

UNTERSUCHUNGEN ZUM FRÜHWERK DES MALERS HANS MEMLING

VON TILL-HOLGER BORCHERT

Magisterarbeit (1993/4)

**Philosophische Fakultät der Rheinischen
Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn**

Copyright beim Autor

I. E i n l e i t u n g

"Der ehrgeizige Wunsch, mehr als Kompilation zu bieten, führt leicht zu geflissentlich origineller Auffassung." schrieb Max J. Friedländer 1921 in seiner Einleitung zu einem Buch über Albrecht Dürer.¹

Die kunsthistorische Literatur hat sich schon früh der Altniederländischen Malerei zugewandt und vieles ist hierüber bereits verfaßt worden. Hans Memling galt über lange Zeit, neben Jan van Eyck, die besondere Aufmerksamkeit einer sich konstituierenden Fachwissenschaft, von Kennern und Sammlern, und dies spiegelt sich in den zahlreichen Publikationen über diesen Künstler wider, die sich gründlich mit dessen Wirken auseinandergesetzt haben.² Wie kein zweiter Vertreter der Altniederländischen Malerei ist Memling aber auch einem Wandel der Beurteilungs- und Wertmaßstäbe in der Kunstgeschichte unterworfen worden. Die künstlerische Bedeutung Memlings wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Beziehung zu den Werken des Meisters von Flémalle und Rogier van der Weydens gesetzt und führte zu einer zunehmend negativen Bewertung, die in Erwin Panofskys bissiger Charakterisierung "*that model of a major minor master, Hans Memling*"³ gipfelte.

Eine neuerliche Beschäftigung mit Memling muß auch der Frage nach und den Gründen für die unterschiedliche Rezeption seiner Kunstwerke in den vergangenen Jahrhunderten nachgehen. Dies beginnt notwendiger Weise mit einer Sichtung der zeitgenössischen Dokumente, die über die Lebensumstände des Künstlers Auskunft geben und seine soziale Stellung erhellen können. Manche Lücke schließt sich freilich erst durch die kritische Lektüre der Kunst- und Quellenliteratur späterer Zeiten, durch Inventare und Reisetagebücher, in denen Memling selbst, oder seine Tafelbilder Erwähnung finden.

¹ Max J. FRIEDLÄNDER, *Albrecht Dürer*, Leipzig 1921, S.10.

² Aus der Fülle der existierenden Literatur seien nur die folgenden Arbeiten genannt, die in der Regel in den meisten Bibliotheken vorhanden sind:

Alphonse J. WAUTERS, *Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling*, Brüssel 1893;

Ludwig KAEMMERER, *Memling* (Knackfuß'sche Künstlermonographien, Bd.39), Bielefeld und Leipzig 1899;

W.H.James WEALE, *Hans Memling*, London 1901;

Karl VOLL, *Memling, des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst, Bd.14), Stuttgart 1909;

Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei, Bd.VI. Hans Memling und Gerard David*, Berlin 1928. (Engl. Ausgabe *Early Netherlandish Painting, vol. Vla*, Leyden und Brüssel 1971.);

Ludwig v.BALDASS, *Hans Memling*, Wien 1942;

Maria CORTI und Giorgio T.FAGGIN, *L'opera completa di Memling* (Classici dell'arte, Bd.27), Mailand 1969;

Kenneth B.MC FARLANE, *Hans Memling*, Oxford 1971.

³ Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, Cambridge (Mass.) 1953, S.347.

Eine Untersuchung der Entdeckung und Bewertung der Kunst Memlings im 19. Jahrhundert kann die Entwicklung unterschiedlicher Positionen aufzeigen, die die Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts einnimmt und die eine direkte Voraussetzung der weiteren Forschungen zu Memling in diesem Jahrhundert bilden. Ansätze zu einer Rezeptionsgeschichte Memlings im Zusammenhang mit Untersuchungen zu dessen Frühwerken aufzuzeigen, findet ihren Grund zunächst darin, daß die Beschäftigung mit Kunst eine dem jeweiligen Werk innewohnende Qualität darstellt, die jenseits seiner konkreten Funktion das entsprechende Objekt überhaupt erst als Kunstwerk legitimiert. Zum anderen bedeutet dies auch, daß die nachfolgenden Betrachtungen zu Memlings Frühwerken "*Den billigen Vorzug, die beste, weil letzte Behandlung des Themas vorzulegen*"⁴ nicht in Anspruch nehmen können. Es soll vielmehr anhand dreier Altargemälde Memlings der Stil- und die Bildauffassung des Malers detailliert nachgegangen werden. Es lag dabei nahe, den signierten und datierten Floreinsaltar zum Ausgangspunkt weiterer Überlegungen zu nehmen. Die anhand der Analyse dieses authentischen Werkes gewonnenen Stilmerkmale und Kompositionsprinzipien sollen mit dem Memling zugeschriebenen Dreikönigsaltar im Madrider Prado einerseits und dem Columba-Altar Rogier van der Weydens andererseits verglichen werden. Dies kann die Frage nach dem tatsächlichen Verhältnis des Brüsseler Stadtmalers zu Memling klären helfen. Dabei sollen auch die Ergebnisse von naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden vorgestellt und interpretiert werden, die die spezifische Arbeitsweise eines Künstlers und den Entstehungsprozeß des jeweiligen Bildes erkennen lassen. In gleichem Sinne soll des weiteren der Weltgerichtsaltar in Gdansk untersucht werden, dessen ungewöhnliche Geschichte vorab vorgestellt wird. Auch hier muß zunächst eine Analyse der Bildauffassung und des Stils erfolgen, die Bildentstehung aufgrund der naturwissenschaftlicher Untersuchungen interpretiert, und schließlich die Vorbilder Memlings berücksichtigt werden.

Anschließend soll der Frage nach dem Verhältnis der Tafelbilder Memlings zur künstlerischen Tradition des 15. Jahrhunderts nachgegangen werden, indem die zahlreichen ihm zugeschriebenen Marienbilder auf ihre Voraussetzungen in der niederländischen und deutschen Tafelmalerei hin untersucht werden.

Den Abschluß bildet ein Kapitel, das die Ergebnisse der folgenden Arbeit kurz zusammengefaßt und künftige, erweiterte Fragestellungen erörtert.

⁴ Max J. FRIEDLÄNDER, *Albrecht Dürer*, Leipzig 1921, S.10.

II. D o k u m e n t e u n d Q u e l l e n

II.1. Vorbemerkungen

Der Versuch, das umfangreiche Oeuvre Memlings einer genaueren Untersuchung zur Stilentwicklung zu unterziehen, Fragen nach der Chronologie der Werke zu stellen, um dann zu einer Definition des Frühwerkes zu gelangen, erfordert eine intensive Sichtung der bisherigen Forschungsliteratur. Wenn zunächst eine "Rekonstruktion" der Person Memlings aus den publizierten Archivalien vorgenommen wird, so geschieht dies, um die gesellschaftlichen Stellung eines Malers zu verdeutlichen, der zu einer Zeit und an einem Orte lebte, an dem eine theoretische Fundierung von Kunst und Künstlertum, wie es gleichzeitig in Italien formuliert wurde, nicht existierte.

Die Tatsache, daß sich aus dem 15.Jahrhundert nördlich der Alpen in den Archiven kaum Dokumente erhalten haben, die sich auf bekannte Maler beziehen lassen, macht ihre Auswertung problematisch. Der folgende Abschnitt, der sich mit den Dokumenten zu Memling beschäftigt, stellt diese chronologisch vor. Andere Ordnungskriterien wären denkbar, sind aber aufgrund des Fehlens einer übergreifenden Studie zum Künstlertum des 15. Jahrhunderts in den burgundischen Niederlanden zur Zeit wenig sinnvoll. Solange selbst das dazu vorhandene Quellenmaterial nicht annähernd vollständig publiziert ist, können entsprechend vorsichtige Interpretationen nur im Hinblick auf einen eng begrenzten regionalen Raum, etwa Brügge, Gültigkeit beanspruchen. Die besprochenen Quellen werden im Wortlaut der vorliegenden Arbeit als Anhang angefügt.

Der Mangel an urkundlichen Nachrichten kann mit entsprechenden Vorbehalten durch die Sichtung späterer Texte teilweise ausgeglichen werden. Auch solche Texte sollen hier besprochen werden, die Memling seit dem 16.Jahrhundert an erwähnen. Dazu gehören die Einträge in Inventare von Kunstsammlungen ebenso, wie Reisebeschreibungen und größere Geschichtswerke.

Um diesen Teil zu begrenzen bietet sich die Zeit bis 1800 an. Das Datum ist willkürlich gewählt, fällt aber mit den Umwälzungen im Europa nach der französischen Revolution zusammen, in deren Folge eine Neubewertung mittelalterlicher Kunst in der Kunstliteratur einsetzt.

II.2. Nachrichten über Hans Memling

Dokumentarische Nachrichten über Hans Memling sind nur spärlich überliefert. Die Kunstgeschichtsschreibung des frühen neunzehnten Jahrhunderts erzählte noch jene Legende, derzufolge Memling als verwundeter Krieger nach der Schlacht bei Nancy im Jahre 1477 an die Pforten des Brügger Sint-Jans Hospitals gelangte, wo er unter den Händen der Brüder und Schwestern genes und aus Dankbarkeit hierfür seine Gemälde für dieses Haus geschaffen haben sollte.⁵

Die Sichtung des Brügger Stadtarchives und der Dokumente der einzelnen Kirchen hat W.H. James Weale Ende bis zum des vorigen Jahrhunderts in beispielloser Weise vorgenommen. Seiner Initiative vor allem ist es zu danken, daß die Quellen zu Memling größtenteils schon früh publiziert worden sind.⁶ Weitere Einzelforschungen haben nach und nach neue Dokumente zutage gefördert, so daß heute zumindest ein oberflächlicher und naturgemäß unvollständiger Blick auf Memlings Leben in Brügge gelingen mag.

Das Geburtsjahr Memlings ist unbekannt. Als sein Geburtsort ist Seligenstadt bei Aschaffenburg nachgewiesen.⁷ Über seine Lehrzeit sind keine Dokumente erhalten, Fragen nach seinem Lehrer lassen sich nur durch stilistische Vergleiche und spätere Berichte beantworten.⁸ Erst in seiner Brügger Zeit gibt es Nachrichten von ihm.

Am 30. Januar 1465 erwirbt Hans Memling das Bürgerrecht der Stadt Brügge. Sein Name erscheint nebst der für den Kauf entrichteten Summe in den Brügger *Poorterboeken*.⁹ Da Memling dieses Recht käuflich erwirbt, kann man eine längere vorherige Anwesenheit in dieser Stadt ausschließen, auch wenn dies gelegentlich

⁵ vgl. unten Kap. II.3., S.24-26.

⁶ W.H.James WEALE, *Documents authentiques concernant la vie, la famille et la position sociale de Jean Memlinc découverts à Bruges*. In: *Journal des Beaux-Arts*, III, 1861, S. 21-55,196;

W.H.James WEALE, *Le Beffroi*, Brügge 1865-1870, Bd. II, S. 185-192, 209-214, 230-232, 264-268 und Bd. III, S. S 348;

W.H.James WEALE, *Hans Memlinc. Zijn Leven en zijne schilderwerken. Eene Schets*, Brügge 1871;

W.H.James WEALE, *Hans Memlinc*, London 1901;

W.H.James WEALE, *Hans Memlinc. Biographie. Tableaux conservés a Bruges*, Brügge 1901;

Vgl. zur Person Weales auch Lori van BIERVLIET, *Leven en werk van W.H.James Weale, een Engelse kunsthistoricus in Vlaanderen in de 19de eeuw*, Brüssel 1991.

⁷ R.A. PARMENTIER, *Indices op de Brugsche Poorterboeken*, II, Brügge 1938, S. 630; W.JAHN, *Der Maler Hans Memling aus Seligenstadt, Burger zu Pruck in Flandern gewest*. In: *Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde*, N.F. 38, 1980, S. 45-94. Vgl. zur Forschungsgeschichte auch unten Kap. III.3. und Anhang 1, Dok. Nr.2.

⁸ Vgl. auch unten Kap.II.3., S.14-15, 20-21.

⁹ R.A. PARMENTIER, *Indices op de Brugsche Poorterboeken*, II, Brügge 1938, S.630; Vgl. Anhang 1, Dok. Nr.1.

vermutet worden ist¹⁰. Denn, wie auch in anderen Städten Flanderns, erhielt eine Person, die sich über Jahr und Tag in der Stadt aufgehalten hatte, das Bürgerrecht zugesprochen, gleiches galt bei Eheschließung mit einer Brüggerin. Gelegentlich scheint das Bürgerrecht auch für besondere Verdienste verliehen worden zu sein.¹¹

Im Jahre 1466 taucht im Einnahmeregister der Kollegiatskirche St. Donatianus der nächste Hinweis auf unseren Künstler auf: "*Inde wulhuusstrate ou de vlamyc brugghe a pte. oost. In officio sancti Nicholi. Johannes Goddier XXXV d. Joh. Sol p Mandt de anis LXVI Johes de Memlijnc. Ex fundo domus magne lapidee vbi m. tuss de wed. ende lib Jacops Baue plaetse ande zuudzyde ende Trystram Bieze huuse ande noordtzyde*"¹². Daß Memling bereits zu diesem frühen Zeitpunkt ein steinernes Haus in der Wulhuusstraat¹³ bewohnte, gilt in der Literatur als Beleg seines materiellen Wohlstandes. Die Tatsache aber, daß die Grundstückssteuer nicht von Memling, sondern von jenem Jan Goddier, einem Goldschläger, an die zuständige Pfarrei St. Nicolai entrichtet wurde, ist lediglich bei Franz Bock berücksichtigt. Er glaubt, Memling sei Mieter des Hauses, der Eigentümer jedoch Jan Goddier.¹⁴ Leider sind in diesem Zusammenhang keine weitere dokumentierte Mietverhältnisse nicht bekannt geworden, die diese Interpretation stützen könnten. Gegen 1480 erwirbt Memling dessen Haus.¹⁵

Die nächste Erwähnung Memlings findet sich in den Registern der Bruderschaft "*Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuw*" und ist von Albert Schouteet entdeckt und publiziert worden¹⁶. Über die Bruderschaft ist wenig bekannt. Von der Schneidergilde um 1450 gegründet, wurde sie zu einer der führenden religiösen Vereinigungen Brügges, die in den siebziger Jahren bereits um die tausend Mitglieder zählte. Die Bruderschaft war an der Kollegiatskirche Onze-Lieve-Vrouw (im folgenden vereinfachend Liebfrauenkirche genannt) installiert, die sich der besonderen Zuwendung des Burgunderherzogs Karls

¹⁰ Siehe auch Ch. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brügge und Kortrijk 1913, S.V-VII.

¹¹ vgl. R.A. PARMENTIER, *Indices op de Brugsche Poorterboeken*, II, Brügge 1938, S.VII; Maximiliaan P.J. MARTENS, *New Information on Petrus' Christus biography and the patronage of his Brussels Lamentation*. In: *Simiolus*, 20, 1990/91, S. 5⁵; vgl. Albert SCHOUTEET, *De Vlaamse Primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David*, I, Brüssel 1989, S.11-13.

Völlig überzeugend argumentiert Martens im Falle des Petrus Christus, daß der Erwerb des Bürgerrechtes mit erheblichen Summen verbunden war; eine längere Anwesenheit dieses Malers in Brügge hätte ihn nach kurzer Zeit automatisch zum Brüger der Stadt gemacht.

Gleiches gilt auch für Memling.

¹² zit. nach Franz BOCK, *Memling Studien*, Düsseldorf 1900, S. 33-34.

¹³ In der Wulhuusstraat, im Zentrum Brügges gelegen, lassen sich weitere Maler nachweisen: Gerard David, Lancelot Blondeel, Willem Vrelant, später Pieter Pourbus; siehe auch W.H.James WEALE, *Hans Memlinc. Biographie*, Brügge 1901, pl. 10.

¹⁴ Franz BOCK, 1900, S. 33-34.

¹⁵ W.H.James WEALE, *Hans Memlinc. Zijn leven en zijne schilderwerken*, Brügge 1871, S.24. Siehe dazu auch weiter unten S.11; Anhang 1, Dok.Nr.31.

¹⁶ Albert SCHOUTEET, *Nieuwe teksten betreffende Hans Memling*. In: *Revue Belge d'Archéologie et de l'Histoire de l'Art*, 1955, S.81-84.

des Kühnen erfreute, dessen Tochter, Maria von Burgund hier auch ihre Grablege errichten ließ. Vielleicht aus diesem Grunde übte die Bruderschaft große Anziehungskraft auf die Mitglieder des Burgundischen Hofes aus und auf all jene, die sich diesem verbunden wissen wollten.¹⁷ Hans Memling wird zwischen dem 26. August 1473 und dem 29. August 1474 Mitglied dieser prestigeträchtigen Bruderschaft und entrichtet einen Beitrag von vier *Groschen*¹⁸. Im folgenden Rechnungsjahr (1475/1476) zahlt er weitere zwei *Groschen*. Im Rechnungsjahr 1493/1494 werden

¹⁷ Traditionell war der burgundische Hof in Brügge allerdings mit der anderen Kollegiatskirche, St.Donatianus, verbunden, in der sich auch die herzogliche Privatkapelle befand. Seit 1089 war der Provost von St.Donatianus gleichzeitig Kanzler Flanderns (dieses Amt teilte er mit dem Probst von St.Peter in Lille), die Kirche selbst war mit weitreichenden Privilegien, wie Münz- und Siegelrecht, ausgestattet. Hier wurden im 15. Jahrhundert die Zeremonien der burgundischen Nobilität abgehalten, etwa die Totenämter für Johann ohne Furcht (15.12.1419), Anne von Burgund (30.11.1432) oder Philip den Guten (22.6. 1467). Die religiösen Feierlichkeiten des Ordens des Goldenen Vlieses wurden unter Philip dem Guten ebenfalls in St.Donatianus begangen. Unter Karl dem Kühnen indes gewann die Liebfrauenkirche immer größere Bedeutung. Zwar blieb St.Donatianus weiterhin offizielle Hofkirche des Burgunderherzogs, aber wichtige Zeremonien wurden zusehends in die Liebfrauenkirche verlagert, deren Privilegien wesentlich erweitert. Über die dynastischen Interessen und Ambitionen Karls des Kühnen, der nach dem Tode seines Vaters die Grundlagen der burgundischen Politik änderte, kann in diesem Zusammenhang nur spekuliert werden. (Vgl. Richard VAUGHAN, *Charles the Bold: The last Valois Duke of Burgundy*, London 1973; Richard VAUGHAN, *Valois Burgundy*, London 1975.) Die Bruderschaft *Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuw* scheint sich durch ihre Verbindung mit der Liebfrauenkirche der besonderen Protektion Karls des Kühnen erfreut zu haben. Auf Betreiben seines Kanzlers Simon de Lalaing und des herzoglichen *Protocappellaneus* Philippe Syron wurde dem seit 1464 nachweisbaren Altar der Bruderschaft eine eigene Kapelle im Chorumgang errichtet. Im Zuge dieser Stiftung ist am 5. April 1472 der Besuch des Herzogs und seines Hofes in der Liebfrauenkirche dokumentiert. Bei dieser Gelegenheit wurde auch das neuerrichtete Privatoratorium seines Kammerherrn Lodewijk van Gruuthuse besichtigt, daß dieser von seinem Palast aus an den Chor der Kirche angebaut hatte. Vom ersten Stock seines Palastes durch einen geschlossenen Balkon erreichbar, konnte Gruuthuse dort den Zeremonien in der Kirche beiwohnen. Sicher steht die herzogliche Protektion der Bruderschaft in Verbindung mit konkreten politischen Interessen und Karls Bruch mit Traditionen und scheint in gewisser Weise die bekanntere Konfraternität zum *Droghenboom*, die bei den Franziskanern beherbergt war, an gesellschaftlicher Bedeutung abgelöst zu haben. Die Bruderschaft zum *trockenen Baum* war die von Philip dem Guten favorisierte religiöse Vereinigung Brügges gewesen, der die Mitglieder des burgundischen Hofes, ausländische Kaufleute ebenso wie Maler und Musiker angehörten, die unter Karl dem Kühnen vielfach auch Mitglieder der Schneiderbruderschaft wurden. Mitglieder der Bruderschaft *Onze-Lieve Vrouw-ter-Sneeuw* waren neben Karl dem Kühnen auch dessen Mutter Isabella von Portugal, Philip von Kleve, Lodewijk van Gruuthuse, Giovanni und Michele Arnolfini aus Lucca, Alexander Bonkil aus Schottland neben vielen anderen. Auch Petrus Christus, der Miniaturist Willem Vrelant und der Hofmaler Pieter Coustain waren Mitglieder.

vgl. Reinhard STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S.10-12,42-50, 70-73,92-97,150.

¹⁸ Der flämische Groschen war seit der burgundischen Währungsvereinheitlichung zwischen 1433-35 die Grundlage des niederländischen Geldsystems geworden. Der Groschen hatte 1/40 des Wertes eines Rheinischen Guldens.

Vgl. hierzu Walter PREVENIER und Wim BLOCKMANS, *The Burgundian Netherlands*, Cambridge 1986, S. 394-395.

schließlich drei, dann 13 *Groschen* für seine Seelenmesse gezahlt. Memling wird abwechselnd "*Meester Hans, schilder*", "*Meester Ans, schildere*" und "*Meester Hans, de schilder*" genannt. Albert Schouteet wies darauf hin, daß die Rechnungsbücher der Bruderschaft in der Regel den Tauf- und Familiennamen aufführen, sehr selten jedoch die Berufsbezeichnung. Adelige Mitglieder wurden mit der Anrede *mer, messire, mynheere/ mynvrauwe* betitelt, Angehörige des geistlichen Standes mit *heer*. Nur Bürgern, die sich eines besonders hohen Ansehens erfreuten, wurde der Begriff *Meester* vorangestellt.¹⁹ Die Verbindung dieses "Ehrentitels" mit seinem deutschen Vornamen und der Berufsbezeichnung zeigt, in welchem Maße sich Memling seit seiner Ankunft in Brügge gesellschaftlich hatte etablieren können.

Im Jahre 1478 finden wir Memling in den Rechnungsbüchern der Gilde der *Libraries*, in der sich unter dem Patronat der Evangelisten Lukas und Johannes die Buchhändler, Kalligraphen und Miniaturisten Brügges zusammengeschlossen hatten. Die Gildenkappelle befand sich in der Augustinerabtei St.Barthomoläus (genannt *ten Eeckhout*).²⁰ Unter dem Dekanat des Jan van Hesschen (Kaldenderjahr 1478) sind mehrere Zahlungen für den Altar der Gilde an Memling dokumentiert, der hier wieder als *meester Hans* bezeichnet wird.²¹ Er ist lediglich mit der Herstellung der Flügel des Altares beauftragt. Bislang herrschte Unsicherheit über den Mittelteil des Altares. Einige Autoren nahmen leichtfertig an, auch dieser sei durch Memling gefertigt worden²², andere vermuteten einen Skulpturenschrein.²³ Aufgrund der von Weale bereits veröffentlichten Dokumente kann hier belegt werden, daß das Mittelstück tatsächlich Skulpturen enthielt, die von dem Zimmermann Ian Mayard im Rechnungsjahr 1471/1472 ausgeführt worden sind.²⁴ Die Altarflügel, die 1480 angebracht wurden, hatte man bereits 1490 gereinigt und neu gefirnißt. Bei dieser

¹⁹ Albert SCHOUTEET, 1955, S.81-84; vgl. Anhang 1, Dok.Nr.4.

Vgl. auch Maximiliaan P.J. MARTENS, *New Information on Petrus Christus 's biography and the patronage of his Brussels Lamentation*. In: Simiolus, 20, 1, 1990/91, S. 7-23.

Martens publiziert die entsprechenden Rechnungstexte zu Pieter Coustain, Petrus Christus und Willem Vrelant. (S.22-23). Erstaunlicherweise variieren sowohl die Beitragszahlungen der verschiedenen Künstler, als auch die Ausgaben für deren Totenmessen ganz erheblich.

²⁰ Zur Geschichte der Gilde vgl. W.H.J. WEALE, *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges*. In: Le Beffroi, 4, (1872-73), S.238-337; Reinhard STROHM, 1985, S.61-62.

²¹ zitiert nach W.H.James WEALE, 1871, S. 19-20.

²² CROWE und CAVALCASELLE, *Die Altniederländische Malerei*, Leipzig 1875, S.305-307.

²³ Franz BOCK, 1900, S. 36; W.H.James WEALE, 1871, S.21-23.

