotionale Intensität von Gesten und Mimik der Apostel, die van der Goes im Brügger Marientod darzustellen vermochte, die auch in den Tafeln in Berlin und Prag zu finden sind, fehlen hier gänzlich. Somit sehe ich diese Amsterdamer Tafel nicht in direktem Verhältnis zu Hugo van der Goes stehen.

Joos van Cleve übernahm jedoch mit Sicherheit Bildelemente für das Mittelbild seines Altars in der Alten Pinakothek München, der um 1523 entstanden sein muss, wie beispielsweise die starken emotionalen Gesten der Apostel um Mariens Sterbebett (**Abb. 49**). Van Cleve erweiterte die Darstellung um zahlreiche Raumelemente und gab der Szenerie eine andere Dynamik, als Hugo van der Goes es tat. Joos van Cleve, in dessen Werk auch Einflüsse der oberitalienischen Kunst spürbar sind, kann nicht die erhabene Ruhe und Trauer um die in diesem Moment gestorbene Mutter Gottes kreieren, die Hugo van der Goes mit Farbgebung und Gestik zu schaffen vermag.

Die besondere Darstellung des Marientodes von van der Goes lässt uns das Interesse und die große Nachfrage an Kopien und Nachahmungen gut nachvollziehen. Die Konzeption und Zusammenstellung der Figuren, die Intensität der Atmosphäre, die durch das Einsetzen der Farben kontrastreich und untypisch für diese Zeit erzeugt wird und der tiefe psychologische Wert tragen dazu bei, dass dieses Werk als Andachtsbild verwendet wurde. Die großartige „Echtheit“

der Emotionen zieht den Betrachter ins Geschehen mit ein. De Vos behält Recht wenn er schreibt, dass die stilistischen wie kompositionellen Elemente, vor allem der starke und expressive Ausdruck der Emotionen in den Gesichtern und Gesten der Apostel von einer revolutionären Bildhaftigkeit zeugen, die sich erst zweihundert Jahre später im Barock voll entfaltet.¹⁷²

Dass der Ruhm der Bildfindung, wie sie von Schongauer und Goes gleichermaßen verwendet wurde bis ins 16. Jahrhundert und später gereicht hat, können wir am Beispiel einer Sammlung von Kupferstichen aus dem 15. Jahrhundert erkennen. Barbara Welzel verweist auf Hans Plock (gestorben 1570), der seine Bibel (eine Ausgabe der mit Holzschnitten illustrierten Lutherbibel von 1541) mit einer Sammlung von mehr als 50 niederländischen Stichen des 15. Jahrhunderts schmückte, die zuvor eine oder mehrere andere Verwendung(en) gehabt haben.¹⁷³ Die Kupferstiche besitzen hier keine thematisch-illustrierende Funktion. Die neue Wertschätzung von Kupferstichen als Kunststück wird besonders deutlich, wenn Plock einen Abzug von Schongauers Marientod, einem Thema also, das protestantischem Bildverständnis nicht zuzuordnen war, handschriftlich kommentiert: „*Dise figur ist in meiner jugent vor das beste kunststück geacht worden das im theutschen land ist aus gangen, des halben ich es auch in meine bibel han geleimt, nit von wegen der hystorien, sie kann war vnd auch nit sein...*“¹⁷⁴

Zusammenfassend kann die Tafel des Marientodes, was die Anzahl der Kopien betrifft, in eine Reihe mit dem Monforte-Altar gestellt werden. Sei die Bildfindung vielleicht auch nicht zu hundert Prozent Hugos Eigene, gerade Zeitgenossen, deren Namen uns leider heute nicht mehr überliefert sind, wie auch Künstler in den fünfzig Jahren nach Hugos Tod, haben Elemente seiner Darstellung des Marientodes übernommen und weitergetragen. Seine besondere Interpretation des Themas hat überzeugt und viele Nachfolger gefunden. In späterer Zeit, also ab der Mitte des 16. Jahrhunderts sind keine direkten Kopien oder Paraphrasen mehr zu finden, wobei mit Sicherheit einige Zitate oder Ideen noch Eingang in die Kunst der darauffolgenden Jahrhunderte genommen haben.

¹⁷² De Vos 2002, S. 142.

¹⁷³ Welzel 1997b, S. 222.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 222.

7. ZUR BEDEUTUNG VON KOPIEN NACH VERLOREN GEGANGEN ORIGINALEN VON HUGO VAN DER GOES ANHAND ZWEIER BEISPIELE

Neben jenen Kopien, die nach einem uns bekannten und erhaltenen Original von Hugo van der Goes entstanden sind, existieren auch zahlreiche Kopien, Repliken und Paraphrasen, die nach heute verlorenen Werken entstanden und uns heute nicht mehr zur Verfügung stehen. Diesen Kopien kommt eine besondere Stellung zu. Um sie überhaupt einem eventuellen Original zuordnen zu können, müssen wir uns an gesicherte, und wenn möglich datierte, Werke halten und im Vergleich mit diesen feststellen, ob es Kopien nach Van der Goes sein können. Die Schwierigkeit, die sich dabei stellt ist die Tatsache, dass er dafür bekannt ist, seinen Stil radikal zu verändern. Man vergleiche nur sein Früh- mit seinem Spätwerk. Auch bedient sich Hugo van der Goes anderer oder vielfach neuer gestalterischer Mittel und interpretiert bekannte Themen in revolutionärer Art und Weise. Aufgrund der zahlreichen Kopien einer solch besonderen Darstellung und ikonographischen wie auch kompositorischen Ähnlichkeiten zu Hugo van der Goes‘ gesicherten Werken lassen sich glaubhaft einige verlorene Originale erschließen.

Friedländer teilt die Kopien in drei Gruppen ein – eigentliche Kopien, Gemälde, in die Bildmotive aus der Erbschaft dieses Meisters aufgenommen wurden und Werke von vergleichsweise selbstständigen Malern, die stärker oder schwächer vom Meister angeregt zu sein scheinen.¹⁷⁵ Meiner Meinung nach kann man die uns erhaltenen Kopien, Paraphrasen und Repliken nicht so kategorisch einteilen, da Zuschreibungen an Maler bzw. der Beweis einer Nachfolge Hugos teilweise sehr schwer zu erbringen ist und gerade auch die Diskussion um eine Chronologie von Hugos Werken weitere Schwierigkeiten birgt. Vor allem was das „ungesicherte“ Oeuvre Hugos betrifft, von dem wir ausgehen müssen, dass es weit mehr Werke umfasste als uns tatsächlich bekannt sind, können wir nur Vermutungen anstellen, da auch die Quellenlage mehr als dürftig ist.

Die folgenden Beispiele können uns allerdings einen Schritt weiter zur Beantwortung der Frage bringen, warum gerade Hugo van der Goes so oft kopiert wurde und in welchem Ausmaß dies tatsächlich passierte.

¹⁷⁵ Friedländer 1926, S. 59.

7.1. Die Anbetung der Könige

Es gibt unzählige Kopien, Paraphrasen und Repliken nach Hugo van der Goes, die „Die Anbetung der Könige“ in verschiedener Weise thematisieren und uns so vermuten lassen, dass es wohl verschiedene Kompositionen dieses Sujets von Hugo van der Goes gegeben haben muss. Erhalten und sicher Van der Goes zugeschrieben ist die Anbetung der Könige des Monforte-Altars, deren Kopien im vorangehenden Kapitel besprochen wurden.

Zwei, die wohl nach einer anderen, heute leider verlorenen Originalkomposition Hugos mit dem Thema der Anbetung der Könige entstanden sind, ziehen besonders unser Interesse auf sich: zunächst ist dies eine Kopie von Gerard David, die sich heute in der Alten Pinakothek in München¹⁷⁶ befindet und auf 1490/95 datiert wird (**Abb. 50**). Als Beweis, dass dies eine Kopie nach van der Goes sei, führt Friedländer ein zweites Bild an, das 1821 als Bestandteil der Sammlung Solly in Preußischen Kunstbesitz übergegangen war und sich heute in der Gemäldegalerie in Berlin befindet (**Abb. 51**). Diese Berliner Kopie, die wohl im 2. Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden sein mag, ist malerisch dem Münchner Bild sichtlich unterlegen, doch von der Komposition her dürfte es sich näher am Original von van der Goes befinden. Auch die Typenbildung ist, laut Karl Arndt, unmissverständlich eine Goessche und erscheint somit als die im Motivischen treuere Überlieferung.¹⁷⁷ Vor allem die männliche Figur, die sich in dem senfgelben Umhang hinter dem ersten König an die Mauer drückt, erinnert deutlich in ihrer Mimik und der lebensechten Gesichtsform an den hintersten der drei Hirten im Portinari-Altar (**Abb. 38**). Im Allgemeinen zeigen beide eine ungewöhnlich detaillierte motivische Übereinstimmung, aber auch Faltenstil und Komposition im Gesamten könnten dem verlorenen Original sehr ähnlich sein. Farblich sowie in der Malweise ist Gerard David dem Stil des Hugo van der Goes ungleich näher.¹⁷⁸

Auch wenn beide sich kompositorisch voneinander unterscheiden – das Berliner Bild zeigt die beiden Hauptgruppen dichter beieinander, die Architektur im Hintergrund gestreckter, Gerard David betont dagegen die Breitenentwicklung und ist auch in der Darstellung von Details genauer – so ist doch ein gemeinsames Vorbild für beide Werke anzunehmen.

¹⁷⁶ Alte Pinakothek München. Gerard David (1460-1523), „Die Anbetung der Könige“, um 1495, Holz 123,7 x 166,1 cm, Inv-Nr. 715, von der Pinakothek 1816 aus einer Pariser Privatsammlung erworben.

¹⁷⁷ Arndt 1961, S. 154.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 154

Karl Arndt widmet sich in seinem Aufsatz im Münchner Jahrbuch 1961 einer genaueren Untersuchung der beiden Bilder durch Infrarotlicht und bemerkt im Vergleich der beiden Unterzeichnungen, dass jene des Berliner Bildes eine gewöhnliche Struktur mit Umrissen und Binnenlinien sowie unterschiedlichen Schraffurzonen aufweist, die das Relief des Körpers und von Faltenbahnen markieren. Diese Strichführung verrät eine zögernd um Genauigkeit bemühte Hand.¹⁷⁹ Offensichtlich in freier Übertragung versuchte der Kopist mit seiner Unterzeichnung ein festes Gerüst für seinen malerischen Bildaufbau zu schaffen. Dies weist darauf hin, dass der Kopist direkt vor dem Original, oder nach einer getreuen Abbildung, gearbeitet hat und möglichst exakt versucht hat, das Original zu kopieren.

Ein vollkommen anderes Bild bietet die Unterzeichnung Gerard Davids. Hier findet man ein bloßes Liniengerüst vor, ohne Schraffuren und in einzelnen Partien wie in der Reitergruppe und der Architektur im Hintergrund sieht man deutlich, dass hier das Verfahren der Lochpause angewendet wurde (**Abb. 52**).¹⁸⁰ Die Pause geht in ihren Form-Angaben durchaus ins Detail, vor allem bei Reitergruppe und Hirten und auch Architektur und Grundzüge der Landschaft wurden bezeichnet. Diese Unterzeichnung lässt darauf schließen, dass David mit Hilfe der Lochpause Teilstücke des Originals exakt übernommen hat und dann in seiner Komposition beliebig verschob und auf diese Weise die Komposition nach beiden Seiten erweiterte.

Die kleinen Unterschiede der Berliner Kopie zu Davids Bild lassen sich aus der freien Unterzeichnung des Berliner Bildes erklären, wo nicht mit Lochpause gearbeitet wurde, sondern wohl frei von Davids Bild oder dem Original Van der Goes‘ kopiert wurde. Mit Sicherheit lassen sich überall die Goesschen Gesichtstypen erkennen, die durch die gerundeten Augen mit schweren Lidern und Tränensäcken und halbrund geführten Brauenbögen charakterisiert werden. Arndt kommt zu dem Schluss, dass die Berliner Fassung nun dem verlorenen Original weitgehend entsprechen dürfte, Gerard David hingegen hat die Komposition von van der Goes nach beiden Seiten erweitert, indem er nicht mit einer Zeichnung des Vorbildes im Ganzen, sondern mit Teilstücken, die er auf seiner Malfläche nach Belieben verschob, arbeitete.¹⁸¹

Wie bereits in der Besprechung der Kopien nach dem Monforte-Altar in Kapitel 6.1 erwähnt, hat sich auch Geertgen tot Sint Jans in seiner Anbetung der Könige im Rijksmuseum Amsterdam

¹⁷⁹ Arndt 1961, S. 156.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 156.

¹⁸¹ Ebenda, S. 158/159.

(Abb. 22) deutlich an dem Original Hugos, das dieser Berliner Version des Themas vorangeht, orientiert. Gerard David hatte somit vielleicht für seine Münchner Anbetung direkt das Original von Hugo van der Goes zum Vorbild oder wurde gar von Geertgen beeinflusst, der bereits Elemente wie die architektonischen Anlagen und die Josefsfigur bei dem verschollenen Original Hugos entlehnt hatte. Es wäre nicht das erste Mal, dass Gerard David Elemente von Geertgen übernahm. Gerade in seiner frühen Schaffenszeit von etwa 1484-1498 orientierte sich Gerard David stark an Geertgen und anderen altniederländischen Malern.¹⁸²

Arndt erörtert weiter die Frage nach der Bedeutung des Pausverfahrens in der altniederländischen Malerei, die auch zur Klärung meiner Problemstellung von Belang ist. In der italienischen Malerei vollzog sich während der ersten Hälfte des Quattrocento eine Wandlung des künstlerischen Schöpfungsprozesses, indem die Zeichnung die neue Rolle der intensiven Vorbereitung einnahm, wogegen bis dahin der Maler seine Komposition direkt auf den Malgrund aufgetragen hatte, ohne Vorzeichnung und genauem Entwurf.¹⁸³

Während des 15. Jahrhunderts führt die Entwicklung der Kompositions-Studie rasch hin zu einer extremen Ausbildung, zur Reinzeichnung und zum Karton, d.h. zu der Möglichkeit einer endgültigen Fixierung des Werkes in natürlicher Größe außerhalb der Malfläche.¹⁸⁴ Für das spezielle Beispiel der Anbetung ist wichtig, dass das Übertragen eines solchen Entwurfs auf den Malgrund mit Hilfe mechanischer Hilfen geschah. Lochpause und Schablone können bereits im Trecento, bei toskanischen Wandmalereien, nachgewiesen werden. Das Durchgriffeln des Kartons und das Eingraben der Konturen in den Malgrund ist erst gegen Ende des Jahrhunderts aufgekommen, seine Variante, das Durchdrücken der Linien auf den Bildträger von einem rückseitig mit Kohle oder Rötel eingefärbten Papier hat in der Tafelmalerei eine große Rolle gespielt. Sehen wir also, dass Umrisslinien der Unterzeichnung zögernd, aber fast ohne Unterbrechung durchlaufend gezeichnet sind, können wir davon ausgehen, dass diese Übertragungsweise angewandt wurde. Infrarotaufnahmen belegen jedoch, dass altniederländische

¹⁸² Koldeweij 2006, S. 128. Besonders wird hier ein Triptychon Gerard Davids angeführt, das sich im Metropolitan Museum, New York befindet. Im Mittelpaneel, das die Geburt Christi darstellt und aus Davids frühester Schaffenszeit datiert, seien besonders die Einflüsse Geertgens zu erkennen.

¹⁸³ Arndt 1691, S.158/159.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 160, 161.

Tafelmaler bis hin zu Gerard David ohne Vorzeichnung in der Größe des Originals gearbeitet haben, vorab allerdings Studien in kleinerem Maßstab angefertigt haben.¹⁸⁵

Unterzeichnungen der altniederländischen Malerei sind somit zumeist frei und skizzenhaft und können bis zum Schluss noch verändert werden, wie wir in Gerard David's „Anbetung der Könige“ sehen können. Hier weicht die Ausarbeitung an verschiedenen Stellen entschieden von der gepausten Unterzeichnung ab – der Kopf des Engels rechts wurde erst während der finalen Ausmalung in die endgültige, sich von der Berliner Kopie unterscheidenden Haltung gebracht (**Abb. 53**). Die Verschwommenheit der Bleiweißmodellierung, die sich an dieser Stelle im Röntgenbild zeigt, wird durch die Verschiebung während des Malens erklärt; der Kopf des zweiten Engels links hingegen erscheint im Unterschied dazu klar und bestimmt angelegt.¹⁸⁶

Eines kann jedenfalls mit Bestimmtheit festgestellt werden: mit einer formatgleichen und exakten Vorzeichnung wurde in der altniederländischen Malerei kein Bild vorbereitet. Abhängig von Temperament und Gepflogenheit des Malers und abhängig von den besonderen Umständen der Bildausführung konnte die Unterzeichnung einer alle Bilddetails getreulich wiedergebenden „Präsentationszeichnung“ für den Auftraggeber ähneln, oder aber mit minimalen, rasch skizzierten Linienzügen auskommen.¹⁸⁷

Heute mit bloßem Auge sichtbare „Pentimenti“, das heißt Selbstkorrekturen des Malers, oder durch die Farbschicht erkennbare Linien der Unterzeichnung sind das Ergebnis der Alterung der Malerei, nicht aber vom Maler bewusst eingesetzte Gestaltungsmittel.¹⁸⁸ Was den ausgedehnten Kopierbetrieb des 15. und 16. Jahrhunderts betrifft, kann man feststellen, dass mechanische Übertragung eine große Rolle gespielt hat. Hierin nimmt David's „Anbetung der Könige“ eine besondere Stellung ein, da es sich hier um eine großformatige, in Einzelheiten freie Meisterkopie handelt. Die wahrscheinlich größengleiche Übertragung des Vorbildes legt die Annahme nahe, dass David ausdrücklich mit einer Kopie des Gemäldes von Hugo van der Goes beauftragt worden war bzw. dieses ihm als deutliches Muster dienen sollte. Dass es diverse Abweichungen aufweist ist weiter nicht verwunderlich, da wir nicht mit Sicherheit sagen können, wie der Begriff „Kopie“ zur Zeit der Altniederländer definiert wurde, wie viel Einfluss der Auftraggeber auf die Entstehung der Kopie hatte und wie viel Freiheit dem Künstler bei seinem Schaffensprozess überlassen war.

