

Karl Schade

Ad excitandum devotionis affectum



Weimar 2001

Karl Schade

**Ad excitandum
devotionis affectum**

**Kleine Triptychen in der
altniederländischen Malerei**

VDG
Copyright © VDG-Weimar

Dissertation Freie Universität Berlin 1999.

Diese Arbeit entstand mit Hilfe von Promotionsstipendien des Landes Berlin und der Friedrich-Naumann-Stiftung mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie. Die Drucklegung wurde unterstützt durch die Firmen Olaf Lemke, Berlin und Peter Schade, London.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Schade, Karl :

Ad excitandum devotionis affectum : kleine Triptychen in der
altniederländischen Malerei / Karl Schade. - Weimar : VDG, Verl. und
Datenbank für Geisteswiss., 2001

Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1999

ISBN 3-89739-214-3

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2001

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht,
die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.

Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Knoblich & Wolfrum, Berlin

Druck: VDG, Weimar

Inhalt

<i>Vorwort</i>	7
<i>Einführung</i>	9
1. Thema	9
2. Forschungsgeschichte	14
<i>Erster Hauptteil: Geschichte</i>	17
1. Vorläufer und Anfänge bis 1470	17
1. 1. Frühe Triptychen in der christlichen Kunst	17
1. 2. Unmittelbare Vorläufer: Andachtstriptychen und Reliquiare aus Elfenbein und Edelmetall	18
1. 3. Die ersten kleinen Triptychen in der niederländischen Tafelmalerei	22
1. 4. Die ars nova und die Rolle italienischer Auftraggeber	25
2. Die Zeit der Ausbreitung 1470-1530	31
2. 1. Neue Herstellungstechniken	31
2. 2. Hans Memling und die führende Stellung Brügges in den 1480er Jahren	33
2. 3. Brügge und Brüssel zwischen Innovation und Archaismus im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts	36
2. 4. Der Meister der Magdalenenlegende – ein Spezialist für kleine Triptychen	38
2. 5. Markt und Madonnenbild – Antwerpen und die rasche Verbreitung kleiner Triptychen zu Beginn des 16. Jahrhunderts	39
2. 6. Abkehr von der Nahansicht im Zeichen des Manierismus (1510-20)	43
2. 7. Manierismus, Romanismus und Traditionalismus (1520-30)	50
2. 8. Nachleben	55
<i>Zweiter Hauptteil: Funktionen und Strukturen</i>	57
1. Benutzer und Orte	57
1. 1. Geistliche und Angehörige geistlicher Orden	57
1. 2. Laien	63
2. Benutzung	70
2. 1. Mobilität	70
2. 2. Präsenz: Erinnern und Beschützen	73
2. 3. Andacht: Anbetung, Meditation und Gebet	75
2. 4. Altarretabel	84
2. 5. Sammlerstück	88
3. Warum gerade Triptychen?	91

<i>Literaturverzeichnis</i>	<i>101</i>
Abgekürzt zitierte Literatur	101
Quellen	101
Sammlungs- und Ausstellungskataloge, Kongresse	103
Monographien, Aufsätze und Sammelbände	106
 <i>Katalog</i>	 <i>115</i>
Zur Benutzung	116
1-7 Ecclesia (integrierte Programme)	119
8-97 Maria	133
8 Marienreliquie	133
9-26 Sitzende Madonna in Ganzfigur	135
27-31 Stehende Madonna in Ganzfigur	175
32-64 Madonna – Brustbilder, Halbfiguren und Kniestücke	185
65-69 Mariae Verkündigung	251
70-75 Christi Geburt	261
76-95 Anbetung der Könige	273
96-97 Weitere Marienszenen	313
98-142 Christus	317
98-105 Christusporträts	317
106-120 Kreuzigung	332
121-142 Passion	362
143-154 Heilige und Propheten	407

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung wurde im Juli 1999 vom Fachbereich Geschichtswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen. Neben meinem akademischen Lehrer Eberhard König danke ich James H. Marrow von der Universität Princeton und Klaus Krüger von der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald für die fachliche und persönliche Unterstützung, die sie mir bei meiner Arbeit zuteil werden ließen. So viele Archivare, Museumsdirektoren, Kuratoren, Privatsammler und Universitätsgelehrte haben mir während meiner Forschungsreisen mit Rat und Tat, mit Fotos oder der Genehmigung zu fotografieren weitergeholfen, daß ich sie hier leider nicht einzeln nennen kann. Ihnen sei an dieser Stelle noch einmal ganz herzlich gedankt!

Von meinen Freunden und Kollegen, die mich unterstützt haben, danke ich besonders Antje Fee Köllermann, Anja S. Dollinger und Renate Prochno für das eingehende kritische Lesen des Textes in seinen verschiedenen Stadien und die daraus erwachsenen Anregungen. Stipendien des Landes Berlin und der Friedrich-Naumann-Stiftung ermöglichten mir die Konzentration auf meine Forschungen. Mein Vater, Werner Schade, hatte in mir zu allererst das Interesse für Kunstgeschichte geweckt. Auch während der Arbeit an der vorliegenden Untersuchung half mir die liebevoll engagierte Anteilnahme meiner Eltern sehr, das Vorhaben zu vollenden.