²⁴ Der Zimmermann Ian Mayard erhält die Summe von sieben Schillingen und sechs Dinaren, um eine Lukasstatue auszuführen. Der Dekan Colard Manchion bezahlt für den Altar insgesamt drei Pfund. Der Zimmermann Ian Mayard erhält davon die Summe von zwei Pfund, neun Schillingen und acht Groschen. Diese beträchtliche Summe deutet darauf hin, daß hier mehrer Statuen aufgestellt waren. Siehe Anhang 1, Dokument Nr. 12-16.

Gelegenheit ließ man zwei weitere Flügel an die Seiten des Altarbildes anfügen, die die Heiligen Arnold und Nicolaus *en grisaille* wiedergaben. Nach einem Streit zwischen Gilde und Abtei wird der Altar schließlich 1499 in einem Inventar der Gilde beschrieben: "*Noch, boven dien, huerlieder outaer tafle metten viere dueren daer an ziinde, daer Willem Vreland ende ziin wiif zalegher ghedachte in gheconterfeit ziin; ghemaect bij der hand van wiilen meester Hans* ".²⁵ Warum Willem Vrelant und seine Frau auf den beiden von Memling gemalten Flügeln dargestellt wurden, wo doch die Gilde selbst die Rechnungen mit dem Künstler beglich, muß letztlich offen bleiben. Weale vermutete, daß Vrelant der Stifter sei und die Tafeln an die Gilde schenkte²⁶. Doch lassen sich so weder die Zahlungen an Memling, noch der Umstand erklären, daß Vrelant in diesem Zusammenhang von der Gilde Geld geliehen wird. Hier soll die Hypothese aufgestellt werden, daß Memling im Auftrag der Gilde die Porträts von Vrelant und seiner Frau auf die bereits gemalten Tafeln hinzufügte, nachdem dieser bereits 1480 verstorben war.²⁷ Die von Memling gefertigten Altarflügel sind im 17. Jahrhundert ersetzt worden; ihr weiterer Verbleib ist unbekannt.²⁸ Über ein anderes im Gildeninventar der "*libraries*" verzeichnetes Bild, "Die sieben Schmerzen Mariae", wird später zu berichten sein²⁹.

Ein weiteres Werk Memlings wird 1479 im Inventar der Gerbergilde erwähnt. Es diente als Schmuck des Gildenaltars, die ihre Kapelle im Osten des Chorumgangs der Liebfrauenkirche besaß. Das Altargemälde war Teil einer Stiftung des Gerbers Pieter

²⁵ zitiert nach W.H.James WEALE, 1871, S. 21. Die beiden Flügel mit den Darstellungen von St.Arnold und St.Nicolaus waren von Aernoudt Basekin, dem damaligen Dekan der Gilde und Jan de Clerc 1490 auf eigene Kosten gestiftet worden, der auch für die Reinigung des Altares eine größere Summe gestiftet hatte; vgl. auch Franz BOCK, 1900, S.34-35.

²⁶ W.H.James WEALE, 1871, S. 21.

²⁷ Erstaunlicherweise nimmt Weale ein Todesdatum nach August 1482 an. Das Datum findet sich auch in der weiteren Literatur über die flämischen Miniaturisten und in Künstlerlexika. Tatsächlich wurde bereits im Rechnungsjahr 1480-1481 die *doodscult* Willem Vrelants bezahlt und im gleichen Jahr die erste Seelenmesse für ihn gelesen; in jährlichem Rhythmus sind ab 1482 weitere Totenämter für Vrelant gelesen worden. Vgl. Anhang 1, Dok.Nr. 18-26. Auch Maximiliaan P.J. MARTENS, 1990/91, S. 23, Nr. 11, belegt aus den Rechnungslisten der Brüderschaft *Onze-lieve-vrouw-ter snneuw* den Tod Vrelants vor 1481. Die Aufstellung des Altares in der Gildenkapelle ist wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Tod Vrelants zu sehen, vielleicht wurde er zu dessen Totenmesse aufgestellt. Diese Vermutung läßt sich aus den Quellen nicht belegen. Die Rechnungen der Gilde sind unter dem Dekanat von Ian van den Berghe nicht sehr differenziert geführt worden.

²⁸ Vgl. W.H.J. WEALE, 1871, S.22; die von Franz BOCK, 1900, S. 36 vorgeschlagene Identifizierung der Flügel mit den beiden *Stifterflügeln* in der Pierpont Morgan Library muß aus mehreren Gründen zurückgewiesen werden. Diese Flügel gehören unbestreitbar zu einer im Museo Civico in Vicenza aufbewahrten Kreuzigung. Während die Flügel sicher von Memlings Hans stammen, ist m.E. Skepsis bei der Zuschreibung der Vicenzer Tafel nötig.

²⁹ Siehe unten Kap. V. S.123-124; vgl. CROWE und CAVALCASELLE, 1875, S.294-296.

Bultync und seiner Frau, die dieser im selben Jahr an die Liebfrauenkirche gegeben hatte. Vor dem Altar sollte für alle Seelen die Bußpsalmen *Miserere mei* und das *De profundis* gelesen werden.³⁰ Die originale Rahmeninschrift ist im 18. Jahrhundert von dem Kunstschriftsteller Le Doulx dokumentiert worden, der die Tafel auch beschrieben hat.³¹ Weales Identifizierung dieser Tafel mit der heute in München aufbewahrten Tafel der "Sieben Freuden Mariae" muß aufgrund dieser Beschreibung als gesichert gelten, zumal die Tafel von weiteren Schriftstellern erwähnt wurden.³² Eine frühere Beschreibung findet sich bei Sanderus, der die Tafel als "Das Leben Christi und besonders die Mysterien seines Lebens von Joannes Hemmelinck" benennt.³³ Bislang wurde übersehen, daß auch der Antwerpener Kunstsammler Peter Stevens seinem Exemplar des Van Mander'schen *Schilderboek* eine kurze Notiz zu Memling anfügt, die auf dieses Bild anspielt.³⁴

Beziehen sich die letztgenannten Quellen auf Werke, die Memling im Auftrage von oder für Gilden geschaffen hat, so bleibt doch seine eigene Stellung zur Brügger Zunft³⁵ der Maler und Sattelmacher merkwürdig unklar. Die Register der Malerzunft, die seit 1457 erhalten sind³⁶, verzeichnen seinen Beitritt nicht. Dies hat zu der Vermutung

³⁰ vgl. W.H.James WEALE, *Inventaire du mobilier de la corporation des tanneurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, 1864-65, S.264 - 274; Vgl. Anhang 1, Dok. Nr. 5.

³¹ veröffentlicht durch W.H.James WEALE, *Inventaire du mobilier de la coraportion des tanneurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, 1864-65, S.266; vgl. Anhang 1, Dok. Nr.6.

³² Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Alte Pinakothek), Inv. Nr. WAF 668.

Ausführliche Geschichte dieses Bildes bei Franz BOCK, 1900, S. 37-38, dort auch Erwähnung weiterer Beschreibungen; vgl. auch Peter Eickemeiers Eintrag in: Alte Pinakothek, 1986, S.343-346 mit kurzer Beschreibung der Provenienz. Siehe unten Kap. II.3., S.24-25; vgl. Anhang 1, Dok.Nr.7-9.

³³ Franz BOCK, 1900, S.27.

³⁴ J.BRIELS, *Amator pictoriae artis. De Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer*. In: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1980, S. 215. "*Item hebbe gesien tot Brugghe schoon dinghe van ditto Hemmelinck, onder al in ons Lieve Vrouwe Kercke achter den hooghen altaer een schoon stuck vol werckx, seer net ende curieux gedaen.*" Diese Passage ist bislang nicht mit dem Münchner Bild in Verbindung gebracht worden. Stevens Ortsangabe jedoch und die Bezeichnung *vol werckx* (vielfigurig) machen diese Beziehung zwingend.

³⁵ Ich verwende das Wort Zunft hier im Sinne der berufsgenossenschaftlichen Vereinigung. Gleichzeitig hatte die Zunft der Maler und Sattelmacher, der weitere Berufszweige angehörten eine Gilde gegründet, deren Patron der Hl. Lukas war. Die Lukasgilde war ausschließlich mit religiösen Aufgaben betraut, Gottesdiensten, Zeremonien zu bestimmten Festtagen und dem Lesen der Seelenmessen für die verstorbenen Mitglieder.

³⁶ Das Einschreiberegister der Zunft und das Orbituarium der Lukasgilde, ein Totenbuch, sind bislang am vollständigsten durch Ch. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brügge und Kortrijk 1913 publiziert worden.

Obwohl in der einschlägigen Literatur behauptet wird, die Brügger Zunftregister seien seit 1453 vollständig bis 1493/94 erhalten und dann wieder ab 1498/99, ist dies tatsächlich nicht ganz richtig. Von 1453-1457 sind lediglich die Meister und Lehrlinge ohne das Einschreibdatum verzeichnet. Erst seit 1457 wurden die neuen Meister und die aufgenommenen Lehrlinge nebst dem Beitrittsjahr vermerkt. Das Totenbuch

geführt, Memling sei Hofmaler der Burgunderherzöge gewesen und als solcher vom Zunftzwang ausgenommen, eine Annahme, die nicht zu belegen ist.³⁷ Memlings Name taucht jedoch im Zusammenhang mit der Aufnahme zweier seiner Lehrknaben in den Zunftregistern auf. 1480 ist es Annekin Verhanneman, 1483 Passcier van der Meersch, die bei *Meester Jan van Memmelinghe* lernen.³⁸ Überraschenderweise wird ihm hier wieder das Wort *Meester* vorangestellt. Alle anderen Maler werden nur mit Vornamen und Namen genannt, gelegentlich wird auch der Name des Vaters angefügt. Auch im Totenbuch der Lukasgilde, dem Orbituarium wird Memling als *meester* bezeichnet.³⁹ Hierin mag man wiederum einen Ausdruck von besonderem Respekt sehen, der Memling von seinen Mitbürgern entgegengebracht wurde.

Über Memlings ökonomische Situation informiert uns, neben seinem Besitztum, der Umstand, daß er im Mai 1480 die Summe von 20 Schillingen als Entschädigung für Maximilians Krieg gegen Frankreich lieh. Nur die 247 reichsten Bürger Brügges hatten hierfür Geld an die Stadt zu entrichten und nur 140 Bürger wurden noch höher

hingegen kann aufgrund von paleographischen Untersuchungen erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts datiert werden. Vgl. hierzu: Albert SCHOUTEET, 1989, S. 6.

³⁷ Albert SCHOUTEET, 1989, S.7, weist noch acht weitere Maler nach, die gleichfalls nicht im Einschreiberegister aufgeführt werden, wohl aber im Orbituarium der Gilde. Für diese gilt, daß sie alle nach 1453 ihre Tätigkeit als Maler begonnen haben. Schouteet führt das Fehlen ihrer Einschreibung auf die Sorglosigkeit des Geistlichen zurück, der das Zunftregister zu führen hatte. Bei Memling und Pieter Coustain jedoch sieht er den Grund darin, daß diese im Dienste des burgundischen Hofes standen und deshalb keinem Zunftzwang unterlagen, mitnichten also die finanziellen Aufwendungen für Gilde und Zunft entrichten mußten. Allerdings hätten sie an den religiösen Veranstaltungen der Lukasgilde teilgenommen, und seien deshalb im Orbituarium aufgelistet. Trifft dies auch auf Pieter Coustain zu, der als Hofmaler belegt ist (Albert SCHOUTEET, 1989, S. 152-158, mit Dokumenten), so konnte bislang kein Dokument gefunden werden, das Memlings Verbindung zum Burgundischen Hof wahrscheinlich macht. Kein einziges Mal taucht sein Name in den von De Laborde publizierten Quellen auf (Comte de LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne: études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le Xve siècle; et plus particulièrement dans les PaysBas et le duché de Bourgogne*, 2 Bde., Paris 1849 und 1851.).

Als Angehöriger des Hofes wäre Memling nicht nur vom Zunftzwang befreit gewesen, sondern auch von städtischen Verordnungen und hätte im übrigen die Bürgerschaft von Brügge nicht zu erwerben brauchen.

Außerdem spricht ein Dokument dagegen: im Orbituarium der Gilde wird Pieter Coustain als *der princen scildere* bezeichnet, Memling hingegen als *Meester Jan van Memminghen, Scilder*. (Ch.VANDEN HAUTE, 1913, S.198-199).

³⁸ vgl. Ch.VANDEN HAUTE, 1913, S.28, 35, vgl. Anhang 1, Dok.Nr.27.

Weales Eintrag zu Lodewyc Boels im *Thieme-Becker* IV, S.199, bezeichnet diesen ebenfalls als Schüler Memlings. Dieser Irrtum findet sich auch in Charles D.CUTTNER, *Northern Painting*, London 1990, S.158; Tatsächlich wird Boels als Lehrknabe von Nicolaas Keersbach in die Gilde eingeschrieben; zu Louis Boels, vgl. Albert SCHOUTEET, 1989, S. 53-55.

³⁹ Im Orbituarium taucht die Bezeichnung *Meester* bis 1500 nur fünfmal auf. Neben Memling (fol.21) erhalten auch der Maler Pieter Nachtingale, der Glaser Jan van Hutenen (fol.13), *ons capelaan* Niclais Vlaminck (fol. 17) und schließlich der Maler Antonis Halhout diesen Titel beigegeben. Vgl., Ch.VANDEN HAUTE, 1913, S.198, S.194-210.

taxiert als Memling.⁴⁰ Das Datum seiner Heirat konnte bislang nicht genau ermittelt werden. Memling hat sich wahrscheinlich zwischen 1470 und 1480 mit Anna de Valckenaere verheiratet, die vor dem 10. September 1487 stirbt. Die daraufhin aufgesetzte Vormundschaftsakte für seine drei minderjährigen Kinder, Hennekin, Nielkin und Claykin, hat sich im Brügger Stadtarchiv erhalten und gibt detailliert Auskunft über Memlings Besitzstand. Den unmündigen Kindern Memlings fiel zu diesem Zeitpunkt die Hälfte des Familienbesitzes zu.⁴¹ Demnach muß Memling zwischen 1480 und 1486 von Jan Goddier das steinerne Haus in der Wulhuusstraat erworben, in dem er schon 1466 wohnte, und ebenso das Nachbarhaus, das "*ten Inghile*" genannt wurde. Von 1480 bis 1488 sind jährliche Zahlungen von neun Schillingen für ein Stück Land mit Haus an der hinter der Wulhuusstraat gelegenen Jan Maraels Straat überliefert, die Memling an die Liebfrauenkirche zum Unterhalt der Armenspeisung entrichtete. 1497 werden diese Zahlungen von den Nachkommen, 1513 dann von dem Maler Lodewyc Boels, dem Dekan der Malerzunft, für die Nachkommen geleistet.⁴² Memling ist also seit seiner Ankunft in Brügge im Jahr 1465 zu beträchtlichem Wohlstand gelangt, der sicherlich zum Teil auch auf einer vorteilhaften Heirat basiert haben mag.⁴³ Die Immobilien, die er seit den 1480er erwerben konnte, grenzen aneinander an und werden von Vorteil für einen großen, produktiven Werkstattbetrieb gewesen sein.⁴⁴ (Abb.90)

Faßt man die dokumentarischen Nachrichten zusammen, so ergibt sich das Bild eines vielgeschätzten und wohlhabenden Bürgers der Stadt Brügge, dessen soziale Stellung sehr hoch gewesen zu sein scheint. Der Respekt, den man ihm zollt, findet seinen Niederschlag in der sonst seltenen Bezeichnung *Meester*, die seinem Namen in vielen Quellen vorangestellt wird. Um die Mitte der 1470er Jahre als Mitglied der

⁴⁰ W.H.James WEALE, 1961, S.31; W.H.James WEALE, 1871, S.26; Franz BOCK, 1900, S. 40-41; vgl. Anhang 1, Dok. Nr. 30.

⁴¹ vgl. Anhang 1, Dok. Nr. 31-32.

⁴² Vgl. W.H.James WEALE, 1871, S.24-26; Franz BOCK, 1900, 41-44; Alphonse J. WAUTERS, 1893, S.91; zu Boels siehe auch Albert SCHOUTEET, 1989, S.53-55.

⁴³ Über die Familie Valckenaere ist noch zu forschen.

⁴⁴ In den überlieferten Malereitraktaten, z.B. bei Cennini, wird darauf verwiesen, daß die in Temperatechnik ausgeführten Gemälde unter freiem Himmel getrocknet wurden. In der vita des Jan van Eyck berichtet beispielsweise Carel van Mander davon, daß dem Maler ein Bild während des Trocknungsprozesses kaputt ging. Hierauf habe Jan van Eyck dann Leinöl als Bindemittel entdeckt. Die frühniederländische Maltechnik ist in jüngster Zeit Gegenstand systematischer Analyse von Chemikern und Physikern geworden. Gerade die naturwissenschaftliche Erforschung der historischen Bindemittel steckt gleichwohl noch in ihren Anfängen. In den von Joyce Plesters zu Beginn der sechziger Jahre in der Londoner National Gallery durchgeführten chemischen Analysen der Pigmente und Bindemitteln von Memlings Gemälden konnte dennoch nachgewiesen werden, daß hier Öl und Eiweiß gleichzeitig verwendet worden waren. Diese in Mischtechnik ausgeführten Werke werden praktischerweise gleichfalls an der Luft getrocknet worden sein. Das unbebaute Areal zwischen Memlings Häusern an der Jan Maraels- und der Wulhuusstraat wird ausreichend Platz für mehrere Altäre und Gemälde gleichzeitig geboten haben.

renommierten Bruderschaft *OnzeLieweVrouwtersneeuw* aufgenommen, gelingt es ihm in den 1480er Jahren, seinen Besitzstand beträchtlich zu mehren und damit offenbar auch, seinen Werkstattbetrieb zu vergrößern, erst jetzt sind Lehrknaben bei ihm nachweisbar. Den dokumentierten Werken Memlings stehen weitere Werke zur Seite, die ihm durch Signatur und Datum sicher zuzuschreiben sind. Diese Werke sind gleichfalls ab dem Jahr 1480 entstanden⁴⁵ und belegen eindrücklich, daß Memling sich einer gesellschaftlich gehobenen Klientel erfreute.

Gestorben ist Memling am 11. August des Jahres 1494. In der Tagebuchnotiz des Notars Rombouts de Doppere⁴⁶ klingt die Bewunderung an, der sich Memling bei seinen Zeitgenossen erfreute: "*Die XI augusti, Brugis obiit magister Johannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Magunciao, sepultus Brugis ad Aegidii* " ⁴⁷.

Es mag künftig gelingen, in den Brügger Archiven weitere Fakten zusammenzutragen, die es erlauben, einen differenzierteren Blick auf Memlings Leben und seine beruflichen und familiären Beziehungen in dieser Stadt zu werfen.

Einstweilen müssen spätere Beschreibungen und Überlieferungen all das ergänzen, worüber die Quellen schweigen, namentlich den Ort seiner Ausbildung und seine Tätigkeit vor der Zeit in Brügge.

⁴⁵ Maria CORTI und Giorgio T.FAGGIN, 1969, Nr.5-17.

⁴⁶ Notar an St.Donatianus, vgl. W.H.James WEALE, 1871, S.65, 70.

⁴⁷ veröffentlicht durch Henri DUSSART, *Datum van overlijden van Hans Memling*. In: Bulletin Morinier, 8, 1887, S.301; vgl. dazu Henri DUSSART, *Quelle est la patrie du peintre Jean Memmelinc?*. In: Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis "Société d'émulation" te Bruges, 41, 1891, S.341-350; A. RONSE, *Où Memlinc est-il né?*. In: Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis "Société d'émulation" te Bruges, 41, 1891, S.111-133; Franz BOCK, 1900, S.48.

II.3. Memling in der literarischen Überlieferung bis 1800

Wie nördlich der Alpen im fünfzehnten Jahrhundert allgemein üblich, geben auch die Archivalien, die sich auf Memling beziehen lassen, nur unzureichend über den *Künstler* Auskunft. Die Wertschätzung seiner Kunst durch seine Brügger Zeitgenossen ist uns ebensowenig überliefert wie Dokumente über den beruflichen Werdegang, den Ort seiner Ausbildung zum Maler und seinen Lehrer.

Während sich die Bewertung Memlings als Künstler dem Kunsthistoriker durch eine genaue Analyse der sozialen und intellektuellen Stellung seiner Auftraggeber erschließen kann⁴⁸, erlauben vor allem die Methoden der Stilkritik, der Frage nach Memlings Lehrer und seinen Wirkungsstätten nachzuspüren.

Beide Möglichkeiten, fehlende Informationen rekonstruierend zu ergänzen, haben allerdings der Tatsache ihrer immer subjektiven Auswahl von Bewertungskriterien, seien diese nun historischer oder kunsthistorischer Natur, Rechnung zu tragen. Der subjektive Charakter, sowohl der Problemstellung als auch des Lösungsansatzes, wird die Ergebnisse immer zum Gegenstand kontroverser Diskussionen werden lassen.

Umso wichtiger sind solche Informationen, die Inventareinträge, Reisebeschreibungen oder frühe Kunsthistoriographien liefern, in denen Hans Memling Erwähnung findet. Daß diese letztlich gleichfalls die subjektive Meinung ihrer Autoren widerspiegeln und manches vermeintliche Fakt eher konkreten Absichten als der wirklichen Überlieferung entspringt, mag Geisteswissenschaftlern selbstverständlich scheinen, soll hier aber noch einmal betont werden. Dennoch haben diese Zeugnisse, die ich im folgenden als *Sekundärquellen* bezeichnen möchte, gegenüber heutigen Rekonstruktionen den schätzenswerten Vorteil der historischen Nähe zum Gegenstand dieser Untersuchung.

Eine vergleichende Erörterung der folgenden Sekundärquellen hat die kunsthistorische Forschung bereits vorgenommen⁴⁹, sie brauchen daher hier nicht ausführlich analysiert zu werden. Im folgenden berufe ich mich auf die gründlichen

⁴⁸ Vgl. hierzu die Schlußbemerkungen in Kapitel VI, S.127-128.

⁴⁹ Es sei hier auf die Studien von Hans Wolfgang LÖHNEYSEN, *Die ältere niederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, Eisenach und Kassel 1956, insbesondere S.336-360, verwiesen.

Ergänzend vgl. die sprachwissenschaftlichen Untersuchungen Hessel Miedemas und Walter S. Melions, die sich mit Carel van Manders' "Schilderboek" beschäftigen: Hessel MIEDEMA, *Kunst, Kunstenaar en Kunstwerk bij Karel van Mander. Een Analyse van Levensbeschrijvingen*, Alphen a.d.Rijn 1981.

Walter S. MELION, *Shaping the Netherlandish canon. Karel van Mander's Schilder-Boek*, Chicago und London 1991.

Untersuchungen Crowes und Cavalcaselles, Wauters´ und Bocks⁵⁰, die ich allerdings durch neuere Interpretationen zu ergänzen versuche.

Die italienische Kunstliteratur des 15. Jahrhunderts, etwa die Schriften Filaretos oder Bartolomeus Facius, erwähnen Jan van Eyck und Rogier van der Weyden, schweigen aber über die weiteren Vertreter der altniederländischen Schule, über Bouts und van der Goes ebenso wie über Memling.⁵¹

Die früheste Erwähnung Memlings fällt vermutlich in das Jahr 1511 ⁵² und stammt von dem Hofpoeten Jean Lemaire, der ein Lobgedicht auf Margarethe von Österreich, der Statthalterin in den Niederlanden verfaßt hatte. Rogier van der Weyden, Jean Fouquet, Hugo van der Goes, Dirk Bouts, Jan van Eyck und Simon Marmion werden erwähnt, dann reimt Lemaire:

" *Il y survint de Bruges maistre Hans
et de Frankfort maistre Hughes Martin
tous deux ouvriers tres clers et triomphans*" ⁵³.

Sicherlich formuliert Lemaire's Gedicht die Schulzusammenhänge der altniederländischen Malerei so, wie sie einem gebildeten Niederländer zu Beginn des 16. Jahrhunderts vertraut waren, und somit auch den Erwartungen Margarethes entsprochen haben dürfte. Die Nennung Memlings mit seinem deutschen Vornamen kann im Zusammenhang mit den dokumentarischen Überlieferungen in Brügge gesehen werden, die ebenfalls jene Namensform gebrauchen. Hierbei mag sich Lemaire, über dessen Quellen nichts bekannt ist, auf lokale Überlieferungen in Brügge stützen, vielleicht aber auch auf Kenntnisse, die er durch Studien in der Kunstammer Margarethes, in Mechelen, erwerben konnte.