¹⁸⁵ Arndt 1691, S. 161.

¹⁸⁶ Ebenda, S.161.

¹⁸⁷ Kemperdick/Sander 1997, S. 179.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 179.

Eine offensichtliche Kopie oder Variante nach einer Anbetung der Könige von Hugo van der Goes habe ich in einem Katalog des Auktionshauses Koller in Zürich gefunden (**Abb. 54**), die wohl ebenfalls noch in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts zu datieren ist. In diesem Katalog zur Auktion von „Gemälden Alter Meister“ am 23. März 2007, findet sich unter Losnummer 3012 diese Anbetung, die bereits Friedländer erwähnt hat und die sich nach Verkauf wieder in (mir unbekanntem) Privatbesitz befindet.

Friedländer bringt diese Anbetung mit einer Variante nach einer Anbetung Hugos in der Victoria Art Gallery in Bath in Verbindung (**Abb. 32**)¹⁸⁹, jedoch bin ich der Meinung, dass man auch viele Bezugspunkte und Übereinstimmungen mit den beiden oben besprochenen Anbetungen in München und Berlin finden kann. Gerade die Architektur im Hintergrund, sowie die detailgenaue Ausarbeitung des Brokatstoffes erinnern vor allem an die Berliner Version. Allerdings ist die Verwandtschaft mit der halbfigurigen Anbetung in Bath nicht zu leugnen. Vor allem die außergewöhnliche Geste des schwarzhäutigen Königs, der im Laufschrift zur Szene stößt und seine Kappe zur Begrüßung zieht, wie auch der bärtige König stimmen äußerst detailgetreu überein. Der vorderste König, der sich zum Jesuskind beugt, erinnert stark an den König aus der Mitteltafel des Vaduzer Triptychons mit der Anbetungsdarstellung (**Abb. 18**), das ja ebenfalls ein mögliches Original von Hugo van der Goes ist (siehe Kapitel 6.1).

Im Metropolitan Museum in New York befindet sich eine weitere Anbetung der Könige, die vom Museum auf 1520 datiert und der Werkstatt Gerard Davids zugeschrieben wird (**Abb. 55**).¹⁹⁰ Wir sehen hierbei eine ähnliche Konzeption wie bei der Kopie nach Hugo van der Goes, seitenverkehrt und maßgeblich erweitert, verändert und der Antwerpener Kunst um 1520 angepasst. Dennoch sind gewisse Kopftypen noch erkennbar, die an Hugo erinnern, wie beispielsweise der des farbigen Königs. Die Untersuchung im Museum mit Infrarot-Reflektographie durch Maryan Ainsworth hat ergeben, dass in diesem Gemälde wohl (ersichtlich aufgrund der starr und mechanisch wirkenden Unterzeichnung) Kartons von verschiedenen anderen Kompositionen verwendet und gleichsam auf die Architektur aufgesetzt wurden.

Bereits in der Münchener Kopie von Gerard David haben wir festgestellt, dass der Maler hier das Verfahren der Lochpause angewandt hat und so Teilstücke der Komposition zusammengestellt hat. Bei dieser New Yorker Komposition scheint Gerard David, oder in diesem Fall seine

¹⁸⁹ Friedländer 1926, S. 74, Tafel 41.

¹⁹⁰ www.met-museum.org, Collection-database.

Werkstatt, dieses Verfahren erneut angewendet zu haben. Somit erhärtet sich für mich die Wahrscheinlichkeit für die Existenz eines Originals von Hugo van der Goes, das als Vorbild gedient hat.

Unter den Kopien der Anbetung der Könige nach einem verlorenen Original van der Goes‘ haben wir nun erstmals drei Malereien, die durch ihre Unterzeichnung die Absicht einer genauesten Nachahmung des Originals offenbaren. Die Münchner Kopie von Gerard David wird um 1495 datiert, die Berliner Kopie in das 2. Viertel des 16. Jahrhunderts – also in die 1540er/50er Jahre und die Anbetung der Könige in New York, die ebenfalls Gerard David und seiner Werkstatt zugeschrieben wird könnte um 1520 entstanden sein. Alle drei wurden wohl wie es scheint explizit in Auftrag gegeben, um eine mehr oder weniger genaue Kopie nach einem Original van der Goes‘ zu besitzen. Dies wäre nicht ungewöhnlich, jedoch können wir dies bei anderen uns erhaltenen Kopien nicht immer definitiv bestätigen und müssen so davon ausgehen, dass auch viel für den freien Markt gearbeitet wurde. Van der Goes dürfte auf jeden Fall neben seiner großen Anbetung der Könige des Monforte-Altars eine weitere Komposition geschaffen haben, die ähnlich gut bei Zeitgenossen und direkten Nachfolgern aufgenommen wurde und Nachahmer fand.

7.2. Die „Große Kreuzabnahme“ (oder „Beweinung“) und ihre Kopien, besonders jene aus Oxford und Brüssel

Ein weiteres Werk von Hugo van der Goes, das oft kopiert wurde, ist eine Kreuzabnahme oder Beweinung, die nicht mehr (vollständig) erhalten ist. Laut Karl Arndt sind heute noch rund 40 Wiederholungen bekannt, die alle aus dem 16. Jahrhundert stammen, wobei jene durchwegs von geringer Qualität wären, wie er anhand eines Stiches von Hieronymus Wiericx erklärt (**Abb. 56**).¹⁹¹ Anne Dubois und Roel Slachmuylders konnten in ihrem Essay an die 70 Exemplare identifizieren.¹⁹²

Unter den erhaltenen Kopien oder Fassungen ist eine von besonderer Bedeutung. Es ist dies das Tüchlein aus der Sammlung des Christ Church College in Oxford (**Abb. 8**). Das Fragment zeigt als sehr engen Ausschnitt nicht viel mehr als die Köpfe von Maria und Johannes vor Goldgrund.

¹⁹¹ Arndt 1964, S. 70. „Er zeigt allerdings, wie die Komposition bei nur geringer Ausweitung des Ausschnittes an Intensität und Stärke verliert.“

¹⁹² Slachmuylders/Dubois 1999, S. 259.

Vor ihnen, nur zu einem kleinen Teil sichtbar, befindet sich der schräg liegende Körper Christi, um den beide trauern, sowie die ihn hinterfangende linke Schulter des Nikodemus.

Die wichtigste Frage, die sich bei diesem Werk stellt ist die, ob es sich bei jenem Fragment in Oxford, das zweifelsohne Teil einer größeren Leinwand war, vielleicht sogar um den Rest des Originals von Hugo van der Goes handelt. Das Tüchlein bzw. Tüchlein-Fragment wird in der Literatur verschiedenartig bewertet. Zunächst wurde sie von J. Destrée als eigenhändig anerkannt. Arndt und Wolfthal sind der Meinung, es handele sich tatsächlich um einen Ausschnitt des Originals von Van der Goes.¹⁹³ Friedländer widerspricht dieser Theorie und betont, dass das Original auf Holz gemalt worden sein musste und so das Tüchlein allein eine Kopie des späten 15. Jahrhunderts sein könnte, die bestenfalls aus der Werkstatt des Van der Goes stamme.¹⁹⁴ Sander hält jedoch die Eigenhändigkeit des Fragments für mehr als wahrscheinlich aufgrund stilistischer Vergleiche mit gesicherten Werken und anderen Kopien dieses Sujets und setzt eine Datierung des Werkes in die mittlere Schaffensphase (um oder ab 1475) an.¹⁹⁵ Ich schließe mich dieser Einschätzung an.

Da man somit davon ausgehen kann, dass es sich um einen Ausschnitt des Originals von Hugo van der Goes handelt, der uns erhalten ist, der Rest der Komposition aber nur durch die zahlreichen Kopien vorstellbar wird, zähle ich dieses Werk ebenso zu den nur durch Kopien erhaltenen Bildern nach van der Goes.

Maria trägt ein heute schwärzlich-dunkelblaues, langärmliges Gewand; ein tief in die Stirn gezogenes weißes Tuch ist vor dem Oberkörper zusammengezogen. Ein ebenfalls schwarzblauer Umhang bedeckt ihr Haupt und die Schultern. Johannes ist mit einem heute hellrot-orange wirkenden Gewand bekleidet, darüber trägt er einen gleichfarbigen Umhang, der wohl auf seiner rechten Schulter fixiert ist. Alle Inkarnate erscheinen heute in hell-bräunlichen Beigetönen, in den Schattenpartien stark mit Grau vermischt. Die Tränen auf Marias und Johannes' Wangen schimmern silbern.

Wie so viele Tüchlein stammte auch das Oxforder Fragment aus Italien und gelangte 1828 als Schenkung in die Sammlungen des Christ Church College¹⁹⁶. Im Sammlungskatalog von

¹⁹³ Arndt 1964, S. 70 ff.; Wolfthal 1989, S. 33-36, 46-47.

¹⁹⁴ Friedländer 1926, S.68.

¹⁹⁵ Sander 1992, S. 227 und 249.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 158, Fußnote 6: „Byam Shaw, 1967, S. 120“

1833¹⁹⁷ wird das Bild Mantegna zugeschrieben und mitgeteilt, es handele sich um das Fragment eines Bildes, das größtenteils bei einem Brand im Palazzo Durazzo in Genua so sehr beschädigt worden war, dass allein dieser Ausschnitt gerettet werden konnte.¹⁹⁸ Selbst dieses Fragment ist jedoch so ausdrucksstark, dass man unweigerlich an die Beweinung des Wiener Diptychons (**Abb. 13**) erinnert wird und sich eine ähnliche Komposition vorstellen kann, von der eben hier nur noch die beiden Figuren im Fragment erhalten sind. Die Intensität des Ausdruckes der beiden Gesichter beinhaltet eigentlich alles das, was das Gemälde vermitteln und ausdrücken will. Geht man von einer Komposition aus, die der Wiener Beweinung ähnlich ist, dürfte das Format des Bildes recht groß gewesen sein, sodass die Figuren (es wären laut Pächt nicht mehr als sechs)¹⁹⁹ in Lebensgröße dargestellt wären. Daher rührt auch die Bezeichnung der „Großen Kreuzabnahme“.

Hugo setzt sich mit dem Schaffen dieser Komposition völlig vom bisher gängigen Typ einer Kreuzabnahme, wie sie von Rogier van der Weyden (**Abb. 4**) vorgegeben wurde, ab. Eher könnte man Verbindungen zu den venezianischen Gegenstücken dieser Zeit sehen, wobei sich als Beispiel Giovanni Bellinis Beweinung aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts (**Abb. 57**) eignen würde. Schade nur, dass sich zwischen den beiden Malern kein Kontakt nachweisen lässt.

Viele Autoren sind der Ansicht, dass mit Ausnahme einer Wiener Nachzeichnung, die Pieter Brueghel dem Älteren zugeschrieben wird und die sich in der Grafischen Sammlung der Albertina befindet (**Abb. 58**), keine Kopie in ihrer Intensität und in ihrem Ausdruck an diesen Ausschnitt heranreicht. Wie oben bereits erwähnt, stammt die überwiegende Mehrzahl der Kopien aus dem 16. Jahrhundert und ist von schwächerer Ausführung. Bereits J. Destrée (1907) betonte, dass sich bei einer ganzen Reihe dieser Kopien zeigt, dass sie nicht mehr direkt auf das Original der „Großen Kreuzabnahme“ zurückgehen, sondern ihrerseits bereits Kopien nach Kopien sein müssen.

Roel Slachmuylders und Anne Dubois teilen die Kopien dieser Beweinung oder Kreuzabnahme (der Name wechselt in der Literatur) generell in zwei Gruppen. Eine erste Gruppe beinhaltet jene aus dem späten 15. oder dem 16. Jahrhundert. Dazu gehören zum Beispiel jene aus dem

¹⁹⁷ Sander 1992, S. 158, Fußnote 7: „A Catalogue of the Collection of Pictures in the Library at Christ Church, Oxford, bequeathed to the College by the late General Guise, 1765, and of the additions made by subsequent donations; also a Catalogue of the Portraits in Christ Church Hall, Oxford 1833, S. 10, Nr. 129. Das Tüchlein stammte nicht aus Guises Besitz.“

¹⁹⁸ Ebenda, S. 158 und Arndt 1964, S. 70.

¹⁹⁹ Pächt 1994, S. 207.

Nationalmuseum in Neapel (**Abb. 59**), aus Den Haag²⁰⁰, aus dem Pariser Louvre (**Abb. 60**)²⁰¹ und aus dem Rijksmuseum in Amsterdam (**Abb. 61**).

Die Tafeln zeigen jeweils sechs Halbfiguren, in deren Zentrum der tote Leib Christi diagonal präsentiert wird, gehalten von Nikodemus (links) und Joseph von Arimatea (rechts), die beide in typischer Kleidung des 15. Jahrhunderts dargestellt sind. Nikodemus mit einem eleganten Hut, luxuriöser Tasche und einem Schwert im Stile eines Burgundischen Höflings. Hinter Christus steht die betende Muttergottes und Johannes der Evangelist, der sich nach vorne beugt um den Leib Christi besser sehen zu können. Dies ist der Ausschnitt aus Oxford, der uns erhalten ist. Die Frauenfigur rechts hinter Maria, die ihre Hand in einer Geste des Entsetzens, der Erschütterung und Trauer an ihre Schläfe führt, dürfte Maria Magdalena sein.

Die Ähnlichkeit aller vier genannten Kopien, so schreiben die Beiden, sei, obwohl sie von verschiedenen Künstlern gefertigt worden sind, augenscheinlich und sie seien wohl sehr nahe Kopien nach dem verbrannten Original.²⁰² Alle vier seien weiters in einem flachen Bogen gemalt und die Figuren seien vor einen gefleckten goldenen Hintergrund gesetzt. Im Eintrag der Sammlungsdatenbank des Rijksmuseum Amsterdam stellt M. Bass fest, dass die Version in Amsterdam, auf ca. 1527 datiert, als eine der treuesten Kopien nach dem (vollständigen) Original von van der Goes gelten muss, da auch große Übereinstimmung mit jener in Neapel vorliegt (auf das späte 15. Jh. datiert), bei der den äußerst genauen Unterzeichnungen in der Ausarbeitung gefolgt wird.²⁰³

Weitere frühe Werke seien jene in Gent (**Abb. 62**), in Durham (**Abb. 63**)²⁰⁴, das Exemplar aus der Sammlung Thiébauld-Sisson (**Abb. 64**), Amsterdam (Sale Christie's)²⁰⁵ und nicht zuletzt natürlich das Tüchlein-Fragment aus dem Christ Church College in Oxford (**Abb. 8**), das mittlerweile ja von Sander so gut wie sicher als Original bestätigt wurde. Ich glaube, dass die beiden Exemplare aus Paris (Louvre und Sammlung Thiébauld-Sisson) identisch sind, soweit man das aufgrund der Abbildung von Friedländer sagen kann. Es wäre jedoch durchaus möglich,

²⁰⁰ Kunsthandel Cramer, 1974/1, Nr. 6. 41 x 56 cm, Verkaufskatalog „Cramer. Paintings by Old Masters“. Heute für mich nicht auffindbar!

²⁰¹ Musée du Louvre, Paris, 53 x 70 cm, in : A. BREJON DE LAVERGNÉE, J. FOUCART und N. REYNAUD, 1979, S. 63, die Abbildung wird bei Friedländer (1926) noch zur Thiébauld-Sisson-Collection in Paris gerechnet, ich mutmaße, es handelt sich um die selbe.

²⁰² Slachmuylders/Dubois 1999, S. 259.

²⁰³ Text der Sammlungsdatenbank des Rijksmuseum Amsterdam,
<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-4488&lang=en>

²⁰⁴ Durham, Castle Chapel, Kapellenchor, 35 x 52 cm.

²⁰⁵ Amsterdam, Sale Christie's, 18. November 1993, no.161. Slachmuylders/Dubois 1999, S. 259, Anm. 20: 46,5 x 57 cm, Sale Catalogue „Old Master Pictures...“.

dass die Tafel aus der Sammlung Thiébauld-Sisson in die des Louvre übergegangen ist. Was die Version im Auktionskatalog von Christie's in Amsterdam betrifft, konnte ich weder eine Abbildung noch eine andere Quelle finden, die das Werk beschreibt. In Gent befinden sich im Übrigen zurzeit drei Kreuzabnahmen, die wohl alle nach Hugos Vorbild geschaffen wurden (**Abb. 62, 65 und 66**).²⁰⁶

Eine möglichst nahe Vorstellung, wie die Komposition im Original ausgesehen hat, gibt uns, wie bereits erwähnt, auch die Nachzeichnung in Wien, die sich in der Graphischen Sammlung der Albertina befindet (**Abb. 58**), die Pieter Brueghel d.Ä. zugeschrieben wird und auch als solche oft in der Literatur aufscheint. Die Nachzeichnung, die in das zweite Drittel des 16. Jahrhunderts datiert wird, gibt das Original bis in Details wieder und macht das Bemühen um Genauigkeit deutlich. Die Linienführung ist ohne Härte, Pentimenti (z. B. am linken Arm Christi) zeigen, dass immer wieder ausgebessert wurde, wahrscheinlich direkt vor dem Original. In mehr oder weniger dichten, wechselnd strukturierten Schraffurzoneen wird die gemalte Oberfläche mit ihrem Spiel von Licht und Schatten lebendig und ist somit nicht eine bloße Nachzeichnung, sondern kann auch den Ausdruck und die Atmosphäre einfangen. Vergleichen wir die Typen, können wir große Übereinstimmung zu gesicherten Werken von Hugo van der Goes erkennen: die Auffassung der Maria Magdalena lässt Verwandtschaft zu jener des Portinari-Altars erkennen (**Abb. 67**), die Figur und Gestalt Christi entspricht jener der Trinitäts-Darstellung des „Holyrood“-Altars (**Abb. 11**). Alle Figuren der Zeichnung sind unverkennbar von der Eigenart des Hugo van der Goes geprägt und erinnern in Typus und Ausformung an die Gestalten des Florentiner Triptychons.