München zu Pfingsten 2001

Karl Schade

Einführung

1. Thema

Die Idee zu der vorliegenden Arbeit kam mir beim Nachdenken über eine Erfahrung, die ich vor einigen Jahren mit Jan van Eycks Dresdner Marien triptychon (Kat.-Nr. 9) gemacht hatte. Dessen originaler Rahmen war erst Mitte der fünfziger Jahre gereinigt und von nachträglichen Ergänzungen befreit worden, wobei man die Signatur Jans und die Jahreszahl der Erschaffung des Bildes entdeckte. Bis dahin hatten namhafte Kenner der altniederländischen Malerei versucht, das Bild stilkritisch zuzuschreiben und zu datieren. In der Zuschreibung an Jan van Eyck herrschte Einigkeit, der Stil und die außerordentlich hohe Qualität ließen keine Alternative. Eine Datierung durch relative Einordnung in Jans Oeuvre schien kein großes Problem, da der Maler fast alle nach dem Genter Altar entstandenen Werke signiert und datiert hatte. Max J. Friedländer schrieb:

»Berücksichtigt man den Maßstab, der dem Dresdner Altärchen seine besondere Zierlichkeit und glückliche Leichtigkeit verleiht, so kann das Werk unbedenklich zwischen dem Arnolfini-Bild in London (1434) und dem Paele-Altar (1436) eingereiht werden.«¹

Tatsächlich war es nach dem Paele-Altar, im Jahre 1437, entstanden. Für sich betrachtet ist eine Abweichung von ein bis zwei Jahren bei stilkritischer Datierung eine hervorragende Leistung. Zum Problem wird erst die Gewißheit mit der Friedländer – getreu einem Axiom kunsthistorischer Stilkritik – annahm, künstlerischer Stil entwickle sich, wenn schon nicht kontinuierlich, so doch unumkehrbar, allein aufgrund der ihm innewohnenden Dynamik. Friedländer schrieb leider nicht, was ihn bewogen hatte, das Dresdner Triptychon »unbedenklich« früher als die van der Paele - Tafel anzusetzen. Wir können jedoch vermuten, welcher Art der Fortschritt war, der Friedländer zu seiner Annahme führte. Wahrscheinlich war es die Vorstellung, daß Jan van Eyck Raum und Figur zunächst nur unvollkommen beherrschte und daher in dem Arnolfini-Bild nur eine Raumecke zeigte. In dem kleinen Dresdner Täfelchen hätte er dann eine neue umfassendere Raum- und Figurenauffassung wie in einer Skizze ausprobiert, und sie schließlich zu der Monumentalität und Geschlossenheit des van der Paele - Altars – mit 1,22 x 1,58 Meter etwa fünfmal so groß wie das Triptychon – gesteigert. Das hatte Jan van Eyck aber nicht getan.

Aber warum nicht? Wenn ein Modell, das das Renaissanceideal einer zunehmenden Bewältigung des Verhältnisses von Figur und Raum im Sinne von Naturähnlichkeit zum Universalkriterium künstlerischen Fortschritts erhebt², an Jan van Eyck scheitert, muß man nach anderen Erklärungen suchen. Warum »beherrscht« Jan van Eyck die Perspektive »noch nicht«, warum stellt er »zu große« Figuren in »zu kleine« Räume. Und warum ist sein Nach-

1 ANM I, S. 101.

folger Petrus Christus, der all das »beherrscht«, so offensichtlich künstlerisch schwächer? Ist es vorstellbar, daß Jan van Eyck wohl jedes Detail so genau wie möglich geben wollte, ihm aber der Raum in Hinblick auf Maßstäblichkeit mit den Figuren gleichgültig war? Wenn ja, warum? Welchen Ausdruck wollte er in dem Dresdner Triptychon erreichen?

Da Jan van Eyck so gut er irgend konnte (»Als ich kan«) seiner Aufgabe gerecht zu werden versuchte, sollte es hilfreich sein, diese Aufgabe gedanklich zu rekonstruieren. Zu welchem Zweck hat der auf dem linken Flügel dargestellte Auftraggeber das Bild bei Jan bestellt? Wir wissen es nicht und werden es wohl auch nie genau wissen. Andererseits ist das Dresdner Triptychon nicht das einzige Bild seiner Art. Vielleicht ist es möglich, andere kleine Triptychen, über deren Gebrauch wir mehr wissen, zum Vergleich heranzuziehen. Und sicherlich ist es am besten, möglichst viele vergleichbare Beispiele zusammenzuziehen und Informationen zu deren Struktur und Gebrauch zu vernetzen. Dadurch würden wir noch am ehesten in der Lage sein, uns vorzustellen, was denn Jan van Eyck tun sollte und, so gut er konnte, tat.