Ein Inventar dieser Kunstammer, das am 17. Juli 1516 in Gegenwart der Erzherzogin, des Fürsten von Montrevel und einem Herren le Montbaillon verfaßt wurde⁵⁴, führt nämlich unter anderem ein großes Triptychon von der Hand des *maistre Hans* auf, das auf dem Mittelbild eine Madonnendarstellung, auf dem rechten Flügel einen Johannes, auf dem linken die Heilige Barbara und auf den Flügelaußenseiten Adam und Eva in Farbe wiedergab. Von größerer Bedeutung ist die Erwähnung eines weiteren Triptychons, auf dessen Mitteltafel eine *Maria, den toten Christus vor sich haltend*

⁵⁰ CROWE und CAVALCASELLE, 1875, S. 275-280; A. J. WAUTERS, 1893, S.15-26, 89-93; Franz BOCK, 1900, S. 1-29.

⁵¹ Michael BAXANDALL, *Bartolomeus Facius on Painting*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 37, 1964, S.90-107.

⁵² Zur Person Lemaire's und zur Datierung des erst 1544 erschienen Gedichtes, vgl. BOCK, 1900, S. 2.

⁵³ Zitiert nach CROWE und CAVALCASELLE, 1875, S.414-419 (415); siehe auch Franz BOCK, 1900, S.2. Vollständig in deutscher Übersetzung abgedruckt bei: LÖHNEISEN, 1956, S. 80.

⁵⁴ Franz BOCK, 1900, S.3-4.

dargestellt war, die von Rogier van der Weyden verfertigt wurde, während die Flügel von Memling ausgeführt waren. Die Flügel stellten innen je einen Engel dar, außen eine Verkündigung *en grisaille*.⁵⁵ Beide Werke haben sich offenbar nicht erhalten.⁵⁶ Ein späteres Inventar erwähnt dieselben Bilder, nennt aber die Künstler nicht.⁵⁷

Das erste Inventar der erzherzoglichen Kunstammer deutet auf eine Werkstattverbindung zwischen Rogier van der Weyden und Hans Memling hin. Es ist die früheste Quelle, die die Zusammenarbeit der beiden Maler erwähnt, und ist daher von zentraler Bedeutung für die Frage nach der künstlerischen Herkunft Memlings. Zwar bezeichnet auch Giorgio Vasari Memling als Schüler van der Weydens, aber seine Kenntnisse der altniederländischen Malerei und sein Interesse daran scheinen nicht sehr ausgeprägt.⁵⁸ Somit wird die durch den Inventareintrag wahrscheinliche Beziehung Memlings zu Rogier vor allem durch stilkritische Analysen der Werke Memlings gestützt.⁵⁹

Da Memlings Name zu Beginn des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden offenbar gut bekannt ist, kann es erstaunen, daß Albrecht Dürer ihn im Tagebuch seiner niederländischen Reise nicht ausdrücklich erwähnt.⁶⁰ Während seines Aufenthaltes in

⁵⁵ Franz BOCK, 1900, S.3-4; CROWE und CALAVCASELLE, 1975, S. 419-420.

Während Bock die Mitteltafel als *Piéta* deutet, verweist Max J. FRIEDLÄNDER, VI, S. 17-18, Nr. 37 auf die Darstellung der *Maria mit dem toten Christus*, die sich in Museum von Melbourne (datiert 1475) und in der Capilla Real in Granada in zwei gleichwertigen Versionen erhalten hat. Friedländer deutet beide als Memlings freie Kopien nach Rogiers verlorenem Urbild; sie dienen ihm als Beleg für das Schüler/Lehrer Verhältnis von Memling zu Rogier und stützen gleichzeitig die Aussagekraft des Inventareintrags: "*Fait, le tableau, de la main de Rogier, et lesdits feulletz., de celle de maistre Hans.*" (CROWE und CAVALCASELLE, 1875, S.420).

⁵⁶ Die Identifizierung des Memling-Triptychons mit dem Johannesaltärchen im Kunsthistorischen Museum zu Wien, die durch CROWE und CAVALCASELLE 1875, S.318¹, vorgeschlagen wurde, hat Franz BOCK, 1900, S.5 mit einleuchtenden Argumenten zurückgewiesen. Maria CORTI und Giorgio T.FAGGIN, 1969, Nr.56, schlagen vor, in dem Erzengel Michael, der sich in der Londoner Wallace Collection befindet (Nr. 92), einen Flügel des von Memling in Zusammenarbeit mit Rogier ausgeführten Triptychons zu sehen, da im Inventar von 1524 von einem Engel mit Schwert auf einem der Flügel gesprochen wird.

Dieser Vorschlag darf nur als Hypothese verstanden werden. Ich habe leider keine Informationen über etwaige Beschneidungen an den Rändern dieser Tafel, die vielleicht klärend wirken könnten. Aus stilistischen Gründen kann das Bild, das Max J. FRIEDLÄNDER, VI, Nr.42, als Fragment eines Weltgerichts deutet, durchaus in die frühe Phase von Memlings Schaffen eingeordnet werden.

⁵⁷ Dieses Inventar wurde am 17.4.1524 in Antwerpen verfertigt. Vgl. Franz BOCK, 1900, S.4.

⁵⁸ Zu Vasari siehe unten S.20-21.

⁵⁹ vgl. hierzu Kap. IV.2.4; IV.3.4.

⁶⁰ Zitiert nach dem "Tagebuch der niederländischen Reise" In: *DÜRER. Schriftlicher Nachlass*, Hg. von Hans Rupprich, Bd.1, Berlin 1956, S.148 ff.; insbes. S.167-168, S.194-195. Zur Überlieferungsgeschichte siehe dort, S.146-147. (nachfolgend zitiert als *DÜRER, Tagebuch*, 1956.)

Vgl. auch Fedja ANZELEWSKY, *Dürer. Werk und Wirkung*, Erlangen 1988, S. 207-226.

Mechelen, der letztlich dazu dienen sollte, die ihm durch den verstorbenen Kaiser Maximilian zugesicherte Leibrente durch dessen Nachfolger Karl V. bestätigen zu lassen, besichtigte Dürer auch die Kunstkammer Margarethes. Er spricht von fast 40 kleinen Ölgemälden, die sich zum Teil im Prado erhalten haben und mittlerweile sicher Juan de Flandes zugeschrieben werden können.⁶¹ Weder Rogier, noch Memling werden genannt, selbst eine Identifizierung Jan van Eycks ist Dürers Bezeichnung "Da soh ich noch andre gute Werke von Johannes und Jakob Walch" nicht sicher zu entnehmen.⁶² In Brügge selbst, wo er am sechsten April 1521 als Gast im Hause des Malers Jan Provosts weilte, führt er zwar nicht identifizierbare Werke Rogier van der Weydens, Hugo van der Goes', Jan van Eycks und die Piéta Michelangelos auf, fährt dann aber sehr allgemein fort: " *Darnach führeten sie mich in viel kirchen und liessen mich alle gute gemähl sehen, dessen ein überschwahl do ist. Und do ich Johannes und der anderen ding alles gesehen hab, do kamen wir zu letz in die mahler capeln, do ist gut ding jnnen.*"⁶³. Der HippolytAltar des Dieric Bouts aus der Erlöserkirche und die Rathausbilder Gerard Davids bleiben ebenso ungenannt, wie die Gemälde von Hans Memling in der Liebfrauenkirche und dem Johanneshospital.⁶⁴ Aus Dürers Aufzeichnungen entnehmen zu wollen, Memling sei 1521 in Brügge bereits vergessen gewesen, widerspricht den weiteren Überlieferungen in den Niederlanden. Es müssen andere Gründe gewesen sein, die Dürer davon abgehalten haben, diesen und andere Künstler in seinem Tagebuch zu erwähnen.⁶⁵

Aufschlußreicher sind die Kenntnisse, die man zu dieser Zeit in Italien über Memling gehabt hat. Dort ist es Marcantonio Michiel, der von 1515 bis 1543 verschiedene Gemälde beschrieb, die er in den Städten Oberitaliens gesehen hatte.⁶⁶ Obwohl die Autorität und Zuverlässigkeit der Aufzeichnungen des zuerst als *Anonimo Morelliano*

⁶¹ Vgl. Franz BOCK, 1900, S.15.

⁶² DÜRER, *Tagebuch*, 1956, S. 155-156.

⁶³ DÜRER, *Tagebuch*, 1956, S. 168.

⁶⁴ siehe zu diesen Werken Memlings auch Vida J.HULL, *Hans Memling's Paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*, New York 1981.

⁶⁵ Vgl. Hans G. EVERS, *Dürer bei Memling*, München 1972, S. 84-88.

Daß die Werke Memlings im Johanneshospital nicht frei zugänglich waren, sondern nur zu hohen Festtagen besichtigt werden konnten, zeigt Van Manders Beschreibung des Ursula-Schreins. Vgl. unten S.23¹⁰⁶; es ist durchaus möglich, daß Dürer das Johanneshospital während seines Aufenthaltes nicht besuchen konnte, obwohl er in der Woche nach Ostern von Antwerpen aus Brügge bereiste.

⁶⁶ Zuerst in 1800 Bassano unter dem Titel "*Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D.Jacopo Morelli, custode della regia bibliotheca di S.Marco di Venezia.*" erschienen. Dem Folgenden liegt die von Theodor Frimmel edierte und übersetzte Ausgabe zugrunde: Theodor FRIMMEL(Hg.), *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's notizia d'opere di disegno) = Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnologie des Mittelalters und der Neuzeit*, N.F. 1, 1, Wien 1888. (nachfolgend zitiert als Theodor FRIMMEL, 1888)

bekannt gewordenen Italiener unterschiedlich angezweifelt wurden, bleiben sie doch für das 16. Jahrhundert die wichtigste Quelle zu niederländischen Gemälden in italienischem Besitz.⁶⁷ In der Sammlung des Kardinals Grimani sah Michiel 1521 in Venedig ein Porträt der Isabella von Portugal, der Gattin Philipps des Guten von Burgund. Das Porträt stamme von der Hand *Zuan*⁶⁸ (Johannes) Memlings und sei 1450 entstanden⁶⁹. Weiter beschreibt Michiel noch ein Selbstporträt Memlings in derselben Sammlung, dessen Alter er ziemlich vage auf "*circa di anni 65*" schätzt.⁷⁰ Beide Bilder konnten bislang nicht nachgewiesen werden. Ein Porträt der Isabella von Portugal ist lediglich von Rogier van der Weyden bekannt⁷¹, und aus der Überlieferung weiß man, daß Jan van Eyck 1429 im Auftrage Philipps mit einer diplomatischen Gesandtschaft nach Portugal reiste, um dort Isabella zu konterfeien.⁷² Der Datierung Michiels zufolge wäre das Bildnis aus der Grimani Sammlung das früheste Werk Memlings. Daß Memling Isabella begegnet ist, ist sehr wahrscheinlich, allerdings erst zu einem späteren Zeitpunkt⁷³. Wenn sich Michiel nicht bezüglich Autor und Datum

⁶⁷ Vgl. die ausführliche kritische Beurteilung der Quelle für Memling bei Franz BOCK, 1900, S. 5-12; siehe außerdem Lorne CAMPBELL, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the 15th and 16th centuries*. In: Burlington Magazine, 123, 1981, S. 467-473, und Jennifer FLETCHER, *Marcantonio Michiel's Collection*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 36, 1973, S.582-585; Jennifer FLETCHER, *Marcantonio Michiel: his friends and collection*. In: Burlington Magazine, 123, 1981, S. 453-467; Jennifer FLETCHER, *Marcantonio Michiel 'che ha veduto assai'*. In: Burlington Magazine, 123, 1981, S.602-609.

⁶⁸ Zu Michiels Schreibweise vgl. Theodor FRIMMEL, 1888, S. XXII.

⁶⁹ vgl.TheodorFRIMMEL, 1888, S.100-101:"*El retratto a oglio insino al cinto, menor del naturale, de Madonna de Aragonia moglie del duca Philippo de Borgogne, fo de mano de Zuan Memelin, fatto ne 1450.*" ; im Text ist über die durchgestrichenen Worte *de portugello* die Bezeichnung *de Aragona* hinzugefügt worden. Tatsächlich muß es sich hierbei jedoch um Isabella von Portugal gehandelt haben, da diese die Ehefrau Philipps gewesen ist. Vgl. Franz BOCK, 1900, S.7.

⁷⁰ vgl. Theodor FRIMMEL, 1888, S.102-103:"*El retratto a oglio de Zuan Memelino ditto et di sua mano istressa fatto dal specchio; dal qual si comprende chelera de circa anni 65, piu tosto grosso, che aaltramente (et de pela rosso) rubicondo*". Jennifer FLETCHER, 1981, S.607, bezweifelt, daß es sich bei diesem Bild tatsächlich um ein Selbstporträt gehandelt habe. "*It is interesting that of the three portraits of artists that Michiel lists he believed that two were self-portraits of Flemish masters. He does not identify any self-portraits of contemporary Italian artists and one can only conclude, that the meticulous oil-technique, the frequently eye to eye confrontation, plus the wishful thinking on the part of their collectors convinced Michiel that he was dealing with portraits "fatto nel" or "dal specchio"*.

⁷¹ J.Paul Getty Museum, Malibu, Inv.78.PA.3.(aus der Rockefeller Coll.); Jennifer FLETCHER, 1981, S. 607, diskutiert das von Michiel beschriebene Bildnis als Werk Rogers, ohne allerdings darauf zu verweisen, daß es im Text als Werk des Memling beschrieben wird.

⁷² vgl. Elisabeth DHANENS, *Hubert and Jan van Eyck*, New York 1980, S.47-51.

⁷³ Isabella war ebenfalls Mitglied der Bruderschaft *Onze-Lieve-Vrouw-ter-sneeuw*; vgl.Kap.I.2.,S.6¹⁷.

irrte⁷⁴, sah er wahrscheinlich eine Kopie Memlings nach einem älteren Vorbild. Vielleicht übernahm Memling auch das Datum und gab es auf dem Bild oder Rahmen wieder.⁷⁵ Michiel erwähnt in der Grimani Sammlung noch ein zweiteiliges Ehebild sowie mehrere Heiligenbilder, die gleichfalls von Memlings Hand stammten. Sie konnten bislang nicht identifiziert werden⁷⁶. Die von Michiel vorgenommene Zuschreibung einiger Miniaturen aus dem sogenannten *GrimaniBrevier* an Memling ist mit stilkritischen Argumenten widerlegt worden.⁷⁷ In der Sammlung des späteren Kardinals Pietro Bembo in Padua beschreibt Michiel ein frühes Diptychon Memlings, das auf dem linken Flügel Johannes den Täufer, auf dem rechten die Madonna mit dem Kind darstellte. Dieses Diptychon hat sich angeblich erhalten: der linke Flügel mit Johannes dem Täufer befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München, den rechten, der allerdings keine Maria darstellt, hat man in der kleinen Veronikadarstellung in der National Gallery in Washington erkennen wollen.⁷⁸ Hier verweise ich auf die monografische Untersuchung von Christiane Kruse, die mit plausiblen Argumenten die originale Zusammengehörigkeit der beiden heute getrennten Teile nachweisen kann.⁷⁹

⁷⁴ Jennifer FLETCHER, 1981, S. 607, bemerkt im Zusammenhang mit der einem Rogier-"Selbstbildnis" gegebenen Datierung von 1462: "*Michiel is quite capable of misreading the dates on much more modern Italian pictures*".

⁷⁵ Zumindest die Porträts der Burgunderherzöge sind vielfach in mehreren Versionen erhalten. Sie gelten meistens als Kopien nach verlorenen Originalen Rogier van der Weydens. vgl. hierzu Max J. FRIEDLÄNDER, II, S.39-41.

⁷⁶ Vgl. Theodor FRIMMEL, 1888, S.102-103; Michiel beschreibt 1529 eine Darstellung des hl.Hieronymus im Hause de Antonio Pasqualino. Er ist sich über die Urherberschaft des Bildes unklar, nennt Antonello da Messina und Jacometto Veneziano, Jan van Eyck und Hans Memling als mögliche Autoren. Das Bild wird heute in der National Gallery in London aufbewahrt und gilt unangezweifelt als Werk Antonellos.(Vgl. Theodor FRIMMEL, 1888, S.94-95; Franz BOCK, 1900, S. 110-111). Jennifer FLETCHER, 1981, S. 607, findet das literarische Vorbild des Michiel-Eintrags in einer Beschreibung des Auferstehungsaltars in S.Maria Nuova in Neapel von Pietro Summonte.

⁷⁷ Venedig, Bibl.Marc.lat.XI, 67 (Faksimile, Berlin 1973); vgl. Theodor FRIMMEL, 1888, S.104-105: "*L'officio celebre, che Messer Antonio Siciliano vende al cardinal per ducati 500, fu immuniato da molit maestri in molti anni.Lui ui sono in miniature de man Zuan Memelin,....., de man de Girardo da Guant,de Livieno da Anversa...*"; siehe dazu allgemein auch Diane G. SCILLIA, *Gerard David and manuscript illumination in the Low Countries, 1480-1509*, Ann Arbor 1975, S.249-267; George DOGAER, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam 1987, S.161-167.

⁷⁸ vgl. Franz BOCK,1900, S. 11-12., Ludwig BALDASS, *Hans Memling*, Wien 1942, S.42; Lorne CAMPBELL, 1981, S.467-469; James HAND und Martha WOLFF, *Early Netherlandish Painting.The Collection of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, Washington 1986, S.193-201.

⁷⁹ Christiane KRUSE, *Ein Diptychon von Hans Memling: Johannes der Täufer und die hl. Veronika in einer paradiesischen Landschaft*. unveröffentlichte Münchener Magisterarbeit (1990). Kap.2., S.5-8, diskutiert die Forschungsmeinung zu diesem Problem ausführlich. Frau Kruse, die mir freundlicherweise ein Exemplar ihrer Arbeit zukommen ließ, bereitet zur Zeit eine Dissertation über Memlings Diptychen

Die Bedeutung der Notizen Marcantonio Michiels liegt im Zusammenhang mit Hans Memling weniger in ihrem Quellenwert für konkrete Werke und deren Datierung. Entscheidend ist, daß Michiel Memlings Namen mehrfach erwähnt und ihm auch dort noch Werke zuweist, wo er sich nur auf seine eigene Kennerschaft berufen kann.⁸⁰ Memling ist in Italien im 16. Jahrhundert also gut bekannt, in Sammlungen reich vertreten und wird offenbar so sehr geschätzt, daß Zuschreibungen an ihn für wichtig erachtet und vorgenommen werden.

In Flandern selbst ist es die 1534 erschienene *Historie van Belgis* des Marcus van Vaernewyck, eines aus Gent stammenden Geschichtsschreibers, die von Memling kündigt: "*Brugge is niet alleen in de kerken, maer ook in de huyzen verciert met de schilderyen van meester Hughe, meester Rogiers en den duytschen Hans*"⁸¹. In der 1562 gedruckten Reimchronik *Nieu Tractaet en curte beschryvinghe van dat Edel Graefscap van Vlaenderen en ander omlighende landen*, schreibt Vaernewyck:

*"Meester Huge, meester Rogier die wonder hebben verziert,
Met den Duytschen Hans om te schilderen te abusen
en boven al Joannes van Eyckx werc"*⁸²

Memling ist also auch in Flandern noch bekannt. Daß Vaernewyck ihn den *duytschen Hans* nennt, deutet auf eine lebendige Lokaltradition hin, die noch 40 Jahre nach dem Tod des Malers von dessen Herkunft wußte. Die Bedeutung dieser Sekundärquellen hat Bock treffend so beschrieben: "(Vaernewyck) *hat gewiß nicht mit der Absicht geschrieben, Authentisches oder auf eignen Nachforschungen Beruhendes über die Künstler mitzuteilen, sondern er gibt nur wieder, was ganz allgemein um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden... von den grossen Meistern des XV. Jahrhunderts noch bekannt war. Gerade darin liegt sein Wert.*"⁸³

Auch bei Giorgio Vasari finden wir Memling erwähnt. In der ersten Ausgabe seiner *Viten* von 1550 ist sein Interesse an niederländischer Malerei allerdings nicht besonders ausgeprägt, er erwähnt sie in der Einleitung und in der Vita Antonello da Messinas. Seine Aussagen scheinen vielmehr eher einer allgemeinen, entwicklungsgeschichtlichen Absicht zu entspringen, als dem Versuch, Tatsachen zu

vor und wird nächstens, zusammen mit Hans Belting, eine größere Studie zur altniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts in einem Münchner Verlag vorlegen.

⁸⁰ Vgl. Theodor FRIMMEL, 1888, S.98: Michiel beschreibt etwa ein Halbfigurenbild eines Geldwechslers "*fatto del man de Zuan Heic, credo Memelino, ponentino fatto nel 1440.*"; vgl. Franz BOCK, 1900, S. 7.

⁸¹ Zitiert nach Franz BOCK, 1900, S.18.

⁸² Zitiert nach Franz BOCK, 1900, S.19.

⁸³ Franz BOCK, 1900, S.18.

Darüber hinaus ist es Vaernewycks Beschreibung, an der sich, bevor das Dokument Rombouts de Doppere bekannt wurde (vgl. Kap.I.2., S.12), im 19. Jahrhundert der heftige Streit zwischen deutschen und belgischen Forschern entzündete, welcher Nationalität der Maler Memling sei.

schildern.⁸⁴ Sein größtes Interesse gilt denn auch den maltechnischen Errungenschaften der Flämischen Schule. In seiner Einleitung geht Vasari ausführlich auf die Erfindung der Ölmalerei durch Jan van Eyck ein und beschreibt dessen Bilder in Italien. Dann kommt er auf die Nachfolge Van Eycks in den Niederlanden zu sprechen. Er kennt Rogier van der Weyden als Roger von Brügge⁸⁵, den er als Schüler Jans betrachtet. *Ausse*, als solchen bezeichnet er Hans Memling, wird als Schüler Rogiers genannt⁸⁶. Von ihm kennt Vasari ein kleines Bild in der Sammlung Cosimo di Medicis, das sich ursprünglich in Santa Maria Nuova in Florenz befunden hatte und von Portinari beauftragt worden war.⁸⁷ Ein weiteres Gemälde Memlings, dessen Identität bislang nicht ermittelt werden konnte, wurde in der Medici Villa in Careggi bei Florenz gezeigt. In seiner Lebensbeschreibung Antonello da Messinas, in der die Ölmalerei nochmals ausführlich gewürdigt wird, nennt Vasari Memling (*Ausse*) wiederum einen Schüler Rogier van der Weydens (*Ruggieri da Bruggia*).⁸⁸

In der zweiten Ausgabe seiner *Viten* von 1568 fügte Vasari ein Kapitel *Di diversi artefici fiamminghi* an, das auf den 1567 erschienenen *Descrittione di tutti i paesi bassi altrimenti detti Germania inferiore* des seit 1550 in Antwerpen lebenden Lodovico Guicciardini beruhte.⁸⁹ Allerdings finden sich hierin keine neuen Angaben zu Memling, der weiterhin als Schüler Rogiers, von Vasari hier *Ruggieri Vander Weyde di Bruselles* genannt, betrachtet wird⁹⁰. Diesmal beschreibt Vasari das kleine Bild, das Cosimo di Medici besaß, jedoch genauer als "*la Passione di Christo*"⁹¹. Der

⁸⁴ Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde. Hg. von R. Bettarini und P. Barocchi, Florenz 1966-1971. (nachfolgend zitiert als VASARI, *Vite*); zur Deutung Vasaris siehe Wolfgang LÖHNEYSEN, 1956, 472-476.

⁸⁵ Diese offensichtliche Verwechslung von Brüssel mit Brügge als Wirkungsstätte Rogiers, hat gegen Ende des 19. Jahrhunderts verschiedentlich zu Versuchen geführt, eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit Roger van Brügges zu rekonstruieren. Solche Überlegungen erhielten durch Van Manders Ausführungen scheinbar Unterstützung. Vgl. Max J. FRIEDLÄNDER, II, S.11-12. Die wohl überzeugendste Widerlegung der These von zwei verschiedenen Rogiers, der eine in Brüssel, der andere in Brügge tätig, hat Friedrich Winkler vorgelegt. Friedrich WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Straßburg 1913.

⁸⁶ VASARI, *Vite*, I, S. 132, III, 304.

⁸⁷ zur Geschichte dieses Bildes, in dem man heute die Turiner Passion sieht, vgl. VASARI, *Vite*, I, S. 132.

⁸⁸ VASARI, *Vite*, III, S. 304.

⁸⁹ Vasari lernte das Werk Guicciardinis durch einen Brief des Lütticher Malers Lambert Lombard kennen, den dieser im Auftrage des Antwerpener Dichters Domenicus Lamponius verfaßt hatte. Siehe Franz BOCK, 1900, S. 20.