Gleichzeitig mit diesem Werk, d.h. um 1473/75, muss laut Karl Arndt das Original der „Großen Kreuzabnahme in Halbfiguren“ entstanden sein. Er geht mit dieser Datierung mit Sander konform, der das Original auf ca. 1475 datiert;²⁰⁷ dafür spreche auch das Kolorit, das man vom Oxforder Fragment ausgehend, u.a. in der Kopie des Genter Museums wiederfindet (**Abb. 62**).²⁰⁸

Es ist nicht die Farbigkeit der späten Werke, die sich durch starke Weißbrechung auszeichnet, vielmehr sind es vollere, wärmere und dunklere Farbtöne, wie z.B. der dunkelviolette Samtmantel des Joseph von Arimatea oder das warme Rot im Rock des Nikodemus. Charakteristisch ist auch das Inkarnat, das im Vergleich mit den anderen vorhandenen Kopien nicht seine Leuchtkraft verloren hat. Arndt beschreibt weiters die Übereinstimmungen der

²⁰⁶ Sammlungsdatenbank des Museum voor Schone Kunsten Ghent, www.vlaamsekunstcollectie.be

²⁰⁷ Sander 1992, S. 249.

²⁰⁸ Arndt 1964, S. 70.

Oxfordener Kopie und der Wiener Nachzeichnung, um ebenfalls zu dem Schluss zu kommen, dass das Oxfordener Fragment eine eigenhändige Fassung Hugo van der Goes' ist, was er für mehr als wahrscheinlich hält.

Gemeinsamkeiten dieser ersten Gruppe von Kopien, die von Slachmuylders und Dubois zusammengetragen wurde, sind die schmalen und gelängten Gesichtszüge, die klaffende Wunde im Körper Christi und das über die linke Schläfe rinnende Blut, das sich in Grübchen direkt über dem rechten Schlüsselbein Christi sammelt, wie wir in der Neapler Kopie gut sehen können (**Abb. 59**).

Zur zweiten Gruppe zählen Slachmuylders und Dubois die Kopien, die meist im 17. Jahrhundert entstanden sein dürften.²⁰⁹ Sie unterscheiden sich von jener ersten Gruppe in einigen Details, wie den viel runder dargestellten Gesichtszügen, der Verbreiterung des Lententuches Christi und der Bekleidung Maria Magdalenas, die wohl die Kleidung des alten Rom widerspiegeln sollte mit dem typischen, gelappten Ärmelabschluss. Ebenso ist bei den meisten Kopien dieser Gruppe der Kreuzestamm im Hintergrund erkennbar und scheint sich der ganze Bildausschnitt der Figurengruppe erweitert zu haben. Ragen die Köpfe in den Kopien der ersten Gruppe, beispielsweise von Neapel und dem Louvre, über den goldenen Rand und beinahe auch den Bildrand hinaus, ist in den späteren Kopien der zweiten Gruppe einiges an Raum dazu gekommen. Ein verbindendes Detail dieser zweiten Gruppe ist der Kranz aus Blutstropfen, der sich Christus um den Hals legt.

Dubois und Slachmuylders stellen fest, dass diese Veränderungen der erwähnten Details zum ersten Mal in dem Stich von Hieronymus Wierix auftauchten (**Abb. 56**), der 1586 von Hans van Luyck veröffentlicht wurde.²¹⁰ Somit sehen sie das Vorbild für alle Kopien der zweiten Gruppe in diesem Stich von Wierix oder in einem späteren Nachstich.²¹¹

Auch eine weitere Kopie, nämlich jene im Brüsseler Koninklijk Musea voor Schone Kunsten van België (**Abb. 68**) gehört klar zur zweiten Gruppe.²¹² Dubois und Slachmuylder können dies aufgrund von dendrochronologischen Untersuchungen bestätigen, wodurch sich eine Datierung von 1628 ergibt und aufgrund der Maltechnik, die eine Datierung im 17. Jahrhundert

²⁰⁹ Slachmuylders/Dubois 1999, S. 259/260.

²¹⁰ Ebenda, S. 259/260.

²¹¹ Ebenda, S. 264, Anm. 24: Dubois und Slachmuylder geben an, dass aufgrund des großen Erfolges der Stich von Wierix noch weitere drei Male publiziert wurde.

²¹² Ebenda, S. 257.

bekräftigt.²¹³ Sie stellt somit vielleicht die am besten erhaltene Kopie dieser zweiten Gruppe dar und scheint uns ebenso das komplette Bild nach Hugos Komposition zu zeigen. Den Ausschnitt, den wir aus dem Christ Church College kennen und die Kopien der ersten Gruppe, können wir bei genauem Hinsehen in dieser Komposition wieder finden. Wenngleich die Gesichtszüge von Maria und Johannes gewisse Unterschiede aufweisen, ist doch klar zu sehen, dass auch das Brüsseler Bild der Komposition nach Van der Goes folgt.

Es wird noch eine weitere Kopie angegeben, die der in Brüssel unwahrscheinlich ähnlich ist und sich in Cambrai im Musée d'Art et d'Histoire befindet (**Abb. 69**). Ich selbst konnte keine aktuelle Abbildung finden aber aufgrund jener, die im Text von Dubois und Slachmuylders abgebildet ist, kann man nachvollziehen, dass die beiden der Meinung sind, dass beide Versionen aus ein und derselben Werkstatt kommen könnten, so viel Ähnlichkeit weisen sie auf.

Eine weitere, sehr ähnliche Kopie haben die beiden in Liège, im Musée d'Art religieux et d'Art mosan gefunden (74 x 105 cm), die offenbar auch aus derselben Werkstatt stammen könnte. Ich selbst konnte die Tafel dort nicht finden.²¹⁴

Einer Untergruppe zuzuordnen wären laut Dubois und Slachmuylder Kopien aus Tournai²¹⁵ (**Abb. 70**), Pairs²¹⁶ und Newcastle-upon-Tyne (Universität)²¹⁷, die sich von den anderen Gruppen dahingehend unterscheiden, dass die Strahlen um das Haupt Christi vom Stich des Hieronymus Wierix übernommen wurden und Nägel aus dem linken Teil des Kreuzstammes ragen.

Mir ist bei meiner Recherche noch ein Werk aufgefallen, das sich heute in den Staatlichen Museen zu Berlin befindet (**Abb. 71**). Es handelt sich hierbei um eine weitere Kopie der „Großen Kreuzabnahme“, allerdings sehen wir bereits eine etwas freiere Variante der Komposition, da die Gesichter und Typen nur noch sehr entfernt an Hugo denken lassen. Jedoch handelt es sich hier unzweifelhaft um eine Kopie nach der van der Goessen Komposition – es dürfte wohl eine spätere sein, ich würde an das 17. Jh. denken. Im Eintrag der Datenbank der Gemäldegalerie ist zu lesen, dass die Tafel an die Kirche von Gräbendorf ausgeliehen war und dort durch Beschädigungen ca. 27 cm vom rechten Rand abgeschnitten werden mussten, was den Verlust

²¹³ Slachmuylders/Dubois 1999, S. 260.

²¹⁴ Sie scheint im Museum selbst nicht auffindbar und ist auch nicht in der Sammlungsdatenbank registriert.

²¹⁵ Tournai, Musée des Beaux-Arts, 99 x 123 cm.

²¹⁶ Paris, Collection Domergue.

²¹⁷ Ich nehme an, die Kopie findet sich in der Sammlung der Hatton Gallery der Universität von Newcastle.

von zwei Bildfiguren bedeutete.²¹⁸ Mit den beiden fehlenden Figuren wäre die Komposition wieder komplett.

Hugos Komposition erreichte aber auch die Werkstätten der nördlichen Niederlande – womöglich über das Medium Buchmalerei – und ist so in einer recht interessanten Formulierung des Themas in Tondo-Form aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wieder zu finden (**Abb. 72**). Sixten Ringbom erwähnt den Tondo in seiner Publikation und bezeichnet ihn als früher zur Münchner Sammlung Wiehl gehörig. Er sieht hier Ähnlichkeiten zu Hieronymus Bosch und Lucas van Leyden.²¹⁹ Auch in dieser Darstellung wird wieder der Kreuzesstamm mit Nagel gezeigt, sowie der Strahlenkranz um das Haupt Christi, wie wir es bereits von der Kopie aus Tournai kennen.

Eine weitere Kreuzabnahme, die ich in der Sammlungsdatenbank des Rijksmuseum Amsterdam gefunden habe, hat mein Interesse geweckt. Es ist dies eine Tafel von Colijn de Coter (Brüssel, ca.1455-1538/39), die vom Rijksmuseum aufgrund dendrochronologischer Untersuchungen des Holzes wie auch eines Vergleiches mit gesicherten Werken de Coters auf ca. 1510-1515 datiert wird (**Abb. 73**).²²⁰ Folgt man dieser Datierung und glaubt man Jochen Sanders Datierung des Oxforder Tüchleins auf 1475, so wäre diese Tafel, neben jener aus Neapel, eine der frühesten uns bekannten Kopien nach Hugos Original. Allerdings sind in dieser Tafel eindeutig auch Rückbezüge auf Rogier van der Weyden zu bemerken. Man denke an Rogiers Triptychon mit der Kreuzabnahme im Mittelbild im Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (**Abb. 74**), das eine Kopie nach einem verschollenen Original ist – de Coters Tafel weist eindeutige Verwandtschaft dazu auf. In Bezug auf Hugos Beweinung hat de Coter in seiner Version die Figuren noch dichter zueinander gedrängt und den Bildraum noch mehr reduziert, sodass Christus und Maria als Pietà die größte Fläche ausfüllen. Colijn de Coter dürfte also Einflüsse beider großen Meister verarbeitet haben, was nicht verwunderlich ist, da die Werke Hugos und Rogiers im 15. und 16. Jahrhundert sehr beliebt waren und ihre Kompositionen unzählige Male kopiert wurden. So dürfte es auch kein Hindernis gewesen sein, dass de Coter nur in Antwerpen und Brüssel tätig war und Hugos Original vielleicht nie mit eigenen Augen gesehen hatte, da

²¹⁸ Datenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie <http://www.smb.spk-berlin.de/wcon-docs/startL.htm>.

²¹⁹ Ringbom, S. 138.

²²⁰ Datenbank des Rijksmuseum Amsterdam, <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-856&lang=nl#>

Vorlagen und Musterzeichnungen ohnehin ein Allgemeingut waren und von Künstler an Künstler weitergereicht wurden, wie ich bereits in Kapitel 5 erläutert habe.

Besonders interessant ist allerdings die Tatsache, dass aufgrund der vielen Wiederholungen des 16. Jahrhunderts, die allesamt im niederländischen bzw. burgundischen Raum entstanden sein müssten, (einschließlich der Wiener Zeichnung) sich daraus schließen lässt, dass sich das Original damals in den Niederlanden befunden haben dürfte. Das Oxforder Fragment aber stammt, wie oben schon erwähnt, nachweislich aus Italien und man kann nun annehmen, dass es lange Zeit nach seiner Entstehung erst dorthin gelangte. Eine wahrscheinliche Erklärung wäre, dass das Leinwandbild der „Großen Kreuzabnahme“ eine eigenhändige Replik darstellt. Die erste Fassung, ein Tafelbild, könnte sich in Brügge befunden haben und bei einem Mitglied der dort ansässigen italienischen Kolonie den Wunsch geweckt haben, die mächtige Komposition selbst zu besitzen oder in die Heimat zu stiften. Eine Kopie in Form eines Tüchleins war dafür natürlich des Transportes wegen schon eine gute Möglichkeit, abgesehen davon, dass die Herstellung eines Tüchleins wesentlich rascher zu realisieren ist, als eine aufwendige Tafelmalerei.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit waren die Gestalten der „Großen Kreuzabnahme“ als farbig gefasste Figurengruppe vor einer vergoldeten Altarwand aufgestellt: Übereinstimmend wird diese Disposition von den getreuesten und qualitätsvollsten Kopien wiedergegeben.²²¹

Dubois und Slachmuylder haben aufgrund von mehreren literarischen Quellen ein Exemplar, das sich in der Sint-Jakobskerk in Brügge befunden haben soll als verlorenes Original von Hugo van der Goes identifiziert.²²² Leider sind diese literarischen Berichte alles andere als einhellig in der Beschreibung des Bildes, da Karel van Mander in seinem Schilder-Boek 1604 nicht von einer Beweinung sondern von „*een Crucifix / met de Moordenaers / Marie, en ander dinghen*“ (einem Kruzifix / mit den Mördern / Maria und anderen Dingen) spricht.²²³ Dubois und Slachmuylder sind sich jedoch sicher, dass van Mander das Werk Hugos mit einer Kreuzabnahme des Meisters von Flémalle verwechselte, da seine Beschreibung auf jene Kreuzabnahme zutrifft, die heute verloren ist und nur durch Kopien (Liverpool, Walker Art Galery, Version aus dem 15. Jh)

²²¹ Sander 1992, S. 167 und Fußnote 29: „Es handelt sich dabei um die Kopie in Neapel, Museo Nazionale, Amsterdam, Rijksmuseum, und ehemals Cincinnati, Art Museum; die Kopie in Gent, Musée des Beaux-Arts, zeigt den gleichen Figurenausschnitt, ebenfalls vor Goldgrund. Die Darstellung des Kreuzstammes hinter den Figuren scheint ebenso wie der Landschaftshintergrund erst durch die späteren Kopien eingeführt worden zu sein.“

²²² Slachmuylders/Dubois 1999, S.260.

²²³ Ebenda, S.260.

erhalten ist. Jedoch 1662 beschreibt der Pastor der Sint-Jakobskerk in Brügge das Tafelbild, das über dem Hochaltar hing mit folgenden Worten:

*„Hugo van der Goes vermaert schilder heeft ghemact de schilderije vande afdoenynghe Christi van het Cruyce dewelcke nu es de tafel vanden hooghen auter in St Jacobskerke binne Brugghe dewelcke ghegheven is gheweest ande kercke bij dheer Jacob byese die vele weldaden ande zelve kerke ghedaen heeft.“*²²⁴ (Der wohlbekannte Maler Hugo van der Goes hat die Kreuzabnahme Christi gemacht, die nun die Tafel des Hochaltars in der Sint-Jacobkerk in Brügge ist und die der Kirche von Herrn Jacob Biese gestiftet wurde, der viele Stiftungen an diese Kirche gegeben hat.)

Diese Quelle scheint die These, es habe eine Original-Tafel der Beweinung in Brügge gegeben und das Tüchlein sei eine eigenhändige Auftragskopie gewesen, zu unterstützen.

Auch die heute zwischen Berlin und New York geteilte „Kleine Kreuzabnahme in Halbfiguren“ (**Abb. 14 und 15**) hat sich in Italien befunden – das Madonnenbild in Pavia, das Fragment in Oxford und das Tüchlein mit der Gruppe der Klagenden in Berlin (Gegenstück zu der erst 1950 wieder ans Licht gekommenen Gruppe der Kreuzabnahme New York) wurde aus der Sammlung Panciatichi in Florenz erworben.²²⁵ Sie muss aber zunächst in den Niederlanden (wohl in italienischem Besitz in Brügge) zu sehen gewesen sein, da Memling sie kopiert hat.²²⁶ Diese Beweinung ist stilistisch ebenso mit dem Tüchlein der Wiener Beweinung in Verbindung zu bringen.

Dies bringt uns wieder zurück zur Frage: Was waren die Gründe für die vielen Kopien nach der großen Kreuzabnahme? Entstanden sie lediglich durch Aufträge oder war es einfach ein blühendes Geschäft der vielen und großen Malerwerkstätten?

Zunächst führen uns die zahlreichen Kopien gerade dieses Sujets zurück zu der oben schon erwähnten besonderen Stellung des Andachtsbildes: das Original, sowie auch seine Kopien wurden als Gegenstand der Andacht verehrt. Auch die Art der Ausarbeitung des Themas durch Hugo van der Goes lässt darauf schließen, dass seine Darstellung zum Zwecke der Andacht gemalt wurde. Es wird auf jegliche Hintergrundgestaltung verzichtet, ebenso auf Landschaft oder Nebenszenen, die die Beweinung begleiten könnten. Der erzählerische Aspekt wird auf ein

²²⁴ Slachmuylders/Dubois 1999, S.260.

²²⁵ Arndt 1964, S. 94/96, Anm. 38 und Anm. 69 (wie auch Friedländer 1926, Plate 9, Add. 136 und Nr. 7, S. 124 f)

²²⁶ Ebenda, S. 93/94 Anm. 23, Anm.38: „zuletzt: Katalog der Ausstellung „Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilisation“, Detroit 1960, S. 122ff. Nr.23. Zur Datierung: Verf., Gerard Davids „Anbetung der Könige“ nach Hugo van der Goes, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F.12, 1961, S.166 und Anm. 83. – Zu den beiden lange bekannten Kopien nach dem erst 1950 wieder ans Licht gekommenen New Yorker Tüchlein (Altenburg, Staatl. Lindenau-Museum; Florenz, Bargello) ist eine dritte, sehr geringe, zu fügen: Cambridge, Massachussetts, Fogg Art Museum, Nr. 1939, 99“.

Minimum reduziert. Der Betrachter kann sich gedanklich ganz auf die Präsentation des Leichnams Jesu und der Trauer, von der Maria und Johannes gezeichnet sind, konzentrieren und so ist diese Darstellung als Andachtsbild besonders ausdrucksstark.

