

Niederländische und französische Malerei 1400–1480

Kritischer Bestandskatalog

Für die Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin
herausgegeben von Katrin Dyballa und Stephan Kemperdick

Mit kunsthistorischen Beiträgen von
Katrín Dyballa, Stephan Kemperdick, Christine Seidel, Erik Eising

und gemäldetechnologischen Beiträgen von
Sandra Stelzig, Beatrix Graf, Maria Zielke, Babette Hartwieg, Maria Reimelt, Anja Wolf



Gemäldegalerie
Staatliche Museen zu Berlin

MICHAEL IMHOF VERLAG

Für die Förderung des Projekts danken wir herzlich



Für die Förderung des Projekts und der Drucklegung
danken wir herzlich



Niederländische und französische Gemälde 1400–1480

Kritischer Bestandskatalog

Für die Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin
herausgegeben von
Katrin Dyballa und Stephan Kemperdick

mit Beiträgen von
Katrin Dyballa, Stephan Kemperdick, Sandra Stelzig, Beatrix Graf,
Maria Zielke, Babette Hartwig, Christine Seidel, Maria Reimelt,
Anja Wolf, Erik Eising

Redaktion
Katrin Dyballa, Stephan Kemperdick

© 2024 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Michael Imhof Verlag, Petersberg, und die Autorinnen und
Autoren

Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin
Matthäikirchplatz
10785 Berlin
www.smb.museum

Direktorin
Dagmar Hirschfelder

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 | D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0 | Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.de | info@imhof-verlag.de

Bildredaktion
Stephan Kemperdick, Katrin Dyballa

Lektorat
Birgit Gropp, Münster

Publikationsmanagement für die Museen
Sigrid Wollmeiner

Gefördert von der DFG, Stellenzeichen DY 121/1-1 / DY 121/1-2
Gefördert von der Ernst von Siemens-Kunststiftung

Umschlag
Jan van Eyck, Die Madonna in der Kirche, Detail, Foto: VERONA
© KIK-IRPA, Brussels

Gesamtgestaltung, Layout und Reproduktion
Carolin Zentgraf, Patricia Koch (Michael Imhof Verlag)

Umschlaggestaltung
Carolin Zentgraf

Druck und Bindung
Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

ISBN 978-3-7319-1289-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://www.dnb.de> abrufbar.

INHALT

Vorwort	7
Vorbemerkungen	8

KATALOG

1 Niederländisch VIERPASS-TRIPTYCHON MIT DER TRINITÄT UND DEN VIER EVANGELISTEN, um 1390/1400	12	13 Jan van Eyck, Kopie nach ANTLITZ CHRISTI, um 1500 (?)	121
2 Nordniederländisch, Umkreis der Meister des Dirc van Delf DIE HEILIGE FAMILIE MIT DEN ENGELN, um 1400/10	22	14 Nach Jan van Eyck BONNE D'ARTOIS, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts (?)	129
3 Französisch DIE MARIENKRÖNUNG, um 1405/10	32	15 Genter Maler der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Kopie nach DIE RACHE DER TOMYRIS, um 1550	134
4 Johan Maelwael (um 1365/70–1415) oder Henri Bellechose (um 1380–1440/44) (?) MADONNA MIT DEN SCHMETTERLINGEN, um 1415	42	16 Petrus Christus (um 1410/20–1475/76) MARIA MIT DEM KIND, DER HL. BARBARA UND EINEM KARTÄUSERMÖNCH (Exeter-Madonna), um 1450	146
5 Jan van Eyck (um 1390/1400–1441), Werkstatt DIE KREUZIGUNG CHRISTI, um 1430/40	52	17 Petrus Christus ZWEI FLÜGEL EINES TRIPTYCHONS: VERKÜNDIGUNG UND GEBURT CHRISTI, JÜNGSTES GERICHT, 1452	156
6 Jan van Eyck BILDNIS DES BAUDOIN DE LANNOY, um 1435/40	62	18 Petrus Christus BILDNIS EINER JUNGEN DAME, um 1470	168
7 Jan van Eyck BILDNIS EINES MANNES MIT ROTEM CHAPERON (sog. Giovanni Arnolfini), um 1435/38	72	19 Gruppe Meister von Flémalle RASENBANKMADONNA, um 1420/30	176
8 Jan van Eyck DIE MADONNA IN DER KIRCHE, um 1437/41	80	20 Jacques Daret (um 1404–nach 1468) DIE HEIMSUCHUNG MARIENS UND DIE ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE, 1433–35	186
9 Jan van Eyck, Werkstatt BILDNIS EINES MANNES, um 1425/40	96	21 Jacques Daret BILDNIS EINES MANNES MIT ROTEM CHAPERON, um 1455/60	204
10 Süddeutscher Maler, nach Jan van Eyck DIE MADONNA AM SPRINGBRUNNEN, um 1460/70	100	22 Jacques Daret, Kopie nach DIE ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE, um 1505/1510	213
11 Nach Jan van Eyck (?) BILDNIS EINES JUNGEN MANNES MIT ROSE, um 1450	107	23 Gruppe Meister von Flémalle / Rogier van der Weyden (1399/1400–1464) BILDNIS EINES FEISTEN MANNES, um 1435/40	224
12 Jan van Eyck, Kopie nach DER MANN MIT DEN NELKEN, um 1520	112		