Die Kenntnisse Guicciardinis beruhen ihrerseits zum Teil auf Vasaris Überlieferungen. In seinen Äußerungen über Memling geht er nicht über Vasari hinaus, bezeichnet allerdings Rogier korrekt als *Rugieri van der Weyden di Bruselles*. Die entsprechende Passage Guicciardinis aus der Ausgabe von 1581 ist abgedruckt in CROWE und CAVALCASELLE, 1875, S.427-428.

⁹⁰ vgl. VASARI, *Vite*, III, 304.

⁹¹ vgl. VASARI, *Vite*, I, 132.

Quellenwert Vasaris, und mit ihm der seines Gewährsmannes Guicciardini, darf für die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts indes nicht zu hoch bewertet werden. Zu allgemein sind die Aussagen, die man seinen Schriften entnehmen kann. Das von Vasari postulierte Schüler/ Lehrer Verhältnis Memlings zu Rogier scheint, wie bereits angedeutet, weniger auf der Kenntnis konkreter Quellen zu beruhen, als vielmehr eine frühe, an einem historischen Fortschritt orientierte Interpretation künstlerischer Schulzusammenhänge darzustellen. Insofern liefert Vasari eine erste entwicklungsgeschichtliche Beurteilung der altniederländischen Malerei und damit auch Memlings.

In dem von Domenicus Lampsonius verfaßten *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferiores*, das 1572 bei Hieronymus Cock in Antwerpen erschien und mit Stichen von Wiericx geschmückt war, finden sich zwar Lobgedichte auf die Brüder van Eyck, auf Rogier van der Weyden und Dirk Bouts; allein Memlings Name fehlt.⁹² Daraus folgert Bock vorschnell: "Etwa hundert Jahre also nach der Zeit seiner fruchtbaren Thätigkeit in Brügge war er (Memling) vergessen"⁹³. Hier ist nicht der Ort, auf die Besonderheiten der Lampsonius Texte einzugehen. Es sollte allerdings bedacht werden, daß auch der sonst vielerwähnte Hugo van der Goes keinen Eingang in die *effigies* gefunden hat. Andere Gründe müssen dafür eine Rolle gespielt haben.⁹⁴ Widerlegt wird Bocks Interpretation außerdem durch eine Reimchronik des Lucas de Heere, *De leven der Schilders*.⁹⁵ De Heere kennt an Brügger Malern die Van Eyck, Rogier van der Weyden, Gerard David, Hans Memling und Hugo van der Goes⁹⁶ und schließt damit

⁹² vgl. Felix BECKER, *Schriftquellen zur Geschichte der Altniederländischen Malerei nach den Hauptmeistern chronologische geordnet*, I, Kritik und Kommentar der Quellen, Leipzig 1897, S.65-74; zu Lampsonius siehe auch: H.E.GREEVE, *De Bronnen van Carel van Mander voor "Het leven der doorluchtighe Nederlandzche en Hooghduytsche Schilders"*, Den Haag 1903 (=Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, II), S.70-87; Walter S. MELION, *Shaping the Netherlandish canon. Karel van Mander's Schilder-Boek*, Chicago und London 1991, S. 143-159.

⁹³ Franz BOCK, 1900, S. 23.

⁹⁴ Auffälligerweise sind den jeweiligen Künstlern Porträtstiche zugeordnet, insgesamt 23; im Falle der Van Eyck sind sie aus dem Flügel der Gerechten Ritter des Genter Altares übernommen; Rogiers Porträt hatte dessen Selbstporträt auf den Brüsseler Rathausbildern zum Vorbild, wie Panofksy wahrscheinlich machen konnte. (Erwin PANOSKY, *Facies illa Rogieri Maximi Pictoris*. In: Late classical and Medieval Studies in Honor of Albert Matthias Friend Jr., Princeton 1955, S.392-400) Zum Porträtstich des Dirk Bouts vgl. Wolfgang SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin und Leipzig 1938, S.157. Kann hier vielleicht die fehlende Bildnistradition die Aufnahme Memlings in den Lampsonius Text verhindert haben ?

⁹⁵ Zu Lucas de Heere siehe auch Marten RUDELSHEIM, *Lucas de Heere*. In: Oud Holland, 21, 1903, S.85-110; Friedrich WINKLERs Eintrag im Thieme-Becker, XVI, S.233; H.E.GREEVE, 1903, S.78-87; Walter S. MELION, 1991, S. 129-142. Melion beschreibt darin den Humanisten-Zirkel um den Antwerpener Kartographen Abraham Ortelius und dessen Einfluß auf Van Mander.

⁹⁶ vgl. auch Franz Bock, 1900, S.24².

direkt an Kenntnisse an, die schon Lemaire, Guicciardini und Vasari von der Altniederländischen Malerei gehabt haben.

Die nächste bedeutende Sekundärquelle, die konsultiert werden muß, ist Carel van Manders *Schilderboek*, das 1604 in Haarlem gedruckt wurde und ergänzt in Amsterdam 1617 nochmals erschienen ist.⁹⁷ Die Autorität van Manders als Kunsthistoriograph ist in jüngster Zeit wiederholt bestritten worden⁹⁸, gleichwohl dürfen die Fehler und Ungenauigkeiten in seinen Lebensbeschreibungen der holländischen und flämischen Künstler, die ihm die Kunstgeschichte bislang nachweisen konnte, nicht über die tatsächliche Bedeutung des Textes hinwegtäuschen. Auch sein regionalhistorisches Interesse vor allem an der Malerei seiner Heimatstadt Haarlem⁹⁹ hat gewiß zu einigen Verzerrungen des Geschichtsbildes geführt, ohne daß die durch ihn überlieferten Informationen für die Kunstgeschichte unbrauchbar geworden wären. Der Wert des van Mander'schen *Schilderboeks* liegt nicht allein in dem an sich schon bedeutenden Verdienst, zuerst eine Geschichte der Niederländischen Malerei von den Anfängen bis in seine Gegenwart geschrieben zu haben. Van Mander hat darüberhinaus erstmals ästhetische und beschreibende Wortkategorien in die niederländische Sprache eingeführt, die in Italien seit der Kunstliteratur der Renaissance verbreitet waren, aber in Flandern und Holland bis dahin keine volkssprachliche Entsprechung erfahren hatten.¹⁰⁰ Seine Kenntnisse zu Altniederländischen Malerei gehen nur dort wesentlich über bereits Bekanntes hinaus, wo Van Mander sich zur holländischen Malerei des 15. Jahrhunderts äußert, so etwa zu den Haarlemer Malern Albert Ouwater und Geertgen tot SintJans, oder dem aus Haarlem stammenden Dirk Bouts.¹⁰¹ Er widmet einzelne Kapitel den Gebrüdern van Eyck, Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes, die ihm aus der Lektüre Vasaris und Guicciardinis bekannt waren.¹⁰²

Memling ist ihm jedoch, ebenso wie Gerard David, kein aus der eigenen Anschauung gewonnener Begriff. Er äußert sich über ihn in einem kursorischen Kapitel, das sich

⁹⁷ Ich zitiere nach der von Hans Floerke 1906 übersetzten Ausgabe:

Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns FLOERKE, 2 Bde., München Leipzig 1906 (=Kunstgeschichtliche Studien. Der Galleriestudien IV. Folge); nachfolgend zitiert als: van MANDER, *Leben*, I.

⁹⁸ etwa bei Roland GÜNTER, *Amsterdam.Sprache der Bilderwelt...*, Berlin 1991, S.95.

⁹⁹ Vgl. Truus van BUEREN, "de beste schilders van het gantsche Nederlandt". *Karel van Mander en het Haarlemse cultuurbeleid 1603-1606.* In: Oud Holland, 105, 1991, S.291-305. Frau van Bueren weist nach, daß im Zusammenhang mit der Entstehung des Schilder-Boeks von städtischer Seite die Künste in Haarlem ausgiebig gefördert werden.

¹⁰⁰ Vgl. Wolfgang LÖHNEYSSEN, 1956, S.476-479.

Hessel MIEDEMA, *Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilder-const.* 2Bde. Utrecht 1973.; Hessel MIEDEMA, *Kunst, Kunstenaar en Kunstwerk bij Karel van Mander. Een Analyse van Levensbeschrijvingen,* Alphen a.d.Rijn 1981.;

Walter S. MELION, 1991, insbes. S. 38-91.

¹⁰¹ van MANDER, *Leben*, I, 56-58.

¹⁰² van MANDER, *Leben*, I, Inhalt

denjenigen Malern widmet, über die Van Mander nichts näheres weiß. Unter dem Titel "*Von verschiedenen Malern aus dieser älteren und aus der neueren Zeit*"¹⁰³ faßt er die oberflächlichen Kenntnisse über etwa Cranach, Schongauer und Israel van Meckenem zusammen, bevor er sich den ihm unbekannt gebliebenen niederländischen Malern zuwendet, an deren erster Stelle Memling steht. Diesen kennt er nur vage über Dritte, da er selbst nie in Brügge gewesen ist; seine Quelle scheint Pieter Pourbus gewesen zu sein, den er im Zusammenhang mit *Hans Memmelinck* und dessen Ursula Schrein erwähnt.¹⁰⁴ Van Mander rühmt die Kleinteiligkeit jener Darstellung, die dennoch sehr kunstreich sei¹⁰⁵ und unterstreicht die für ihn außerordentliche künstlerische Bedeutung des Werkes dadurch, daß er beschreibt, wie für den Ursulaschrein mehrfach eine Truhe feinen Silbers geboten worden sei. Schließlich begründet er die künstlerische Bedeutung Memlings, indem er anekdotisch von eben jenem Maler Pieter Pourbus erzählt, der, wann immer der Schrein zugänglich war¹⁰⁶, diesen ausführlich betrachtet haben und voll des Lobes darüber gewesen sein soll.¹⁰⁷ Die Wertschätzung, die einem alten Meister, van Mander weiß nur, daß Memling lange vor Pourbus gelebt hat, durch einen zeitgenössischen Maler entgegengebracht wird, dient als Beleg für künstlerischen Ruhm.

Weniger ergiebig ist die 1641 in Köln veröffentlichte topographische Studie des Antonius Sanderus: *Flandria Illustrata*¹⁰⁸. Zwar weiß auch Sanderus nicht viel von Memlings Leben, kennt aber die Werke Memlings aus eigener Anschauung: den Altar der Gerbergilde in der Brügger Liebfrauenkirche, die heute in München ausgestellte Tafel der sogenannten "Sieben Freuden Mariae"¹⁰⁹, sowie die Altäre im Johanneshospital¹¹⁰.

¹⁰³ van MANDER, *Leben*, I: "*Van verscheyden Schilders, van dessen outtijdsche oft Modernen tijdt.*" , S.58ff.

¹⁰⁴ Franz BOCK, 1900, S. 25.

¹⁰⁵ "*wesende redelijcke cleen figueren, maer so heel uytnemende constich*" (van MANDER, *Leben*, I, S.58). Hier sei nur auf das diesem historischen Qualitätsmerkmal zeitlich ungefähr parallele Phänomen der kleinformatigen Darstellungen in der flämischen Malerei, etwa Jan Brueghels oder van Balens hingewiesen, die sich in Antwerpen größter Beliebtheit und Bewunderung erfreuten.

¹⁰⁶ "*Desen Meester heeft al ghebloeydt voor den tijdt van Pieter Purbus te Brugge, die altijdt dit constich stuck gingh besien op de Hoogtijden aalst open stondt*" (van MANDER, *Leben*, I, S.58) Diese eher beiläufige Bemerkung ist in ihrer Bedeutung bislang nicht voll erkannt worden. Nach van Mander ist der Schrein, und damit auch die weiteren Werke Memlings im Johanneshospital nur zu hohen Festtagen zugänglich und zu besichtigen. Diese Tatsache wird ihm sein Brügger Gewährsmann Pieter Pourbus berichtet haben, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Brügge wirkte. Scheinbar war es auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts nur zu hohen kirchlichen Feiertagen möglich, den Altar zu sehen. Dürers Besuch im Jahre 1521 fiel in die Woche nach Ostern und womöglich hat er Memlings Werke im Johanneshospital nicht besichtigen können und daher im Tagebuch nicht erwähnt.

¹⁰⁷ "*en condet nemmermeer ghenoech besien noch gheprijsen*" (van Mander, *Leben*, I, S.58)

¹⁰⁸ im Folgenden zitiert nach Franz BOCK, 1900, S.26.

¹⁰⁹ Vgl. Kap. I.2., S.9.

Sein zusammenfassender Überblick über Maler und Musiker in Brügge entspringt jedoch nicht der Absicht, eine historische Einordnung der aufgezählten Personen zu geben, die stattdessen in willkürlicher Folge aneinandergereiht werden. Über Memling schreibt Sanderus ." *sed nec inferiores notae Joannes Memmelinck*"¹¹¹

In seiner 1675 in Nürnberg gedruckten "*Teutschen Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey Künste*" behandelt auch Joachim Sandraert die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts¹¹². Seine Bemerkungen über Memling sind jedoch fast wörtlich aus dem *Schilderboek van Manders* entlehnt und enthalten keinerlei neue Informationen¹¹³. Auf die handschriftlichen Notizen des Antwerpener Kunstsammlers Pieter Stevens ist oben bereits verwiesen worden.¹¹⁴

Im achtzehnten Jahrhundert ist es Jean Baptist Descamps, der am ausführlichsten auf die ältere niederländische Malerei eingeht. Während Felibién, Florente le Comte und Roger de Piles vor allem die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts beurteilen¹¹⁵, hat sich Descamp in seinem 1753 erschienen Buch *La vie des peintres flamands* auch der Beschreibung und Bewertung der flämischen Kunst des 15. Jahrhunderts zugewandt¹¹⁶. Obwohl er Van Mander's *Schilder-Boek* als seine wichtigste Quelle nennt, nimmt er auch auf, was er an lokalen Überlieferungen erfährt, denn "*inzwischen (hat) die Tradition mit geschäftigem Eifer die Lücken ausgefüllt*"¹¹⁷.

Und so findet sich bei Descamps erstmals die bis weit ins 19. Jahrhundert verbreitete und um weitere Anekdoten vermehrte Legende¹¹⁸, nach der Memling als verwundeter Soldat Eingang in das Brügger Johanneshospital gefunden hat. Von gütigen Brüdern und Schwestern des Hospitals gesund gepflegt, habe er zum Dank für seine Genesung den Ursula-Schrein und die anderen Altäre im Hospital gemalt.¹¹⁹

Es ist ebenfalls Descamp, der Memlings Namen auf den Rahmen der Altarbilder des Johanneshospitals falsch liest und den Maler deshalb auf den Namen *Hemmelinck* tauft,

¹¹⁰ Sanderus nennt den Johannesaltar, den Floreinsaltar und den Altar des Adriaen Reyens. Vgl. Franz BOCK, 1900, S. 26. (Abb.1-4, 83-84)

¹¹¹ Franz BOCK, 1900, S. 26.

¹¹² Joachim von SANDRAT, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey Künste von 1675. Leben der berühmten Maler Bildhauer und Baumeister*. Hg. von A.R.Peltzer, München 1925. Im folgenden zitiert als SANDRART, *Academie*.

¹¹³ SANDRART, *Academie*, S.56¹⁰³.

¹¹⁴ siehe oben, Kap.I.2.,S.9³⁵.

¹¹⁵ siehe hierzu die informative Zusammenfassung und Darlegung der Absichten der französischen Kunsttheoretiker des 18.Jahrhunderts bei: Wolfgang LÖHNEYSSEN, 1956, S.481-485.

¹¹⁶ Über die künstlerischen Kategorien Descamps, vgl. Wolfgang LÖHNEYSSEN, 1956, S. 485-490.

¹¹⁷ Franz BOCK, 1900, S.27-28.

¹¹⁸ Siehe noch Louis VIARVORT, *Les Muées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie, guide et memento de l'artiste et du voyageur*, Paris 1855, S.152.

¹¹⁹ Franz BOCK, 1900, S.28.

wie es vor ihm nur Sanderus getan hatte. Dieser Irrtum führte im 19. Jahrhundert zu erbitterten Diskussionen um die richtige Schreibweise und um die Herkunft des Malers¹²⁰, dessen Geburtsort Descamp ebenso knapp wie falsch als das bei Brügge gelegene Städtchen Damme angibt.

In seiner 1769 in Paris publizierten *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* geht Descamp in Bezug auf Memling nicht über sein erstes Werk hinaus.¹²¹

So folgenreich die Fehler und Mißdeutungen Descamps für die weitere Forschungsgeschichte noch werden sollten, wichtiger ist die Bewertung der Memlingschen Kunst durch den Franzosen. In seinen *Vie des peintres flamands* beschreibt Descamp Memling folgendermaßen: " *Hemmelinck hatte einen besseren Geschmack in der Zeichnung als die Maler seiner Zeit: Er gruppierte seine Figuren in besserer Ordnung; seine Gegenstände sind gut angeordnet: Es gibt dort eine feinfühligte Abstufung der Farben; er hat eine ziemlich gute Wahl in seiner Architektur, und man bemerkt, daß er sehr gut die Regeln sowie die Perspektive beherrschte. Dieser Künstler hat mindestens die Brüder van Eyck erreicht, in einzelnen Teilen sogar übertroffen.*"¹²².

Während Baldinucci in seinen 1768 in Turin gedruckten *Notizie de professori del disegno* nach Vasari Memling als Schüler Rogiers nennt und über ihn nichts weiter zu berichten weiß, als daß er bei Van Mander nichts über ihn gefunden hat¹²³, vermag es der Maler Jean Baptist Descamps, seine aus der eigenen Anschauung und lokalen Überlieferungen gewonnenen Erkenntnisse seinem Publikum zu vermitteln. Er verfügt über ein an der Pariser Akademietradition geschultes Vokabular und über ästhetische Kategorien, die ihm eine Bewertung der alten Kunst ermöglichen. Hier steht Descamp am Beginn einer Kunstgeschichtsschreibung, die unmittelbar auf das neunzehnte Jahrhundert weist, in dem erstmals eine systematische Erforschung der altniederländischen Malerei erfolgen sollte.

Die Sichtung der Sekundärquellen vom 16. bis ins 18. Jahrhundert zeigt eindrucksvoll, in welchem Maße Memling den Interessierten doch bekannt war. In Anbetracht der Tatsache, daß über seine Lebensgeschichte, im Gegensatz zu den Van Eyck, zu Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes aus dem frühen 16. Jahrhundert nichts bekannt war, erstaunt es um so mehr, daß sein Name nahezu lückenlos bis ins 18. Jahrhundert hinein überliefert wurde, in Italien ebenso, wie in den Niederlanden. Unter den Künstlern, deren Werke weitgehend der eigenen Anschauung unbekannt

¹²⁰ vgl. Andrè van ACKER, *Augenblicke von Ekstase vor Memling*, Brügge o.J., S.I.

¹²¹ J.B.DESCAMPS, *La vie des peintres flamands, allemands, et hollandais*, I, PARIS 1753, S.12-15.

¹²² Übersetzung von Wolfgang LÖHNEYSEN, 1956, S. 346.

¹²³ So Franz BOCK, 1900, S. 29.

geblieben waren, nimmt er die erste Stelle ein. Memlings künstlerischer Ruhm ist überliefert, auch wenn man seine Gemälde nicht kennt und eine entwicklungsgeschichtliche Einordnung seiner Person immer unmöglicher zu werden scheint.

Man mag in der bei Descamp einsetzenden Tradierung von Memlings Lebenslegende, welche im 19. Jahrhundert die Phantasie der Romantiker weidlich ansprechen konnte, eine gewisse Ironie der Geschichte sehen. Nicht zuletzt hat diese Legende die Erforschung der Person Memlings und seiner Kunst in ungeahntem Maße angeregt; bis hin zu ihrer endgültigen Widerlegung.

III. Die Memling-Rezeption seit 1800

III.1. Vorbemerkungen

Die Geschichte der Erforschung der altniederländischen Malerei ist von mancherlei Irrtümern, Vorurteilen und einer paradigmatischen Veränderung der Erkenntnisinteressen bestimmt. Gleichzeitig haben sich die Methoden der Kunstgeschichte an ihr schärfen können.

Der heutige Stand der Forschung zur altniederländischen Malerei basiert vor allem auf zwei Werken, die auf exemplarische Weise zwei unterschiedliche Methoden der Kunstgeschichte, nämlich Stilkritik und Ikonologie, widerspiegeln: zum einen Max J. Friedländers 14 bändige *Altniederländische Malerei*, die seit 1924 bei Bruno Cassirer in Berlin erschien, und nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten von Friedländer in seinem holländischen Exil vollendet werden konnte. Das andere Werk ist Erwin Panofskys im amerikanischen Exil in Princeton entstandenes und 1953 veröffentlichtes Standardwerk *Early Netherlandish Painting*.

Von scheinbar unterschiedlichen Positionen aus urteilend kommen beide, *der Kenner* und *der Ikonologe*, zu einer vernichtenden Bewertung des Künstlers Memling.

Ziel der beiden folgenden Abschnitte soll es sein, die Forschungsgeschichte zu Memling in Beziehung zu seiner literarischen Rezeption durch die Romantiker und die frühen Kunsthistoriker seit Beginn des 19. Jahrhunderts zu setzen und Kontinuitäten und Brüche in der Bewertung der Memling'schen Kunst aufzuzeigen und zu hinterfragen.

III.2. Die "Wiederentdeckung" Memlings im 19. Jahrhundert

Die Entdeckung der altniederländischen Malerei während des 19. Jahrhunderts ist von zentraler Bedeutung für Kunst und Kunstgeschichte. Sie ist unmittelbar mit den Umwälzungen der französischen Revolution und dem erwachenden Nationalbewußtsein in Europa verbunden. Die Eroberungskriege des revolutionären Frankreichs führten zu einem Traditionsbruch ungeahnten Ausmaßes. Durch die Säkularisation von Kirchen und Klöstern waren Kunstwerke plötzlich ihren religiösen Funktionen enthoben. Dadurch stellte sich die Frage nach der Bewertung des künstlerischen Säkularisationsgutes¹²⁴. Auch der für das *Musée Napoleon* vom Usurpator initiierte systematische Raub von Kunstwerken in den von Frankreich besetzten Ländern setzte

¹²⁴ Renate LIEBENWEIN-KRÄMER, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1977, S.I-IV und 1-4.

ein neues Verhältnis zu Kunst voraus.¹²⁵ Zudem bildete sich bei den Beraubten ein Bewußtsein für solche Werte von Kunst, die man vielleicht unter dem modernen Begriff *nationales Kulturgut* fassen kann.¹²⁶

Anders als in den vergangenen Jahrhunderten läßt sich im 19. Jahrhundert ein zunehmend aktives Interesse an alter Kunst beobachten, das über die rein affirmative Erzählung von Künstlerviten und Beschreibung von Tafelbildern hinausgeht, sondern sich auch tätig mit der Sicherung des Kunstbestandes beschäftigt. Letztlich formen sich vom Beginn des 19. Jahrhunderts an, später unter dem Einfluß der Hegelschen Philosophie, Kriterien einer historischen Ordnung und Wertung von Kunst. Dies geht mit der Institutionalisierung des Faches Kunstgeschichte an den Universitäten ebenso einher, wie mit der zunehmenden Musealisierung der Gemälde. Löhneysen hat darauf hingewiesen, daß sich erstmals Laien literarisch mit Kunst auseinandersetzen und nicht mehr nur die Künstler. Die vordem gegebene Einheit zwischen Werk und Betrachter wird aufgelöst, das Kunsturteil zerfällt in Urteilsform und Urteilsinhalt, deren Begriffe zum Teil aus der älteren Literatur übernommen und in anderen Sinnzusammenhängen weiterverwendet werden. Das sprachliche Kunstwerk der Beschreibung, und die aktive, weil intensive Betrachtung, werden dem tatsächlichen Kunstwerk gegenübergestellt¹²⁷. Die Wertung von Kunst wird als subjektiv erkannt und ermöglicht erst dadurch eine ausführliche Diskussion um Zuschreibung und Datierung, sowie andere ästhetische Phänomene.¹²⁸ An dieser Stelle kann nur ein kleiner Ausschnitt aus dem komplexen Gefüge der Kunstrezeption des frühen 19. Jahrhunderts betrachtet werden, nämlich die Evaluierung der Kunst Memlings, die sich eigentlich nicht von der Neubewertung der übrigen altniederländischen Malerei trennen läßt.¹²⁹

¹²⁵ Siehe Paul WESCHER, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976; Suzanne SULZBERGER, *La Réhabilitation des Primitifs Flamands 1802-1867*. In: Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires 12/3, 1961, S.1-177.