Eine ähnliche Form der Darstellung können wir allerdings bereits bei Rogier van der Weyden sehen, und zwar in seiner großen Kreuzabnahme in Madrid (**Abb. 4**). Denn bereits dieses großartige Werk wurde in der Art eines Altarschreins gemalt, sodass es als Andachtsbild verehrt werden konnte. Alle begleitenden Elemente zur Schaffung einer Szenerie mit Landschaft sind verschwunden, die Kreuzabnahme ist in einem gemalten Schrein dargestellt, im Hintergrund der im Mittelalter geläufige Goldgrund, wodurch das Bild dennoch nicht gegen die Anforderungen der naturalistischen Darstellung verstößt. In erster Linie aber sollte dadurch auch hier schon die Eindringlichkeit der Darstellung gesteigert werden. Und wenn man bedenkt, dass das Bild als Altarbild, bestimmt für die Kapelle der Bruderschaft der Leeuwener Armbrustschützen, diente, führt uns dies direkt zu Hugo van der Goes' Kreuzabnahme und wir sehen, wie eindringlich und mit welcher Intensität diese Nahaufnahme der Szene den Gehalt des Bildes potenziert. Wohl bedingt durch das Halbfigurenformat musste van der Goes aber von der bei Rogier kompositionell und inhaltlich nahezu gleichwertigen Darstellung Christi und Maria abgehen. Mit dem Motiv der sich ihrem toten Sohn zuwendenden Muttergottes griff er dabei auf Kompositionsschemata zurück, die vor allem im Zusammenhang mit Grablegungsdarstellungen entwickelt worden waren.²²⁷

Auch Rogiers Kreuzabnahme, ein Meisterwerk der niederländischen Kunst und Stützpfeiler seines Ruhmes, wurde oft kopiert, bald nach seiner Aufstellung bereits vom Meister des Edelheere-Altars, und hat viele ihm nachfolgende Maler inspiriert, darunter auch den Meister der Katharinenlegende²²⁸ und den Meister des Bartholomäus-Altars²²⁹.

Diese beiden Meister haben sich Rogiers Kreuzabnahme für eine ähnliche, kompositorisch verwandte Darstellung zum Vorbild genommen; van der Goes, der sich vielleicht auch von Rogier inspirieren ließ, hat die Komposition als Andachtsbild noch viel intensiver und unmittelbarer gestaltet. Die Szene und der dargestellte Moment sind intimer und fokussierter konstruiert; die Trauer Mariens ist beinahe greifbar und aufgrund der Darstellung im

²²⁷ Sander 1992, S. 168 und Fußnote 35: „Man vergleiche in diesem Zusammenhang etwa das sogenannte Seilern-Triptychon mit der Grablegung Christi des Meisters von Flémalle, London, Courtauld Institute Galleries oder Dirk Bouts' Tüchleindarstellung der Grablegung, London, National Gallery.“

²²⁸ Meister der Katharinenlegende, Kreuzabnahme, um 1470-1480, Öl auf Eichenholz, 129 x 95 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

²²⁹ Meister des Bartholomäus-Altar, Kreuzabnahme, um 1500, Öl auf Holz, 227 x 210 cm, Musée du Louvre, Paris.

Halbfigurenformat wird das Augenmerk des Betrachters meisterhaft auf die Mimik und die Emotion der Figuren gerichtet.

Auf jeden Fall verdeutlichen uns die Brüsseler Version und die unzähligen Kopien klar das Phänomen, dass im 17. Jahrhundert nicht nur bekannte Werke zeitgenössische Künstler, wie Rubens und van Dyck reproduziert wurden, sondern eben auch viel ältere, spätgotische Beispiele als so genannte Prototypen gedient hatten. Dieses Phänomen wurde bisher noch nicht ausreichend erforscht, weshalb wir nur über die ihm zugrunde liegenden Beweggründe spekulieren können. In diesem speziellen Fall des spätgotischen Typus der „Beweinung“, der noch im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts in Form von Stichen kopiert wurde und seinerseits wieder vorbildhaft für weitere Stiche und Gemälde bis ins 17. Jahrhundert wurde, zeigt uns, wie wichtig und einflussreich die Schöpfungen der altniederländischen Meister waren, in unserem speziellen Falle, die von Hugo van der Goes.

8. ZUSAMMENFASSUNG

Viele verschiedene Aspekte haben dazu geführt, dass noch zu Lebzeiten von Hugo van der Goes, wie auch in den Jahrzehnten nach seinem Tod bis ins 17. Jahrhundert Kopien, Repliken und Paraphrasen nach seinen Werken entstanden.

Zunächst bot die exzellente wirtschaftliche Situation der mittelalterlichen (vor allem südlichen) Niederlande eine hervorragende Ausgangsbasis für den gewaltigen Aufschwung der Kunstproduktion. Die Erzeugung und der Export von Luxusgütern und Werken der bildenden Kunst vom 15. Jahrhundert an stellte eine der wichtigsten Säulen für den Reichtum und das Wohlergehen vor allem der Städte Gent, Brügge und Antwerpen dar. Maler wie Hugo van der Goes profitierten von der Anwesenheit des internationalen Publikums – bestehend aus Handelsreisenden, Gelehrten, Künstlern und Intellektuellen – und konnte so zahlreiche wichtige Auftraggeber gewinnen, zu denen unter anderen der Florentiner Kaufmann und Bankier Tommaso Portinari, der Vertreter des Hauses Medici in Brügge, wie auch Edward Bonkil, der erste Probst des Trinity College in Edinburgh zu zählen sind. Dies brachte Hugo van der Goes wiederum internationale Anerkennung, die sich in Vasaris Beschreibung des „*Meisters des Portinari-Altars aus Florenz*“²³⁰ niederschlägt.

Gerade in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ermöglichten die sozioökonomischen Bedingungen – der Verkauf von in großer Stückzahl produzierten Werken auf freien Märkten – einer neuen Klientel Zugriff auf Kunstwerke, die aufgrund ihres erhöhten Preises zunächst nur von der zahlungskräftigen Elite der Gesellschaft bezahlbar waren. Dies löste in Verbindung mit der Ausbildung des Andachtsbildes, das von allen Klassen der Gesellschaft verwendet wurde eine Flut an Kopien der bekanntesten Sujets aus.

Jedoch auch die Tatsache, dass ein Charakteristikum der Kunst der südlichen Niederlande die tiefe Verbundenheit zur Tradition ist und sich somit überlieferte Formen und Vorlieben über Jahrzehnte hinweg erhalten konnten, ist ein Aspekt, der die große Anzahl an Kopien erklärt. Kompositionen wurden von den wichtigsten Auftraggebern – Adel, Klerus, Großbürgertum und vor allem auch Bruderschaften und Vereinigungen – aufgrund einer ununterbrochenen Nachfrage nach Kopien von bekannten und beliebten Sujets über lange Zeiträume hinweg weitergetragen.

²³⁰ Mc Cloy 1958

Die tiefe Verbundenheit der Niederländer zur Tradition und in erprobte Formen und Vorbilder, die als Prototypen galten, zählen zu den wesentlichen Faktoren für die neue Entwicklung der Kopie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

An dessen Ende führt dieses Traditionsbewusstsein jedoch auch dazu, dass Bilder aufgrund ihrer speziellen Ausführung und vor allem ihrer selbst Willen kopiert wurden. Ging es dem Besteller einer Kopie zu Beginn des 15. Jahrhunderts noch nicht darum, ein Original eines bestimmten Künstlers zu erwerben, entwickelt sich zu Ende des Jahrhunderts erstmalig ein eigenständiger Kunstmarkt, der durchaus auch den Kunstwert eines Bildes betonte. Dies führte dazu, dass die Handschrift eines bestimmten Künstlers wichtiger wurde als die Frage des dargestellten Sujets und dass so Kopien nach bestimmten Malern in Auftrag gegeben wurden. Auftraggeber dieser Kopien waren wohl vor allem Herzöge und niedere Adelige, die sich am Hofe orientieren wollten und somit versuchten, ihre Kennerschaft und Kunstsinnigkeit, gleichzeitig Welterfahrenheit und ihren Status zu demonstrieren, in dem sie die selben Künstler wählten wie die Regenten. Dies galt auch für Auftraggeber außerhalb der Niederlande und Mitteleuropas wie wir im Falle des Marienzyklus von Évora gesehen haben. Aber auch Persönlichkeiten wie Isabella von Spanien, die als eine der ersten Sammlerinnen gilt, gaben exakte Kopien nach bekannten Meistern in Auftrag und Hugo van der Goes zählte mit Sicherheit zu jenen nachahmungswürdigen Meistern.

Was die allgemeine Handhabung mit Vorlagen wie Skizzenbüchern, Kartons, Zeichnungen und Schablonen betrifft, ist anzumerken, dass der Umgang mit ihnen ein sehr freier war, wodurch sich ein „*kollektiver Bildschatz und verbreitete ästhetische Normen*“²³¹ entwickeln konnten. Die Existenz von solchen Skizzenbüchern oder anderen Vorlagen, die unter den Künstlern offenbar verliehen und getauscht wurden, stellte einen wichtigen Faktor für die Verbreitung von Kompositionen dar. Auch wurde vertraglich genauestens festgelegt, nach welchem Vorbild das gewünschte Werk entstehen sollte. Teilweise war eine Skizze oder ein Entwurf des gewünschten Werkes dem Vertrag beigelegt.

Warum jedoch gerade Hugos Werke so starken Anklang fanden, lässt sich vielleicht daraus erklären, dass einige von ihm geschaffene Bildideen als absolute Neuerfindungen galten.

²³¹ Welzel 1997, S.211.

Hugo war einer der großen Bilderfinder seines Jahrhunderts, dessen größte Leistung, wie Roel Slachmuylders es formuliert in „*der psychologischen Intensität seiner Kompositionen*“²³² liegt. Vor allem in seinen monumentalen Gemälden mit den beinahe in Lebensgröße dargestellten Figuren ist diese besondere Atmosphäre zu erkennen, in denen er den Betrachter zum direkten Zeugen der Szene werden lässt. Vor allem in der Konzeption und Zusammenstellung der Figuren in Hugos *Marietod* in Brüssel ist diese Intensität der Atmosphäre erfahrbar, die durch das Einsetzen der Farben – kontrastreich und untypisch für diese Zeit – erzeugt wird. Dieser starke expressive Ausdruck der Emotionen in Hugos Darstellungen entlarvt ihn als einen Vorreiter seiner Zeit, da diese Bildhaftigkeit sich erst zweihundert Jahre später im Barock voll entfaltet.

Hugo van der Goes revolutionierte den gängigen Typus des narrativen Halbfigurenbildes und begründete es in seiner Verwendung als Andachtsbild wie uns die zahlreichen Kopien der „Großen Kreuzabnahme“ (Fragment in Oxford) bestätigen. Wurden ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bereits erzählende Szenen wie eine Kreuzabnahme oder Beweinung als Andachtsbilder verwendet, war Hugo van der Goes wohl der erste Maler, der von der bisher gängigen portraithaften Gestaltung abwich und der Szene einen narrativen Charakter beifügte. Weiters gilt Hugo van der Goes mit der uns heute nur noch in Form von Kopien erhaltenen Tafel der „Christnacht“ als der Begründer des ersten „vollendeten“ Nachtstücks als atmosphärische „plein-air“-Darstellung, von Panovsky „nocturne absolute“ bezeichnet²³³.

Hugo van der Goes war einer jener großen Maler seiner Zeit, die Prototypen schufen, die aufgrund der Einzigartigkeit ihrer Darstellung neue Darstellungsmuster vorgaben und in Zuge dessen von Zeitgenossen und Nachfolgern kopiert wurden.

Und vielleicht waren gerade diese großen Werke begehrte Sammlerstücke nach denen exakte Kopien in Auftrag gegeben wurden? Das von Kemperdick und Sander als „Rogier Renaissance“ bezeichnete Phänomen, das sich von den 1480er Jahren bis ins frühe 16. Jahrhundert verfolgen lässt, bestätigt uns, dass es diese stilkonformen Wiederholungen von Prototypen eines großen Meisters (in jenem Falle Rogier van der Weydens) gegeben hat. Vielleicht waren jene Kopien nach Werken von Hugo van der Goes, die nicht nur das Motiv, sondern auch den Stil des Originals exakt imitieren, wie wir sie vor allem unter den Kopien des Monforte-Altars, der

²³² Welzel 1997a, S. 218.

²³³ Panovsky 1964, S. 236.

„Großen Kreuzabnahme“ und des Marientodes finden, bereits erste Sammlerstücke, die in Auftrag gegeben wurden?

Als Resümee aus den von mir untersuchten Kopien nach Originalen wie auch verschollenen Originalen van der Goes²³⁴ kann ich folgende Schlüsse ziehen: der größte Teil der Kopien entstand unmittelbar nach Entstehen des Originals und wurde von Zeitgenossen geschaffen, die das Original eventuell noch mit eigenen Augen sehen konnten und vielleicht in einem konkreten Auftrag eine Kopie anfertigten.

Der Monforte-Altar, der Marientod und die Anbetung der Könige (Kopie von Gerard David) wurden beinahe zeitgleich mit ihrer Entstehung von Zeitgenossen übernommen.

Die Kopien nach dem Marientod in Brügge, der wohl van der Goes letztes Werk war, entstanden nur 10 oder 20 Jahre nach seinem Tod – wenn nicht sogar zeitgleich – wenn wir die Berliner Kopie betrachten.

Zitate aus dem Monforte-Altar, wohl Anfang der 1470er Jahre entstanden, wurden noch zu Lebzeiten Hugos von Geertgen tot Sint Jans in dessen Auferweckung des Lazarus und Anbetung in Amsterdam übernommen. Geertgen, der vor allem auch in seinem Prager Altar die Nähe zu Hugo's Monforte-Altar erahnen lässt, interpretierte sein Vorbild jedoch in anderer Form als es der Meister von Frankfurt oder auch Quentin Massys taten. Der Meister des Liechtensteinaltars sowie der Altar eines unbekannten Meisters in der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein entstanden ebenfalls noch im 15. Jahrhundert und gerade die beiden werden sogar von Friedländer als mögliche Originale gehandelt.²³⁴

Finden wir bei den Kopien nach dem Marientod kaum Werke aus dem 16. oder 17. Jahrhundert, können Zitate und Paraphrasen des Monforte-Altar sehr wohl bis Mitte des 16. Jahrhunderts noch direkt nachverfolgt werden.

Die Kopien nach der heute verschollenen Anbetung der Könige, die uns durch das Werk von Gerard David in München überliefert ist, wurden einerseits ebenfalls in relativ kurzem zeitlichen Abstand zum Original geschaffen – wie die Versionen in München und im Auktionshaus Koller in Zürich belegen – andererseits zu Beginn des 16. Jahrhunderts, also maximal 30 Jahre nach Hugos Tod.

²³⁴ Siehe auch Kapitel 6.1.

Diese so schnelle Rezeption von Hugos Kompositionen ist somit eng mit zwei Künstlerpersönlichkeiten verbunden, die beide noch Zeitgenossen von van der Goes waren – Geertgen tot Sint Jans und Gerard David. Beide nahmen noch knapp zu Lebzeiten Hugos ihren Beruf auf und wurden sicherlich in ihrer Lehrzeit von Hugos Oeuvre geprägt. Gerade zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn, wie es bei sehr vielen Malern üblich war und ist, widmeten sie sich dem Nachahmen und Kopieren herausragender Werke ihrer Zeit und Hugo van der Goes galt bekannter Maßen damals schon als großer Meister. Aber etliche andere Maler, deren Namen wir heute nicht mehr erforschen können, ließen sich von Hugo van der Goes beeinflussen bzw. wurden wohl auch von verschiedenen Auftraggebern explizit mit einer Wiederholung eines seiner Werke beauftragt.

Gerade die Kopien nach heute verschollenen Originalen von Hugo van der Goes ermöglichen es uns, aufgrund von ikonographischen wie auch kompositorischen Ähnlichkeiten zu Hugo van der Goes‘ gesicherten Werken, weitere, wenn auch verlorene Originale, zu erschließen.

Die „Große Kreuzabnahme“, deren Fragment sich in Oxford befindet und von Sander als ein Original Hugos bestätigt und um oder ab 1475 datiert wurde, spielt hier eine besondere Rolle: Hugo van der Goes bildet mit diesem Werk, wie bereits erwähnt, den Typus des erzählenden Andachtsbildes aus. Bis auf die Tafel in Neapel, die noch Ende des 15. Jahrhunderts datiert wird, sind sämtliche Kopien, die teilweise sehr getreu dem Original sind, erst ab dem 2. Drittel des 16. Jahrhunderts anzusetzen und reichen – auch über das Medium der Druckgraphik verbreitet – bis ins 17. Jahrhundert hinein.

Dies ist erstaunlich, da wir doch sehen können, dass der Großteil aller von Hugo geschaffenen Werke eine beinahe sofortige Rezeption in der Malerei bewirkten und gerade bei diesem Werk, das sich durch seine spezielle Komposition doch wieder von den Zeitgenossen deutlich abhebt, scheinen Kopien erst längere Zeit nach der Schöpfung entstanden zu sein. Beinahe sämtliche erhaltenen Kopien, abgesehen von jener in Neapel, datieren von frühestens 1530 (Amsterdam) bis spätestens ins 17. Jahrhundert (Cambrai). Allein die Kreuzabnahme von Colijn de Coter wird 1510/15 entstanden sein; jedoch können wir hier nicht direkt von einer Kopie nach Hugo sprechen, da, wie bereits in Kapitel 7.2 ausführlicher besprochen, auch klare Einflüsse von Rogier van der Weyden zu erkennen sind.

Die Begründung für diese verspätete Rezeption von Hugos Komposition könnte mit der Art der Bildfindung zusammenhängen – das halbfigurige Andachtsbild mit narrativem Charakter wurde

erst durch Hugo van der Goes in die Kunst der Niederlande eingeführt und vielleicht dauerte die Etablierung dieser neuen Form des Andachtsbildes eine gewisse Zeit.