Warum ist ein Kunstwerk so und nicht anders geworden? Diese Frage liegt, zumindest implizit, der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst zugrunde. Kunstgeschichte kann Künstlergeschichte sein, dann sieht sie in der Persönlichkeit des Künstlers den Ursprung von Kunst und fragt, wie ein schöpferischer Mensch aufgrund von Ausbildung und Temperament Erfahrungen und Einflüsse verarbeitet. Sie kann die technischen und organisatorischen Bedingungen untersuchen, unter denen Kunst entstand, und nach deren Relevanz für das einzelne Werk fragen. Kunstgeschichte kann Auftraggebergeschichte sein, fragen, warum und wie ein Individuum oder eine soziale Gruppe sich der Kunstwerke bedient. Konzentriert sie sich auf diese Frage, dann mißt sie der Nachfrage nach Werken die entscheidende Bedeutung für die Entwicklung von Kunst zu. Kunstgeschichte kann Ikonographie, Geistesgeschichte oder Semiotik sein. Sie beruht dann auf der Überzeugung, daß die Denkart von Auftraggebern und Künstlern, die wir durch ein Studium der Literatur der betreffenden Zeit erschließen können, den Ausschlag für das So-und-nicht-anders gegeben hat, und daß dieses erklärt werden kann, indem man das Kunstwerk ähnlich wie einen Text als Zeichensystem liest. Schließlich kann man sich von weitergehenden Fragen abwenden und sein Heil im Faktischen suchen. Klären wie es ist und wie es war. Grundlagen schaffen: messen, zählen, durchleuchten, Quellen erschließen. Aber Grundlagen wofür? Letztlich für die Klärung eben jener Frage, deren letztlcher Unlösbarkeit man durch die Flucht auf den festen Boden der Tatsachen entkommen wollte.

Mir erscheint es sinnvoll, weder auf den Versuch einer Antwort auf die Frage, warum das Werk gerade so aussieht zu verzichten, noch sie endgültig klären zu wollen. Ich werde eine Teilfrage, die nach der Bildaufgabe, isoliert betrachten, um die Spezifik der kleinen, offensichtlich privat³ genutzten Triptychen herauszuarbeiten, die bisher im Schatten ihrer monumentalen Verwandten, der Flügelretabel, kaum als eigenständige Bildart gesehen wurden.

2 Lloyd BENJAMIN (1976, S. 12) charakterisierte diese Haltung mit Bezug auf PANOFKY (1953, Kap. 5, S. 131-148): »The triumph of naturalism in Northern art is seen as the result of a piecemeal adaptation of advanced Italian spatial innovations, beginning with Pucelle and culminating with Bouts, David, and Durer. According to Panofsky it was the conquest of space which gradually brought an end to medieval art.«

Die Frage der Aufgabe betrifft zweierlei: die körperliche Gestaltung des Artefakts und das zu wählende Bildmotiv. Beides hängt natürlich vom Stand künstlerischer Technik und von den Auftraggeberwünschen ab. Da jedoch weder alles getan wird, was technisch möglich ist, noch Auftraggeber sich alles irgend denkbare für beliebige Werke wünschen, wird die Bildaufgabe zu einem wichtigen Punkt bei der Beantwortung der Frage nach dem Gewordensein des Kunstwerks. Die Art, in der eine Bildaufgabe traditionell behandelt wird, prägt die Entscheidungen, die zur Schaffung eines neuen Werkes dieser Bildaufgabe getroffen werden müssen. Gleichgültig ob Auftraggeber und Künstler sich für eine traditionelle oder eine innovative Lösung der jeweiligen Aufgabe entscheiden, Bezugsebene bildet dabei zunächst und vor allem das für die jeweilige Bildaufgabe übliche.

Die große Menge der erhaltenen Altarretabel in Triptychonform hat uns daran gewöhnt, die Bezeichnungen für Form und Funktion synonym zu verwenden. Nordalpine spätmittelalterliche Triptychen religiösen Sujets werden umgangssprachlich als Altäre bezeichnet. Da jeder weiß, daß damit Retabel gemeint sind, fällt diese Inkorrektheit nicht ins Gewicht. Schwerer wiegt die zahlenmäßige und begriffsprägende Dominanz der großen Altarretabel in Hinsicht auf die Bewertung der kleinen Triptychen. Man nennt sie in der Diminutivform, manchmal mit unspezifisch hinzugefügten Beiwörtern, Haus-, Reise- Klapp- oder Flügelaltärchen. Ob diese kleinen Bilder jemals auf oder hinter einem Altar gestanden haben, spielt dabei keine Rolle. Allein ihre formale Ähnlichkeit führt zu diesen Benennungen.