¹²⁶ Siehe Aby Warburgs Beschreibung der Rettung des Danziger Weltgerichtsaltars von Memling; Aby WARBURG, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance Studien I*. In: Jahrbuch der preußischen Kunstdammlungen, 23, 1902, S. 247-248.

¹²⁷ dies bemängelt noch Otto PÄCHT, *Das Ende der Abbildtheorie*. In: Otto PÄCHT., *Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis*, München 1977, S.121-128.

¹²⁸ vgl. Wolfgang v. LÖHNEISEN, 1956, S.495-499.

¹²⁹ Die bislang zu dem Themenkomplex der Wiederentdeckung der Altniederländischen Malerei entstandene Literatur ist schnell aufgelistet.

Eduard FIRMENICH RICHARTZ, *Die Brüder Boisserée*, Jena 1916.

Wolfgang von LÖHNEISEN, *Die Altniederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, Eisenach und Kassel 1956.

Suzanne SULZBERGER, *La Réhabilitation des Primitifs Flamands 1802-1867*. In: Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires 12/3, 1961, S.1-177.

Der Aspekt der Rezeption dieser Malerei durch die bildenden Künste ist jüngst durch einen amerikanischen Beitrag an einem Beispiel behandelt worden:

Im folgenden sollen vor allem anhand von Zitaten die allmähliche Verschiebung der Perspektive herausgearbeitet, die unterschiedlichen Bewertungsstandpunkte verdeutlicht werden.

Flämische Malerei der 15. Jahrhunderts ist als Beutegut der französischen Truppen ab 1794 in Paris ausgestellt worden. Das prominenteste Exponat war schon damals sicherlich der Genter Altar der Van Eyck, aber auch der Moreelaltar Memlings war aus dem Brügger Sint Juliaansgasthuis nach Paris verbracht worden.¹³⁰ Man mag das Interesse an dieser Malerei daran ablesen, daß der vielseitig gebildete Direktor des *Musée Napoléon*, Vivant Denon, in seiner privaten Sammlung gleichfalls ein Memling zugewiesenes Werk besaß.¹³¹

Friedrich Schlegel, der 1802-1804 Paris und die Niederlande besuchte, beschrieb den Moreelaltar Memlings in seinen Briefen aus Paris und den Niederlanden, die später in seinem Werk "*Ansichten und Ideen von der Christlichen Kunst*" aufgenommen wurden und dadurch weite Verbreitung fanden. Schlegel versucht, dem tief verehrten Raphael und der italienischen Malerei, die er in der Dresdener Gemäldegalerie kennengelernt hatte, erstmals vorsichtig die altdeutsche Schule gegenüberzustellen, unter der man auch die Werke der Flamen faßte und als deren Hauptmeister er die damals schon berühmten Maler Van Eyck¹³², Dürer¹³³ und Holbein nennt. "*Ist es nur um die Geschichte derselben (i.e.Kunst), und die Epochen ihrer Entwicklung zu tun, so wird man nur wenige Künstler nennen dürfen; so wie denn die Konstruktion der deutschen Malerei durch eine Charakteristik der genannten Maler, Eyck, Dürer und Holbein gewiß nicht unbefriedigend vollendet werden könnte.*"¹³⁴. Memling, den Schlegel als Hemmelink, bzw. Hemmerlink kennt, gilt ihm als einer der Maler, die für "*die Konstruktion des Ganzen*" zwar unmaßgeblich seien, "*die wenigstens einzelne Werke*

Marsha L. MORTON, *Johannes Erdmann Hummel and the Flemish Primitives.: The Forging of a Biedermeier Style*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 52, 1989, S. 46-67.

Interessante Aspekte finden sich auch in: Kenneth B. MC FARLANE, *Hans Memling*, Oxford 1978, S.37-38.

¹³⁰ Vgl. J.J. MARQUET DE VASSELLOT, *Répertoire des Catalogues de Musée du Louvre 1793-1917*, Paris 1937, S.37.

¹³¹ Vgl. Suzanne SULZBERGER, 1961, S. 33; Es handelte sich hierbei um das *Porträt eines Medailleurs*, siehe Abb.87.(heute: Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, vgl. VANDENBROECK, 1985, S. 136). Zur Person Denons vgl. P.LEITEURE, *Vivant Denon*, Angers 1942.

¹³² Schon Lessing hatte in seiner Schrift "Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter" (In: Lessing, *Sämtliche Schriften*, hg.von Karl Lachmann, Bd.9., Berlin 1839, S.443-483) van Eyck einer ausführlichen Würdigung unterzogen.

¹³³ vgl. Goethes Bemerkungen über Dürer in der 1773 erschienenen Schrift "Von deutscher Baukunst.D.M.Erwin Steinbach".

¹³⁴ Friedrich SCHLEGEL, *Ansichten und Ideen von der Christlichen Kunst*. (Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. Bd. 4 der Kritischen Friedrich Schlegel Ausgabe. Paderborn 1959.) S. 44. nachfolgend zitiert Friedrich SCHLEGEL, *Ansichten*.

*hervorgebracht haben, die der Größten würdig... sind*¹³⁵. Den Moreelalter (Abb.86) sieht Schlegel als ein solches Meisterwerk an: " *So ist hier ein Gemälde, welches einige Heilige in einer Landschaft darstellt, und welches dem vortrefflichsten was die deutsche Schule aufzuweisen hat, dreist zur Seite stehen darf. Das Christkind auf der Schulter tragend, schreitet der heilige Christoph mit seinem Baume in der Hand durch den Fluß. Zu beiden Seiten sind hohe Felsen, und im Vordergrunde links der heilige Benedikt, rechts der heilige Ägidius, den Pfeil im Arme steckend, sein liebes Reh neben ihm stehend;.....Die Landschaft ist in den Seitenstücken vom Mittelbild aus fortgesetzt; sie ist so still und grün, naturgeföhlt, deutsch und röhrend, wie es nur selten gefunden wird. Der liebevoll redliche und freundliche Ausdruck im Gesichte des heiligen Christoph, das Freie der Landschaft, das bedeutende Reh, das Treuherzige und Schlichte des Ganzen; das alles erinnert....wohl auch an Dürer, aber es ist ohne die Beimischung von Karikaturen, ungleich milder, durchaus still und röhrend, es ist ebenso bedeutsam, aber einfacher und anmutsvoller. Die Gesichter sind auffallend mehr eigentlich deutsch, als sie sonst bei den ältesten niederländischen Malern zu sein pflegen.*" Soweit die reine Beschreibung Schlegels, deren Begrifflichkeiten bereits den Geist der deutschen Romantik zeigen. Unmittelbar darauf wertet er Memling historisch und verweist auf den praktischen Nutzen für seine Zeitgenossen: "*Hier in diesem vortrefflichen Maler öföhnet sich der Blick in eine noch unbekannte Weltgegend der altdeutschen Kunstgeschichte. Dieses Gemälde könnte ein Vorbild sein, wie man landschaftliche und einsiedlerische Gegenstände der Heilsgeschichte zu behandeln hat. Es atmet durchaus in ihm ein röhrender Ausdruck der innigsten Andacht und Frömmigkeit.*"¹³⁶. Noch bevor die französische Kunstkritik eine Bewertung der altniederländischen Malerei vornahm und beschrieb¹³⁷, hat sie Schlegel in einem rein subjektiv-ästhetischen Sinne gewürdigt, der sich vor allem auf das religiöse Gefühl und den poetischen Ausdruck der Gemälde konzentrierte.¹³⁸ Der Kontext, in welchem Schlegel das Gemälde Memlings behandelt, verdient besondere Beachtung. Es ist die Restitution einer als altdeutsche Malerei bezeichneten Schule, einer vergangenen, national begriffenen Kunst, deren Geschichte noch zu schreiben sei. Sie wird als Vorbild für die künftige Kunst eines deutschen Nationalstaates¹³⁹ ausgewiesen. Beide Aspekte gewinnen in der folgenden Zeit immer mehr an Gewicht.

¹³⁵ Friedrich SCHLEGEL, *Ansichten*, S. 44.

¹³⁶ Friedrich SCHLEGEL, *Ansichten*, S. 44-45.

¹³⁷ zunächst durch Eugene CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme*, Paris 1802.

¹³⁸ So Suzanne SULZBERGER, 1961, S. 12, S.122.

¹³⁹ Auch wenn der Aspekt des Nationalen hier nicht explizit genannt wird, ist er aus dem Kontext herauszulesen. "*Il ne s'agit pas toutefois d'une point de vue purement esthétique: le sentiment religieux et l'expression poétique..... non sans une pointe de nationalisme.*" Suzanne SULZBERGER, 1961, S.12.

In Paris trafen 1803 die Brüder Melchior und Sulpiz Boisserée mit Friedrich Schlegel zusammen. Sie kamen von einer Studienreise durch die Niederlande und Frankreich, wo sie sich mit mittelalterlicher Architektur beschäftigt hatten, um Kenntnisse zu erwerben, die später in das von ihnen propagierte Projekt der Fertigstellung des Kölner Doms einfließen sollten. Die Bedeutung der Brüder Boisserée kann in dem Kontext der Wiederentdeckung der altniederländischen Malerei gar nicht hoch genug angesetzt werden¹⁴⁰. Über Ansichten und Absichten, über Beziehungen zu Zeitgenossen und die Bedeutung der Boisserées gibt eine Studie Eduard Firmenich-Richartz ausführlich Auskunft.¹⁴¹ Es mag daher genügen, hier nur auf ihre Tätigkeit als Sammler einzugehen, die vermutlich durch die Begegnung mit Schlegel angeregt worden ist.¹⁴²

Im Jahr 1808 erwerben die Boisserées in Köln den Altar der Anbetung der Könige aus der säkularisierten Pfarrkirche St.Columba¹⁴³. Der sogenannte Columba-Altar (Abb.22-24), heute dem Rogier van der Weyden zugeschrieben und in Münchens Alter Pinakothek zu bewundern¹⁴⁴, galt den Boisserées als Werk des von ihnen hochgeschätzten Jan van Eyck. Dieses Triptychon wurde zum Ausgangspunkt ihrer Sammlertätigkeit von altniederländischer Malerei. Unter dem Einfluß Schlegels und mit den nötigen Geldmitteln ausgestattet, gelang es ihnen und ihrem Freund Johann Baptist Bertram in kurzer Zeit eine Sammlung mittelalterlicher Gemälde zusammenzutragen, die sich schon bald eines ausgezeichneten Rufes erfreuen sollte¹⁴⁵. Firmenich-Richartz hat die rasche Entstehung der Sammlung treffend so charakterisiert: "*Tiefgreifende Ereignisse, mannigfaltige Eindrücke in wechselvoller Zeit förderte sie auf das glücklichste. Dazu kamen dann vor allem die nahen persönlichen Beziehungen zu den Vertretern des Klassizismus wie der Romantik, um die neuen Tendenzen zu vertiefen und das Wirken der Boisserée mit der großen Strömung nationalen Lebens in Beziehung zu setzen.*"¹⁴⁶ Die philosophisch-ästhetischen und kunsthistorischen Interessen, zumal Sulpiz Boisserées, wirkten sich positiv in systematischen Erwerbungskriterien aus, die in gewisser Weise die Methoden der vergleichenden Stilkritik vorwegnehmen: "*Erst durch die Konzentration, die Geschlossenheit der Darbietungen wurde die Sammeltätigkeit selbst zu einer künstlerischen Leistung, einem Bekenntnis von eminenter kultureller Bedeutung.*"¹⁴⁷

¹⁴⁰ Vgl. Suzanne SULZBERGER, 1961, S.153-156.

¹⁴¹ Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, *Die Brüder Boisserée*, Jena 1916.

¹⁴² Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S. 49-52.

¹⁴³ Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.455.

¹⁴⁴ Vgl. unten Kap.IV.2.4.

¹⁴⁵ siehe dazu unten die Würdigung Schinkels.

¹⁴⁶ Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.44.

¹⁴⁷ Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.43.

Mit dem Wegzug Schlegels aus Köln verlassen auch die Boisserées diese Stadt und finden in Heidelberg eine neue Heimat für sich und ihre Sammlung, die ständig erweitert wird: 1813 besucht Melchior Boisserée Brügge und erwirbt die "Sieben Freuden Mariae" Memlings, in Mechelen gelingt ihm der Ankauf einer "*bey den alten Malern so sehr beliebte(n) Anbethung der 3 Könige*"¹⁴⁸, die beide Memling zugeschrieben werden. 1814 erwerben die Brüder einen Altarflügel des Löwener Sakramentsaltares von Bouts¹⁴⁹, der folgerichtig ebenfalls Memling zugeschrieben wird. In einem Brief an Goethe erklärt Sulpiz Boisserée die historische und ästhetische Stellung Memlings: "*Dieser Meister, ein Nachfolger von Johann van Eyck, malte in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts; er hat einen wahrhaft zauberhaften Glanz und Rundung, die man bei den übrigen von selbst verstandenen Verschiedenheiten und bei einer viel größeren Pracht der Farben nur mit dem Helldunkel des Leonardo und seiner Schule vergleichen kann*"¹⁵⁰. Zahlreiche Besucher, die einzig zu dem Zweck nach Heidelberg reisen, die Boisserée-Gemälde zu sehen¹⁵¹, verbreiten und mehren den ausgezeichneten Ruf dieser auf beispielloser Initiative beruhenden Sammlung. So beschreibt Wilhelm von Humboldt in einem Brief an seine Frau Caroline zwei Gemälde "*von einem gewissen Hämmling, der vorzüglich schönes Colorit hat...*". Besonders die als Werk Memlings geltende Perle von Brabant rührt ihn an, vor allem der Christopherusflügel: "*Auf jeder Seite steht ein hoher Fels, durch den das Meer sich drängt. Christoph watet mit dem Christuskinde durch, und sein roter Mantel taucht ins Meer, mit dessen grüner Farbe er in schönem Einklang steht. Hinter dem Felsen wird das Meer breit, wie eine unendliche Fläche, man sieht nur noch ein Theil des Ufers, und im Hintergrunde geht die Sonne auf. Die weite Fläche ist nun ganz bestrahlt, indeß die Bucht diesseits der*

¹⁴⁸ Brief Sulpiz Boisserées an Goethe vom 22.1.1814. (Wolfgang LÖHNEISEN, Nr. 384, S. 350) Es handelt sich hierbei um die sogenannte *Perle von Brabant*, die heute Dirk Bouts zugewiesen wird. Wolfgang SCHÖNE, 1938, S.43-44 sieht Dirk Bouts d. Jüngeren als Autoren an. Um die Homogenität der Werkgruppe des Dirk Bouts, die Schöne in mehrere Meister gespalten hat, hat es erst jüngst wieder intensive Diskussionen gegeben. Vgl. Peter Eickemeiers Artikel zur Neuerwerbung der *Ecce agnus dei* Tafel. In: Jahresbericht Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1989/1990, S. 20-24); zur Zuschreibung der Perle von Brabant an Memling vgl. Wolfgang SCHÖNE, 1938, S. 180.

¹⁴⁹ Aus der Sammlung Bettendorf in Aachen, vgl. Wolfgang SCHÖNE, 1938, S.90.

¹⁵⁰ Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.185

¹⁵¹ Karl Friedrich SCHINKEL, *Nachlaß.Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*. (Hg.von Alfred v.Wolzogen), 4Bde, Berlin 1862-1863, S.181 (Nachfolgend zitiert als K. F. SCHINKEL, *Nachlaß*): Brief vom 6.8.1816 an den Staatsminister von Altenstein. Schinkel besichtigte die Sammlung, während die Bilder abgehängt waren: "*hierdurch fand sich hinreichende Entschuldigung, die unzähligen Fremden, welche jeden Tag, die Sammlung zu sehen, angemeldet wurden, und von denen die meisten eigens deshalb nach Heidelberg reisten, abzuwehren, so daß ich in ungestörter Betrachtung blieb.*" .

Felsen, dem Zuschauer näher, noch im halbdunkel liegt."¹⁵² Sulpiz Boisserée beschreibt dieselbe Darstellung in einem Brief an Goethe: "*rechts der schwarzbärtige Riese Kristopf; in dunkler Dämmerung überrascht ihn die eben aufgehende Sonne unter der schweren nie geahndeten Last...., wankend und voll heiligen Schreckens trägt er es durch die zwischen Felsbergen wildbrausende Fluth; ...die Wirkung aber der Sonne in der Beleuchtung der weitherströmenden Wasserfläche, der Berggipfel und Felswände, im Gegensatz gegen die durch das mannichfaltigste Spiel der schönsten Widerscheine erhellten Schatten bey der wahrsten Bewegung und Durchsichtigkeit der schäumenden Wellen, vollendet das Ganze über alle Wünsche und setzt selbst den, der mit den trefflichsten Wercken nicht nur der Deutschen, sondern aller Zeiten vertraut ist, in das höchste Erstaunen.*"¹⁵³

Es wäre ein interessantes Unternehmen, den durchaus schlüssigen Zuschreibungen der Boisserées nachzugehen, die unter den Namen van Eyck und Memling vieles faßten, was nachfolgende Generationen erst durch erweiterte Kennerchaft und Methoden der Stilkritik anderen Malern zuweisen konnten. Das ästhetische Urteil der Romantiker um Friedrich Schlegel und die Boisserées, Tieck¹⁵⁴ und Wackenroder¹⁵⁵, entzündete sich vor allem an der poetischen Anmutung, der gefühlvollen Darstellung, der kräftigen Farben und der Naturschönheit von Landschaften der Altniederländischen und Altdeutschen Malerei. Hier manifestiert sich erstmals ein *neuer alterthümelnder, katholisch christelnder Kunstgeschmack* (Johann Heinrich Meyer). Es ist an dieser Stelle für die Bewertung Memlings durch die Romantiker unerheblich, ob die von ihnen gepriesenen Werke tatsächlich alle von dessen Hand stammten oder nicht, diesen Unterschied haben weder Friedländer¹⁵⁶ noch Panofsky¹⁵⁷ gemacht, als sie ihr strenges Urteil dem der Romantiker gegenüberstellten.¹⁵⁸

¹⁵² Brief aus Bruchsal vom 15.12.1813, abgedruckt in: Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.192-193. Beschrieben werden die sogenannte *Perle von Brabant*, die damals als Memling galt, und die *Sieben Freuden Mariae*. Am 28.2.1814 ist dann Caroline von Humboldt in Heidelberg und äußert sich enthusiastisch über die Perle von Brabant (Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.202). Johann Baptist Bertram kolportierte Goethes Reaktion darauf, der zur selben Zeit in Heidelberg weilte (Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.201): Goethe, der sich ungestört seinem Kunstgenuß hingeben wollte, gelang es, "*die vornehme Dame durch einen Scherz ohne Unhöflichkeit zum sofortigen Rückzug zu bewegen*".

¹⁵³ Brief Sulpiz Boisserées an Goethe vom 22.1.1814. (Wolfgang LÖHNEYSSEN, 1956, Nr. 384, S. 350)

¹⁵⁴ Siehe Wilhelm WAETZOLDT, *Deutsche Kunsthistoriker*, I, Berlin 1986, S.225-232.

¹⁵⁵ Siehe Wilhelm WAETZOLDT, I, 1986, S.218-224.

Wackenroders *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, die 1797 anonym erschienen, beschrieben erstmals ein neues subjektiv-sentimentales Kunstbild. Wackenroder war in Berlin mit dem jungen Tieck zusammengetroffen, hatte mit diesem Vorlesungen von Karl Philip Moritz über das klassische Altertum gehört und begegnete 1793 Friedrich Gilly, wie Waetzold (S.220) betont.

¹⁵⁶ Max J. FRIEDLÄNDER, *Von van Eyck bis Bruegel*, (Berlin 1916) Frankfurt M. 1986 S.73.

Die fiktive Beschreibung einer Privatsammlung in Tiecks 1821 geschriebener Novelle *Die Gemälde* liefert die vielleicht treffendste Charakterisierung von dem Stellenwert, den die frühen Romantiker Memling beimaßen: *"Aber wohl möchte ich Worte suchen, um auch nur eine schwache Vorstellung von dem einzigen Van Eyck zu geben, einer Verkündigung, welche doch vielleicht die Krone der Sammlung war. Hat sich die Farbe je als eine Tochter des Himmels verherrlicht, ist mit Licht und Schatten jemals gespielt, und im Spiel die edelste Rührung der Seele erweckt worden, haben Lust, Begeisterung, Poesie und Wahrheit und Adel sich je in Figuren und Färbung auf eine Tafel gelegt, so war es in diesem Bilde geschehen, welches mehr als Malerei und Zauberei war....aber ein Hemling, ein herrlicher Annibal Carracci, ... eine Venus, vielleicht von Tizian, wären wohl noch der Erwähnung wert"* ¹⁵⁹. Im weiteren Verlauf der Novelle findet sich eine Gruppe junger Menschen um den alten Maler Eulenböck zusammen, dessen Profession Fälschungen in der Art Brueghels und Giulio Romanos sind, um sich mit wahrhaft enzyklopädischen Absichten dem Genuß mehrerer Flaschen Weines zuzuwenden. Im fortgeschrittenen Stadium entspinnt sich eine Diskussion zwischen dem alten Fälscher und dem, durchaus ebenso ironisch gezeichneten jungen Maler Dietrich, einem Nazarener: *"König aller Weine, dich rosenrötlicher Aleatico, Blume und Ausbund allen Weingeistes, Milch und Wein, Blume und Süße, Feuer und Milde zugleich! ...dem Beseligten erschließt sich ein neues Organ, das sich dem Unkundigen und Nüchternen nicht beschreiben läßt. - Hier brach er (Eulenböck) gerührt ab, und trocknete seine Tränen. So hatte meine Ahnung ja doch recht, rief Dietrich begeistert aus: dieser ist denn im Weinreich, was der alte Eyck oder Hemling, vielleicht auch der Bruder Johann von Fiesole unter den Malern sind"* ¹⁶⁰.

Im Urteil der frühen Romantiker, so positiv es auch ausfällt, steht die historische Bedeutung Memlings immer hinter der Jan van Eycks zurück. Friedländers Betrachtung, Memling habe sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor alle anderen Altniederländer geschoben, trifft nicht zu.¹⁶¹ Die ausschließliche Würdigung einer von romantischen Dogmen getragenen Memling-Rezeption trifft nicht die tatsächlichen Verhältnisse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Neben den Romantikern sind es vor allem die durch Winckelmanns Schriften geschulten Klassizisten, die das Geschmacksurteil ihrer Zeit bestimmen, an erster Stelle Goethe. Andere Kriterien bedingen hier dessen Beurteilung der altniederländischen Malerei und Memlings, nicht zuletzt seine tiefe Abneigung gegen den christlichen Glauben trennt Goethe, mehr noch als der Generationsunterschied, von den Romantikern vom Rhein. *"Die*

¹⁵⁷ Erwin PANOFSKY, 1953, S.347.

¹⁵⁸ siehe Kap. II.3., S.53-54.

¹⁵⁹ Ludwig TIECK, *Die Gemälde*. In:Ludwig TIECK, Werke, III, hg.von Marianne Thalmann, Zürich o.J., S.29.

¹⁶⁰ Ludwig TIECK, *Die Gemälde*, S.67

¹⁶¹ Max J. FRIEDLÄNDER, VI, S. 9.; so schon Kenneth.B.MC FARLANE, 1971, S. 38⁴⁰.