24 Rogier van der Weyden oder Werkstatt DIE KREUZIGUNG CHRISTI, um 1440	235	40 Dieric Bouts, Werkstatt MARIA EINER GEBURT CHRISTI, Fragment, um 1465/70	440
25 Rogier van der Weyden BILDNIS EINER JUNGEN FRAU, um 1440	248	41 Dieric Bouts, Werkstatt oder Nachfolger CHRISTUS AM KREUZ, um 1475	450
26 Rogier van der Weyden MIRAFLORES-ALTAR, vor 1445	260	42 Dieric Bouts, Nachfolge MITTELTAFFEL UND RECHTER FLÜGEL EINES KREUZIGUNGSTRIPTYCHONS, um 1475/90	457
27 Rogier van der Weyden TRIPTYCHON MIT DER GEBURT CHRISTI (Middelburger oder Bladelin-Altar), Ende der 1440er-Jahre	282	43 Dieric Bouts, Werkstatt MARIA MIT KIND, um 1475	466
28 Rogier van der Weyden, Nachfolge (Meister der Katharinenlegende?) VERKÜNDIGUNGSENGEL, VISION DES KAISERS AUGUSTUS, um 1465	304	44 Hugo van der Goes (um 1440–1482/83) DIE ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE (Monforte-Altar), um 1470/75	472
29 Rogier van der Weyden JOHANNESALTAR, um 1452/55	315	45 Hugo van der Goes DIE TRAUERNDEN EINER KREUZABNAHME CHRISTI, um 1480	494
30 Rogier van der Weyden DIE HEILIGEN MARGARETA UND APOLLONIA, um 1450	334	46 Hugo van der Goes DIE GEBURT CHRISTI, um 1480	505
31 Rogier van der Weyden BILDNIS KARLS DES KÜHNEN, um 1460/63	345	47 Hugo van der Goes, Kopie nach (Aert van den Bossche [um 1450/60–nach 1506] ?) DIE ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE („Die Anbetung vor dem Stall im Hügel“), um 1505/15	520
32 Rogier van Weyden, Werkstatt JOHANNES DER EVANGELIST, um 1450	355	48 Hans Memling (um 1435/40–1494) MARIA MIT DEM KIND, um 1470	528
33 Rogier van der Weyden, Kopie nach BILDNIS PHILIPPS DES GUTEN, um 1520	361	49 Hans Memling BILDNIS EINES MANNES, um 1470/75	538
34 Niederländisch, nach Rogier an der Weyden DIE BEWEINUNG CHRISTI, um 1510/20	366	50 Hans Memling THRONENTE MARIA MIT DEM KIND, um 1480/85	546
35 Brüsseler Meister und Meister des Prado-Erlösungsaltars (?) DAS JÜNGSTE GERICHT UND DIE KLUGEN UND TÖRICHEN JUNGFRAUEN, um 1450/60 und um 1480	376	51 Hans Memling MADONNA DES TRIPTYCHONS DES BENEDETTO PORTINARI, 1487	556
36 Jean Fouquet (um 1420–um 1480) ÉTIENNE CHEVALIER MIT DEM HL. STEPHANUS, um 1452/60	387	52 Hans Memling, Werkstatt THRONENTE MADONNA MIT ENGEL, Ende der 1480er-Jahre	565
37 Simon Marmion (um 1425–1489) ZWEI FLÜGEL DES RETABELS VON SAINT-BERTIN IN SAINT-OMER, 1459	400	Verzeichnis der Abkürzungen	572
38 Albert van Ouwater (Lebensdaten unbekannt) DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS, um 1465/70	420	Verzeichnis der Stationen der USA- und Europa-Tourneen	572
39 Dieric Bouts (um 1420–1475) CHRISTUS IM HAUS DES PHARISÄERS SIMON, um 1465/70	432	Verwendete Literatur und Dokumente	574
		Abbildungsnachweis	607
		Technische Daten der verwendeten Geräte	608

VORWORT

In der enzyklopädisch angelegten, die europäische Malerei vom 13. bis zum 18. Jahrhundert umfassenden Sammlung der Gemäldegalerie stellt die sogenannte altniederländische Malerei einen besonders hochkarätigen Bestand dar. Trotzdem fehlte bislang ein aktueller Standards entsprechender wissenschaftlicher Katalog zu diesen Werken. Wer sich damit beschäftigen wollte, war auf Einzelpublikationen angewiesen oder musste mit dem „Katalog der ausgestellten Werke“ von 1975 Vorlieb nehmen. Diese für die Zeit sehr verdienstvolle Sammlung von Abbildungen und Kurztexten zu den Westberliner Beständen war allerdings nicht für wissenschaftliche Ansprüche konzipiert worden. Ein ausführlicher Katalog stellte somit ein dringend zu behebendes Desiderat dar, zumal die meisten großen Sammlungen früher niederländischer Malerei, unter denen sich die Berliner Galerie an der Spitze einreihen kann, mittlerweile über umfängliche Kataloge verfügen, die sowohl kunsthistorische als auch kunsttechnologische Aspekte der Werke thematisieren.

Zu einigen Teilbeständen der Gemäldegalerie sind bereits wissenschaftliche Kataloge publiziert worden, so zu den deutschen Gemälden des 17. Jahrhunderts im Jahr 2020, zu den deutschen Werken von 1230 bis 1430 im Jahr 2010 und schon 1987 zu den frühen italienischen Tafeln. Der vorliegende neue Band deckt nun mit den bis um 1480 entstandenen Werken den wichtigsten Teilbereich der frühen niederländischen und französischen Gemälde ab.

Das Forschungs- und Katalogisierungsprojekt sowie seine Finanzierung mit Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft wurden 2014 von Katrin Dyballa, dem Kurator Stephan Kemperdick und dem damaligen Direktor der Gemäldegalerie, Bernd W. Lindemann, vorgeschlagen. Es ist außerordentlich erfreulich, dass die DFG dem Förderantrag zugestimmt und die Arbeit von Katrin Dyballa und der Restauratorin Sandra Stelzig über einen Zeitraum von drei Jahren gefördert hat. Im Namen aller am Projekt Beteiligten danke ich der DFG herzlich für diese großzügige Unterstützung sowie namentlich Claudia Althaus für die hervorragende Betreuung. Die Ernst von Siemens Kunststiftung hat es unter Leitung von Martin Hoernes ermöglicht, dass Beatrix Graf, ehemalige Restauratorin der Gemäldegalerie, ihre Kenntnisse aus den einst von ihr durchgeföhrten technischen Untersuchun-