Generell ist die Epoche der altniederländischen Malerei eine, die unzählige neue Errungenschaften in der Malerei hervorbrachte. Von der Entwicklung neuer technischer Verfahren des Farbauftrages und von Kopierverfahren und der freien Verwendung von Vorlagen, bis hin zur Umsetzung perspektivisch korrekter Kompositionen, erreichten die Maler der altniederländischen Malerei eine hohe Meisterschaft in ihrem Können. Hugo van der Goes scheint nun eine Persönlichkeit gewesen zu sein, die viele der neuen Errungenschaften verinnerlichte, in geballter Form in seinen Kompositionen verarbeitete und durch neue Bildfindungen bereicherte. Vor allem aber konnte er durch seine psychologische Tiefe in seinen Darstellungen der „echten“ Menschen den Betrachter packen und für die dargestellte Szene gewinnen.

9. ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR

Alexander 1989

Jonathan J. G. Alexander, Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts, in: Kathleen Preciado (Edit.), Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions, Studies in the History of Art, Vol. 20, National Gallery of Art Washington D.C., 1989 Washington. S. 61-72.

Arndt 1961

Karl Arndt, Gerard Davids „Anbetung der Könige“ nach Hugo van der Goes – Ein Beitrag zur Kopienkritik, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. XII, München 1961, S. 153-175.

Arndt 1964

Karl Arndt, Zum Werk des Hugo van der Goes, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. XV, München 1964, S. 63-98

Bartman 1992

Elizabeth Bartman, Ancient sculptural copies in miniature, Columbia Studies in the classical tradition, Bd. 19, Leiden 1992.

Beroleit-Breustedt 1971

Renate Beroleit-Breustedt, Quentin Massys, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. VII, Lingen Verlag Köln 1971, S. 2820-2823.

Blockmans 1997

Wim Blockmans, Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion, Der Markt für die Kunstproduktion, in: Birgit Franke, Barbara Welzel [Hrsg.], Die Kunst der Burgundischen Niederlande, Berlin 1997, S. 23-27.

Campbell 1999

Lorne Campbell, The fifteenth Century Netherlandish Schools, National Gallery Catalogues, London 1999

De Vos 2002

Dirk de Vos, The Flemish Primitives, Princeton University Press/Amsterdam University Press, Amsterdam 2002.

De Wilde 1999

Eliane de Wilde, The Flemish Primitives II. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups, Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüssel 1999

Dijkstra 1990

Jeltje Dijkstra, Origineel en kopie: een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden, University of Amsterdam 1990.

Dolev 2004

Nevet Dolev, Gaspar Ofhuys,, Chronicle and Hugo van der Goes, in: Departement of Art History, Tel Aviv University, Program „Assaph, Studies in Art History“, Tel Aviv, 2004. http://www.tau.ac.il/arts/projects/PUB/assaph-art/assaph4/articles_assaph4/dolev.pdf, 20.01.2009.

Dubbe/Vroom 1986

B. Dubbe/ H.V. Vroom, Het economisch belang van de kunsten, in: Kat. Ausst. Rijksmuseum Amsterdam [Hrsg.], Kunst voor de beeldenstorm, Amsterdam 1986, S. 13-27.

Duverger 1982

Erik Duverger, Hugo van der Goes, in: Kat. Ausst. Imaginair Museum. Hugo van der Goes, Tentoonstelling in Oudergem, "Rood Klooster", 9 september 14 november 1982 ; Gent, Museum voor Schone Kunsten, 18 december 1982 - 6 februari 1983 ; Leuven, Faculteitsgebouw Letteren en Wijsbegeerte, 11 - 25 februari 1983. Gent 1982.

Ertz 1998/2000

Klaus Erzt, Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38): die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog, 2 Bände, Lingen 1988/2000.

Falk 1979

Tilman Falk, Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Teil 1, Das 15. Jahrhundert. Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweizer. Die Basler Goldschmiederrisse, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel (Kunstmuseum Basel), Basel/Stuttgart 1979.

Friedländer 1926

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

Friedländer 1969

Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting. Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch, Bd. 5, Leyden 1969.

Goldschmidt 1915

Adolph Goldschmidt, Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes, in: Zeitschrift für bildende Kunst. N.F.26., Leipzig 1915, S.221-223

Hill 1976

Ann Hill [Hrsg.], DuMont.s Bild-Lexikon der Kunst. Künstler – Stile – Techniken. Köln, 1976

Höfler 2002

Janez Höfler, Zum Einfluss des Meisters E. S. auf die niederländische Malerei: Der Tod Mariens des Hugo van der Goes in Brügge, Text vom Symposium zu Ehren von Jörg Traeger's 60. Geburtstag am 1. Februar 2002 in Regensburg, Publikation der Slovene Art History Society, Ljubljana, 2002.

Holzherr 1971

Gertrud Holzherr, Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter, Tübingen 1971.

Hutter 1980

Heribert Hutter [Hrsg.], Original – Kopie, Replik – Paraphrase. Wien, Bildhefte der Akademie der bildenden Künste in Wien; 12/13, 1980

Kemperdick 1999

Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden 1399/1400-1464, Köln 1999.

Kemperdick/Sander 1997

Stephan Kemperdick/Jochen Sander, Tafelmalerei, in: Birgit Franke, Barbara Welzel [Hrsg.], Die Kunst der Burgundischen Niederlande, Berlin 1997, S. 159-190.

Kemperdick/Sander 2007

Stephan Kemperdick/Jochen Sander, Die Winterthurer Anbetung der Heiligen Drei Könige und Geertgen tot Sint Jans, in: Kat. Ausst. Venite, Adoremus. Geertgen tot Sint Jans und die Anbetung der Könige, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur, 22.9.2007 bis 27.1.2008. S.23-59.

Klauner 1980

Friederike Klauner, Kopie und Geschmack, in: Heribert Hutter [Hrsg.], Original – Kopie, Replik – Paraphrase. Wien, Bildhefte der Akademie der bildenden Künste in Wien; 12/13, 1980, S. 6-17.

Koldeweij 2006

A. M. Koldeweij, Alexandra Hermesdorf, Paul Huvenne, De Schilderkunst der Lage Landen. De middeleeuwen en de zestiende eeuw. Amsterdam, University Press 2006.

Krause 2002

Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere, München/Berlin 2002.

Mangucci 2008

Celso Mangucci, The Flemish Retable in Évora, in: Looking Closely. The Flemish Retable in Évora, Museu de Évora/Portugal, Ausst. 28. Mai bis 31. Dezember 2008, <http://museudevora.imc-ip.pt/en-GB/exhibitions/ContentDetail.aspx?id=267>, 3.2.2008.

Mc Cloy 1958

William Mc Cloy, The Ofhuys Chronicle and Hugo van der Goes. Unpublished Doctoral Dissertation, Iowa 1958.

Mund 1998

Hélène Mund, La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts, in: Dirk Bouts (ca. 1410-1475): een vlaams primitif te Leuven, Kat. Ausst. Dirk Bouts, Sint-Peterskerk und Predikherenkerk te Leuven, 19.9.-6.12.1998, Löwen 1998.

Oettinger 1938

Karl Oettinger, Das Rätsel der Kunst des Hugo van der Goes, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 12, 1938, S.43-76.

Oosterwijk 2008

Anne van Oosterwijk, Ambrosius Benson, een Italiaans Kunstenaar in Brugge, in: Webpublicaties, Flaamse Kunstcollectie, Gent 2008, www.vlaamsekunstcollectie.be, 2.2.2009

Ostwald 2005

Hans-Jochem Ostwald, Kunst oder Wissenschaft. Die Bewertung der Kunst in der Philosophie der Schottischen Schule, Würzburg 2005.

Pächt 1969

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

Pächt 1994

Otto Pächt, Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, hg. von Monika Rosenauer, München 1994.

Panofsky 1964

Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, New York 1964.

Ragghianti 1942

Carlo L. Ragghianti [Hrsg.], Giorgio Vasari. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, Bd 1, Mailand 1942.

Ringbom 1965

Sixten Ringbom, Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth century devotional painting, Åbo 1965.

Rosenauer 1992

Artur Rosenauer, Bemerkungen zur Kopie im Mittelalter, in: Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Vier Vorträge, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1992, S. 25-35.

Sander 1992

Jochen Sander, Hugo van der Goes: Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992 (Zweite Auflage 1996)

Scheller 1995

Robert W. Scheller, *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages*, Amsterdam University Press, 1995.

Simon 2002

Achim Simon, *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert*, Berlin 2002.

Slachmuylders/Dubois 1999

Roel Slachmuylders/Anne Dubois, Hugo van der Goes, in: Eliane DeWilde [Hrsg.], *The Flemish Primitives II. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups*, Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüssel 1999, S. 244-264.

Sonkes 1969

Micheline Sonkes, *Note sur des procédés de copie en usage chez les Primitifs Flamands*, in: *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique Bruxelles*, XI, 1969, Brüssel 1969, S. 142-152.

Sterling 1973

Charles Sterling, *Pour Jean Changuet et Juan de Nalda*, in: *L'Oeil* 217/218, 1973, S. 4-19.

Van den Brink 2001

Peter van den Brink, *Brueghel Enterprises*, Kat. Ausst. *Brueghel Enterprises*, Bonnefantenmuseum Maastricht 13.10.2001-17.2.2002, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 22.3.-23.6.2002, Maastricht 2001.

Völker 1968

Brigitte Völker, *Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Göttingen 1968.

Weiß 2001

Johannes Weiß, *Gemälde – Kopien, Grundlegendes und Wissenswertes von A bis .*, in: Helmut Swozilek [Hrsg.], *Kat. Ausst. Kopierkunst – Kopien, Repliken nach alten Italienern, Holländern und nach Angelika Kaufmann*, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, 21. April-17. Juni 2001, Bregenz 2001, S. 13-18

Welzel 1997a

Barbara Welzel, *Anmerkungen zu Kunstproduktion und Kunsthandel*, in: Birgit Franke, Barbara Welzel [Hrsg.], *Die Kunst der Burgundischen Niederlande*, Berlin 1997, S. 141-157.

Welzel 1997b

Barbara Welzel, *Niederländische Kupferstiche des 15. Jahrhunderts*, in: Birgit Franke, Barbara Welzel [Hrsg.], *Die Kunst der Burgundischen Niederlande*, Berlin 1997, S. 211-227

Wilson 1991

Jean C. Wilson, Connoisseurship and copies: The Case of the Rouen Grouping, in: Gazette des Beaux-Arts, Nr. 117, Paris 1991, S. 191-206.

Winkler 1964

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

Zanker 1992

Paul Zanker, Nachahmen als kulturelles Schicksal, in: Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Vier Vorträge, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1992, S. 9-24.

10. ABBILDUNGSVERZEICHNIS MIT ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Hugo van der Goes: Monforte-Altar, um 1470-1472, Eichenholz, 147 bzw. 156 x 242 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <http://bpgkate.picturemaxx.com/index>)

Abb. 2: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, um 1475-1477, Eichenholz, 253 x 586 cm, Florenz, Uffizien.
(Bildquelle: <http://commons.wikimedia.org>)

Abb. 3: Hubert und Jan van Eyck: Genter Altar, 1432 vollendet, Eichenholz, Maße in geöffnetem Zustand (ohne Rahmen): 375 x 520 cm, St. Bavo Kathedrale, Gent.
(Bildquelle: http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Retable_de_l%27Agneau_mystique.jpg)

Abb. 4: Rogier van der Weyden : Kreuzabnahme, ca. 1435, Öl auf Holz, 220 x 262 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
(Bildquelle : Sammlungsdatenbank des Museo Nacional del Prado, Madrid, <http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line>)

Abb. 5: Hugo van der Goes: Diptychon mit Sündenfall und Beweinung Christi, nach 1479, Eichenholz, Rahmenmass 82 x 92 x 6,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Kunsthistorischen Museums, Wien, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=832>)

Abb. 6: Hugo van der Goes: Anbetung der Hirten, um 1480, Eichenholz, 97 x 245 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <http://www.smb.spk-berlin.de/wcon-docs/startL.htm>)

Abb. 7: Hugo van der Goes: Marientod, um 1470-71 oder 1480-1482, Eichenholz, 147,8 x 122,5 cm, Groeningemuseum, Brügge.
(Bildquelle: <http://commons.wikimedia.org/>)

Abb. 8: Hugo van der Goes: Fragment der „Großen Kreuzabnahme“, um/ab 1475, Tempera auf Leinen, 41,2 x 45 cm, Christ Church Picture Gallery, Oxford.
(Bildquelle: Sander 1992, Tafel 28.)

Abb. 9: Hugo van der Goes : Lukas zeichnet Madonna, 1478/80, Öl auf Eichenholz, 104,5 x 62,4 cm, Museo des Arte Antiga, Lissabon.
(Bildquelle: Sander 1992, Tafel 23)

Abb. 10: Hugo van der Goes: Sündenfall, linke Seite des Diptychons, vor 1470, Öl auf Eichenholz, Rahmenmaße 41 x 30,5 x 6,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Kunsthistorischen Museums, Wien, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=832>)

Abb. 11: Hugo van der Goes: Edinburgher Tafeln, Außenseite des linken Flügels mit dem Gnadenstuhl, um 1478-1479, Öl auf Holz, 202 x 100,5 cm, The Royal Collection, On loan to National Gallery of Scotland, Edinburgh.

(Bildquelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo_van_der_Goes_008.jpg)

Abb. 12: Nach Hugo van der Goes: Jakob und Rachel, um/ab 1475, Zeichnung, 336, x 57,1 cm, Oxford Christ Church College Picture Collection.

(Bildquelle: Sander 1992, Tafel 32.)

Abb. 13: Hugo van der Goes: Beweinung Christi, um 1479, Eichenholz, 34,4 x 22,8 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Wien.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Kunsthistorischen Museums Wien, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2649>)

Abb. 14: Hugo van der Goes (?): Kleine Kreuzabnahme, um 1480, linker Flügel eines Diptychons, amerikanischer Privatbesitz, Wildenstein Gallery New York.

(Bildquelle: Friedländer 1926, Plate 9.)

Abb. 15: Hugo van der Goes (?): Kleine Kreuzabnahme, rechter Flügel eines Diptychons „Beweinung“, um 1480, Tempera auf Leinwand, 53,3 x 38,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <http://www.smb.spk-berlin.de/wcon-docs/startL.htm>)

Abb. 16: Albert Cornelisz: Krönung Mariens, Eichenholz, St. Jacobskerk, Brügge.

(Bildquelle: <http://www.casa-in-italia.com/artpx/flem/images/Cornelis>)

Abb. 17: Liechtenstein-Meister (nach Hugo van der Goes?): Anbetung der Könige, Mitteltafel des Triptychons, 15. Jh., Öl auf Leinwand, 96,3 x 109,2 cm, The State Hermitage St. Petersburg.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Hermitage, St. Petersburg, 2003, <http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/browse.mac/category?sellLang=English>)

Abb. 18: Nach Hugo van der Goes: Triptychon mit Anbetung der Könige auf der Mitteltafel, Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Vaduz.

(Bildquelle: Friedländer 1926, Plate 12.)

Abb. 19: Nach Hugo van der Goes: Anbetung der Könige, Mitteltafel des Triptychons, Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Vaduz.

(Bildquelle: Friedländer 1926, Plate 13.)

Abb. 20: Geertgen tot Sint Jans: Beweinung Christi, ab 1484, Eichenholz, 175 x 139 cm, oben beschnitten, Innenseite des rechten Flügels des ehemaligen Hochaltares der Johanniterkirche in Haarlem, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.

(Bildquelle: Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums Wien, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=785>)

Abb. 21: Geertgen tot Sint Jans: Auferweckung des Lazarus, ca. 1480, Öl und Tempera auf Holz, 127 x 97 cm, Musée du Louvre, Paris.
(Bildquelle: Web Gallery of Art, www.wga.hu)

Abb. 22: Geertgen tot Sint Jans: Anbetung der Könige, 1470-90, Öl auf Holz, 97,5 x 72 cm, Rijksmuseum Amsterdam.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank Rijksmuseum Amsterdam, <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/>)

Abb. 23: Geertgen tot Sint Jans: Anbetung der Könige, Mitteltafel eines Triptychons, Öl auf Holz, 111 x 69 cm, Národní galerie Prag.
(Bildquelle: <http://commons.wikimedia.org>)

Abb. 24: Nachfolger von Geertgen tot Sint Jans: Anbetung der Könige, um 1495, Eichenholz, 134,5 x 100,9 cm, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur.
(Bildquelle: Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur, Photo von Bruno Hartinger, © Bundesamt für Kultur, Bern)

Abb. 25: Geertgen tot Sint Jans: Anbetung der Könige, um 1490, Eichenholz, 29,3 x 18,9 cm, The Cleveland Museum of Art.
(Bildquelle: Datenbank des The Cleveland Museum of Art.)