Überschwenglichkeit, die Phrasen der neukatholischen Sentimentalität waren dem Freund der alten Griechen geradezu verhaßt"¹⁶². Dennoch versprach man sich in diesen Kreisen, Goethe als Zugpferd vor die eigenen Interessen benutzen¹⁶³, wollte ihn für die gemeinsame Sache, die mittelalterliche Kunst nämlich, begeistern und so weitere gesellschaftliche Kreise der eigenen Wirkung erschließen. Sulpiz Boisserée hatte sich selbst wiederholt um ein Urteil Goethes bemüht und ihm die Sammlung euphorisch geschildert, so daß dieser ihm am 14.2.1814 schrieb: "*Meister Hemmelinck möchte ich wohl kennenlernen*"¹⁶⁴. Im Herbst desselben Jahres besuchte Goethe die Sammlung: "*Seit drei Jahren werd´ ich um die Bilder hier (in Heidelberg) gequält. Da kommen sie und schwätzen mir von Hemmelink und van Eyck, daß mir braun und blau vor Augen wird. Kommen die Narren und machen mich toll, kommt auch ein Mann von Einsicht (Sulpiz) und lobt mit Verstand, so daß ich´s in Überlegung nehme. Zuletzt kommt Frau von Helbig und macht mir eine recht poetische Beschreibung, da geht mir der Ekel an. Ich denke, nun muß ich selbst sehn, daß dem Ding ein Ende wird; und nun bin ich da. Was mich aber freute, das ist, daß die Lumpen all das Rechte nicht gesehen haben, ich hab´s gesehen.*"¹⁶⁵. Sulpiz Boisserée äußerte sich nach Goethes Besuch enthusiastisch über den vermeintlichen Erfolg: "*Seitdem nun selbst der alte Heidenkönig dem deutschen Christkind hat huldigen müssen; daß dieser Berg aber zum Thal gekommen ist.... Was jedoch die Bilder selbst für einen Eindruck auf unseren Freund gemacht haben, ist unsagbar.... einstweilen mögen Sie nur wissen, daß er (Goethe) den Meister Eyck jetzt immer im Mund führt und Hemmelinck und Meister Schoreel hoch leben läßt.*"¹⁶⁶

Doch läßt sich der Unterschied der Auffassungen von Kunst bei Goethe und den Romantikern nicht leugnen. Goethe empfindet die Überlegenheit des eigenen Urteils, das er ausschließlich aus der genauen Betrachtung des einzelnen Kunstwerkes gewinnt¹⁶⁷, und das es ihm aufgrund reicherer Erfahrung ermöglicht, tiefer in die historischen Zusammenhänge der alten Malerei vorzudringen. Die geschichtliche Einordnung dieser Kunst durch die Romantiker dagegen wird von außerkünstlerischen Erwägungen

¹⁶² Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.119.

¹⁶³ siehe Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.126. Die Brüder Boisserée erhofften die Autorität, die Goethe genoß, für ihr Projekt der Fertigstellung des Kölner Doms einsetzen zu können, da dieser sich in Straßburg so überwältigt von Erwin von Steinbach gezeigt hatte. Sie glaubten, in Goethe einen Geistesverwandten zu finden, der mit ihnen, wenn er nur erst selbst gesehen, die Begeisterung für mittelalterliche Malerei würde teilen können.

¹⁶⁴ Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.195.

¹⁶⁵ Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.195; Von Helmine von Chèzy kolportierter Ausspruch Goethes.

¹⁶⁶ Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.204-205 Brief an Amalie von Helwig, 23.10.1814.

¹⁶⁷ So wird berichtet, daß Goethe sich die Bilder einzeln auf eine Staffelei stellen ließ, um sie detailliert und in Ruhe zu studieren. Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.199-200.

bestimmt, die durchaus zeitgenössisch absichtsvoll zu verstehen und zu erklären sind. Goethe lobt zwar ihren Sammeleifer¹⁶⁸, aber empfiehlt den Boisserées doch ein exaktes Studium der geschichtlichen Bedingungen dieser Kunst, das sie *kühl* betreiben sollten.¹⁶⁹ Anders als die Romantiker erkennt Goethe auch durch die Betrachtung der Altniederländer die Gesetzmäßigkeiten einer Formengeschichte, die er, wie die Malerei der Renaissance, in Beziehung setzen kann zur Antike und zu der klassizistischen Kunstströmung seiner eigenen Zeit.¹⁷⁰ In einem nicht ausgeführten Entwurf zu einem zweiten Teil seines Aufsatzes zu Kunst und Alterthum entwirft Goethe in Stichworten eine Gliederung zu seinen Aufzeichnungen über Memling: *"Mstr. Hämmling.-Jugend wahrscheinlich Mahlerlehrling und Geselle.Kriegszeit. Kranck-heit. Rückkehr zur Kunst.-Einzelne Figuren gelingen ihm. Eyck malte auch sehr klein. Kleiner als Eyck. Immer klein bis in Kleinste.- Ausführlichkeit stammt aus dem Kleinen. Gebetbuch. Älteste Kunst zu Büchern und Handschr.-Seine früheren Kompositionen sind aus Einzelheiten zusammengesetzt.- Naive Zusammenstellung.- Etwas natürliches in der Handlung, mit Gefühl und unbewusstem Geschmack"*¹⁷¹. Seine Kenntnisse zur Person stammen aus Descamps Beschreibungen¹⁷², Goethes Charakterisierung der künstlerischen Leistung Memlings (die damals auch die Werke des Dirk Bouts einschloß) hingegen ist aus der direkten Anschauung und dem Wissen um andere Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei entstanden.

Während Goethes Reaktion auf den Besuch der Boisseréeschen Sammlung letztlich nicht die in sie gesetzten großen Hoffnungen der Brüder erfüllte, urteilten andere "Klassizisten" positiver, etwa Canova¹⁷³ oder Berthel Thorvaldsen. Bertram Boisserée berichtet am 22.8.1819 an Sulpiz:*"Nichts aber hat die Leute so frappirt, als daß er (Thorvaldsen) und sein Begleiter, Professor Lund aus Kopenhagen nach den Bildern gezeichnet, wie Thorvaldsen sagte, um Studien zu machen zu Motiven für Composition, Gruppierung, Stellung und Drapperie; nun denke Dir, Thorvaldsen, der nach unseren Bildern de facto studiert..... Dannecker sagte einmal: Ich will ein Hundsfott seyn, wenn diese Kunst in der Hauptsache nicht dem Höchsten in der Antike gleichsteht. Thorvaldsen erwiderte lächelnd: Was bedürfen wir der Vergleiche mit der Antike, stellen wir diese Kunstwerke neben die Natur selbst hin, so haben wir den höchsten und*

¹⁶⁸ *"Sie machen sich ein großes Verdienst, jene ersten herrlichen Anfänge wieder zur Anschauung zu bringen, denn man begreift nun erst wie die späten trefflichen Meister, die wir gewöhnlich kennen und bewundern, sich auf den hohen Grad hervorthun konnten, da sie den schweren Reichtum ihrer Vorfahren nur, mit Talent und gutem Humor, zu vergeuden brauchten."* Nach: Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.194.

¹⁶⁹ Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1916, S.195.

¹⁷⁰ Wolfgang LÖHNESEN, 1956, S.64.

¹⁷¹ Johann Wolfgang v.GOETHE, *Kunst und Alterthum.Paralipomena I.* In: Goethe. Gesammelte Schriften. Weimarer Ausgabe, 1904, Bd.34-2, S.34.

¹⁷² vgl. Kap.I.3., S.25-26.

¹⁷³ siehe dazu Schinkels Äußerung, unten S.38-39.

einzigem Maßstab"¹⁷⁴. Das seit Winckelmann entstandene Bewußtsein für die klassische Antike, das Griechentum, als einem absoluten, zeitlosen, und damit überhistorischen und internationalen Vorbild für die Kunst überhaupt wurde allmählich durch ein Interesse an der Kunst des Mittelalters relativiert. Die Namen Jan van Eyck und besonders Memling wurden, und dies ist das ausschließliche Verdienst der Boisserées und der mit ihnen befreundeten Romantiker, zum allgemeinen Bildungsgut des deutschen Bürgertums. Das Bemühen der Brüder, durch Joseph Strixner Lithographien ihrer Gemälde anzufertigen und zu verbreiten, hat sicher Wesentliches hierzu beigetragen.¹⁷⁵ Langsam verdichtete sich das von Irrtümern und nationalen Vorurteilen geprägte Wissen um diese Kunst zu einem geschichtlichen System, wie es Schinkel bei seinem Besuch der Boisserée Sammlung in einem Brief an Rauch hervorhob: "*Schon die historische Ordnung dieser Sammlung ist etwas über alles Wichtiges, daß dadurch, meinem Gefühle nach, eine ganz neue Ordnung der Dinge in dem ganzen Wesen des Sammelns und Aufstellens für die Welt hervorgehen wird.*"¹⁷⁶.

Die wohl genaueste Analyse der kunsthistorischen Bedeutung der Boisserée-Sammlung und deren politischen und didaktischen Nutzen findet sich ebenfalls bei Schinkel, der 1816 nach Heidelberg geschickt wurde, um mit den Brüdern über den Ankauf der Sammlung durch den preußischen Staat zu verhandeln, dem nach dem zweiten Pariser Frieden vom 20.11.1815 die Rheinprovinzen, die Heimat der Boisserées, zugeschlagen wurden.¹⁷⁷ In seinem Bericht an Staatsminister von Altenstein vom 8.8.1816 beschreibt Schinkel, unter welchen Gesichtspunkten er den Ankauf der Sammlung untersucht. An erster Stelle nennt er den "*wahren inneren Werth der Sache*" dann berichtet er über Kaufinteressen anderer Staaten und stellt diesen "*das Interesse und den Werth..., welche ... der Gegenstand für den preußischen Staat haben muß*" gegenüber, schließlich berichtet er über Situation und Charakter der Boisserées.¹⁷⁸ Zunächst liefert Schinkel eine genaue Analyse der Sammlung:

" Nach einer besonnenen Durchsicht der ganzen Sammlung...habe ich die feste Ueberzeugung erlangt: daß diese Sammlung nicht allein einzig in ihrer Art ist, sondern in dieser schon jetzt erlangten Vollständigkeit schwerlich...wieder zu Stande kommen kann; daß das Princip, nach welchem dieselbe angelegt wurde (nämlich: die historische Entwicklung der zuvörderst in der niederrheinisch-deutschen und dann in der

¹⁷⁴ Sulpiz BOISSEREE, *Tagebücher* II, Stuttgart 1862, S.368.

¹⁷⁵ Die Lithographien befinden sich im Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München. Hier wäre vielleicht noch einige Dekorationsentwürfe zu erwähnen, die für Kuppelfresken des Neubaus der Pinakothek gedacht waren. Die Entwürfe zeigen je die Apotheose der Künstler Raphael, Dürer, der Brüder van Eyck und Memling. Nicht veröffentlicht.

¹⁷⁶ Wolfgang LÖHNESEN, 1956, S.38.

¹⁷⁷ Vgl. dazu Wolzogens Vorbemerkungen in: K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, II, S.171-177.

¹⁷⁸ K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, II, S. 180.

oberdeutschen Schule vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts bis in sechzehnte Jahrhundert klar zu machen, woraus zugleich der rechte Verstand und die rechte Würdigung für diese Kunst hervorgeht), mit der größten Consequenz durchgeführt wurde, so daß da, wo sich jetzt noch Lücken vorfinden, diese gehörig erkannt ... und ... Quellen ... eröffnet sind, aus denen die Ergänzung zu hoffen steht ... Die Sammlung hat das eigentliche Verdienst, eine, als Kunstepoche bisher ganz verloren gegangene, große und herrliche Zeit für die Kunst wieder an den Tag gebracht zu haben" ¹⁷⁹. Dieser nüchternen Analyse fügt Schinkel die Würdigung der Boisseréeschen Verdienste um die altniederländischen Malerei an, um Jan van Eyck, dessen Werke die Brüder irrtümlich zu besitzen glaubten: *"Schon das einzige Verdienst, das diese Sammlung hätte, wäre unbezahlbar: das anschauliche Bild eines Mannes und seiner Verhältnisse hervorzurufen, wie das des großen Johann van Eyck; die ethische Wirkung einer solchen Anschauung ist nicht zu berechnen. Wie niemals in der ganzen Bildungsgeschichte der Kunst ein plötzlicher Fortschritt, dem vergleichbar, welchen Van Eyck bewirkte, statt fand, wird jedem unbefangenen Beschauer aus dem Zusammenhange dieser Sammlung vollkommen einleuchten."* ¹⁸⁰ Der hier betonte Aspekt einer sich aus der Betrachtung der Sammlung unmittelbar erschließenden Künstlerpersönlichkeit in ihrem historischen Zusammenhang (auch wenn dieser als Bruch gesehen wird), zeigt die historisch-wissenschaftlichen Kategorien, in denen Schinkel die Sammlung zu bewerten im Stande ist¹⁸¹. Daneben ist es ihm vor allem um nützliche Vorbilder für zeitgenössische Kunst zu tun: *"Die höchste Popularität der Eyckschen Kunst, indem sie jedermann eben so verständlich als lustbereitend ist, und der eigentliche Charakter der Blüthe, der Frische und des Weitertreibens, welchen sie trägt, sind die untrüglichen Zeichen, daß auf ihrem Boden allein für die neuere Kunst ein frisches, lebendiges Gewächs aufschließen kann- ... Canova, von den Sculphuren des Parthenons kommend, urtheilte, ergriffen von der Eyckschen Kunst: jeder Schritt, von Raphael's Kunst aus weiter gethan, stürze sie hinab, auf dem Grunde Eyck's aber sei ein unendliches Gebäude zu bauen"* ¹⁸². In welchem Maße Schinkel gerade diesen Aspekt zu seiner persönlichen Angelegenheit zu machen scheint, wird deutlich, als er den Nutzen der Sammlung für den preußischen Staat beschreibt. Nachdem er dem Staatsminister, erstaunlich modern argumentierend, den "Image-Gewinn" Preußens vor Augen

¹⁷⁹ K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, II, S. 181-182

¹⁸⁰ K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, II, S. 182

¹⁸¹ Das dies nicht ohne Voraussetzungen war, zeigt die 1798 der Berliner Akademie von Alois Hirt vorgelegte Denkschrift zur Errichtung eines allgemeinen, öffentlichen Museums, daß sich selbstverständlich an den neuartigen Präsentationsmustern des Musée Napoleon in Paris orientierte.

¹⁸² K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, II, S. 182-183.

führt¹⁸³, schreibt er weiter *"In Betreff der Wirkung für Berlin möchte man es beinahe für ein Glück halten, daß die Kunst, dort weniger begünstigt, bis jetzt keine eigene Schule bildete; um so viel weniger findet der neue Lehrer auszurotten"*¹⁸⁴. Nach den zunächst erfolgreichen Verhandlungen mit den Boisserées begibt sich Schinkel auf eine Reise in die Rheinprovinzen, nach Brabant und Holland, um andere Sammlungen zu sehen und zu vergleichen. Seine Wertungen hat er ebenfalls dem Staatsminister mitgeteilt. Seine Bewertungskriterien sind dabei die historischen Gesichtspunkten folgende Konzeption der Sammlungen, sowie die darin enthaltenen Meisterwerke.¹⁸⁵ Hierbei gilt ihm das Vorhandensein von Bildern Jan van Eycks und Memlings als wichtiges Qualitätsurteil, wie in seinem Bericht über die Brüsseler Galerie deutlich wird.¹⁸⁶ Daß er sich gleichzeitig um den Verbleib des aus Paris zurückgeführten Danziger Weltgerichtsaltars bemühte¹⁸⁷, der damals als Werk Jan van Eycks galt¹⁸⁸, zeigt seine breiten kunsthistorischen Kenntnisse, sein überblickendes Wissen um altniederländische Malerei, das sich zwar kennerhafter, aber nie wieder so grundlegend, auch seinen Reisetagebüchern entnehmen läßt.¹⁸⁹

Die Bemerkungen, die Schinkel zum Votum des preußischen Finanzministers von Bülow, der die Erwerbung der Sammlung abgelehnt hatte, am 5. Januar 1817 verfaßte, geben nur eine schwache Vorstellung von der tiefen persönlichen Enttäuschung, die Schinkel hierbei erfuhr.¹⁹⁰

Es soll hier nicht auf die Publikationen der Boisserées und der ihnen befreundeten Rheinischen und Berliner Romantiker im Deutschen Kunstblatt eingegangen werden, die sich unter verschiedenen Aspekten mit der Malerei der Alten Niederländer beschäftigt haben¹⁹¹. Sinnvoll erscheint es hingegen, kurz auf zwei gleichzeitig veröffentlichte Schriften zu Van Eyck einzugehen, an deren gegensätzlicher Zielsetzung der Beginn der modernen kunsthistorischen Beschäftigung mit der Altniederländischen

¹⁸³ *"Viel Einseitigkeit des Urtheils wird dadurch verdrängt werden, daß Preußen im Auslande und im Inlande selbst nicht beständig mehr blos als Finanz- und Militäirstaat erscheint"*. In: K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, II, S. 185.

¹⁸⁴ K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, II, S. 185.

¹⁸⁵ K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, II, S. 189-200.

¹⁸⁶ K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, II, S. 197.

¹⁸⁷ K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, I, S.252; II, S.173, 200-201

¹⁸⁸ siehe dazu Kap.IV.3.1.

¹⁸⁹ Die Auswertung der Reisetagebücher Schinkels im Hinblick auf die Begriffsbildung der darin enthaltenden kennerschaftlichen Beurteilungen von Kunstwerken steht noch aus.

¹⁹⁰ K.F. SCHINKEL, *Nachlaß*, II, S. 203-204; es erscheint heute fast wie ein bestimmendes tragisches Element, daß die sonst in ihren Erwerbungen so glücklichen Berliner Museen immer wieder durch die Inkompetenz und Kurzsichtigkeit einzelner Persönlichkeiten, wie sie auch Bode mehrfach beklagt hat, nachhaltig geschädigt wurden und werden.

¹⁹¹ Im nächsten Kapitel soll ein grober Überblick über die dem neunzehnten Jahrhundert besonders wichtigen Problemstellungen zu Memling versucht werden.

Malerei verdeutlicht werden kann. 1822 erschien Johanna von Schopenhauers "*Johann van Eyck und seine Nachfolger*"¹⁹², Gustav Friedrich Waagen veröffentlichte gleichzeitig "*Ueber Hubert und Jan van Eyck*"¹⁹³. Johanna von Schopenhauers Abhandlung steht in der Tradition der romantischen Kunstliteratur, sie bündelt deren Erkenntnisse über die Epoche der Van Eyck. Sie selbst hat sich wiederholt bei den Boissérées über Einzelfragen erkundigt. Ihre Quellen sind van Mander, Sandraert, Fueslis Künstlerlexikon und die Reisebeschreibungen Descamps. Darüber hinaus konnte sie für ihren Abschnitt über Memling¹⁹⁴ auf dem 1818 in Gent erschienenen Buch "*Ursule, Princesse britannique*" des Barons von Keverberg aufbauen¹⁹⁵, in dem die ausführliche Erzählung der Heiligenlegende mit der Beschreibung des Ursulaschreins und der weiteren Werke Memlings im Brügger Johanneshospital verbunden wird. Außerdem enthält Keverbergs Schrift eine weidlich ausgeschmückte Lebensbeschreibung Memlings, die auf Descamps Ausführungen zurückgeht.¹⁹⁶

Wie damals üblich kombiniert Johanna von Schopenhauers Schrift die euphorische Beschreibung von Kunstwerken mit dem Bekannten über die Künstlervita, gibt zunächst jedoch eine kurze Charakteristik des Künstlers. "*Wohl noch nie reihte sich der Name des Jüngers mit besserem Rechte an den seines ihm vorangeschrittenen Meisters, als der Name Hans Hemling an den Namen Johannes van Eyck. Wahrheit, Anmuth, pünktliche Treue bei höchster Freiheit, tief gefühlter Ausdruck, Vollendung im Höchsten wie im Kleinsten bei lichter Klarheit, Poesie der Erfindung ohne eine Spur der Phantasterei oder gesuchtem Wesen, kurz Alles, was wir bei Johann van Eyck staunend bewundern, strahlt auch aus Hans Hemling's Werken uns blendend entgegen.*"¹⁹⁷

Die von ihr verwendeten Begriffe finden sich in den erwähnten Schriften der übrigen Romantiker wieder, fügen der Bewertung Memlings nichts wirklich Neues hinzu. Anmut, Gefühl und Poesie sind auch hier die wichtigsten Kriterien eines zur Gänze auf die Subjektivität des Betrachters abgestimmten Kunsturteils. Allerdings klingt bei Johanna Schopenhauer ein religiöser Unterton an, der auch für das idealisierte Künstlerbild der romantischen Literatur¹⁹⁸ herausgearbeitet werden kann: der Künstler wird zum Jünger, die Kunst auf die Stufe des Religiösen gehoben.

Anders hingegen die Studie Gustav Friedrich Waagens.¹⁹⁹ Nüchtern und präzise nimmt er am Schluß die entwicklungsgeschichtliche Einordnung Memlings vor, verzichtet

¹⁹² Johanna SCHOPENHAUER, *Jan van Eyck und seine Nachfolger*, 2Bde. Frankfurt/M. 1822.

¹⁹³ Gustav Friedrich WAAGEN, *Ueber Hubert und Jan van Eyck*, Breslau 1822.

¹⁹⁴ Johanna SCHOPENHAUER, 1822, 1, S.116-194.

¹⁹⁵ Baron von KEVERBERG, *Ursule, Princesse britannique*, Gent 1818.

¹⁹⁶ Vgl. Suzanne SULZBERGER, 1961, S.123-124.

¹⁹⁷ Johanna SCHOPENHAUER, 1822, 1, S.116.

¹⁹⁸ vgl. hierzu Wilhelm WAETZOLD, I, 1986, S.215-271.

¹⁹⁹ Vgl. zu seiner Person und den Einflüssen Hegels die Darstellung in: Wilhelm WAETZOLD, II, 1986, S.29-45; Wolfgang LÖHNESEN, 1956, S.504-506.

dabei auf überschwengliche Charakterisierung, was freilich auch nicht Ziel seiner monographisch orientierten Arbeit sein konnte. *"Als seine (Jan van Eycks) unmittelbaren Schüler nennt van Mander nur den Rogier van Brügge und den Hugo van der Goes. Doch gehört vor allem Hans Memling hierher, und höchstwahrscheinlich auch Albrecht von Ouwater, der Stifter der altholländischen Malerei in Haarlem"*²⁰⁰. Waagen gelingt es in seiner bahnbrechenden Studie, sich von den Boisseréeschen Vorstellungen einer Stilabfolge, die die altköltnische Malerei, in (V)erkennung ihres archaisierenden Charakters als Voraussetzung der Eyckischen Kunst betrachtete, zu lösen, und die altniederländische Malerei als eine autonome Richtung der spätmittelalterlichen Kunst zu erarbeiten. Waagen verkörpert den Typus des Kenners, dessen Blick durch das Studium der Bilder selbst geschult ist. Weitgereist und mit breiter "Denkmalkennntnis" ausgestattet, gelingt es dem Kenner, durch die Betrachtung der Werke zum Wesen des Künstlers vorzudringen. Zaghafte schon bei Rumohr²⁰¹, dann durch Waagen, später auch mit Johann David Passavant²⁰², entwickelt sich in Deutschland ein wissenschaftliches Kennertum, das in der Lage ist, seine vor den Originalen gewonnenen Erkenntnisse über die Künstler auch allgemeinverständlich zu verbalisieren und, durch historisches Wissen vertieft, unter damals modernen entwicklungsgeschichtlichen Kriterien zu veröffentlichen.

Löhneysen hat diese Epoche der Kunstgeschichte als die *"kennerhaft-kritische Phase"* bezeichnet und sie von der *"romantisch-sensitiven Phase"* abgegrenzt²⁰³. Gleichwohl haben die Vertreter beider Richtungen vielseitig miteinander kommuniziert. Bei Sulpiz Boisserée findet sich zwar noch deutliche Skepsis gegen das historisch geschulte, wissenschaftliche Kennertum, wenn er von den *"Nase-Weisheiten der Herren Passavant, Waagen und Kugler"* spricht, *"die alle altdeutschen Bilder umtaufen wollen"*²⁰⁴. Auch wenn die Abschreibungen der Connaisseurs Sammler wie die Boisserées geschmerzt haben: diesen Kennern ist es gelungen, Künstlerpersönlichkeiten wie Rogier van der Weyden, Dirk Bouts und Gerard David wiederzuentdecken, indem sie ihnen ein Oeuvre zuordnen konnten. Sie fanden neue Werke des van Eyck, Hugo van der Goes und Memling. So wurde ein differenzierterer Blick auf die Entwicklung der altniederländischen Malerei erst möglich. Kugler, Schnaase, Hotho, Passavant, Waagen und Michiels haben ihre Kenntnisse über die altniederländische Kunst willig in umfangreichen Handbüchern zur Kunstgeschichte und zur Malerei einem großen Publikum bekannt gemacht und sie in einen kunsthistorischen Zusammenhang mit der gleichzeitigen deutschen und italienischen Kunst gestellt.²⁰⁵

²⁰⁰ Gustav Friedrich WAAGEN, 1822, S. 173.

²⁰¹ Wilhelm WAETZOLD, I, 1986, S. 292-318.

²⁰² Wilhelm WAETZOLD, II, 1986, S. 14-29.

²⁰³ Wolfgang LÖHNEISEN, 1956, S. 494-514.

²⁰⁴ Eduard FIRMENICH RICHARTZ, 1916, S. 273.

²⁰⁵ Wilhelm WAETZOLD, II, 1986, S. 281-296.

Ich muß mir hier die ausführliche Diskussion ihrer, zum Teil entgegengesetzten Bewertungskriterien und die Analyse ihrer Zuschreibungen im Hinblick auf Memlings Person versagen und für einen späteren Zeitpunkt aufsparen.