Mit dieser unbedachten Subsumierung breche ich in der vorliegenden Arbeit. Die kleinen Triptychen sollen als eine Gruppe eigenen Rechts behandelt werden, die wohl auch Gemeinsamkeiten mit Retabeln aufweisen, sich aber in einem wichtigen Punkt, dem ihrer privaten Verwendung, unterscheiden. Inwieweit sie sich auch in Hinblick auf Sujets und formale Eigenschaften als eigenständige Gruppe abheben, das soll im folgenden untersucht werden, und es sollen mögliche Erklärungen für Vorhandensein, Charakteristika und Entwicklung der kleinen Triptychen in der altniederländischen Malerei vorgeschlagen und zur Diskussion gestellt werden.

Das charakteristische Merkmal des Triptychons, die Verschließbarkeit eines zentralen Teils durch Flügel, ist bei Altarretabel und Privatbild mit unterschiedlichen Funktionen verbunden. Bei einem Altarretabel kann man mit dem Öffnen und Schließen der Flügel, der Wandlung, den Altarschmuck alltags bescheiden halten, um für die Messe an Sonn- und Festtagen die volle Pracht des geöffneten Schreines zur Geltung kommen zu lassen.⁴ Inventare, vereinzelt bekannte Provenienzen und bildliche Darstellungen kleiner Triptychen deuten dagegen auf eine Verwendung dieser Bilder im privaten Kontext von Wohn- und Schlafzimmern beziehungsweise Klosterzellen hin. Öffnen und Verschließen dienten hier wohl eher zur Einstimmung auf das Gebet und zum Schutz des Bildes beim Transport.

3 Unter »privater« Nutzung wird im Rahmen dieser Arbeit der persönliche Gebrauch von Triptychen durch Einzelne (im Gegensatz zum öffentlichen Gebrauch von Altarretabeln in Kirchenräumen beispielsweise) zur Unterstützung religiöser Handlungen verstanden, ohne daß hier auf den Status von »Privatheit« im späten Mittelalter (vgl. dazu: DUBY 1990) eingegangen wird.

Ist einmal der grundlegende Unterschied von ortsfestem Altar- und beweglichem Andachstriptychon⁵ akzeptiert, stellt sich die Frage, wie letzteres für den Zweck einer Felduntersuchung sinnvoll zu definieren ist. Will man sich nicht auf die wenigen Werke beschränken, über deren zeitgenössische Verwendung historische Nachrichten vorliegen, so gilt es, ein formales Kriterium zu finden, das auf jedes erhaltene Triptychon angewendet werden kann. Für diese Untersuchung habe ich mich für eine Größenbegrenzung bei sechzig Zentimetern Bildhöhe, das entspricht etwa zwei Fuß zur Zeit der Entstehung,⁶ entschieden. Ich übernehme damit einen Erfahrungswert aus Angelica Dülbergs Monographie über das Privatporträt, eine in Hinblick auf die Verwendung im Privatbereich vergleichbare Bildart. Dülberg stellte fest, daß etwa fünf Sechstel der aus dem 15. und 16. Jahrhundert erhaltenen verschließbaren Bildnisse nicht höher als sechzig Zentimeter sind.⁷ Die Begrenzung auf Werke bis zu dieser Höhe der bemalten Fläche scheint mir zu gewährleisten, daß meine Untersuchung die Mehrzahl der transportablen privaten Triptychen umfaßt und stationäre Retabel von Altären weitgehend ausschließt.⁸

Neben der im Sinne des dreidimensionalen Objekts aufgefaßten Triptychonform, dem sakralen Sujet, der Größenbegrenzung und der Technik, Tafelmalerei, wird der Kreis der berücksichtigten Werke definiert durch die Zugehörigkeit zur Kunstlandschaft der burgundischen Niederlande mit den stilprägenden Zentren Brügge, Brüssel, Gent und Antwerpen und eine Entstehungszeit von etwa 1400 bis 1530. Der zeitliche Rahmen spannt sich vom Beginn der erhaltenen Tafelmalerei in den Niederlanden bis zur Ablösung des genuin altniederländischen, in der Malerei auf van Eyck zurückgehenden Stils durch den italienisch ge-

4 Stephan BEISSEL 1889, S. 65 beschreibt eine Anlage, die 1129 (Datierung innerhalb des 12. Jh. umstritten, vgl. KÖTZSCHE 1978, S. 15-46, 208) auf dem Hochaltar der Viktorkirche in Xanten errichtet worden sei. Sie bestand aus der Goldenen Tafel, einem vormaligen Antependium, daneben stehenden Heiligenbüsten und darüber dem Schrein des Heiligen Viktor. »Reich vergoldete und bemalte Flügeltüren verschlossen in der Nacht, in der Fastenzeit und wenn kein Fest zu feiern war, die kostbaren Gegenstände.« Da Beissel seine Information der unpublizierten Handschrift »Historia Xantensis«, zugeschrieben Philipp Schoen, entnahm, die um 1460 entstanden war (vgl. BEISSEL 1889, S. XII), vermute ich, daß die Information über Öffnen und Schließen der Flügel die Praxis des 15. Jahrhunderts reflektiert und entsprechend auch für andere Flügelaltäre dieser Zeit gilt. Ob sie auch für die Entstehungszeit der Anlage zutrifft, ist nach der Quellenlage völlig offen.