Abb. 26: Quentin Massys (?): Antwerpener Wurzel-Jesse-Altar, um 1510, Öl und Tempera auf Eichenholz, 191 x 49,5 cm (je ein Flügel), St. Annen Museum, Lübeck.
(Bildquelle: digiCULT, Sammlungsdatenbank der Museen Schleswig-Holsteins, <http://www.museen-sh.de/ml/digicult>)

Abb. 27: Rogier van der Weyden: Columba-Altar, Mittelbild des Triptychons, um 1455, Holz, 139,5 x 152,9 cm, Alte Pinakothek, München.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank Alte Pinakothek München, <http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler>)

Abb. 28: Geertgen tot Sint Jans: Triptychon mit der Anbetung der Könige im Mittelbild, Erläuterungs-Skizze des Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam anlässlich der Anfügung der Josefs-Tafel, Öl auf Holz, 111 x 69 cm, Národní galerie Prag.
(Bildquelle: Unterlagen zur Ausstellung „Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen“ im Museum Bijmans van Beuningen, Rotterdam, <http://www.boijmans.nl/nl/10/persberichten/pressitem/38>)

Abb. 29: Hans Holbein d.Ä.: Die Anbetung der Könige, um 1504, Feder (braun und schwarzbraun), grau laviert; aquarelliert (Landschaft) in gelben, grünlichen und blauen Tönen. 3,86 x 5,37 cm (einzelne Bildfelder 3,84 x 2,64 cm bzw. 3,82 x 2,61 cm), Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Kunstmuseum Basel, Inv. 1662.217.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, <http://80.74.155.18/eMuseumPlus>)

Abb. 30: Meister von Frankfurt: Epiphanie-Triptychon, (Kopie des Monforte-Altars von Hugo van der Goes), 16. Jh., Öl auf Holz, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. (Sammlungsdatenbank des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, www.vlaamsekunstcollectie.be)

Abb. 31: Meister von Frankfurt (?): Flügelaltar (Mittelbild: Anbetung der Könige; linker Flügel: Geburt Christi; rechter Flügel: Beschneidung Christi), um 1512, Eichenholz, Mittelbild 99 x 55 cm, Flügel je 99 x 23 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. (Bildquelle: Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums Wien, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1193>)

Abb. 32: Hugo van der Goes (?): Anbetung der Könige, 15. Jh., Öl auf Holz, 43,3 x 72,3 cm, Victoria Art Gallery Bath. (Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Victoria Art Gallery Bath, <http://www.victoriagal.org.uk/index.>)

Abb. 33: Kopie nach Hugo van der Goes: Anbetung der Könige, 16. Jh., Öl auf Holz, 74 x 65,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Metropolitan Museum of Art New York, http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database)

Abb. 34: Quentin Massys: Anbetung der Könige, 1526, Öl auf Holz, 102,9 x 80 cm, The Metropolitan Museum of Art New York. (Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Metropolitan Museum of Art New York, http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database)

Abb. 35: Nach Hugo van der Goes: Anbetung der Könige, National Museum of Art, Kopenhagen. (Bildquelle: Friedländer 1926, Plate 36, 22b.)

Abb. 36: Andrea Mantegna: Anbetung der Könige, ca. 1495-1505, Tempera auf Leinen, ca. 50 x 64 cm, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles. (Bildquelle: Sammlungsdatenbank The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=900>)

Abb. 37: Quentin Massys: Johannesaltar, 1508-11, Öl auf Holz, 260 x 503 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. (Bildquelle: Sammlungsdatenbank Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, www.vlaamsekunstcollectie.be)

Abb. 38: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, Detail der Hirten, um 1475-1477, Eichenholz, 253 x 586 cm, Florenz, Uffizien. (Bildquelle: <http://commons.wikimedia.org>)

Abb. 39: Nach Hugo van der Goes: Marientod, Holz, 154,5 x 126,5 cm, Museum der Kathedrale Saint Sauveur, Brügge. (Bildquelle: Friedländer 1926, Tafel 23, 14a)

Abb. 40: Nach Hugo van der Goes: Marientod, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes.
(Bildquelle: Friedländer 1926, Plate 23,14c.)

Abb. 41: Martin Schongauer: Marientod, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Kupferstich, 25,5 x 16,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <http://bpkgate.picturemaxx.com/index>)

Abb. 42: Maître des J. Mansel: Fleur des Histoires, Marientod, Bibliothèque Royale Albert Ier, Brüssel, Ms 9231 fol. 236 recto
(Bildquelle: Sander S. 209)

Abb. 43: Unbekannter Meister (Kreis des Gerard David? Pedro Nuñez?): Marienzyklus, Tafel des Marientodes, 1490-1500, Öl auf Holz, 188,5 x 111 cm, Museu de Évora, Portugal.
(Bildquelle: Museu de Évora, Celso Mangucci 2008)

Abb. 44: Nach Hugo van der Goes: Marientod, nach 1500, Öl auf Eichenholz, 38,7 x 35,6 cm, The National Gallery London.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der National Gallery London, <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.>)

Abb. 45: Nach Hugo van der Goes: Marientod, Národní galerie Prag.
(Bildquelle: Friedländer 1926, Plate 38. 25a.)

Abb. 46: Nach Hugo van der Goes: Marientod, Holz, 39,3 x 37,6 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
(Bildquelle: <http://bpkgate.picturemaxx.com/index>)

Abb. 47: Nach Hugo van der Goes: Marientod, ca. 1500, Öl auf Holz, 94,8 x 71 cm, Onlinedatenbank von Auktionshäusern www.invaluable.com, Lot 27, Auction Location United States of America, 2001.
(Bildquelle: Invaluable.com, <http://www.invaluable.com/auction-lot/follower-of-hugo-van-der-goes,-circa-1500-124-p-sc3v8v0yop>)

Abb. 48: Meister von Amsterdam: Marientod, ca. 1500, Öl auf Holz, 57,5 x 76,8 cm, Rijksmuseum Amsterdam.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Rijksmuseum Amsterdam, <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-3467&lang=en>)

Abb. 49: Joos van Cleve: Triptychon, Mittelbild "Tod Mariens", um 1523, Öl auf Holz, 132 x 154 cm, Alte Pinakothek München.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank Alte Pinakothek München, <http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler>)

Abb. 50: Gerard David (nach Hugo van der Goes): Anbetung der Könige, um 1495, Holz, 123,7 x 166,1 cm, Alte Pinakothek München.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Alten Pinakothek München,
<http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler/>)

Abb. 51: Nach Hugo van der Goes: Anbetung der Könige, Eichenholz, 97,5 x 97,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
<http://www.smb.spk-berlin.de/wcon-docs/startL.htm>)

Abb. 52: Gerard David (nach Hugo van der Goes): Anbetung der Könige, Detail, Infrarot-Aufnahme), um 1495, Holz, 123,7 x 166,1 cm, Alte Pinakothek München.

(Bildquelle: Arndt 1961, S. 157.)

Abb. 53: Gerard David (nach Hugo van der Goes): Anbetung der Könige, Detail, Röntgen-Aufnahme), um 1495, Holz, 123,7 x 166,1 cm, Alte Pinakothek München.

(Bildquelle: Arndt 1961, S. 162.)

Abb. 54: Nach Hugo van der Goes: Anbetung der Könige, 15. Jh., Öl auf Holz, 79 x 60cm, Auktion Alter Meister, 23.3.2007, Los 3012, Auktionshaus Koller, Zürich, (aus Schweizer Privatbesitz kommend).

(Bildquelle: Auktionskatalog, Auktionshaus Koller, Zürich,
http://www.kollerauktionen.ch/shared/pdf/A140_W212/A140bi_am_low.pdf)

Abb. 55: Gerard David oder seiner Werkstatt zugeschr.: Anbetung der Könige, um 1520, Öl auf Holz, 70,5 x 73,3 cm, The Metropolitan Museum of Art New York.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des The Metropolitan Museum of Art New York,
http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database)

Abb. 56: Hieronymus Wiericx: Beweinung, Stich 1586 von Hans van Luyck publiziert, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, Brüssel.

(Bildquelle: Slachmuylders/Dubois 1999, S. 261.)

Abb. 57: Giovanni Bellini: Beweinung Christi, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Öl auf Fichtenholz, 74,5 x 96,2 cm, Staatsgalerie Stuttgart (aus der Sammlung Barbini-Breganze stammend).

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Staatsgalerie Stuttgart,
<http://www.staatsgalerie.de/digitalerkatalog/>)

Abb. 58: Pieter Bruegel d.Ä.: Kreuzabnahme, 2. Drittel 16.Jh., 14,2 x 18,6 cm Grafische Sammlung Albertina Wien.

(Bildquelle: Sander 1992, S. 166.)

Abb. 59: Nach Hugo van der Goes: Beweinung, 16. Jh. (?), 54,5 x 72 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Rijksmuseum Amsterdam,
<http://www.rijksmuseum.nl/images/assets/steunafbeeldingen/SK-A-4488-a.>)

Abb. 60: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, Öl auf Holz, 53 x 70 cm Musée du Louvre, Paris.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Louvre, Paris, <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/>)

Abb. 61: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, Mitteltafel des Gertz-Triptychon, 87 x 106 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

(Bildquelle: Friedländer 1926, Tafel 37, 23f.)

Abb. 62: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, 16. Jh., ca. 1550, Öl auf Holz, 43,6 x 56,5 cm, Museum voor Schone Kunsten, Gent.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Museum voor Schone Kunsten, Gent, www.vlaamsekunstcollectie.be)

Abb. 63: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, 16. Jh., Öl auf Holz, 35 x 52 cm, Durham Castle College (GB), Chapel.

(Bildquelle: Andrew Thurman, Chapel Clerk, Durham Castle College.)

Abb. 64: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, 16. Jh., Sammlung Thiébault-Sisson, Paris. Heutiger Aufenthaltsort unbekannt.

(Bildquelle: Friedländer 1926, Tafel 36, 23b.)

Abb. 65: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, ca. 1600-1620, Öl auf Holz, 96,5 x 124,8 cm, Museum voor Schone Kunsten Ghent.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Museum voor Schone Kunsten Ghent, www.vlaamsekunstcollectie.be)

Abb. 66: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, ca. 1550-1600, Öl auf Holz, 107 x 76,3 cm, Museum voor Schone Kunsten Ghent.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Museum voor Schone Kunsten Ghent, www.vlaamsekunstcollectie.be)

Abb. 67: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, Detail Maria Magdalena, um 1475-1477, Eichenholz, 253 x 586 cm, Florenz, Uffizien.

(Bildquelle: <http://commons.wikimedia.org>)

Abb. 68: Nach Hugo van der Goes: Beweinung/Kreuzabnahme, ca. 1628, Eichenholz, 73,7 x 104,6 cm, Koninklijk Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel, Inv. No. 678.

(Bildquelle : Slachmuylders/Dubois 1999, Plate 16.)

Abb. 69: Nach Hugo van der Goes: Beweinung, 17. Jh., 66 x 101 cm, Musée d'Art et d'Histoire, Cambrai.

(Bildquelle: Slachmuylders/Dubois 1999, S. 262.)

Abb. 70: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, 17. Jh., Kathedrale von Tournai.

(Bildquelle: Ringbom 1965, Abb. 97.)

Abb. 71: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, Eichenholz, 91,5 x 96 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <http://www.smb.spk-berlin.de/wcon-docs/startL.htm>)

Abb. 72: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, München, aus der Sammlung Wiehl, 1911. (Bildquelle: Ringbom 1965, Abb. 99.)

Abb. 73: Colijn de Coter: Kreuzabnahme, ca. 1510/15, Öl auf Holz, 35,5 x 42,9 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank des Rijksmuseum Amsterdam, <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-856&lang=nl>)

Abb. 74: Nach Rogier van der Weyden: Triptychon mit der Kreuzabnahme im Mittelteil, erstes Viertel des 16. Jh., Öl auf Eichenholz, Mitteltafel 84,5 x 65 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel.

(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm)

ABBILDUNGSTEIL



Abb. 1: Hugo van der Goes: Monforte-Altar, um 1470-1472, Eichenholz, 147 bzw. 156 x 242 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin. (Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <http://bpkgate.picturemaxx.com/index>)



Abb. 2: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, um 1475-1477, Eichenholz, 253 x 586 cm, Florenz, Uffizien. (<http://commons.wikimedia.org>)



Abb. 3: Hubert und Jan van Eyck: Genter Altar, 1432 vollendet, Eichenholz, Maße in geöffnetem Zustand (ohne Rahmen): 375 x 520 cm, St. Bavo Kathedrale, Gent.
(http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Retable_de_l%27Agneau_mystique.jpg)



Abb. 4: Rogier van der Weyden : Kreuzabnahme, ca. 1435, Öl auf Holz, 220 x 262 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Sammlungsdatenbank des Museo Nacional del Prado, Madrid, <http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line>)



Abb. 5: Hugo van der Goes: Diptychon mit Sündenfall und Beweinung Christi, linke Seite vor 1470, rechte Tafel um 1479, Eichenholz, Rahmenmass 82 x 92 x 6,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. (Sammlungsdatenbank des Kunsthistorischen Museums, Wien, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=832>)



Abb. 6: Hugo van der Goes: Anbetung der Hirten, um 1480, Eichenholz, 97 x 245 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin. (Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <http://www.smb.spk-berlin.de/wcon-docs/startL.htm>)



Abb. 7: Hugo van der Goes: Marientod, um 1470-71 oder 1480-1482, Eichenholz, 147,8 x 122,5 cm, Groeningemuseum, Brügge. (<http://commons.wikimedia.org/>)



Abb. 8: Hugo van der Goes: Fragment der „Großen Kreuzabnahme“, um /ab 1475, Tempera auf Leinen, 41,2 x 45 cm, Christ Church Picture Gallery, Oxford.
(Sander 1992, Tafel 28.)



Abb. 9 : Hugo van der Goes : Lukas zeichnet Madonna, 1478/80, Öl auf Eichenholz, 104,5 x 62,4 cm, Museo des Arte Antiga, Lissabon.
(Sander 1992, Tafel 23)



Abb. 10: Hugo van der Goes:
Sündenfall, linke Seite des
Diptychons, vor 1470, Öl auf
Eichenholz, Rahmenmaße 41 x 30,5 x
6,5 cm, Kunsthistorisches Museum
Wien, Gemäldegalerie.
(Sammlungsdatenbank des
Kunsthistorischen Museums, Wien,
<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=832>)

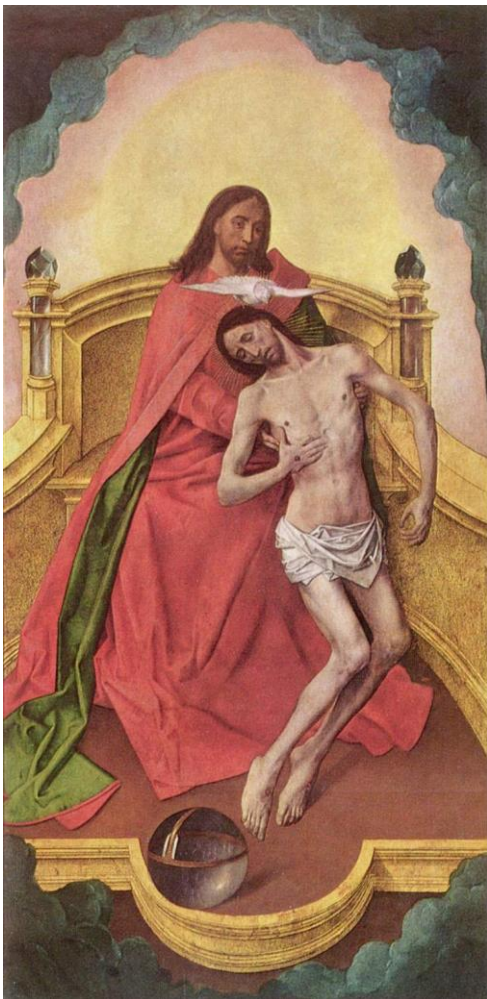


Abb. 11: Hugo van der Goes: Edinburger
Tafeln, Außenseite des linken Flügels mit
dem Gnadenstuhl, um 1478-1479, Öl auf
Holz, 202 x 100,5 cm, The Royal Collection,
On loan to National Gallery of Scotland,
Edinburgh.
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo_van_der_Goes_008.jpg)



Abb. 12: Nach Hugo van der Goes: Jakob und Rachel, um/ab 1475, Zeichnung, 336, x 57,1 cm, Oxford Christ Church College Picture Collection. (Sander 1992, Tafel 32.)



Abb. 13: Hugo van der Goes: Beweinung Christi, rechter Flügel des Diptychons, um 1479, Eichenholz, 34,4 x 22,8 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Wien. (Sammlungsdatenbank des Kunsthistorischen Museums Wien, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2649>)

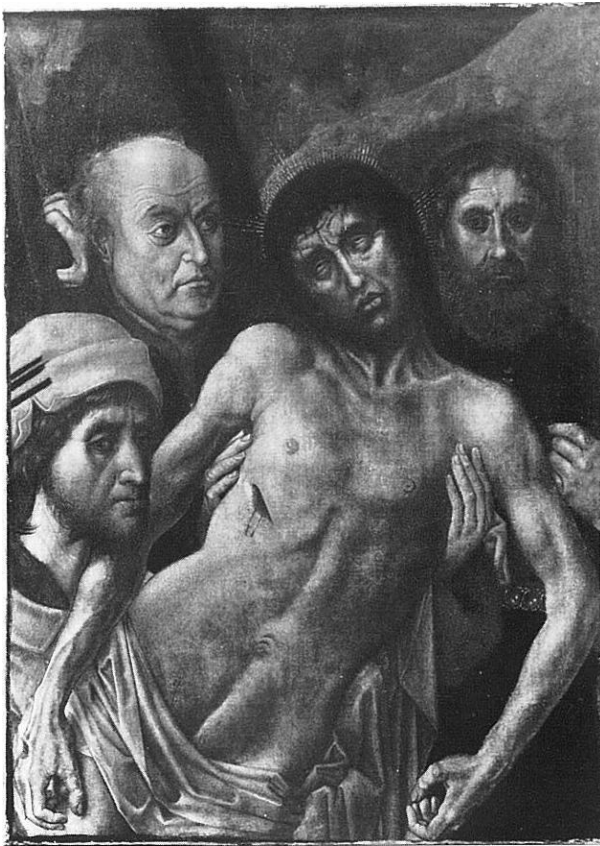


Abb. 14: Hugo van der Goes (?):
Kleine Kreuzabnahme, um 1480,
linker Flügel eines Diptychons,
amerikanischer Privatbesitz,
Wildenstein Gallery New York.
(Friedländer 1926, Plate 9.)