Die Würdigung ihrer Zuschreibungen unter forschungsgeschichtlichen Aspekten muß sinnvoller Weise im Zusammenhang mit den Bildern selbst geschehen.

Die Beschäftigung der Romantiker wie der Generation der Kenner mit der Malerei des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden bilden gleichermaßen die Fundamente, auf denen dann Weale, Bock, Voll, Bode und Friedländer und letztlich auch Panofsky aufbauen konnten; sie erst ermöglichten aber auch eine eher kulturhistorisch orientierte Forschung²⁰⁶.

²⁰⁶ Hier ist vor allem Johan Huizingas Studie "Herbst des Mittelalters" zu nennen, die in alle europäischen Sprachen übersetzt und seit 1919 in vielen Auflagen erscheinen ist.

III.3. Aspekte der Forschungsgeschichte zu Memling

Wenn die letzten beiden Abschnitte die ältere Überlieferung und die Bewertungsmaßstäbe des frühen 19. Jahrhunderts ausführlicher behandelt haben, so geschah dies in der Überzeugung von der Notwendigkeit, Ansätze für eine literarische Rezeptionsgeschichte²⁰⁷ zu Memling aufzuzeigen. Die neuere Forschung ist zudem, obwohl der Kunstgeschichte immer neue Methoden und Denkansätze appliziert und integriert wurden, in manchen Fragen hinter den Erkenntnissen des 19. Jahrhunderts zurückgeblieben. Hier sollen nun einige Aspekte der weiteren Forschungsgeschichte zu Memling erörtert werden.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte unseres Jahrhunderts entfaltete sich das wissenschaftliche Interesse an Memlings Kunst vor allem in zwei Problemfeldern: mehr über Memlings Person zu erfahren und die Zuschreibungen seines Werkes zu korrigieren und zu ergänzen, seine Kunst in eine Entstehungschronologie zu setzen und im Zusammenhang der Entwicklung der Altniederländischen Malerei zu beurteilen. Die Forschungen zu Memlings Person gingen zunächst von der bei Descamp beschriebenen Legende aus, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eifrig fortgesponnen wurde²⁰⁸. Aber auch die früheren Sekundärquellen fanden zunehmende Beachtung. Es entwickelte sich um die Herkunft Memlings eine ausführliche Diskussion. Hatte Vaernewyck noch von Memlings als dem *Duytschen Hans* gesprochen²⁰⁹ und damit ein Indiz für dessen deutsche Herkunft gegeben, so nannte Descamp die bei Brügge gelegene Kleinstadt Damme als seinen Geburtsort. Damme, Brügge, Konstanz, Bremen, Köln, Lüttich, Medemblick bei Alkmaar, Gelderland und Mümlingen bei Aschaffenburg wurden vorgeschlagen, die deutschen Forscher votierten für eine deutsche Herkunft, die belgischen Forscher widersprachen.²¹⁰ Eng mit dieser Diskussion verbunden war jene, die sich um die richtige Schreibweise des Malernamens rankte. Descamp hatte von Hemling gesprochen, dies hatten die deutschen Romantiker aufgegriffen. Die Lesart "*Hemling*" rührte von der Rahmenaufschrift des Johannes- und des Floreinsaltares im Brügger Johanneshospital, bei der Descamp das **M** mit einem **H** verwechselt hatte, wie Passavant 1833 im Deutschen Kunstblatt deutlich machte.²¹¹ (Abb.1-4,.83-84)

Während sich allmählich der Name "*Memling*" in der Literatur durchzusetzen begann, blieb die Frage nach der Herkunft noch lange Zeit offen. Crowe und Cavalcaselle konnten

²⁰⁷ Wolfgang KEMP (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985, S. 21.

²⁰⁸ Vgl. Kap. I.3., S.25-26.

²⁰⁹ Vgl. Kap. I.3., S.19-20.

²¹⁰ Siehe die ausführliche Darstellung bei Franz BOCK, 1900, S.45-48.

²¹¹ zur Schreibweise des Namens vgl. W.H.James WEALE, 1871, S. 7-11; Franz BOCK, 1900, S.20-32.

noch 1875 schreiben, "Wo Memling geboren wurde, ist niemand im Stande anzugeben"²¹². Erst die 1889 von Dussart in St.Omer aufgefundene Notiz Rombout de Doppere, in der auch das Todesdatum Memlings vermerkt ist, belegte als Geburtsort Mainz, bzw. die Diözese Mainz.²¹³ Letzte Unklarheiten wurden schließlich 1938 durch Parmentiers Veröffentlichung der Brügger Poorterboeken ausgeräumt, in denen Memlings Herkunft aus Seligenstadt bei Aschaffenburg eingetragen ist.²¹⁴ Die von Weale seit 1861 vorgenommene Veröffentlichung von unbekanntem Dokumenten zu Memling, die schon im Detail besprochen wurden²¹⁵, führte zur Revision der romantisch verklärten Lebenslegende des Künstlers.²¹⁶ Weale war es auch, der 1871 die erste monografische Studie zu Memling vorlegte, die seine archivalischen Forschungen zusammenfaßt und eine gründliche Besprechung des ihm vertrauten Memlingschen Oeuvres enthält.²¹⁷ Die dort vorgenommene Zusammenstellung der Tafelbilder Memlings, die allerdings keine chronologische Ordnung erfuhren, bleibt

²¹² CROWE und CAVALCASELLE, 1875, S. 278.

²¹³ Vgl. Kap.I.2., S. 12⁴⁷.

²¹⁴ Vgl. Kap.I.2., S. 47.

²¹⁵ Vgl. Kap.I.2., S.4- 12.

²¹⁶ Man spürt in der Einleitung des Memling-Kapitels bei CROWE und CAVALCASELLE, 1875, S.275-336 ein gewisses Unbehagen, die Legende nicht länger erzählen zu dürfen. Sie beginnen ihre Ausführungen zu Memling mit einer romantischen Beschreibung der Umgebung des St.Johanneshospitals, in der Memlings Altarwerke zu finden sind. Einzelne Motive, die im nachfolgend wiedergegebenen Text auftauchen, der *Kranke*, die *Pforte*, die *Klinke* können nur als Reminiszenzen an Descamps' Legende verstanden werden: "In unmittelbarer Nähe der Liebfrauenkirche in Brügge liegt eine schmale mit Kieselsteinen gepflasterte Gasse. Der Besucher, welcher dieselbe beschreitet, hört keinen Schall als jenen der eigenen Fußtritte, und selbst diese tönen nur dumpf, da Moos und Gras die von Zeit und Regen glattgewaschenen Steine überwuchert haben. Ein Pförtchen in grossem Thorbogen öffnet sich, sobald man die Klinke drückt und führt in einen Hofraum, an welchen sich ein kleiner mit alten Linden bepflanzter Raum anschließt. Unter dem Schatten dieser ehrwürdigen Bäume ruht vielleicht ein armer Kranker, die matten schlottrigen Glieder in einen grauen Rock gehüllt, die baumwollene Zipfelmütze tief bis unter die eingefallenen Augen herab gezogen." (S.275). Selbstverständlich referieren auch sie die Legende (S.276-77) und schließen ihre Betrachtungen dazu ab: "Ob wohl jemals die Legende aufhören wird, gläubige Gemüther zu finden?" (S.277).

²¹⁷ W.H. James WEALE, 1871, S.41-63. Er kennt den *Johannes-*, den *Floreinsaltar* (Abb.1-4), das *Nieuwenhove-Diptychon* (Abb.88-89), die *Sibylla Sambetha* und den *Ursula-Schrein* (Abb.82) aus dem St.Janshospital; den *Moreel-* oder *Christopherusaltar* (Abb.86) aus der Brügger Akademie; die aus dem St.Juliaansgasthaus stammenden *Porträts von Willem Moreel* und seiner Frau, die bereits in der Brüsseler Gemäldegalerie hingen; den Altar der Gerbergilde aus der Liebfrauenkirche in Brügge, die in München aufbewahrte Tafel der *Sieben Freuden Mariae*; die *Floreinsmadonna* im Louvre; das sog. *Donne-Triptychon* (Abb.85) im Besitz des Duke of Devonshire (heute National Gallery London Inv. 6275); die *Madonna mit dem Hl.Georg* in der National Gallery in London (Inv.686) und schließlich die *Turiner Passion* (Abb.80). Damit hat Weale nur solche Werke aufgeführt, die auch heute noch unangefochten als eigenhändige Werke Memlings in Anspruch genommen werden. (Die Londoner Tafel, Inv.686, gilt heute allerdings als Schulwerk, vgl. Martin DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Early Netherlandish School*, London 1987, S.128-129.)

hinter den Erkenntnissen Hothos²¹⁸, Passavants²¹⁹, Kuglers, Schnaases und Waagens zurück. Waagen hatte 1862 in seinem Handbuch der Deutschen Malerei erstmals eine solche Kompilation in chronologischer Ordnung versucht.²²⁰ Er listet 21 Werke auf von denen gerade die frühesten Werke in seiner Chronologie heute nicht mehr Memling zugeschrieben werden können: als frühestes Werk nennt er ein Werk Dieric Bouts, die sog. "Perle von Brabant"²²¹, dann die heute einem anonymen Meister der burgundischen Schule zugeschriebene Kreuzigung aus dem Pariser Parlament²²²; darauf folgt für ihn das Wiener Diptychon, das als ein zentrales Werk des Hugo van der Goes gelten muß²²³. Mit dem Weltgerichtsalter in Danzig (Abb.37-38) beginnen in Waagens Chronologie diejenigen Werke, in denen weitgehend auch heute noch Memlings Hand erkannt wird²²⁴. Waagen vergleicht dieses Werk mit dem Beauner Weltgerichtsalter des Rogier van der Weyden (Abb.62-62), den er als Lehrer Memlings betrachtet, und hebt die Überlegenheit des Danziger Werkes hervor. Im Vergleich mit Michelangelos Fresko der sixtinischen Kapelle sieht Waagen den Danziger Weltgerichtsalter "*mehr im Geist des Christentums*"²²⁵. Am Ende seiner Auflistung, die hier nicht vollständig wiedergegeben werden kann²²⁶, stehen die Turiner Passions tafel (Abb.80) und schließlich der Lübecker Passionsaltar. Bemerkenswerter

²¹⁸ hier die Zuschreibung des bis dahin als Van Eyck oder van der Goes geltenden Weltgerichtsaltares in Danzig an Memling. (Georg F.HOTHOS, *Geschichte der Deutschen und Niederländischen Malerei*, II,1, Berlin 1842, S. 128-129). Siehe zur Person Hothos auch Wilhelm WAETZOLD, II, 1986, S. 53-69.

²¹⁹ Johann D.PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien*, Frankfurt M. 1833, S.390, die Zuschreibung des heute Simon Marmion zugeschriebenen St.Bertin-Altars aus der Abtei von St.Omer an Memling (Berlin SMPK Gemäldegalerie (Inv. 1645, 1645 A) (Schon als "Hemmelinck" in Descamps *Voyage Pittoresque*) - Vgl. Rainald GROSSHANS, *Simon Marmion. Das Retabel von Saint-Bertin zu Saint-Omer. Zur Rekonstruktion und Entstehungsgeschichte des Altares*. In: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 33, 1991, S. 63-98, insbes. S.63-66. Grosshans sieht Marmion selbst als Autor dieser Altartafeln und weist einen "Meister von St.Bertin" zurück, wie ihn noch Edith Warren Hoffman vorgeschlagen hatte. (siehe auch E.WARREN HOFFMANN, *Simon Marmion-reconsidered*. In: Scriptorium, 23, 1969, S.243-271.)

Zur Person Passavants vgl. Wilhelm WAETZOLD, II, 1986, S.14-28.

²²⁰ Gustav F.WAAGEN, *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerei*, I, Stuttgart 1962, S.115-128.

²²¹ siehe S.32¹⁴⁸.

²²² Paris, Louvre, Inv. 998 A; vgl. Louis RÉAU, *French Painting in the XIVth, XVth and XVIth centuries*, London...und New York 1939, S.15, Abb. 7.

²²³ Vgl. Jochen SANDER, *Hugo van der Goes*. Mainz1992, S.44-90; Bernard RIDDERBOS, *De melancholie van de kunstenaar*, s´Gravenhage 1991, S.159-170.

²²⁴ Die Zweifel des Historikers Kenneth B. MC FARLANE, 1971, S.16-27; zur Zuschreibung des Danziger Altars an Memling sind durch Jan BIALOSTOCKI, *Bemerkungen zu zwei Werken Memlings im baltischen Raum*. In:Nordelbingen, 47, 1978, S.39-45 einleuchtend widerlegt worden; vgl. auch Barbara G.LANE, *The Patron and the Pirate: The Mystery of Memling´s Gdansk Last Judgment*. In: Art Bulltin, 74, 1991, S. 623-625.

²²⁵ Gustav F.WAAGEN, 1862, S. 118-119.

²²⁶ vgl. hierzu den übersichtlichen Abdruck bei Wolfgang LÖHNEYSEN, 1956, S.359-360.

Weise datiert Waagen das sog. Donne-Triptychon (Abb.85)²²⁷ noch nach dem 1479 datierten Floreinstriptychon in Brügge (Abb.1-4) und nimmt dadurch intuitiv die Erkenntnisse Kenneth Bruce Mc Farlanes vorweg, der durch archivalische Forschungen eine Datierung dieser Tafel in die späten 1470er Jahre beweisen konnte. Bis dahin galt das Triptychon als das erste Brügger Werk Memling, dessen Entstehungszeit irrtümlich um 1468 festgelegt worden war.²²⁸ Dennoch war es weder den deutschen Kunsthistorikern in ihren Handbüchern, noch Weale in seinen umfangreichen Publikationen gelungen, in breiterem Rahmen einen Überblick über die vielseitigen Tendenzen und Entwicklungen der gesamten "Schule" zu bieten.

Eine erste umfassende Studie zur Geschichte der Altniederländischen Malerei legten Crowe und Cavalcaselle vor, deren Werk zunächst in London erschien, von Pinchart und Ruelens ins französische übersetzt, überarbeitet und ergänzt in zwei Bänden 1862-1863 in Brüssel erschien, während Anton Springer die deutsche Ausgabe bearbeitete, die 1875 in Leipzig veröffentlicht wurde. Es ist das Verdienst dieser "*Geschichte der Altniederländischen Malerei*", die historische Entwicklung der Malerei des 15.Jahrhunderts in den Niederlanden erstmals mit monografischer Ausführlichkeit beschrieben zu haben. Sowohl die archivalischen Forschungen Weales, als auch Probleme der Zuschreibung, der Chronologie und der entwicklungsgeschichtlichen Klassifizierung, wie sie zuletzt Crowe und Cavalcaselle darstellten, wurden durch einen Memling gewidmetem Aufsatzband von Wauters ergänzt, der 1893 erschien und bereits 54 Werke Memlings verzeichnete.²²⁹ Wauters widmete sich unter anderem erstmals der Frage nach den Jugendwerken Memlings, dessen Urheberchaft er in den heute für Rogier gesicherten Tafelbildern in München (Columba-Altar; Abb.22-24)) und Den Haag (Beweinung) zu erkennen können meinte.²³⁰

Ludwig Kaemmerer legte 1899 in den Knackfußschen Künstlermonografien seinen Memling Band vor²³¹, in dem er den Ansichten Wauters über Memlings Jugendwerke deutlich widersprach. Er stellte vielmehr Einflüsse der nur unzureichend erhaltenen Mittelrheinischen Schule und der Kölner Malerei der Spätgotik, allen voran Stefan Lochner auf die Kunst Memlings fest²³². Im Meister der Verherrlichung Mariae sah

²²⁷ National Gallery London, Inv. 6275; aus der Sammlung des Duke of Devonshire/Chatsworth.

²²⁸ vgl. Martin DAVIES, 1987, S.125-127; K.B.MC FARLANE, 1971, S. 1-15.

²²⁹ Alphonse J.WAUTERS, 1893.

²³⁰ Alphonse J.WAUTERS, 1893, S.29-40, S.72-76, Werkverzeichnis S.54-118.; in gleichem Sinne äußert sich C.HASSE, *Kunststudien IV-V*, Breslau 1892-1894- Zu der heftigen Ablehnung von Tschudis vgl. Franz BOCK, 1900, S.52-53; Widerspruch schon bei Ludwig KAEMMERER, *Memling*, Bielefeld 1899, S.11-15.

²³¹ Ludwig KAEMMERER, *Memling*, Bielefeld 1899; ein Jahr zuvor hatte er in derselben Reihe eine Monografie über Hubert und Jan van Eyck veröffentlicht.

²³² Dies scheint ein von Irrtümern bereinigter Ansatz zu sein, der letztlich auf den entwicklungsgeschichtlichen Vorstellungen der Gebrüder Boisserée fußt.

Kaemmerer einen in seiner künstlerischen Gestaltung Memling verwandten Maler.²³³ Kaemmerer kam in seinen Betrachtungen zum Frühwerk Memlings zu dem Schluß: "So bleibt unser Wunsch, Jugendwerke Memlings kennen zu lernen, vor der Hand unerfüllt" ²³⁴. Kaemmerers Veröffentlichung hat, vielleicht aufgrund ihres großen Abbildungsteiles, entscheidend zu einer Kanonisierung des Memlingschen Oeuvres beigetragen, indem umstrittene Werke weitgehend unberücksichtigt blieben, bzw. der Schule Memlings zugewiesen wurden. Die Bedeutung Memlings als Porträtist findet in Kaemmerers Monografie zum ersten Mal ihre kunsthistorische Würdigung.²³⁵

Franz Bock veröffentlichte 1900 seine "Memling-Studien", aus denen das Kapitel "Memlings Jugendwerke" im selben Jahr nochmals gesondert im Druck erschien²³⁶. Bocks Studie faßt die Forschungslage zu Memling bis 1900 detailliert zusammen. Er nimmt eine kritische Sichtung des Urkundenmaterials vor und geht ausführlich auf die späteren Quellentexte ein.²³⁷ Hieran schließt sich eine in bemerkenswerter Klarheit gehaltene Diskussion um Rogier van der Weyden an, den vermeintlichen Lehrer Memlings.²³⁸ In dem anschließenden Kapitel über Memlings Jugendwerke greift Bock Kaemmerers Ideen deutscher Einflüsse auf Memling auf und vergleicht besonders den mittlerheinischen Meister des Amsterdamer Kabinetts²³⁹, den des Hausbuches und den Kölner Meister der Verherrlichung Mariae mit Memling. Während er auch "*keine direkte Brücke*" zwischen der mittlerheinischen Malerei und Memlings Frühwerk schlagen kann²⁴⁰, glaubt er jedoch nach einer eingehenden Stil- und Kompositionsanalyse der Werke des Meisters der Verherrlichung Mariae²⁴¹, dessen Identität mit Memling wahrscheinlich machen zu können²⁴². Gerade in dieser Einschätzung hat sich die weitere Forschung Bock nicht anschließen können, so daß Firmenich-Richartz

²³³ Ludwig KAEMMERER, 1899, S. 3-9.

²³⁴ Ludwig KAEMMERER, 1899, S.9.

²³⁵ Ludwig KAEMMERER, 1899, S.16-25.

²³⁶ Franz BOCK, *Memling-Studien*, Düsseldorf 1900; Franz BOCK, *Memlings Jugendwerke*, Düsseldorf 1900. Da der Text des letzteren Buches mit dem entsprechenden Kapitel im ersten Buch identisch ist (S.101-187), verweise ich im Folgenden ausschließlich auf Bocks *Memling Studien*.

²³⁷ vgl.Kap.I.2-I.3.

²³⁸ Franz BOCK, 1900, S.52-76.

²³⁹ Franz BOCK, 1900, S.101-107. Der verschiedentlich vorgenommenen Identifizierung dieses Meisters mit dem Hausbuchmeister ist erst jüngst durch Lothar SCHMIDT, *Zeichnungen des Hausbuchmeisters*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Bonn 1990, S.5-6 widersprochen worden. Ich danke Herrn Lothar Schmidt für die frdl.Überlassung des Typoskripts.

²⁴⁰ so Franz BOCK, 1900, S.105-106.

²⁴¹ Das nicht sehr umfangreiche Werk des Kölner Meisters war zuerst von Ludwig SCHEIBLER, *Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460-1550*, Bonn 1880, S.44-46; dann von Eduard FIRMENICH RICHARTZ, *Der Meister der Glorifikation Mariä*. In: Zeitschrift für christliche Kunst, 7, 1894.

²⁴² Franz BOCK, 1900, S.140-164.

1904 schließlich zugab, außer allgemeinen Übereinstimmungen mit der Kölner Malerei des 15. Jahrhunderts seien keine konkreten Hinweise auf Werke aus Memlings hypothetischer Lehrzeit am Rhein nachweisbar.²⁴³ Doch über die Fragestellung nach möglichen deutschen Einflüssen hinaus gelang es Bock, die Chronologie der damals bekanntesten Memling Gemälde durch eingehende Stil- und Formanalysen zu systematisieren. Bocks Untersuchungen zeigen in deutlicherem Maße als die Studie Kaemmerers den Versuch, die sonst zumeist auf Basis kennerschaftlicher Intuition vorgenommene Werke-Chronologie zu begründen. In der Ausführlichkeit, die Bock dabei an den Tag gelegt hat, ist er von allen später erschienen Memling-Monografien nicht übertroffen worden. Im Jahre 1901 publizierte Weale seine zweite Memling-Monographie, in der er die Ergebnisse von Crowe und Cavalcaselle, Kaemmerer und Bock in seine bereits bekannten Forschungen einarbeitete²⁴⁴. Dies war die letzte Studie zu Memling, die vor der bahnbrechenden Brügger Jahrtausendausstellung "*Les Primitifs Flamands*", die 1902 stattfand, veröffentlicht werden sollte.

Die Ausstellung markiert in gewisser Weise den Wendepunkt in der kunsthistorischen Beurteilung Memlings, in deren Folge die Beschäftigung mit diesem Künstler auch unter Aspekten der Chronologie und des Stils zunehmend verwaisten. Waren vorher die Urteile über Memling immer positiver ausgefallen, hatte man ihn an die Seite Van Eycks zu stellen gesucht, tritt in der Folge dieser Ausstellung eine merkliche Distanzierung zu diesem Künstler ein, die zum Teil sicher auf einen Generationswechsel der Kunsthistoriker zurückzuführen ist. Ursprünglich hatte der belgische Kunstschriftsteller Paul Wytzman vorgeschlagen, eine Ausstellung altflämischer Kunst in Brüssel auszurichten, aber konservatorische Gründe sprachen bald für Brügge. Brügge stand am Beginn seiner touristischen Attraktivität, an den verträumten Gassen und Häusern, an den Kanälen schien die Zeit vorbeigegangen zu sein; die Stadt hatte seit Georges Rodenbachs Roman *Bruges-la-morte* den Mythos einer mittelalterlich verschlafene Stadt par excellence.²⁴⁵ Dort gelang es dem Diplomaten Baron Henri Kervyn de Lettenhove ein wissenschaftliches Organisationsteam zusammenzustellen, dem u.a. W.H.James Weale, Alphonse J. Wauters und Max J. Friedländer angehörten. Die Ausstellung deckte nahezu zwei Jahrhunderte künstlerischer Produktion in Flandern ab, von Van Eyck bis Pieter Brueghel d.Ä., von Buchmalerei, Kunstgewerbe bis hin zur Tafelmalerei. Neben den Werken der van Eyck entwickelte sich die Malerei Memlings, deren Hauptwerke schließlich aus dem

²⁴³ Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, *Hans Memlings Jugendentwicklung*. In: Zeitschrift für christliche Kunst, 15, 1904, S.98-111.

²⁴⁴ W.H.James WEALE, *Memlinc. A short notice of his live and works*, London 1901; W.H.James WEALE, *Hans Memlinc. Biographie. Tableaux conservés a Bruges*, Brügge 1901.

²⁴⁵ Georges RODENBACH, *Bruges-la-morte*, Paris 1892. Auf diesen überaus populären Roman konnte noch Thomas Mann anspielen, wenn er von "Bruges-la-vie" spricht.

Johannishospital in das Palais Provincial geliehen wurden, zu einem Publikumsmagneten. Immerhin waren 38 Werke Memlings in der Ausstellung präsent, mehr als von irgendeinem anderen Künstler. Außer Van Eyck und Memling waren es die Gemälde Gerard Davids, die einen dritten Schwerpunkt bildeten und dessen künstlerische Leistung hier erstmals als eigenständig erkannt wurde.²⁴⁶ Der offizielle Katalog wurde von Weale geschrieben und erschien gerade noch während der Ausstellung.²⁴⁷ Weale war gezwungen, die von privaten und öffentlichen Leihgebern vorgenommenen Bildertaufen im Katalog zu übernehmen, so daß sich diesbezüglich schon bald Widerspruch regte. Auch die von Weales religiösen Überzeugungen²⁴⁸ getragene Beurteilung der Künstler schien nicht mehr dem Geist der Zeit um 1900 zu entsprechen, wenn er etwa schrieb: "*Jan van Eyck saw with his eyes, Memlinc with his soul*"²⁴⁹.