gen und Restaurierungen einbringen konnte. Darüber hinaus hat die Stiftung einen substanzien Beitrag zur Buchpublikation dieses Katalogs geleistet. Zudem danke ich Michael Eissenhauer, dem ehemaligen Generaldirektor der Staatlichen Museen, sowie den Mitarbeiterinnen der Generaldirektion Florentine Dietrich und Angela Fischel dafür, dass sie die Anstellung der externen Kräfte und einen Teil der Finanzierung möglich gemacht haben. Viele Kolleginnen und Kollegen haben an der Verwirklichung dieses ambitionierten Projekts mitgewirkt, das zahlreiche wichtige neue Erkenntnisse erbracht hat und in vieler Hinsicht eine neue Ausgangsbasis für die weitere Forschung zur altniederländischen Malerei darstellt. An erster Stelle gilt mein Dank Katrin Dyballa und Stephan Kemperdick als den Herausgeber*innen und Hauptautor*innen dieses umfangreichen Katalogs. Babette Hartwig hat als Leiterin der Restaurierung die kunsttechnologischen Untersuchungen inhaltlich und organisatorisch wesentlich mit unterstützt und selbst Beiträge verfasst. Darüber hinaus zeichnen für technische Untersuchungen und Katalogtexte fünf weitere Restauratorinnen verantwortlich, allen voran Sandra Stelzig, daneben Beatrix Graf, Maria Zielke, Maria Reimelt und Anja Wolf. Hinzu kommen holztechnische und dendrochronologische Untersuchungen von Peter Klein und Rainer Wendler. Ein Großteil der Fotos der Gemälde sowie alle neuen technischen Aufnahmen stammen von Christoph Schmidt. Spezielle Untersuchungen wurden in Zusammenarbeit mit Ina Reiche, Sabine Schwerdtfeger, Regine-Ricarda Pausewein und Katharina Müller vom Rathgen-Forschungslabor durchgeführt; zusätzliche Farbmessungen übernahm Jens Bartoll von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten. Drei der kunsthistorischen Beiträge wurden von Christine Seidel und Erik Eising beigesteuert. Allen Genannten sei sehr herzlich gedankt.

Nicht zuletzt möchte ich auch dem Michael Imhof Verlag danken, namentlich dem Inhaber Michael Imhof sowie den Mediendesignerinnen Patricia Koch und Caroline Zentgraf, die die große Aufgabe übernommen haben, den Katalog so ansprechend zu gestalten und zu publizieren.

Dagmar Hirschfelder,
Direktorin der Gemäldegalerie, im Februar 2024

Johan Maelwael oder Henri Bellechose (?)

4 MADONNA MIT DEN SCHMETTERLINGEN

Um 1415
Kat.Nr. 87.1
Leinwand, 107,5 x 80,9 cm
Malfläche: allseitig beschnitten, 107,5 x 80,9 cm

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bildträger: Dieses sehr frühe Beispiel eines Leinwandgemäldes ist auf einem einteiligen Gewebestück in einfacher Leinenbindung ausgeführt. Das Gewebe ist fein und dicht, mit einer hohen Fadenzahl von 19 bis 21 vertikalen und 16 horizontalen Fäden pro Zentimeter gewoben. Beide Fadensysteme sind in Z-Richtung gedreht. Am oberen und unteren Rand weisen schwache Spanngirlanden darauf hin, dass die Beschneidungen hier nicht sehr umfangreich sein können. Die seitlichen Ränder wurden vermutlich ebenfalls nur geringfügig beschnitten, sodass wahrscheinlich eine originale Gewebebahnbreite von ca. 84 cm und damit von etwa fünf Viertel Ellen zu rekonstruieren ist.¹

Grundierung: Die Leinwand ist mit einer äußerst dünnen, hell sandfarbenen Grundierung versehen, die ausschließlich porenlösend zwischen den Leinwandfäden liegt (Abb. 4.2). Sie enthält als Hauptbestandteil Kreide, weiter Aluminiumsilikat und etwas Eisen.² Vergleichbare Grundierungen finden sich auch in Beispielen sogenannter Tüchleinmalerei.³

Unterzeichnung: Die IRR (Abb. 4.3) zeigt eine sicher ausgeführte, dunkle Pinselunterzeichnung mit Schraffuren und Kreuzschraffu-

ren, deren dicker, schwarzer Farbauftrag mikroskopisch erkennbar ist. Sie zeichnet sich in den Engelsfiguren besonders dunkel ab. In den Hauptfiguren zeigen sich zusätzlich weniger sicher ausgeführte Striche, die sich mikroskopisch nicht erfassen lassen. Sie sind heller, sehr fein und stammen offenbar von einem trockenen Zeichenmaterial. Besonders prägnant sind die Unterschiede zwischen den Unterzeichnungen von Marias Locken oder den Engelsfiguren und den sehr zarten Strichen am Oberarm des Kindes.

Metallauflagen: Die Vergoldungen beider Ausführungsphasen wurden als Ölvergoldungen über dickem, hellbraunem Anlegetmittel ausgeführt, das eisenhaltigen Ocker, Bleiweiß, Kreide und wenige Zinnoberpartikel enthält.⁴