Abb. 15: Hugo van der Goes (?):
Kleine Kreuzabnahme, rechter Flügel
eines Diptychons „Beweinung“, um
1480, Tempera auf Leinwand, 53,3 x
38,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin
– Preußischer Kulturbesitz,
Gemäldegalerie.
(Bildquelle: Sammlungsdatenbank der
Staatlichen Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz,
<http://www.smb.spk-berlin.de/wcondocs/startL.htm>)

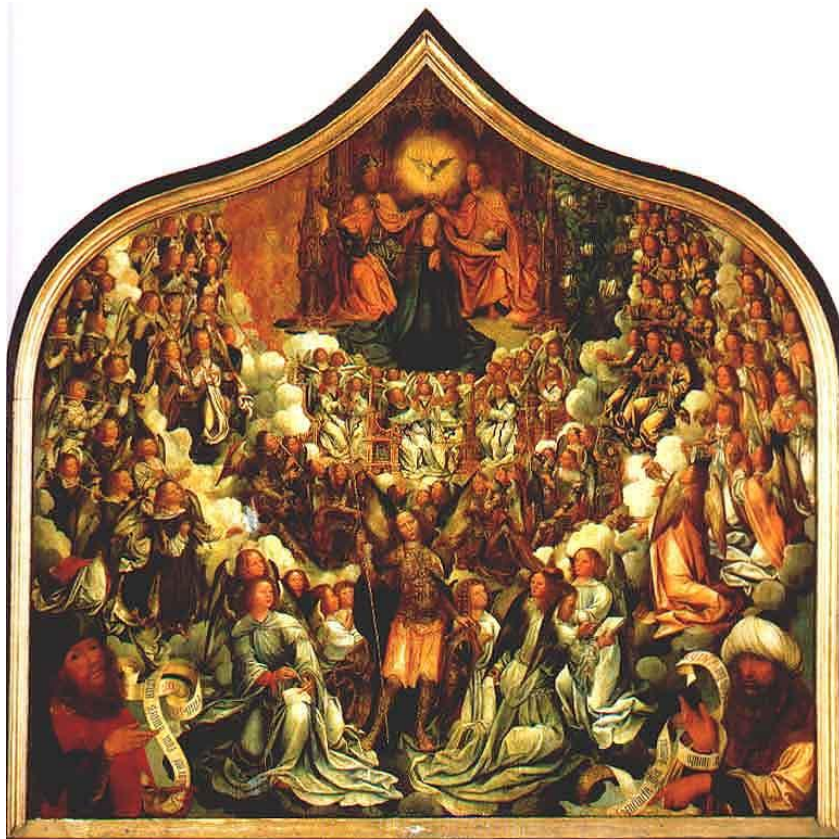


Abb. 16: Albert Cornelisz: Krönung Mariens, Eichenholz, St. Jacobskerk, Brügge.
(<http://www.casa-in-italia.com/artpx/flem/images/Cornelis>)



Abb. 17: Liechtenstein-Meister (nach Hugo van der Goes?): Anbetung der Könige, Mitteltafel
des Triptychons, 15. Jh., Öl auf Leinwand, 96,3 x 109,2 cm, The State Hermitage St. Petersburg.
(Sammlungsdatenbank der Hermitage, St. Petersburg, 2003,
[http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/browse.mac/category?sellLang= English](http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/browse.mac/category?sellLang=English))



Abb. 18: Nach Hugo van der Goes: Triptychon mit Anbetung der Könige auf der Mitteltafel, 15.Jh., Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Vaduz. (Friedländer 1926, Plate 12.)



Abb. 19: Nach Hugo van der Goes: Anbetung der Könige, Mitteltafel des Triptychons, 15. Jh., Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Vaduz. (Friedländer 1926, Plate 13.)



Abb. 20: Geertgen tot Sint Jans: Beweinung Christi, ab 1484, Eichenholz, 175 x 139 cm, oben beschnitten, Innenseite des rechten Flügels des ehemaligen Hochaltares der Johanniterkirche in Haarlem, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.
(Bild Datenbank des Kunsthistorischen Museums Wien,
<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=785>)



Abb. 21: Geertgen tot Sint Jans: Auferweckung des Lazarus, ca. 1480, Öl und Tempera auf Holz, 127 x 97 cm, Musée du Louvre, Paris.
(Web Gallery of Art, www.wga.hu)



Abb. 22: Geertgen tot Sint Jans: Anbetung der Könige, 1470-90, Öl auf Holz, 97,5 x 72 cm, Rijksmuseum Amsterdam. (Sammlungsdatenbank Rijksmuseum Amsterdam, <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/>)



Abb. 23: Geertgen tot Sint Jans: Anbetung der Könige, Triptychon, um 1490, Öl auf Holz, 111 x 69 cm, Narodní galerie Prag. (<http://commons.wikimedia.org>)



Abb. 24: Nach Geertgen tot Sint Jans: Anbetung der Könige, um 1495, Eichenholz, 134,5 x 100,9 cm, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur. (Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur, Photo von Bruno Hartinger, © Bundesamt für Kultur, Bern)



Abb. 25: Geertgen tot Sint Jans: Anbetung der Könige, um 1490, Eichenholz, 29,3 x 18,9 cm, The Cleveland Museum of Art. (Datenbank des The Cleveland Museum of Art.)



St. Annen-Museum

Abb. 26: Quentin Massys (?): Antwerpener Wurzel-Jesse-Altar, um 1510, Öl und Tempera auf Eichenholz, 191 x 49,5 cm (je ein Flügel), St. Annen Museum, Lübeck. (digiCULT, Sammlungsdatenbank der Museen Schleswig-Holsteins, <http://www.museen-sh.de/ml/digicult>)



Abb. 27: Rogier van der Weyden: Columba-Altar, Mittelbild des Triptychons, um 1455, Holz, 139,5 x 152,9 cm, Alte Pinakothek, München.
(Sammlungsdatenbank Alte Pinakothek München, <http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler>)

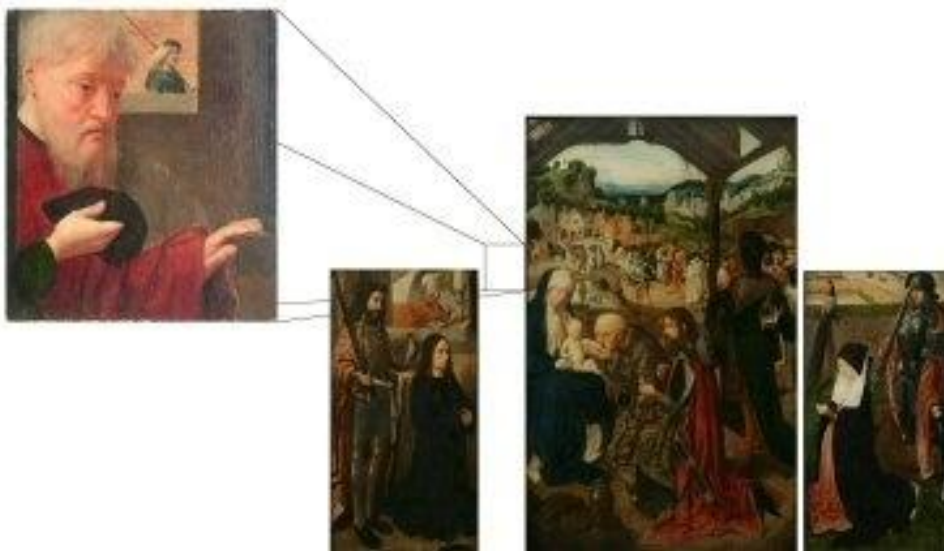


Abb. 28: Geertgen tot Sint Jans: Triptychon mit der Anbetung der Könige im Mittelbild, Erläuterungs-Skizze des Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam anlässlich der Anfügung der Josefs-Tafel, Öl auf Holz, 111 x 69 cm, Narodní galerie Prag.
(Unterlagen zur Ausstellung „Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen“ im Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, <http://www.boijmans.nl/nl/10/persberichten/pressitem/38>)



© Kunstmuseum Basel

Abb. 29: Hans Holbein d.Ä.: Die Anbetung der Könige, um 1504, Feder (braun und schwarzbraun), grau laviert; aquarelliert (Landschaft) in gelben, grünlichen und blauen Tönen. 3,86 x 5,37 cm (einzelne Bildfelder 3,84 x 2,64 cm bzw. 3,82 x 2,61 cm), Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Kunstmuseum Basel, Inv. 1662.217. (Sammlungsdatenbank des Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, <http://80.74.155.18/eMuseumPlus>)



Abb. 30: Meister von Frankfurt: Epiphanie-Triptychon, (Kopie des Monforte-Altars von Hugo van der Goes), 16. Jh., Öl auf Holz, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. (Sammlungsdatenbank des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, www.vlaamsekunstcollectie.be)



Abb. 31: Meister von Frankfurt (?): Flügelaltar (Mittelbild: Anbetung der Könige; linker Flügel: Geburt Christi; rechter Flügel: Beschneidung Christi), um 1512, Eichenholz, Mittelbild 99 x 55 cm, Flügel je 99 x 23 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. (Bild Datenbank des Kunsthistorischen Museums Wien, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1193>)



Abb. 32: Hugo van der Goes (?): Anbetung der Könige, 15. Jh., Öl auf Holz, 43,3 x 72,3 cm, Victoria Art Gallery Bath. (Sammlungsdatenbank der Victoria Art Gallery Bath, <http://www.victoriagal.org.uk/index.>)



Abb. 33: Kopie nach Hugo van der Goes:
Anbetung der Könige, 16. Jh., Öl auf Holz,
74 x 65,1 cm, The Metropolitan Museum of
Art, New York. (Sammlungsdatenbank des
Metropolitan Museum of Art New York,
[http://www.metmuseum.org/works_of_art/
collection_database](http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database))



Abb. 34: Quentin Massys: Anbetung
der Könige, 1526, Öl auf Holz,
102,9 x 80 cm, The Metropolitan
Museum of Art New York.
(Sammlungsdatenbank des
Metropolitan Museum of Art New
York, [http://www.metmuseum.org/
works_of_art/collection_database](http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database))

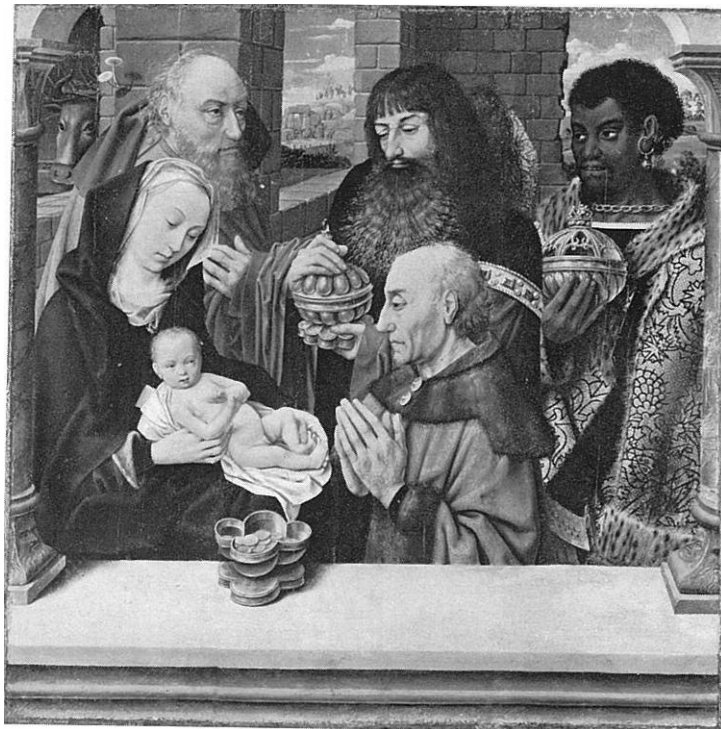


Abb. 35: Nach Hugo van der Goes: Anbetung der Könige, 16. Jh. (?), National Museum of Art,
Kopenhagen. (Friedländer 1926, Plate 36, 22b.)



Abb. 36: Andrea Mantegna: Anbetung der Könige, ca. 1495-1505, Tempera auf Leinen, ca. 50 x 64 cm, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles. (Sammlungsdatenbank The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=900>)



Abb. 37: Quentin Massys: Johannesaltar, 1508-11, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. (Sammlungsdatenbank Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, www.vlaamsekunstcollectie.be)



Abb. 38: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, Detail der Hirten, um 1475-1477, Eichenholz, 253 x 586 cm, Florenz, Uffizien. (<http://commons.wikimedia.org>)

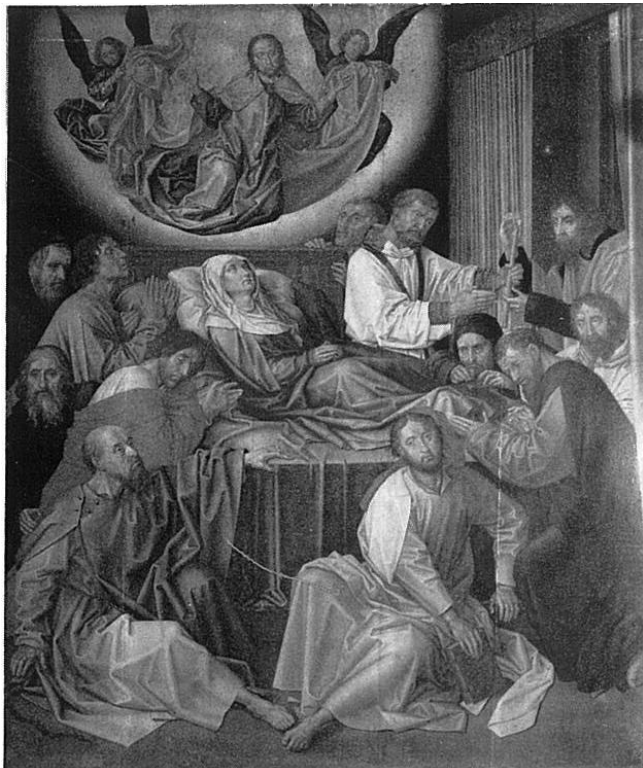


Abb. 39: Nach Hugo van der Goes: Marientod, Holz, 154,5 x 126,5 cm, Museum der Kathedrale Saint Sauveur, Brügge. (Friedländer 1926, Tafel 23, 14a)



Abb. 40: Nach Hugo van der Goes: Marientod, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes.
(Friedländer 1926, Plate 23,14c.)



Abb. 41: Martin Schongauer: Marientod, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Kupferstich, 25,5 x 16,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin.
(Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <http://bpgate.picturemaxx.com/index>)



Abb. 42: Maître des J. Mansel: Fleur des Histoires, Marientod, Bibliothèque Royale Albert Ier, Brüssel, Ms 9231 fol. 236 recto (Sander 1992, S. 209)



Abb. 43: Unbekannter Meister (Kreis des Gerard David? Pedro Nuñez?): Marienzyklus, Tafel des Marientodes, 1490-1500, Öl auf Holz, 188,5 x 111 cm, Museu de Évora, Portugal. (Museu de Évora, Celso Mangucci 2008)



Abb. 44: Nach Hugo van der Goes: Marientod, nach 1500, Öl auf Eichenholz, 38,7 x 35,6 cm, The National Gallery London. (Sammlungsdatenbank der National Gallery London, <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll>)



Abb. 45: Nach Hugo van der Goes: Marientod, Narodní galerie Prag. (Friedländer 1926, Plate 38. 25a.)

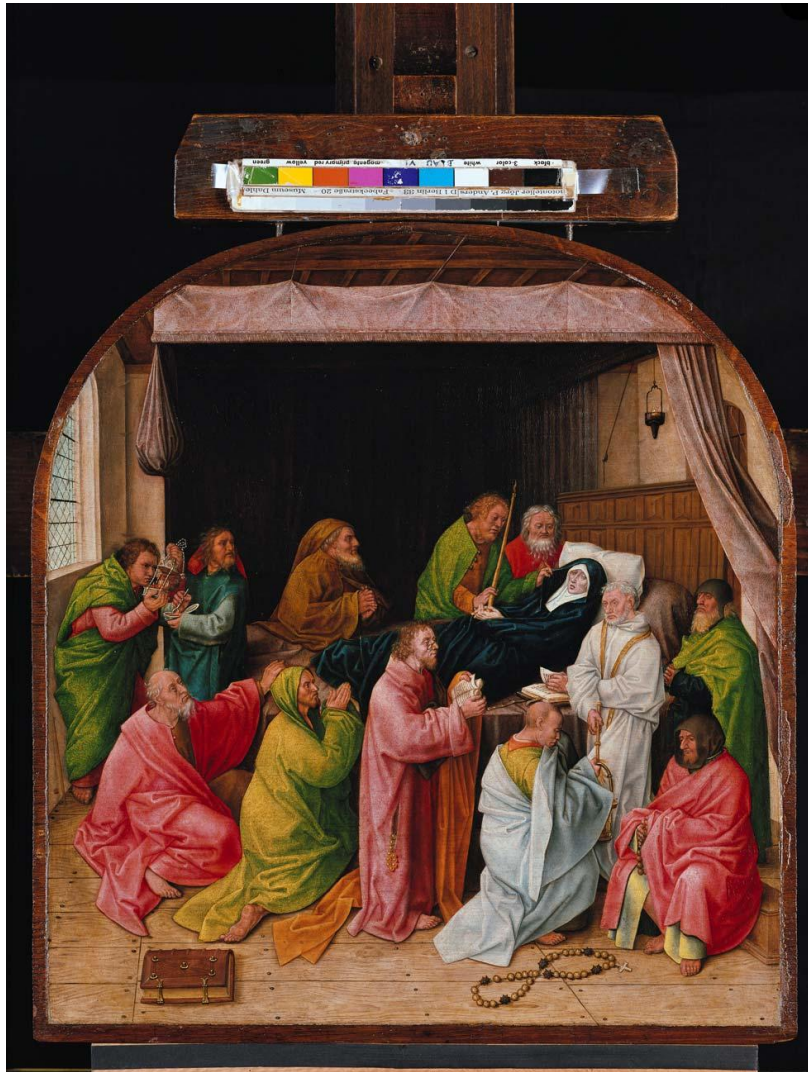


Abb. 46: Nach Hugo van der Goes: Marientod, 1455-1482, Holz, 39,3 x 37,6 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin. (<http://bpgate.picturemaxx.com/index>)