Donald EHRESMANN (1982, S. 368) sah nicht in dem schützenden Verschließen von Reliquien, sondern in dem Brauch, die zumeist im Inneren der Schreine vorhandenen Passionsdarstellungen in der Karwoche zu verhüllen, den Ursprung des deutschen Flügelretabels im frühen 14. Jahrhundert.

Es bleibt jedoch festzuhalten, daß weder die Wandlung des Altarretabels, noch überhaupt das Vorhandensein eines solchen allgemein verbindlich vorgeschrieben waren (vgl. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 281 ff.) und daher zahlreiche regionale und individuelle Varianten aufgewiesen haben dürften. Für den uns interessierenden Bereich faßt Lynn F. JACOBS 1998, S. 17 f. die karge Überlieferung zum Öffnen und Schließen von Altarretabeln zusammen.

5 Der Begriff »Andachstriptychon« steht hier für das dreidimensionale Werk für den religiösen Privatgebrauch, nicht für bestimmte Sujets, auch nicht lediglich für drei zueinander in Beziehung gesetzte Bildflächen. Andachstriptychon wird also auf auf einer Ebene mit den das Objekt bezeichnenden Wörtern »Andachtsbildwerk«, »Andachtstafel« und im Unterschied zu »Andachtsmotiv« verwendet. Vgl. SCHADE 1996, besonders S. 148 f.

6 Eine Zusammenstellung und Umrechnung der Fußmaße in altniederländischen Städten bei VEROUGSTRAETE-MARCQ/Van SCHOUTE 1989, S. 76. Die Länge eines Fußes lag danach in den Niederlanden zwischen 27,44 cm (Brügge) und 29,77 cm (Gent).

7 DÜLBERG 1990, S. 62, Anm. 348.

prägten Manierismus und den Beginn der für die sakrale bildende Kunst zunächst problematischen Epoche von Reformation und Gegenreformation.⁹ Die Eingrenzung des Materials soll eine breite Basis¹⁰ bei möglichst vielseitiger Vergleichbarkeit gewährleisten, um begrenzte Verallgemeinerungen zu ermöglichen.

Methodengeschichtlich steht die vorliegende Arbeit in der Tradition einer Kunstgeschichte nach Aufgaben Jacob Burckhardtscher Prägung, die in jüngster Zeit unter dem Schlagwort Mediengeschichte einen neuerlichen Aufschwung erlebt hat.¹¹ Allerdings wäre es bei den kleinen Triptychen gewagt, sie ohne weiteres als einheitliche Bildaufgabe anzusprechen. So beruht diese Arbeit auf der Idee von »Formgewohnheit« wie Max J. Friedländer oder »Funktionsform«, wie Hans Belting es nannte, der Vorstellung einer sich dynamisch verhaltenden wechselseitigen Bedingtheit von Form und Funktion.¹²

8 G.Th.M. LEMMENS 1982, S. 241 unterscheidet von den großen Altarretabeln sogar zwei Gruppen kleinerer Triptychen. Er grenzt »Hausaltäre« mit einer Höhe von 70-90 cm, von denen man anhand der Größe nicht entscheiden könne ob sie als fromme Wandverzierungen oder als Altarbilder für Nebenaltäre und Kapellen angefertigt worden sind, ab von den in seinem Artikel behandelten kleinen Triptychen einer Höhe von 23-24 cm und einer Breite von geöffnet nicht mehr als 30 cm. Von letzteren sei aufgrund der Abmessungen sicher, daß sie allein für die Privatandacht bestimmt gewesen sein können.

Das »Perle von Brabant« genannte Triptychon mit der Anbetung der Könige von Dierick Bouts (Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. WAF 76-78; ENP III, Nr. 24, S. 21, 62, Taf. 38-40), das unsere Größenbegrenzung nur um wenige Zentimeter überschreitet, soll sich 1654 in Mecheln in der Hauskapelle der Familie Snoy befunden haben (ANM III, S. 32).