Farbauftrag und Malweise: Die Malerei ist deckend und mehrschichtig mit augenscheinlich öhlhaltigen Bindemitteln ausgeführt, wodurch sie sich technologisch grundsätzlich von der Tüchleinmalerei mit ihren wässrigen Bindemitteln unterscheidet. Nach Ausführung der Unterzeichnung wurde der schwarze Hintergrund direkt auf die Grundierung gelegt, wobei die Flächen der Figuren ausgespart blieben. Sie wurden anschließend blaugrau untermalt. Wie anhand variiert der Helligkeitswerte zu vermuten ist, wurde wahrscheinlich bereits hier modellierend gearbeitet. Die zu vergoldenden Bereiche wurden in der Malerei konsequent ausgespart. In einer ersten Vergoldungsphase wurden anschließend Marias Nimbus sowie die Haare und Gewänder der Engel ausgeführt, danach folgte die weitere Ausarbeitung der Malerei. Erst in einer zweiten Vergoldungsphase wurden Strahlen, Haarreifen und Borten appliziert. Abschließend wurden letzte Details farbig ausgeführt. Die Malerei erfolgte nach dem Grundprinzip einer ersten flächigen, farbigen Anlage im mittleren Lokalton, gefolgt von einer deckenden Modellierung der Lichter und einer abschließenden Schattierung mit Lasuren. So wurde Marias Mantel, der mit kostbarem Lapislazuli pigmentiert ist (VIS, ESEM-EDX),⁵ in einer ersten blauen Farbschicht vormodelliert und dann mit einer blauen Lasur abgeschlossen. Die roten Seraphen wurden entsprechend über einem flächig aufgetragenen Mittelrot mit einem hellen, mennigehaltigen Orange gehöht (XR). Die In-

Abb. 4.2 – Mikroaufnahme: helle Grundierung unter orangefarbenem Farbauftrag



Petrus Christus

17 ZWEI FLÜGEL EINES TRIPTYCHONS: VERKÜNDIGUNG UND GEBURT CHRISTI, JÜNGSTES GERICHT

1452

Bezeichnung auf separatem Schriftfeld: linker Flügel „petrus xpi me fecit“, rechter Flügel „anno domini m cccc lij“

Kat.Nr. 529A, 529B

Eichenholz, linker Flügel: 147,3 x 59,5 x 0,4–0,5 cm, rechter Flügel:

147,3 x 59,4 x 0,4–0,5 cm

Malfläche links: 135,1 x 56,6 cm (Bildfeld) und 4,9 x 56,6 cm

(Schriftfeld), rechts: 135,0 x 56,5 cm (Bildfeld) und ca. 4,2 x 56,5 cm (Schriftfeld)



Abb. 17.2 – Infrarotreflektogramm, Detail: Engel der Verkündigung

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bildträger: Für die Tafeln wurden jeweils drei radial geschnittene Bretter in vertikalem Faserverlauf mit jeweils vier Dübeln verbunden. Die ungrundierten Ränder und je ein holzsichtiger Querstreifen mit Resten von vier Holzdübeln geben Hinweis auf ursprüngliche Nutrahmen mit je einer vorderseitig aufgesetzten Leiste. Laut Dendrochronologie sind Brett I und II von 529A stammgleich mit Brett II von 529B, Brett III von 529A mit Brett I und III von 529B. Die Mittelbretter beider Tafeln sind sehr schmal und bildeten einst ein breites Brett.¹ Bei einem jüngsten Jahrring von 1419 ist ein Fälldatum ab 1428 möglich, ab 1434 wahrscheinlich.²

Grundierung: Die Tafeln wurden in ihren Rahmen hell grundiert, die originalen Grundiergrade sind vorderseitig weitgehend erhalten.

Unterzeichnung: Die IRR der linken Tafel zeigt eine ausführliche, sichere Unterzeichnung mit Schraffuren und Kreuzschraffuren (Abb. 17.2). Mikroskopisch ist sie als schwarze Pinselunterzeichnung erkennbar. Unter der Figur Josephs sind Wege und Bäume gezeichnet, im Fensterausschnitt der *Verkündigung* Hügel und Schiffe am Horizont. Das Bein des Kindes war kürzer unterzeichnet. In der *Verkündigungsszene* lässt sich ein Fluchtpunkt rekonstruieren, der auf der vertikalen Mittelachse und auf dem Horizont liegt. Die Engel der *Geburt* sind bereits ohne Flügel unterzeichnet.

Die Unterzeichnung des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 17.3) zeigt neben einer schwarzen Pinselunterzeichnung der gesamten Darstellung eine andersartige Unterzeichnung im Regenbogen, mit Spuren von zwei unterschiedlichen, wahrscheinlich trockenen Zeichenmitteln. Der Halbkreis wurde mit dem Zirkel konstru-



iert, dessen Einstich ebenso auf der vertikalen Mittelachse liegt wie der Fluchtpunkt des Chorgestühls. Gegenüber der linken Tafel sind im *Jüngsten Gericht* mehr und weitreichendere Pentimenti abzulesen: Die Position einiger Engelsflügel war anders vorgesehen und fünf zusätzliche Figuren von Auferstehenden sind unterzeichnet. Die Fuß- und Beinhaltungen der Höllenwesen auf dem Skelett zeigen an mehreren Punkten eine von der Malerei abweichende Unterzeichnung. Der Schädel war im ersten Entwurf in starker Verkürzung mit nach unten gerichtetem Blick und zu Ellipsen verkürzten Augenhöhlen unterzeichnet (Abb. 17.4), bevor die Blickrichtung frontal auf den Betrachter geändert wurde. Der Künstler behielt aber die stark verkürzte Form des Schädels bei. Über den ausgebreiteten Armen des Skeletts sind in der IRR Linien sichtbar, die möglicher-