Abb. 47: Nach Hugo van der Goes: Marientod, ca. 1500, Öl auf Holz, 94,8 x 71 cm, Onlinedatenbank von Auktionshäusern www.invaluable.com, Lot 27, Auction Location United States of America, 2001. (Invaluable.com, <http://www.invaluable.com/auction-lot/follower-of-hugo-van-der-goes,-circa-1500-124-p-sc3v8v0yop>)



Abb. 48: Meister von Amsterdam: Marientod, ca. 1500, Öl auf Holz, 57,5 x 76,8 cm, Rijksmuseum Amsterdam. (Sammlungsdatenbank des Rijksmuseum Amsterdam, <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-3467&lang=en>)



Abb. 49: Joos van Cleve: Triptychon, Mittelbild "Tod Mariens", um 1523, Öl auf Holz, 132 x 154 cm, Alte Pinakothek München, (Sammlungsdatenbank Alte Pinakothek München, <http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler>)



Abb. 50: Gerard David (nach Hugo van der Goes): Anbetung der Könige, um 1495, Holz, 123,7 x 166,1 cm, Alte Pinakothek München.
(Sammlungsdatenbank der Alten Pinakothek München, <http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler/>)



Abb. 51: Nach Hugo van der Goes: Anbetung der Könige, zweites Viertel des 16. Jh., Eichenholz, 97,5 x 97,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. (Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <http://www.smb.spk-berlin.de/wcon-docs/startL.htm>)

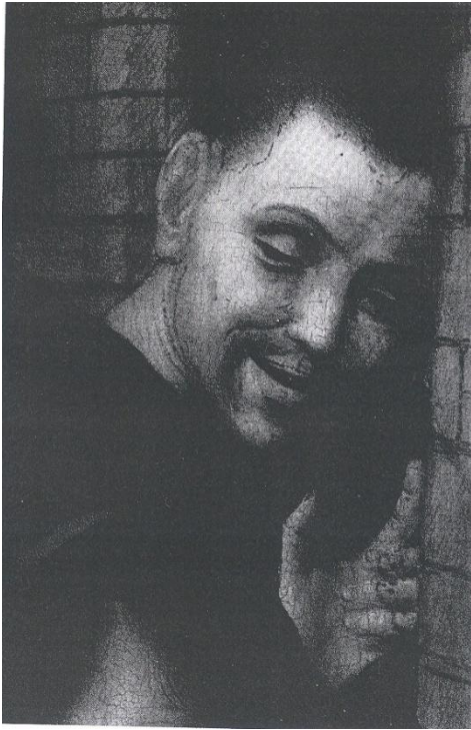


Abb. 52: Gerard David (nach Hugo van der Goes): Anbetung der Könige, Detail, Infrarot-Aufnahme), um 1495, Holz, 123,7 x 166,1 cm, Alte Pinakothek München.
(Arndt 1961, S. 157.)



Abb. 53: Gerard David (nach Hugo van der Goes): Anbetung der Könige, Detail, Röntgen-Aufnahme), um 1495, Holz, 123,7 x 166,1 cm, Alte Pinakothek München.
(Arndt 1961, S. 162.)



Abb. 54: Nach Hugo van der Goes:
Anbetung der Könige, 15. Jh., Öl auf
Holz, 79 x 60cm, Auktion Alter
Meister, 23.3.2007, Los 3012,
Auktionshaus Koller, Zürich, (aus
Schweizer Privatbesitz kommend).
(Auktionskatalog, Auktionshaus
Koller, Zürich,
[http://www.kollerauktionen.ch/shared/
pdf/A140_W212/A140bi_am_low.pdf](http://www.kollerauktionen.ch/shared/pdf/A140_W212/A140bi_am_low.pdf)
)



Abb. 55: Gerard David oder seiner Werkstatt zugeschr.: Anbetung der Könige, um 1520, Öl auf
Holz, 70,5 x 73,3 cm, The Metropolitan Museum of Art New York.
(Sammlungsdatenbank des The Metropolitan Museum of Art New York,
http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database)



Abb. 56: Hieronymus Wiericx: Beweinung, Stich 1586 von Hans van Luyck publiziert, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, Brüssel. (Slachmuylders/Dubois 1999, S. 261.)



Abb. 57: Giovanni Bellini: Beweinung Christi, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Öl auf Fichtenholz, 74,5 x 96,2 cm, Staatsgalerie Stuttgart (aus der Sammlung Barbini-Breganze stammend). (Sammlungsdatenbank der Staatsgalerie Stuttgart, <http://www.staatsgalerie.de/digitalerkatalog/>)

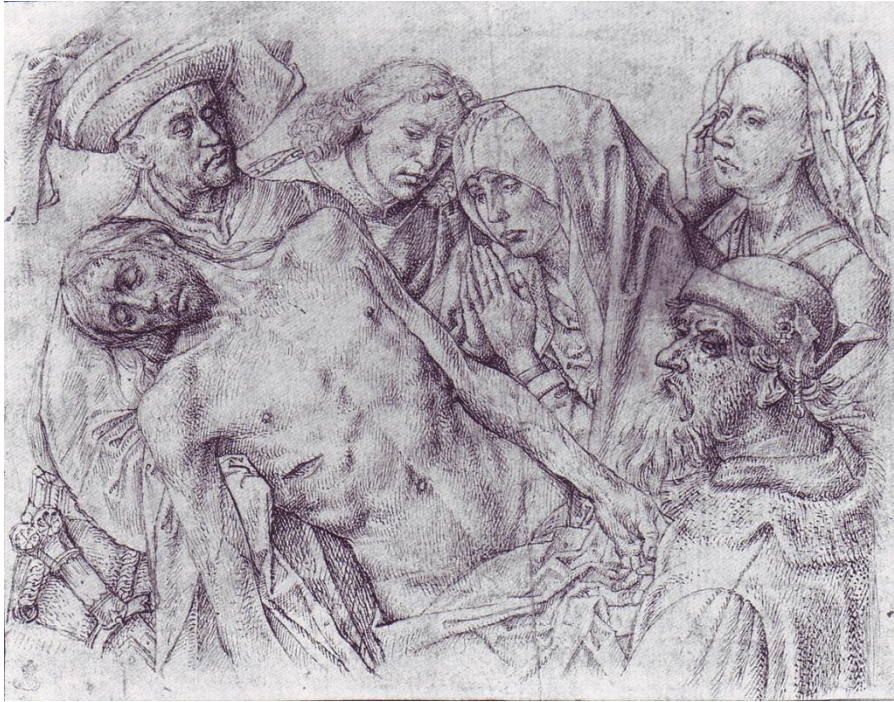


Abb. 58: Pieter Bruegel d.Ä.: Kreuzabnahme, 2. Drittel 16.Jh., 14,2 x 18,6 cm Grafische Sammlung Albertina Wien.(Sander 1992, S. 166.)

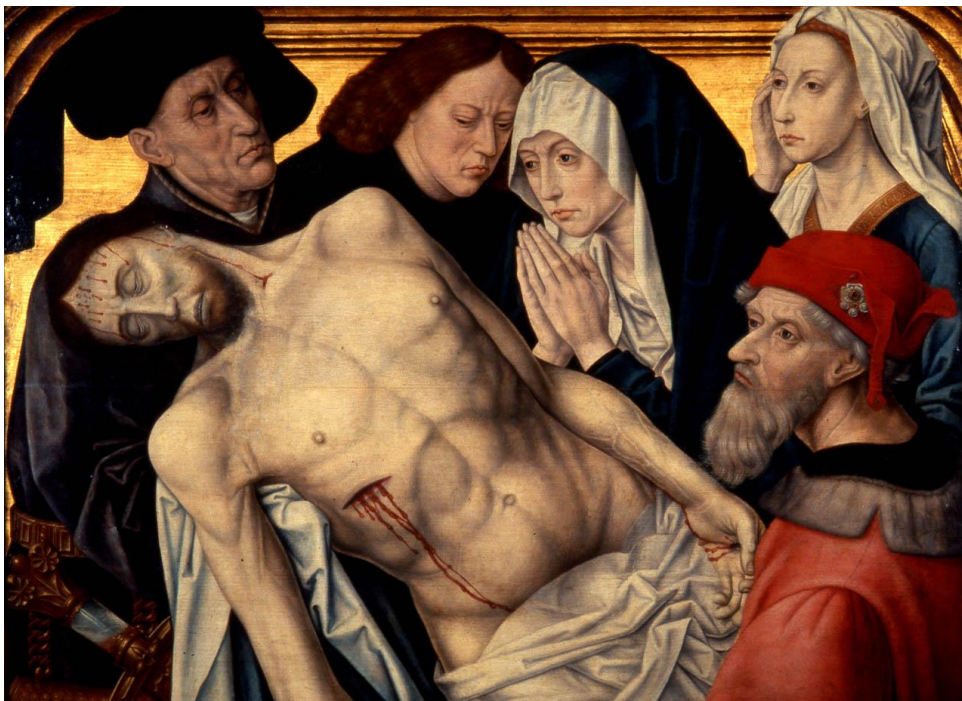


Abb. 59: Nach Hugo van der Goes: Beweinung, spätes 15. Jh., 54,5 x 72 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel.(Sammlungsdatenbank des Rijksmuseum Amsterdam, <http://www.rijksmuseum.nl/images/assets/steunafbeeldingen/SK-A-4488-a>)



Abb. 60: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, Öl auf Holz, 53 x 70 cm Musée du Louvre, Paris. (Sammlungsdatenbank des Louvre, Paris, <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/>)



Abb. 61: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, nach 1527, Mitteltafel des Gertz-Triptychon, 87 x 106 cm, Rijksmuseum Amsterdam. (Sammlungsdatenbank des Rijksmuseum Amsterdam, <http://www.rijksmuseum.nl/images/asets/hoofdafbeeldingen/SK-A-4488?>)



Abb. 62: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, 16. Jh., ca. 1550, Öl auf Holz, 43,6 x 56,5 cm, Museum voor Schone Kunsten, Gent. (Sammlungsdatenbank des Museum voor Schone Kunsten, Gent, www.vlaamsekunstcollectie.be)



Abb. 63: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, 16. Jh., Öl auf Holz, 35 x 52 cm, Durham Castle College (GB), Chapel. (Andrew Thurman, Chapel Clerk, Durham Castle College.)



Abb. 64: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, 16. Jh., Sammlung Thiébauld-Sisson, Paris. Heutiger Aufenthaltsort unbekannt. (Friedländer 1926, Tafel 36, 23b.)



Abb. 65: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, ca. 1600-1620, Öl auf Holz, 96,5 x 124,8 cm, Museum voor Schone Kunsten Ghent. (Sammlungsdatenbank des Museum voor Schone Kunsten Ghent, www.vlaamsekunstcollectie.be)



Abb. 66: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, ca. 1550-1600, Öl auf Holz, 107 x 76,3 cm, Museum voor Schone Kunsten Ghent. (Sammlungsdatenbank des Museum voor Schone Kunsten Ghent, www.vlaamsekunstcollectie.be)



Abb. 67: Hugo van der Goes: Portinari-Altar, Detail Maria Magdalena, um 1475-1477, Eichenholz, 253 x 586 cm, Florenz, Uffizien. (<http://commons.wikimedia.org>)



Abb. 68: Nach Hugo van der Goes: Beweinung/Kreuzabnahme, ca. 1628, Eichenholz, 73,7 x 104,6 cm, Koninklijk Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel, Inv. No. 678. (Slachmuylders/Dubois 1999, Plate 16.)

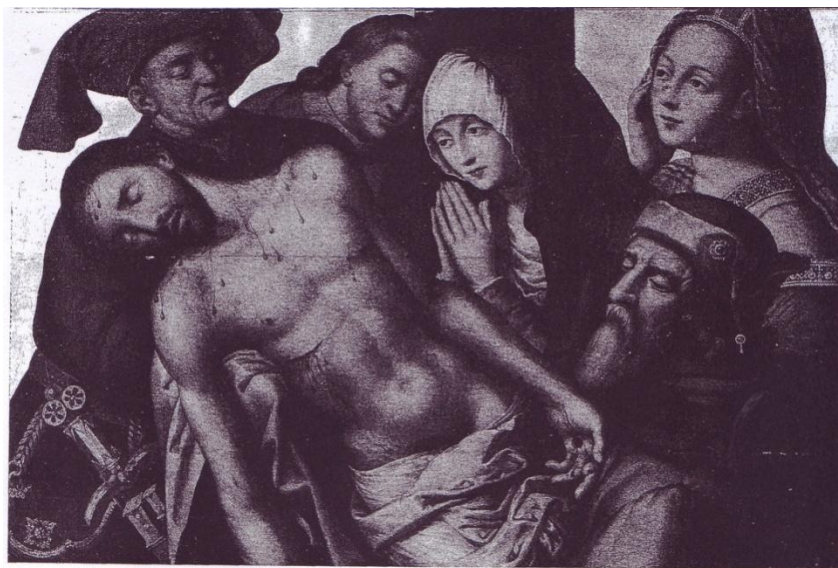


Abb. 69: Nach Hugo van der Goes: Beweinung, 17. Jh., 66 x 101 cm, Musée d'Art et d'Histoire, Cambrai. (Slachmuylders/Dubois 1999, S. 262.)



Abb. 70: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, 17. Jh., Kathedrale von Tournai. (Ringbom 1965, Abb. 97.)



Abb. 71: Nach Hugo van der Goes: Kreuzabnahme, Eichenholz, 91,5 x 96 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. (Sammlungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <http://www.smb.spk-berlin.de/wcon-docs/startL.htm>)



Abb. 72: Nach Hugo van der Goes:
Kreuzabnahme, München, aus der Sammlung
Wiehl, 1911. (Ringbom 1965, Abb. 99.)



Abb. 73: Colijn de Coter: Kreuzabnahme, ca. 1510/15, Öl auf Holz, 35,5 x 42,9 cm,
Rijksmuseum Amsterdam. (Sammlungsdatenbank des Rijksmuseum Amsterdam,
<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-856&lang=nl>)



Abb. 74: Nach Rogier van der Weyden: Triptychon mit der Kreuzabnahme im Mittelteil, erstes Viertel des 16. Jh., Öl auf Eichenholz, Mitteltafel 84,5 x 65 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel. (Sammlungsdatenbank der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

ABSTRACT

Hugo van der Goes, einer, der zweifelsohne in der Reihe der großen Meister Rogier van der Weyden, den Brüdern Van Eyck, Memling oder Hieronymus Bosch zu nennen ist, nimmt einen ganz besonderen Stellenwert in der Altniederländischen Malerei ein. Gerade sein Werk wurde außergewöhnlich oft und über einen im Vergleich mit den anderen großen Altniederländern sehr langen Zeitraum hinweg kopiert. Er hat somit nicht nur Zeitgenossen sondern auch die auf ihn folgenden Generationen tief beeinflusst, da er neue Bildideen und neue Farbschemata entwarf und sich bisher altbekannten Sujets neu zuwandte.

Nach der Einleitung folgt zunächst die Erklärung der Begriffe, mit denen innerhalb des Textes gearbeitet wird. Im Anschluss skizziere ich Van der Goes' Stellung innerhalb der altniederländischen Malerei, erläutere die Schwierigkeiten zur Frage einer möglichen Chronologie seiner Werke und widme mich der Funktion der Kopie und ihrer sich im Laufe der Jahrhunderte verändernden Bedeutung.

In den darauffolgenden beiden Kapiteln untersuche ich Kopien nach Hauptwerken des Hugo van der Goes sowie jene Kopien, die verloren gegangene Originale dokumentieren und das ursprüngliche Oeuvre des Meisters rekonstruieren. Das sind meist zahlreiche Kopien desselben Themas, die mit Hilfe der Stilkritik in Relation zu gesicherten Originalen gebracht werden können und somit die Bedeutung ermessen werden kann, die Hugos Schöpfungen zukommt.

Abschließend werde ich die Ergebnisse dieser Arbeit in der Zusammenfassung präsentieren. Im Anhang findet sich eine Tabelle mit allen mir in meiner Recherche untergekommenen Kopien zu den einzelnen Werken. Sie soll einen Überblick geben aber auch klar die Schwierigkeit zeigen, die durch verschiedenen Bezeichnungen und Nennungen von Kopien und Werken in der Literatur auftreten. Durch teilweise unvollständige oder fehlerhafte Nennungen der Werke in der Literatur erhebt sie keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Da der Bestand an erhaltenen Kopien, Repliken und späteren Fassungen immens ist, die Bezeichnungen der Bilder über die Jahrzehnte wechseln und von verschiedenen Kunsthistorikern teils variabel vergeben werden, einige Werke im Kunsthandel waren und ihr Verbleib nun nicht zu recherchieren ist, ist es nicht möglich, eine vollständige Auflistung aller erhaltenen Kopien zu liefern.

LEBENS LAUF

Teresa-Maria Raninger

Geboren am 08.07.1981 in Salzburg

BILDUNGSWEG:

1987-1991: Volksschule Josefiav, Salzburg.

1991-1999: Akademisches Gymnasium, Salzburg. Humanistisches Gymnasium mit Schwerpunkt Latein und Altgriechisch, Abschluss österreichische Matura.

1999-2000: Sprachstudium (Französisch) in Reims an der Université de Reims, Champagne-Ardenne, Abschluss DELF II.

2000-2002: Studium der Kunstgeschichte mit Fächerbündel Medienkunde an der Universität Innsbruck, Abschluss des 1. Studienabschnittes.

2002-2011: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien.

PRAXIS UND ERWERBSTÄTIGKEIT:

Juni 2004 – November 2008: Angestellte im Pressebüro des MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, zuletzt interimistische Gesamtverantwortung und Leitung des Büros. PR- und Öffentlichkeitsarbeit für sämtliche Projekte, Ausstellungen und Veranstaltungen des Hauses.

Dezember 2008 – Dezember 2009: Studienabschlussstipendium der Universität Wien

Februar 2010 - ...: Mitarbeiterin einer Agentur für PR, Pressearbeit und kulturelle Projekte für verschiedene Institutionen in Wien und international.