9 Walter PREVENIER und Wim BLOCKMANS (1986, S. 10) konstatierten das Ende der »burgundischen« Struktur und Kultur in den Niederlanden: »Wendepunkt ist das Jahr 1530. Politisch werden die Niederlande jetzt zu einem Randpunkt in dem staatlichen Ganzen - einem Weltreich - zu dem sie gehören. [...] Auf sozialem und wirtschaftlichem Gebiet setzt ab 1530 eine Reihe schnell aufeinanderfolgender Krisen ein, die in die sogenannte Preisrevolution münden. Auf künstlerischem Gebiet läßt sich um 1530 allgemein die Ablösung der Spätgotik, mit ihrer charakteristischen Formensprache und Themenwahl, durch die Renaissance feststellen. In derselben Phase treten auch die religiösen Gegensätze in den Vordergrund, die die bestehenden Antagonismen dermaßen verschärfen, daß diese zu Spaltprozessen werden, die das Auseinanderfallen der XVII Provinzen bewirken.«

In Brügge wurde der Hutmacher Hektor van Dommele 1527 zum ersten Märtyrer des neuen Glaubens (GEIRNAERT/VANDAMME in: Brügge 1998, S. 39).

10 Obwohl die Arbeit als Felduntersuchung ausgelegt ist, sind nur die wichtigsten Quellen systematisch abgesucht worden: die englische Ausgabe von Max J. Friedländers Standardwerk zur altniederländischen Malerei (zitiert als ENP), die Bände des Corpus Primitifs Flamands (CPF), die Kataloge der Brügger Altniederländerausstellung von 1902 sowie die Bildarchive der Londoner Witt Library, des Brüsseler Centre International d'Etude de la Peinture Médiévale des Bassins de l'Escaut et de la Meuse und die geordneten Bestände des Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie in Den Haag. Dabei wurden mehr als 150 kleine Triptychen erschlossen, eine repräsentative Anzahl, die Verallgemeinerungen zulassen sollte. Die Dunkelziffer von an abgelegener Stelle bewahrten oder im Privatbesitz befindlichen und erst gelegentlich eines Verkaufs kurzzeitig zur Kenntnis der Öffentlichkeit gelangenden kleinen altniederländischen Triptychen ist m.E. in einer dreistelligen Größenordnung anzusetzen.

2. Forschungsgeschichte

Eine umfassende Darstellung zum Thema des privaten Triptychons gibt es nicht. Dafür gibt es einen historischen und einen systematischen Grund. Der historische Grund ist der in dem Wechsel von Jacob Burckhardt zu Heinrich Wölfflin auf dem Basler Lehrstuhl verkörperte Paradigmenwechsel um 1900, in dem das Fach Kunstgeschichte seine methodische Autonomie erlangte. Detaillierteste formale und ikonographische Analysen der gemalten Oberfläche bezogen sich radikal auf das Gestalterische und Geistige im Kunstwerk. Die Kunstgeschichte nach Aufgaben, die Jacob Burckhardt (1898) gegen Ende seines Lebens als wünschenswert betrachtete, hätte da nur gestört. So wie die Kunst jener Zeit suchte auch die wissenschaftliche Kunstgeschichte die äußere Bedingtheit künstlerischen Schaffens möglichst zu vergessen. Die Tatsache, daß Kunst im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert im Dienst der Religion stand, konnte nicht geleugnet werden. Jedoch sah man in der Renaissance vor allem den Beginn jener Befreiung von den Fesseln der Religion, die man selbst gerade durchlaufen hatte. Altniederländische Kunst wurde bei Panofsky (1953) zu einer visuellen Eroberung einer Wirklichkeit, in der der religiöse Sinngehalt sich nurmehr versteckte. Untersuchungen die, wie Adolf Spamer's »Kleines Andachtsbild« (1930), Joseph Brauns »Altartagerät« (1932) und desselben Autors »Reliquiare«, nach Aufgaben bildender Kunst strukturiert waren, wurden zumeist außerhalb der Fachkunstgeschichte von Volkskundlern und Theologen durchgeführt. Die in den späten 1930er Jahren unternommenen Studien von