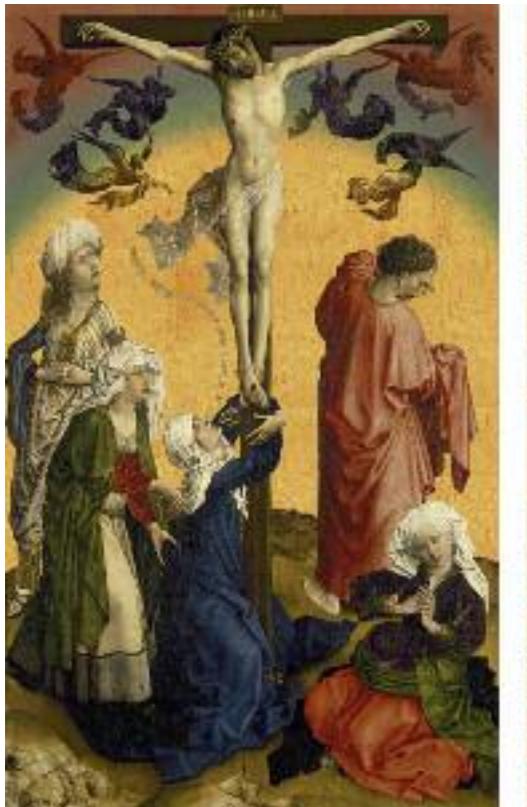


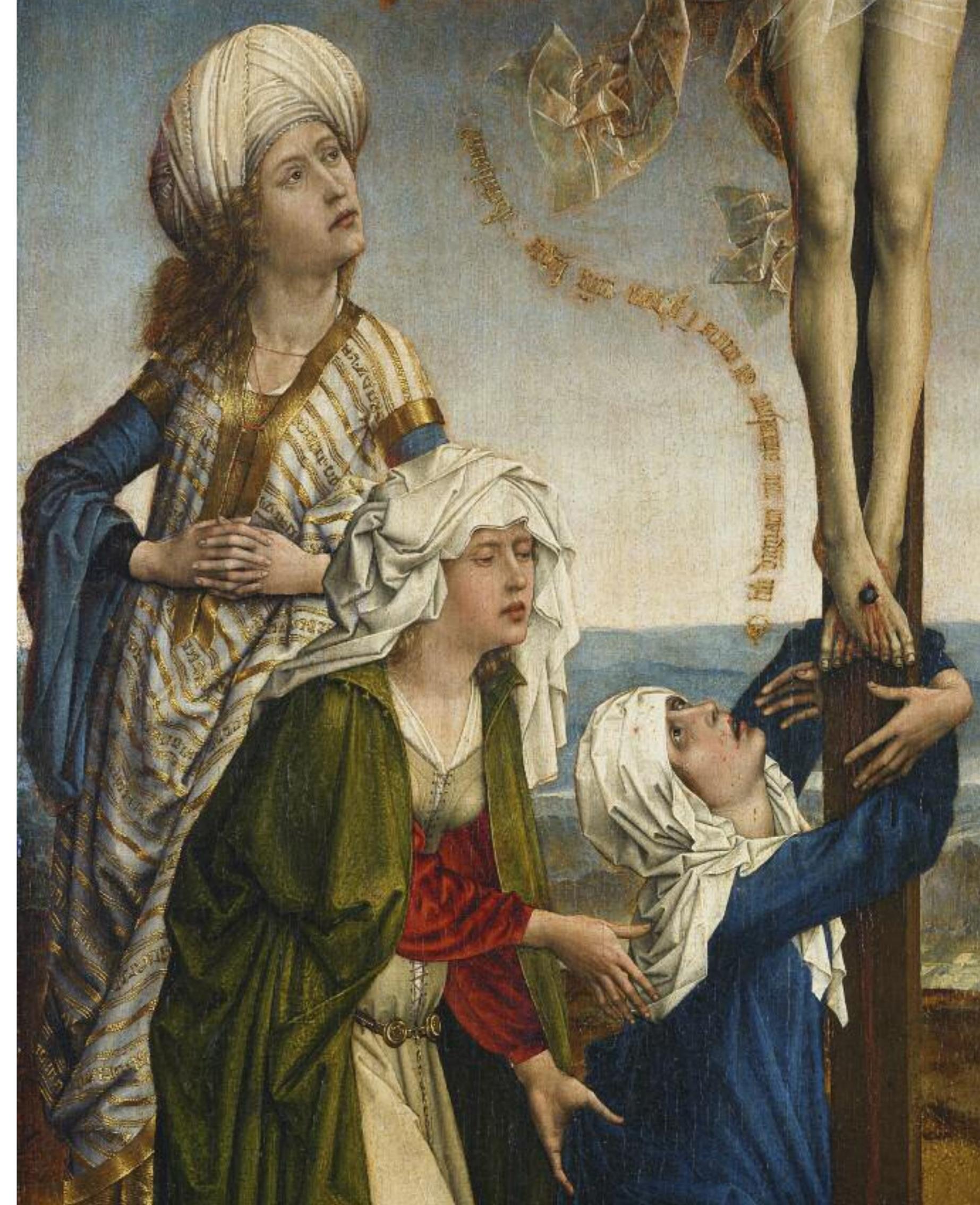
Abb. 24.9 – Rekonstruktion eines möglichen Diptychons in Anlehnung an eine Gregorsmesse aus dem Umkreis Rogier van der Weydens, Kopie um 1500, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

men sein könnte. Hier tun sich mehrere Möglichkeiten auf. Zum einen ist bekannt, dass Margarethe durch ihre spanischen Verwandten in den Besitz altniederländischer Werke kam, hierzu zählen etwa die kleinen Tafeln von Juan de Flandes und Michel Sittow aus dem Nachlass Isabellas I. von Kastilien, Enkelin des Königs Juan II. von Kastilien und Schwiegermutter von Margarethes Bruder, Philipp dem Schönen.²³ Ihre Kunstsammlung wurde ferner durch private wie diplomatische Geschenke bereichert, so übergab ihr Diego de Guevara kurz vor seinem Tod Jan van Eycks sogenanntes „*Arnolfini*“-Doppelbildnis.²⁴ Um dem ursprünglichen Bestimmungsort des Diptychons nachzuspüren, lohnt ein Blick auf die Kombination der beiden Bildthemen. In der Kreuzigung wird die Compassio der Muttergottes besonders betont. Sie durchlebt das Leid ihres Sohnes am eigenen Körper: Sie hält das Kreuz eng umschlungen, Christi Blut vermischt sich mit ihren Tränen. Auf diese Weise wird Maria als Miterlöserin der Menschheit, als Co-Redemptrix, vorgestellt. Betont wird dieser im 15. Jahrhundert aufkommende Gedanke ferner durch die Worte, die aus ihrem Mund entströmen und von Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153) stammen sollen. Dem Gründer des Zisterzienserordens erschien die Muttergottes mehrmals, was sich auch in den Predigten und Texten des großen Mariologen niederschlägt. Letztlich ist es dabei unerheblich, dass der Wortlaut nicht auf einen Text des hl. Bernhard, sondern auf einen seiner Ordensbrüder, Oglerius, Abt von Locedio (gest. 1214), zurückgeht.²⁵ Bemerkenswert ist ferner, dass auch die

Darstellung der Gregorsmesse einen besonderen Stellenwert im Zisterzienserorden einzunehmen scheint. Die Kombination von Kreuzigung und dem Bernhard-„Zitat“ passt also gut zur Gregorsmesse, was abermals dafür spräche, dass das Berliner Bild der linke Flügel von Margarethes Diptychon war. Etliche Darstellungen von Gregorsmessern stehen mit den Zisterziensern in Zusammenhang, darunter die oben erwähnte Tafel des Jüngeren Meisters der Heiligen Sippe; ferner zeigt das Tympanon am Südquerhaus der Heilsbronner Zisterzienserkirche (um 1400) eine Gregorsmesse, ebenso die Malereien der Außenseiten eines Antwerpener Schnitzretabels (um 1510), das für das Zisterzienserkloster Ihlow in Ostfriesland in Auftrag gegeben worden ist.²⁶ Eine Korporalientasche mit diesem Bildthema stammt aus dem Zisterzienserinnenkloster Derneburg bei Hildesheim.²⁷ So ist denkbar, dass Margaretes Diptychon ursprünglich für ein Zisterzienserkloster oder für eine Person, die dem Orden verbunden war, geschaffen wurde. Wie es von dort in ihre Sammlung gelangt sein könnte, bleibt freilich offen.

ZUSCHREIBUNG UND DATIERUNG

Erstmals machte Johann David Passavant 1853 auf die Kreuzigung aufmerksam, als er sie in Madrid in der Sammlung Vicente Peleguera sah, dem Hofmaler der spanischen Königin.²⁸ Er wies die Tafel dem jungen Rogier van der Weyden zu – entgegen der Meinung des Eigentümers, der sie für eine Arbeit Jan van Eycks hielt.