- 11 Jacob BURCKHARDT 1898/2000. Neuere nach den Aufgaben der Kunstwerke strukturierte Überblickswerke im Bereich von Malerei und Skulptur im 15./16. Jh sind: VAN OS 1984-1990 (Sienesische Altartabel), KECKS 1988 (Florentiner Hausandachtsbild), BELTING 1990 (Tafelbild), DÜLBERG 1990 (Privatporträt), HUMFREY 1993 (Venezianische Altartabel). Wichtig auch die beiden Sammelbände zum Altartabel: HUMFREY/KEMP 1990 und Italian Altarpieces 1994. In seiner Einleitung zu letzterem (ebenda S. 2 f.) benennt Henk van Os als einen Grund heutiger Gelehrter, sich wieder zunehmend mit der kontextuellen Einbindung mittelalterlicher Kunst zu befassen im zeitgenössischen Ungenügen am Avantgarde-Konzept autonomer, nicht zweckgebundener Kunst. Selbst der immer nur als wichtigster Kenner und Attributor der altniederländischen Malerei gewürdigte Max J. Friedländer ging wie selbstverständlich von der prägenden Rolle der Aufgabe aus, wenn er beispielsweise (in ANM III, S. 41) über Dierick Bouts schrieb: »Die Bildnisse einerseits mit den Madonnen in Halbfigur andererseits bei prüfender Betrachtung zusammenzufassen, haben wir mehr als einen Grund. Oftmals waren Madonnen und Bildnisse zu Diptychen oder Triptychen vereinigt. Aber auch, soweit Verbundenheit von solcher Art nicht bestand, bleibt die Gattungsaufgabe in dieser Gattung ähnlich derjenigen in jener Gattung, weil der Ausschnitt der Menschenfigur bis zur Brust oder zum Gürtel, damit das Größenverhältnis der Figur zur Bildfläche, dem Maler und dem Betrachter hier und dort denselben Standpunkt anweist. Sowohl das Bildnis wie die Halbfigur der Madonna, der Beter und der Gegenstand seiner Andacht, forderten von dem Meister Vertiefung in das Menschlich-Seelische. Freilich hier Beobachtung des individuellen Einzelfalles, dort Ausprägung des Ideals. Im Ergebnis ist die Kluft minder breit als zu erwarten steht. Dirk Bouts fügt im Streben nach Natürlichkeit bei relativ großem Maßstabe dem Wunschbild individuelle Züge ein und bleibt andererseits im Porträt dem Typischen nah, einmal weil die Formengewohnheit ihre gleichmachende Wirkung ausübt, und dann weil Gesinnung und Gefühlsweise das Gemeinsame aller Köpfe durchdringen.«
- 12 Für Friedländer siehe die vorangehende Anmerkung. BELTING 1981, S. 69 und 83: »Die Beziehung zwischen Form und Funktion [ist] komplex und überdies auch instabil. Funktion kann eine vorhandene Bildform verwandeln, und diese kann ihrerseits wieder neue Funktionen übernehmen, usw. Es ist überhaupt nur sinnvoll, nach Funktionen zu fragen, wenn das Erkenntnisse für die visuelle Struktur der Bilder einbringt. Wenn sie weder die Existenz noch die Form eines Bildes erklärt, muß Funktion auch nicht als eigener Begriff eingeführt werden, sondern genügt als zusätzliche Information.«

Karl Schulz (1938), Eberhard Hempel (1939) und Max Hasse (1941) zum deutschen Flügelaltar wurden nach dem Ende des nationalsozialistischen Desasters wegen ihres nationalen Charakters gern vergessen, was um so leichter fiel, als sie sich dem Thema nur sehr summarisch angenähert hatten.

Die Stimmung änderte sich mit der durch die Ereignisse von 1968 geprägten Generation, die sich, angeregt durch marxistische Ideen, wieder verstärkt mit der historischen Bedingtheit von Kunst befaßte. Für diesen erneuten Paradigmenwechsel stehen Namen wie Michael Baxandall (1971, 1984, 1987) in der englischsprachigen und Hans Belting (1981, 1987, 1990) in der deutschsprachigen kunsthistorischen Forschung zu Spätmittelalter und Renaissance. Es bildete sich ein geistiges Klima heraus, in dem die zunächst ignorierten grundlegenden Arbeiten des Finnen Sixten Ringbom zur religiös motivierten Entstehung des erzählenden Halbfigurenbildes (1965/1984²) und zur Bildandacht (1969) zur Kenntnis genommen wurden. Andere, vorwiegend amerikanische Gelehrte wie Lloyd Benjamin (1976, 1977), Craig Harbison (1985) und James Marrow (1986) entwickelten den Gedanken weiter, daß der altniederländische Realismus vor allem darin wurzelte, daß die Gläubigen die Verkörperungen ihres Glaubens möglichst lebensecht verbildlicht sehen wollten.

Zum Bildschema des Triptychons unternahm Klaus Lankheit (1959) die erste größere Studie. Er sah das Triptychon als Pathosformel, die, im antiken Votivbild aufgekommen, zum »Idealtypus des christlichen Altarbildes«¹³ wurde. Nach dem Verlust der liturgischen Funktion bei Hieronymus Bosch zerfiel es im 16. Jahrhundert in seine Bestandteile¹⁴, um schließlich im deutschen Expressionismus wiederentdeckt zu werden. Auf Lankheit folgte Wolfgang Pilz, dessen Arbeit zum »Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit« 1970 erschien. Das Interesse der deutschen Forscher am Triptychon bis hin zu Antje Maria Neuners (1995) auf die Altniederländische Malerei konzentrierten Untersuchung richtete sich vorwiegend auf das Zusammenspiel der drei Bildfelder. Die Bezeichnung »Triptychon« wurde daher zweidimensional angewendet; der Objektcharakter, das Aufeinanderbezogensein von Innen- und Außenansicht, spielte keine Rolle. Shirley Neilsen Blum (1969) dagegen betrachtete das altniederländische Triptychon im Kontext der Beziehung zwischen Künstler und Auftraggeber in seiner Objekthaftigkeit. Jedoch auch für sie waren »triptych« und »altarpiece« Synonyme.