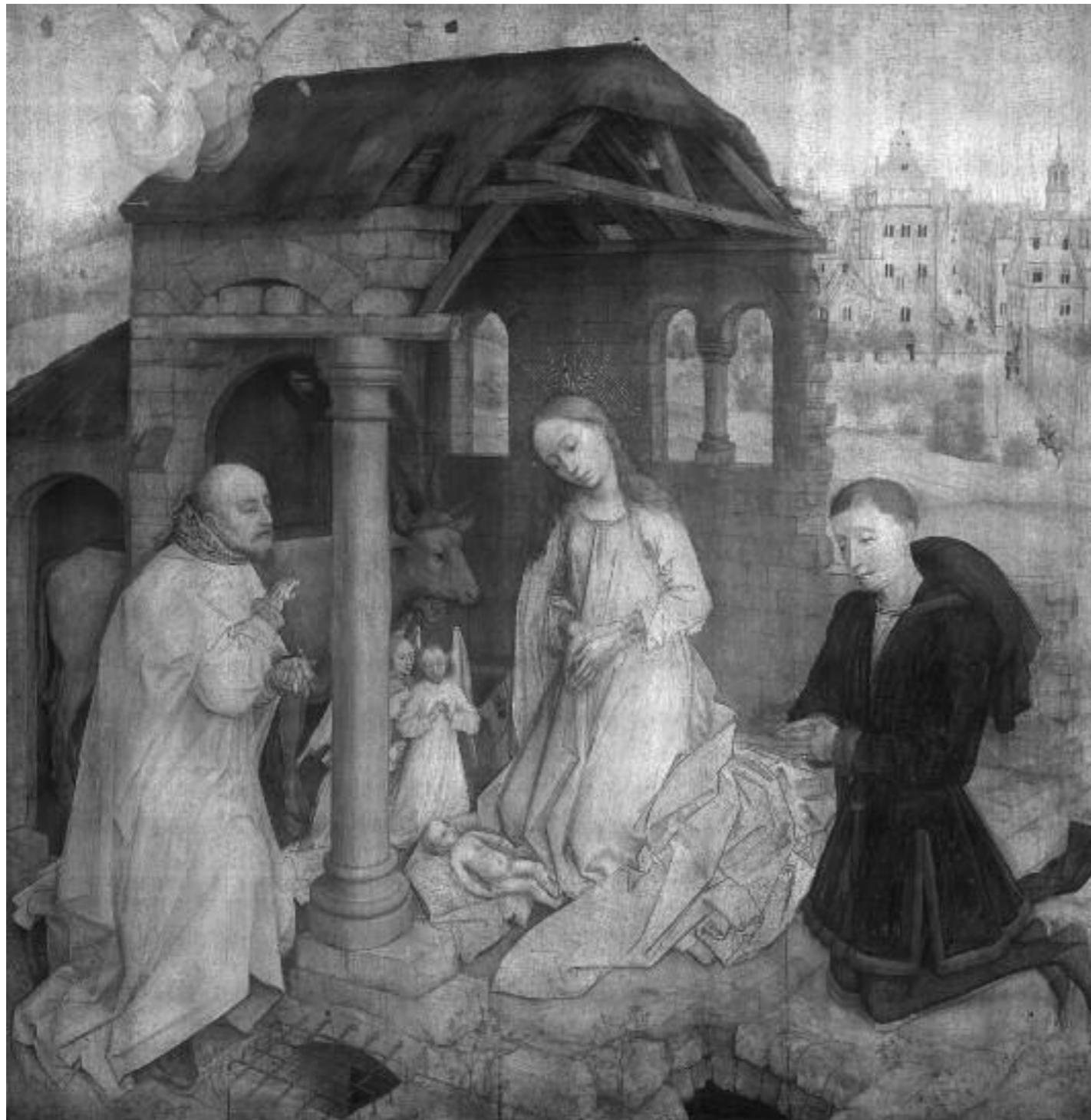


Abb. 27.4 – Mitteltafel, Infrarotreflektogramm



Abb. 27.5 – Mitteltafel

Teil seines Gürtels, an dem ursprünglich wohl eine Tasche oder Börse befestigt war. Die alten Rekonstruktionen dieser Bereiche wurden bei der jüngsten Restaurierung beibehalten. Wann diese sehr früheren Eingriffe stattfanden, ist nicht überliefert. 1909 ließ der Prior von Monforte die Tafel mit lauwarmem Wasser waschen, wodurch Schmutzschichten und einige Übermalungen beseitigt worden sein sollen.⁷ Eine Anfang 1914 in Berlin angeblich geplante Parkettierung durch Restaurator Alois Hauser wurde nicht verwirklicht.⁸ Dokumentiert sind kleinere Maßnahmen 1958 (Hans Böhm?), 1966 (Alexander Lobodzinski) und 1979 (Beatrix Graf). Eine umfassende Restaurierung wurde zwischen 2001 und 2003 von Beatrix Graf durchgeführt.⁹

Rückseitige Bezeichnungen: Mehrere moderne Inventarzettel; Zettel gedruckt für Auslagerung (?): Hugo van der Goes, IV.771, Anbetung der Könige.

Rahmen: Der originale, vergoldete Rahmen ist erhalten. Die Tafel ist durch zwei Eichenholztraversen mit jeweils zwei versetzt angebrachten Holzdübeln im Mittelbrett fest mit ihm verbunden,¹⁰ wobei die obere Traverse auf der oberen Rahmenleiste liegt; diese Traversen sind mit Eisennägeln am Rahmen befestigt (Abb. 44.2). An den seitlichen Rahmenschenkeln sind jeweils zwei originale Eisenscharniere für die Flügel angebracht; in demjenigen unten rechts steckt noch der ursprüngliche Zapfen.

B. G.

Abb. 44.5 – Infrarotreflektogramm, Detail: Joseph



Abb. 44.6 – Röntgenaufnahme, Detail: Joseph



PROVENIENZ

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Kirche des Colegio de Nuestra Señora de la Antigua (Colegio del Cardenal) in Monforte de Lemos (Galicien, Spanien) befindlich. Das 1593 von Kardinal Rodrigo de Castro (1523–1600), Erzbischof von Sevilla, gegründete Unterrichtskolleg stand bis zur Auflösung des Ordens 1767 unter Leitung der Jesuiten.¹¹ Seit 1841 ist es im Besitz des Ordens der Escuelas Pías. Die *Anbetung* diente als Altarbild der dritten Kapelle von Westen im Kirchenschiff auf der Evangelienseite (Abb. 44.16).

Um 1909 wurde die Tafel aus der Kapelle entfernt und in die Räume des Priors verbracht.¹²

Am 25. Mai 1910 wurde sie bei einer verdeckten Auktion, die im Madrider Kolleg der Escuelas Pías stattfand, im Auftrag der Berliner Museen für 1 290 830 Pesetas, etwas mehr als eine Million Mark, erworben; Mittelsmann der Museen war der dänische Maler und Händler Willy Gretor (1868–1923).¹³ Den Vertrag unterzeichnete der Rektor des Kollegs Monforte. Die Tafel sollte von Monforte in die deutsche Botschaft nach Madrid gebracht werden,¹⁴ doch wurde ihr Abtransport durch die spanischen Behörden verhindert. Es folgten lange Diskussionen um den Verlust nationalen Kulturguts, scharfe Debatten in der Presse und Auseinandersetzungen bis auf Ebene des Staatsrats.¹⁵ Nach einem



Bildnis des Benedetto di Tommaso Portinari, mit Emblem und Devise auf der Rückseite, 45 x 34 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 1100, ehemals rechter Flügel (Abb. 51.7, 51.9). Beide Tafeln gelangten mit anderen Kunstwerken des Ospedale di Santa Maria Nuova bereits 1825 auf Beschluss des Erzherzogs der Toskana, Leopold II., als Depositum in die Uffizien; das *Madonnenbild* muss zu diesem Zeitpunkt bereits verkauft gewesen sein.¹⁵

BESCHREIBUNG

Das Gemälde wirkt wie eine Momentaufnahme, als sei die Handlung zum Stillstand gekommen und Ruhe eingekehrt.¹⁶ Maria hat ihren Blick demütig gesenkt. Doch scheint dieser nach innen gekehrt, denn dem nackten Christusknaben, der vor ihr auf einem broschierten Kissen sitzt, gilt er nicht. Sie umfasst ihn stützend mit ihrer rechten Hand und reicht ihm einen Apfel, den er ergreift. Zugleich fokussiert der Knabe etwas außerhalb des Bildfeldes Liegendes, das ihn veranlasst, seine Rechte zum Segen zu erheben. Ein feines Gazetuch vermag seine Scham nicht zu verdecken, sodass dem Betrachter die menschliche Natur des Gottessohnes vor Augen geführt wird. Der Apfel verweist auf den Sündenfall und bezeichnet zugleich Maria als neue Eva und Christus als neuen Adam. Hinter den Figuren öffnen zwei Arkadenfenster den Blick auf eine satte, grüne Landschaft mit schlängelnden Wegen und einer am Horizont sich im dunstigen Blau erhebenden mächtigen Burg. Ergänzt man das Marienbild um den zugehörigen hl. Benedikt und den Stifter (Abb. 51.7), so setzen sich die Arkadenfenster und der Landschaftshintergrund dort ebenso fort wie die steinerne Brüstung im Vordergrund, die eine Säulenstellung trägt.

DISKUSSION

ZUSCHREIBUNG UND DATIERUNG

Bereits in der Sammlung Naumann wurde das Bild als ein Werk von Hans Memling gelistet.¹⁷ 1862 übernahm Gustav Friedrich Waagen die Zuschreibung,¹⁸ an der auch später kaum gezweifelt werden sollte.¹⁹ Die zeitliche Einordnung des Madonnenbildes musste nicht lange diskutiert werden,²⁰ denn schon 1899 bemerkte Friedrich Kaemmerer die Maßgleichheit mit zwei Gemälden in den Uffizien – einem *Hl. Benedikt* und einem Stifterbildnis (Abb. 51.7). Er vermutete daher die Zugehörigkeit der Berliner Tafel, wobei das Stifterporträt inschriftlich auf 1487 datiert ist.²¹ Die Berliner Madonna entstand somit im selben Jahr wie das *Diptychon des Maarten van Nieuwenhove* (Abb. 51.8),²² dem sie nicht nur hinsichtlich der Komposition, sondern auch in Bezug auf die oben besprochene Verwendung von Teilvorlagen nahesteht.

Abb. 51.6 – a) Überlagerung des gemalten Kopfs des Kindes im Berliner Bild und im Lissaboner Gemälde; b) Überlagerung des gemalten Kopfs des Kindes im Berliner Bild und im Nieuwenhove-Diptychon; c) Überlagerung der gemalten Kopfes Mariens im Berliner Bild und im Nieuwenhove-Diptychon



Abb. 51.7 – Rekonstruktion des Triptychons mit der Madonna Kat.Nr. 529B ohne moderne Anstückungen, flankiert von den Tafeln mit hl. Benedikt und Stifter

ZU DEN ANSTÜCKUNGEN UND DER REKONSTRUKTION

Schon Johann David Passavant schrieb 1841 über Memlings meisterhafte Ausführung eines hl. Benedikt und eines 1487 datierten Stifterbildnisses in der Florentiner Galerie.²³ Wie sich dann erweisen sollte, sind sie der Berliner Madonna zugehörig: Der lesende hl. Benedikt mit Abtsstab bildete den linken Flügel, den rechten ein junger Mann mit modischer Frisur, der Zazzera, und zum Gebet gefalteten Händen. Die Rekonstruktion zu einem Triptychon ist heute weitgehend anerkannt, fügen sich doch die einzelnen Hintergründe wunderbar zusammen.²⁴ Dennoch gab es auch Zweifel an dieser Rekonstruktion. Kenneth Bruce McFarlane vermutete in den Florentiner Tafeln ein Diptychon, dem die Berliner Madonna nicht zugehörig sei.²⁵ Zuvor hatte Friedrich Winkler das Stifterbild mit dem Madonnenbild zu einem Diptychon erklärt.²⁶ Noch 1996 glaubten Hélène Verougstraete und Rogier Van Schoute an ein Diptychon mit der Madonna und dem Stifter, während der hl. Benedikt eine spätere Zutat sei.²⁷ Auch Martin Conway hatte sich 1921 gegen die Kombination aller drei Tafeln ausgesprochen: Da die Hintergründe nicht übereinstimmen, können die Bilder weder zusammen gerahmt noch sonst einander zugehörig gewesen sein.²⁸ Conways Ablehnung dürfte einen einfachen Grund gehabt haben: Vermutlich hatte er eine Abbildung des Berliner Madonnenbildes mit den Anstückungen vor Augen. Diese führen die angeschnittene Arkadenarchitektur fort und lassen keine Fortsetzung des Hintergrundes zu den Bildern in den Uffizien zu. Ein falsches Verständnis über die tatsächlichen bzw. originalen Bildmaße hatte auch Ludwig Baldass, was ihn zu falschen Schlussfolgerungen verleitete. Er meinte, die

Vergrößerung des Bildes auf 43 mal 31 cm sei geschehen, um das Madonnenbild als Mittelstück eines Klappaltäschens zu etablieren; bis vor kurzem habe man die Anstückungen nicht als spätere Zutaten erkannt.²⁹ Tatsächlich gab Waagen 1864 das Bildmaß inklusive der Erweiterungen an.³⁰

Stilistisch könnte die ergänzte Malerei zu Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden sein, wenngleich nach dem dendrochronologischen Befund eine deutlich frühere Bemalung möglich wäre. Bemerkenswert ist, dass auch der eng gefasste Bildausschnitt von Memlings *Madonnenbild* Kat.Nr. 549A eine ganz ähnliche Erweiterung auf etwa dasselbe Bildmaß erfuhr: Die dort angeschnittene, profilierte gemalte Rahmung wurde malerisch ergänzt (Abb. 48.5), wie beim vorliegenden Madonnenbild die Arkadenfenster mit ihren Säulen fortgeführt wurden. Da sich beide Madonnenbilder in der Sammlung des Stadtgerichtsrates Naumann befunden haben, liegt es nahe, dass die Bilderweiterungen auf diesen Besitzer zurückzuführen sind, der seinen kleineren Gemälden offenbar ein repräsentativeres Format geben wollte. Im Rahmen der Ankaufsverhandlungen verwies man auf den schlechten Zustand und die starke Beschneidung des Bildes sowie dessen misslungene Restaurierung, die „sich unbestreitbar an dem sonst unerklärlichen Bogenansatz hinter dem Kopf der Maria, und den Metallbasen von Säulen vorn auf der Fensterbrüstung erweise.“³¹ Auf welchem Weg der Berliner Sammler 1835 in den Besitz von Memlings Madonnenbildern kam, bleibt ungeklärt. Seine Witwe wusste allein zu berichten, dass ihr „lieber Naumann“ für beide Tafeln 800 Taler in Gold gezahlt habe.³²

Alle drei Bilder des Triptychons waren einzeln gerahmt und konnten, mit Scharnieren verbunden, übereinander geklappt