Wolfgang Kermer (1967) untersuchte das Phänomen des Diptychons, Susanne Bäuml (1983) das Adorationsdiptychon und schließlich Angelica Dülberg (1990) das Privatporträt. Bezeichnend für die Eingebundenheit in den jeweiligen Zeitgeist ist die im Vergleich der Arbeiten zunehmende Berücksichtigung des funktionalen Aspekts. Die drei Arbeiten werden jeweils durch einen Katalog komplettiert. Damit waren bis auf das kleine Triptychon die wichtigsten Formen privat genutzter spätmittelalterlich-frühneuzeitlicher Bild-Objekte, Tafelbilder, die über mehrere bemalte Flächen verfügten, erschlossen. Einer entsprechenden systematischen Erschließung¹⁵ des kleinen Triptychons stand seine undefinierbarkeit entge-

13 LANKHEIT 1959, S. 16.

14 Ebenda S. 22 f.

gen. Meine größenmäßige Abgrenzung bei 60 Zentimetern Bildhöhe ist ein bewußt gewählter Notbehelf in Ermangelung besserer Kriterien.

Zwei unser Thema als solches tangierende universitäre Abschlußarbeiten wurden leider nicht publiziert. Die in Bonn 1992/93 bei Frank Günter Zehnder entstandene Magisterarbeit von Petra Lentjes-Meyer untersucht kleine Diptychen und Triptychen aus der Kölner Kunst des 14. bis 16. Jahrhunderts. Während mir diese Arbeit zur Verfügung stand, konnte ich in eine quantitative ikonographische Analyse der Darstellungen auf altniederländischen Triptychen, die Suzanne Laemers 1995 an der Universität Nimwegen bei A.M. Koldeweij einreichte, nur für kurze Zeit während eines Aufenthaltes am Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam einsehen. Von Victor M. Schmidt erscheint demnächst eine Untersuchung über das kleine Triptychon im Umkreis Duccios.¹⁶ Die Publikation dieser und die zu erwünschende der Arbeit von Laemers werden systematische Vergleiche mit den in der vorliegenden Arbeit untersuchten Triptychen ermöglichen. Das gilt auch für die 1997 erschienene Arbeit von Dagmar Preising zu Gestalt und Funktion gotischer Reliquientafeln und -altären, die einen selektiven Katalog dieser in Funktion und Gestalt den frühesten hier untersuchten Triptychen ähnlichen Objekte umfaßt.

Die in den letzten Absätzen genannten Untersuchungen vergleichbarer Arten von Kunstwerken bilden das Mosaik, in das sich die vorliegende Arbeit als weiteres Steinchen einfügt. Sie waren hilfreich für die Orientierung im Material, die Formulierung des Themas und gelegentliche Vergleiche. Eigentliche Grundlage meiner Arbeit war hingegen neben der Neuausgabe von Max J. Friedländers Standardwerk zur altniederländischen Malerei (ENP) Anja S. Steinmetz' 1995 publizierte Untersuchung der Darstellung altniederländischer Altarretabel in zeitgenössischen Bildern. Diese Arbeit umfaßt unter der Bezeichnung »Retabel in profanem Ambiente« Darstellungen kleiner Triptychen, die die aufschlußreichsten Quellen in Hinblick auf die entstehungszeitliche Verwendung dieser Bildart bilden.

Den weiteren forschungs- und begriffsgeschichtlichen Kontext, in dem sich die vorliegende Arbeit bewegt, erschließt meine 1996 erschienene Untersuchung des Begriffs »Andachtsbild« in der kunsthistorischen Fachliteratur. Grundlegend für das Verständnis des religiösen Privatbildes in der von uns betrachteten Zeit bleibt nach wie vor Sixten Ringboms umfangreiche Studie »Icon to Narrative — The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting« (1965/1984²). Hans Belting klärte in seinem epochalen Werk »Bild und Kult« (1990) die fundamentale Bedeutung der religiösen Aufgaben von mittelalterlicher Kunst für die Entstehung des autonomen Tafelbildes. In jüngerer Zeit ergab sich mit Henk van Os' Amsterdamer Ausstellung »Gebet in Schönheit« (1994) und der Nürnberger Schau »Spiegel der Seligkeit« (2000) zweimal die in den Katalogen mit wertvollen Überlegungen zu Formen und Funktionen angereicherte Gelegenheit zum Überblick über die Vielfalt der im späten Mittelalter für den privaten Gebrauch geschaffenen religiösen Kunstwerke.

15 Den ersten Ansatz eines Überblicks entwickelte Angelica DÜLBERG (1990, S. 83-85) unter der Bezeichnung »Devotions-Triptychon«.

16 Erscheint voraussichtlich bei Amsterdam University Press im Jahre 2002 unter dem Titel: »Painted Piety: Panel Paintings for Personal Devotion in Central Italy, ca. 1254-1440«.