Im selben Jahr veröffentlichte Georges Hulin de Loo, als Professor für Rechtsphilosophie an der Universität Gent der Fachwelt noch unbekannt, einen kritischen Katalog zur Ausstellung, in dem er manche Zuschreibungen Weales zurückwies, und insbesondere die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der anonym gebliebenen Meister hervorhob, deren Werke er durch Stilanalyse ausgrenzen konnte.²⁵⁰ Auch Max J. Friedländer trat bei dieser Gelegenheit mit einer kritischen Besprechung der Ausstellung im "Repertorium für Kunstwissenschaft" hervor, in der er seine Beobachtungen zum Erhaltungszustand der ausgestellten Tafeln und deren Zuschreibungen ausführlich mitteilte.²⁵¹

So wichtig diese Betrachtungen Hulin de Loos und Friedländers für ihre weiteren Forschungen zur altniederländischen Malerei sind, den wohl radikalsten Standpunkt nahm damals der belgische Kunstkritiker Hippolyte Fierens-Gevaert ein. Der

²⁴⁶ Eine ausführliche frühe Monografie stammt von Eberhard von BODENHAUSEN, *Gerard David*, München 1905. Bodenhausen betrachtet David als denjenigen Künstler, der die Neuerungen der italienischen Renaissance Malerei in die flämische Schule integrierte.

²⁴⁷ (W.H.James WEALE), *Exhibition des Primitifs Flamands et d'Art ancien. Bruges. 15 juin au 15 septembre 1902. Catalogue*, Brügge 1902. Bd. 1 Tableaux.

²⁴⁸ Weale war während seiner Beschäftigung mit mittelalterlicher Kunst zum Katholizismus konvertiert. (vgl. BIERVLIET 1991, wie S.4⁶.)

²⁴⁹ W.H.James WEALE, *Memlinc. A short notice of his live and works*, London 1901, S.79.

²⁵⁰ Georges HULIN DE LOO, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue Critique*, Gent 1902.

²⁵¹ Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 26,1903, S.66-91 (Gemälde des 15. Jahrhunderts), insbes. 80-84 (Memling); vgl. auch die Besprechung von Hugo von TSCHUDI, *Brügger Ausstellung altniederländischer Gemälde. Juni-September 1902*. In: Repertorium für Kunstwissen-schaft, 25, 1902, S.228-232.

Weitere Besprechungen der Ausstellung durch Octave UZANNE, *The exhibition of Primitive Art at Bruges*. In: The Connaissanceur, IV, 1902, S.172-180; W.H.James WEALE, *The Early Painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges Exhibition of 1902*. In: The Burlington Magazine, 1, 1903, S.41-52, 202-217, 329-336.

symbolistische Romancier Georges Rodenbach hatte mit Fierens-Gevaert eine kulturgeschichtliche Abhandlung über Belgien verfassen wollen, die durch den Tod des Schriftstellers allerdings nie zur Ausführung gelangte.²⁵² Fierens-Gevaerts Rezension der Brügger Ausstellung erschien 1902 in drei Teilen in dem belgischen Journal "Revue de l'art ancien et moderne".²⁵³ Fierens-Gevaert hatte sich zuvor als Kritiker zeitgenössischer Kunst einen Namen gemacht²⁵⁴ und scheint, wie die Avantgarde seiner Zeit, zu den Bewunderern der Schriften Nietzsches gehört zu haben. Es mag diese Erfahrung und der Umgang mit moderner Kunst gewesen sein, die ihn zu seiner harschen Kritik an den Werken Memlings führte, und dadurch an den Prämissen der Brügger Ausstellungskonzeption rüttelte, die Memling in den Mittelpunkt gestellt hatte. Schon von Tschudi hatte geschrieben: "*Den Clou der Ausstellung bildet Memling ..., wenn schon gerade dieser Meister durch eine solche Massendarbietung nicht gewinnt. Auch bot sicher das Johanneshospital eine stimmungsvollere Umgebung*"²⁵⁵. In gleichem Sinne äußert sich Fierens-Gevaert, um dann fortzufahren "*je n'ai pu partager cet enthousiasme prêmédité. Le grand artiste m'a paru mievre à côté de van Eyck, artificiel à côté de van der Weyden, sans viguer à côté de Thierry Bouts, sans sobriété à côté de Gerard David dont je vous entre tiendrai plus loin. ... Aujourd'hui, je confesse que Memlinc n'a plus à mes yeux l'importance exceptionnelle et la grandeur féconde, non seulement d'un van Eyck, mais même d'un Rogier van der Weyden, d'un Gerard David, d'un Quetin Metsys. ... Memlinc a traduit en effet,- et non sans quelque préciosité,- les ravissements des âges mystiques. Il es a traduis sans la force théologique des van Eyck, sans l'humaine et tragique profondeur de van der Weyden, mais certes avec élégance, avec grâce, et même avec une très fine conscience des délicatesses mondaines; ses oeuvres enfin empruntent de lan grandeur à cet élément d'inspiration, mais moins par l'éloquence de l'interprétation que par la beauté de cet élément en soi. Mon Dieux! Je blaspème peut-être...*"²⁵⁶. Schließlich sieht er Memling als den Benozzo Gozzoli der flämischen Schule, der zweifellos ein großer

²⁵² 1902 erschien eine der Erinnerung an Rodenbach gewidmete Aufsatzsammlung von Fierens-Gevaert, die den kulturhistorischen Ansatz des gemeinsamen Projektes verdeutlicht: Hippolyte FIERENS-GEVAERT, *Psychologie d'un ville. Essai sur Bruges*, Paris 1902.

²⁵³ Hippolyte FIERENS GEVAERT, *Le exposition des Primitifs Flamands à Bruges*. In: *Revue de l'art ancien et moderne*, 25, 1902, S. 105-116, 173-182, 435-444.

²⁵⁴ Er rezensierte für die "Revue de l'art ancien et moderne" im selben Jahr, 1902, die Turiner Ausstellung. Vgl. Hippolyte FIERENS-GEVAERT, *L'exposition de Turin*. In: *Revue de l'art ancien et moderne*, S.52-65. (Zum deutschen Pavillon S.64-65)

²⁵⁵ Hugo von TSCHUDI, *Brügger Ausstellung altniederländischer Gemälde. Juni-September 1902*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 25, 1902, S.230-231.

²⁵⁶ Hippolyte FIERENS GEVAERT, *Le exposition des Primitifs Flamands à Bruges*. In: *Revue de l'art ancien et moderne*, 25, 1902, S. 179-180.

Künstler gewesen sei, aber nicht an die Leistungen Fra Angelicos, Botticellis, Piero della Francescas, Mantegnas oder Ghirlandaios heranreiche²⁵⁷.

In seinem 1909 in der Reihe *Klassiker der Kunst* erschienenen Memling Band zeigt sich Karl Voll von den Urteilen Fierens-Gevaerts völlig unbeeindruckt²⁵⁸. Er verfolgt vielmehr eine teleologische Begründung der Memlingschen Kunst, wenn er über die für ihn sinnstiftende Entwicklung der altniederländischen Malerei schreibt: *"Sie mußte, wie jede andere Kunst auch, ganz gesetzmäßig auf die herbe Art der Eyck, Rogier und Dirk Bouts einer milderer Auffassung das Recht lassen; ...es (lag) durchaus im Sinne der Entwicklung der altniederländischen Malerei .., wenn auf den strengen Eyck und den trotz allen Fortschritts immer noch sehr herben Hugo van der Goes gerade der lebenswürdige und geschmackvolle Memling folgte. Das ist eben der ewige Kreislauf künstlerischen Werdens"* ²⁵⁹. Ungeachtet der von Voll vorgenommenen Abschreibungen von ehemals kanonisierten Werken Memlings, die im übrigen von der weiteren Forschung meistens nicht geteilt wurden, geht seine Monographie nicht über die Erkenntnisse Kaemmerers hinaus. Volls Werkverzeichnis listet immerhin 58 Gemälde auf, die als eigenhändige Werke betrachtet werden, sowie 38 Gemälde, in denen er "zweifelhafte und unechte Bilder" sieht.²⁶⁰

Als Max J. Friedländer im Jahre 1916 erstmals sein umfangreiches Wissen um die altniederländischen Maler in Buchform bündelte und dadurch einem breiteren Publikum zugänglich machte²⁶¹, ähnelte sein negatives Urteil über Memling, obwohl bescheidener formuliert, im Ansatz demjenigen Fierens-Gevaerts: *"Jeder Versuch, die Eindrücke von Memlings Gestaltungsart zu formulieren, führt zu negierenden Bestimmungen. Gerade der Mangel an hervorstechenden Eigenschaften ist bezeichnend für sein Wesen. ...Von den berühmten Niederländern des 15. Jahrhunderts verdient Memling am wenigsten den Titel des Förderers und Mehrers des Kunstreiches. Weder mit seiner Phantasie, noch mit seiner Begabung hat er ... Schritte vorwärts getan. Mit den Älteren verglichen ist er epigonenhaft ..."* Er beschreibt die Bewunderung des 19. Jahrhunderts für Memling und schließt: *"Heute, da wir einen anderen Maßstab verwenden, hat sich Memlings Position im historischen Zusammenhang verschoben."* ²⁶². Ähnlich, wenn auch deutlicher, äußert er sich 1928 im sechsten Band seines noch

²⁵⁷ Hippolyte FIERENS GEVAERT, *Le exposition des Primitifs Flamands à Bruges*. In: *Revue de l'art ancien et moderne*, 25, 1902, S. 180. Später verglich er die Bewunderung für Memling mit der für den *"outré eclectique: le divin Raphael"* (Hippolyte FIERENS-GEVAERT, *Les Primitifs Flamands*, II, Brüssel 1909, S.118.)

²⁵⁸ Karl VOLL, *Memling. Des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen*, Stuttgart und Leipzig 1909. (=Klassiker der Kunst, Bd. 14)

²⁵⁹ Karl VOLL, 1909, S. XIV-XV.

²⁶⁰ Karl VOLL, 1909, S.177-179.

²⁶¹ Max J. FRIEDLÄNDER, *Von van Eyck bis Bruegel*, Berlin 1916 (Im Text zitiert nach der Neuauflage Frankfurt/M. 1986).

²⁶² Max J. FRIEDLÄNDER, 1986, S. 72-73.

heute verbindlichen Standardwerkes, *Die Altniederländische Malerei* ²⁶³ über ihn. Ich gebe im folgenden den Gedankengang Friedländers ausführlicher wieder, nicht, weil ich mit seinen Ansichten übereinstimme, sondern weil seinem negativen Urteil über Memling bis heute nichts entgegengesetzt wurde, das auch nur annähernd diese sprachliche Präzision erreicht. Friedländers Wertung, getragen von seiner unbestrittenen Autorität als Kenner, hat seither eine vorurteilsfreie Beschäftigung mit Memlings Kunst kaum mehr zugelassen. Gleichwohl war Friedländer später die Historizität seines Urteiles sehr bewußt²⁶⁴. Er beginnt sein Kapitel "Memlings Persönlichkeit"²⁶⁵ mit einer Prämisse: "*Auf Daten und Monumente zurückblickend, ... zeichne ich die Persönlichkeit und ihre Stellung im geschichtlichen Zusammenhange, wobei sie, wie es anders nicht sein kann, die Bedeutung annimmt, die ihr für den Kunstfreund unserer Tage zukommt*" (S.48) Er charakterisiert Memling: "*In einer Periode des Ausruhens gefiel seine Ausmünzung älterer Errungenschaften den Erben und satten Bürgern.* (S.48) ... *Originalität - im höchsten Sinn - ist Memlings Kunst nicht zuzuerkennen. ... Memling überrascht nicht, überwältigt nicht, macht uns nicht verstummen, aber er versagt auch nicht ... Den höchsten Grad von Illusion - im Stofflichen, im Fleisch, Haar und Gewebe - erreicht er nicht. ... Sein Vortrag gleitet mit eleganter Sicherheit, verweilt nirgends länger als nötig. Das Ziel wird auf dem kürzesten Weg erreicht ...*(S.49) *Kein vom sichtbaren Zusammenhang ausgehender Zwang beherrscht seine Phantasie ... Die Formenkenntnis steht im Dienst einer gleichmüthig gesunden Handwerklichkeit ... Obwohl er in Brügge tätig war ... ist keine Wirkung des Genies (van Eyck) auf Memling zu beobachten. ...* (S.50) *Zu Memlings Zeit und namentlich in Brügge war der Drang nach ersehener Mannigfaltigkeit gehemmt, das Bedürfnis nach Gleichmaß und wohliger Formenmilde gesteigert. Daraus erklärt sich der Erfolg des Deutschen, der die überlieferte Kunstform, die erlebte Naturform, verkleinerte, siebte und entleerte.* (S.53) *Das Pathos der Einsamkeit ist dem Meister fremd. Er hat trotziges Sich-Absondern, die Isoliertheit der emporragenden Persönlichkeit nicht erlebt.* (S.54) *Memling ist weder ein Erfinder wie van Eyck, noch ein Entdecker wie Rogier van der Weyden. Ihm fehlt die*

²⁶³ Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei, VI, Memling und Gerard David*. Berlin 1928.

²⁶⁴ Max J. FRIEDLÄNDER, *Memling*, Amsterdam 1949, S. 55 "*Unser Urteil hat sich als Reaktion und im Widerspruch zu der Meinung entwickelt, die uns in unserer Jugend gelehrt wurde. Die Historiker und Kunstkritiker unserer Zeit wurden vor allem von so schwierigen Persönlichkeiten wie Michelangelo, Van der Goes und Grünewald angezogen. Unter dieser Faszination am Gewaltigen und Ursprünglichen mußte Memling leiden. Die Zeit scheint sich zu nähern, in der man an eine "eerherstel" dieses Meisters denken sollte.*" Friedländer war 82 Jahre alt, als er dieses rückblickend schrieb.

²⁶⁵ Max J. FRIEDLÄNDER, VI, S.48-56.

Leidenschaft des Schauens und der Fanatismus des Glaubens ²⁶⁶....Viele Negationen hatte ich zu verwenden, um ihn zu schildern. In der Tat, sein Wegsuchen besteht zumal im Ausweichen. (S.55) Den nachfolgenden Generationen erschienen seine Schöpfungen blaß und matt, bis daß die Romantiker im 19. Jahrhundert diese dornenlose Blume auffanden (S.56)."

Trotz der Vermischung seiner Argumente, die er dem historischen Kontext ebenso entnehmen zu können meint, wie einem in der Romantik wurzelnden Künstlerverständnis, das als stete, einsame Suche begriffen wird, zeigt sich Friedländer als vielschichtiger Analytiker der Persönlichkeit Memlings. Das Charakterbild hat auch heute noch, als *historisches und literarisches* Dokument seiner Zeit Wert. Derart scharfsinnig, umfangreich und originell ist Memling seither nicht mehr beurteilt worden. Diese Charakterisierung seiner künstlerischen Persönlichkeit hat, durch ihren absoluten Anspruch, zumal in der deutschen und englischsprachigen Kunstgeschichte lähmend auf die weitere Forschung zu diesem Künstler gewirkt. Es hat sicher auch mit dem reichhaltigen Werkverzeichnis Friedländers zu tun, das überaus präzise und kenntnisreich das Oeuvre Memlings auflistet und die einzelnen Tafelbilder in eine ungefähre Entstehungschronologie fügt. Friedländer listet insgesamt 97 Gemälde auf, die er Memling sicher zuweist, sowie eine Anzahl von Werken aus dem näheren Umkreis Memlings oder Kopien nach seinen Bildern.²⁶⁷

Andere Autoren, etwa Paul Lambotte oder Ludwig von Baldass haben Friedländers Buch nicht viel Wesentliches hinzufügen können.²⁶⁸ Auch die Memling-Ausstellung in Brügge im Jahre 1939, die anlässlich des vermutlich 500. Geburtstages veranstaltet wurde und immerhin über 50 Werke zusammenbrachte, hat der Memling-Forschung, wohl auch aufgrund der widrigen Zeitumstände, keine neuen Impulse geben können.²⁶⁹

Der wohl bedeutendste Vorstoß zu einer erneuten Beschäftigung mit der Altniederländischen Malerei als Gesamtphänomen war Erwin Panofskys Studie "*Early*

²⁶⁶ diesen Vergleich benutzen schon Crowe und Cavalcaselle, die allerdings zu einer sehr viel positiveren Bewertung kamen: " *Er besitzt nicht den gewaltigen Ernst Hubert's, auch nicht die gemessene würdevolle Kraft Jan van Eyck's; in der Tiefe des leidenschaftlichen Ausdruck erreicht er niemals Roger van der Weyden; dagegen hatte er nicht seinesgleichen in der Wiedergabe holder Gemüthlichkeit und reiner Empfindungen. Er steht dadurch um so höher*" In: CROWE und CAVALCASELLE, 1875, S. 324.

²⁶⁷ Max J.FRIEDLÄNDER, VI, S.114-136.

²⁶⁸ Paul LAMBOTTE, *Hans Memling, der Meister des Ursulaschreins*, Wien 1939.

Ludwig von BALDASS, *Hans Memling*, Wien 1942.

²⁶⁹ (Paul LAMBOTTE) *Exposition Memling*, Brügge 1939. Siehe hierzu auch die kenntnis-reiche Rezension von Wolfgang SCHÖNE, *Hans Memling. Zur Ausstellung seines Lebens-werkes in Brügge*. In: Pantheon, 27, 1939, S. 291-299.

Die Organisation im Vorfeld der Ausstellung in Brügge ist ein beschämendes Kapitel der deutschen Museumsgeschichte, und zeigt, in welchem Maße nationalsozialistisches Gedankengut in den Argumentaten der verantwortlichen Kuratoren den Antworten auf die abgelehnten Leihgesuche beigemischt wurde.

Andeutungen hierfür schon bei Wolfgang SCHÖNE, 1939, S.291.

Netherlandish Painting ²⁷⁰, in der Panofsky erstmals nach theoretischen Schriften zur Ikonologischen Methode²⁷¹ deren sinnstiftende Anwendung auf künstlerische Phänomene einer Epoche verdeutlichte²⁷². So anregend die Anwendung der Ikonologie für die weitere Erforschung der altniederländischen Malerei, insbesondere zu Van Eyck und Rogier van der Weyden bis zum heutigen Tage ist ²⁷³, so bedeutend ist das Verdienst, sein profundes Wissen und seine Kennerschaft dieser Kunst ganzen Generationen amerikanischer Kunsthistoriker vermittelt zu haben. Vernichtend ist allerdings Panofskys Urteil über Memling ausgefallen, daß er in einem, methodisch allerdings ausschließlich auf der Stilkritik basierenden Kapitel "The Heritage of Founders" abgibt.²⁷⁴ Memling ist für Panofsky "*that very model of a major minor master*"²⁷⁵, ein Künstler ohne eigenen Rang, ein Felix Mendelssohn-Bartholdy²⁷⁶ der altniederländischen Malerei, der "*occasionally enchants, never offends and never overwhelms*" ²⁷⁷. Schien Panofskys Verurteilung Memlings, zudem vermeintlich auf einem anderen methodischen Fundament erbaut, Friedländers frühere Haltung zu bestätigen²⁷⁸, so waren bald vorsichtige Stimmen zu vernehmen, die der negativen Sicht auf Memlings Kunst nicht mehr vorbehaltlos zu folgen schienen. Bezeichnenderweise im Jahre 1968 erschien Charles D. Cuttlers Buch über die nordalpine Malerei von Pucelle bis Brueghel, das nicht nur vom Umfang an die Studie Panofskys heranreicht.²⁷⁹ Auch für Cuttler sind die Bewertungen Friedländers und Panofskys tragbar, aber er erkennt dem Künstler neue Qualitäten zu, wenn er schreibt: "*Memling's attitude is epitomized: an awareness of and interest in artistic problems, an attempt to define space more solidly in more naturalistic terms, a concern with a rationalistic approach, and a turning toward a greater clarity and monumentality.*"

²⁷⁰ Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, Cambridge (Mass.) 1953.

²⁷¹ Erwin PANOFSKY, *Einführung, Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin*. (zuerst 1940 veröffentlicht); Erwin PANOFSKY, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*. (erstmalig 1939 veröffentlicht); beide Aufsätze wieder abgedruckt in: Erwin PANOFSKY, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S.7-35, S.36-67.

²⁷² vgl. Andreas BEYER, *Der Himmel der Ikonologie*. In: Andreas Beyer (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst, Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S.87.

²⁷³ vgl. Craig HARBISON, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, London 1991, S.198-203.

²⁷⁴ Erwin PANOFSKY, 1953, S.303-358, zu Memling insbes. S.347-349.

²⁷⁵ Erwin PANOFSKY, 1953, S.347.

²⁷⁶ der, wie passend, wesentlich zur Wiederentdeckung der Musik J.S.Bachs beigetragen hat.

²⁷⁷ Erwin PANOFSKY, 1953, S.347.

²⁷⁸ Dieser Eindruck entsteht nicht zuletzt dadurch, daß Panofsky Friedländer ausführlich zitiert, manchmal sogar, ohne daß ihm dies bewußt gewesen zu sein scheint.

²⁷⁹ Charles D.CUTTLE, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel*, London...New York 1968.(hier zitiert nach der erweiterten Ausgabe: Forth Worth...London 1990.) Zu Memling siehe insbes. S.168-180.

Clearly Memlinc was not merely a highly competent, delicate, gentle, and engaging follower of Rogier but an artist whose significant forward steps are disguised by those very qualities which so endeared him to the 19th-century Romantics ²⁸⁰

Maria Corti und Giorgio T.Faggini stellten 1969 ein Werkverzeichnis Memlings vor, das in der Reihe "Classici dell'arte" erschien²⁸¹. 121 Werke wurden hier zusammengestellt, die in der Literatur jemals Memling zugeschrieben worden waren. Die Brauchbarkeit dieses Buches besteht vor allem darin, daß sämtliche Werke abgebildet sind. ²⁸²

Die von Edgar Wind 1971 posthum veröffentlichte Memling-Monographie des Oxforder Historikers Kenneth Bruce McFarlane²⁸³ enthält drei Aufsätze, die der Memling-Forschung wirklich neue Aspekte hinzufügen. Die wohl wichtigste Beobachtung McFarlans gilt der Datierung des sog. Donne-Triptychons (Abb.85), das heute in der National Gallery in London ausgestellt wird. Dieses Werk wurde allgemein als das früheste bekannte Werk Memlings betrachtet, dessen Datierung, 1468, man aus den vermeintlichen Lebensdaten des Stifters sicher entnehmen zu können glaubte.²⁸⁴ Folgerichtig führte diese Datierung in der Forschung zu der Schlußfolgerung, Memlings Kunst sei schon im frühesten bekannten Werk voll ausgeprägt, eine wirkliche künstlerische Entwicklung sei bei diesem Maler nicht feststellbar.²⁸⁵ McFarlane weist nach, daß Sir John-Donne of Kidwelly, der angeblich 1469 in der Schlacht von Edgecote gefallen war, tatsächlich noch 1471 den Ritterschlag erhielt und erst 1503 starb. Aufgrund der Tatsache, daß das Stifterehepaar mit nur einer Tochter dargestellt ist, kann er die Datierung des Triptychons über 10 Jahre verschieben, nämlich um das Jahr 1480.²⁸⁶ Mit dieser Umdatierung waren die Grundfesten der Memling-Forschung schon erschüttert, aber McFarlane wandte sich dem nächsten frühen Werk Memlings zu, dem Weltgerichtsalter aus Danzig (Abb.37-38). Der Altar war von Aby Warburg in seinem 1902 erschienenen Aufsatz "*Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance*" ausführlich behandelt worden, in dem es Warburg auch gelungen war, den Stifter des Altares mit dem Vertreter der Medici Bank in Brügge, Angelo Tani, zu identifizieren und die Geschichte des Altares ausführlich

²⁸⁰ Charles D.CUTTNER, 1990, S.180.

²⁸¹ Maria CORTI und Giorgio T.FAGGIN, *L'opera completa di Memling*, Mailand 1969 (=Classici dell'arte Nr. 27)

²⁸² allerdings sind die Abbildungen weder sonderlich groß noch gut, so daß die 1972 in Leyden erschienene englische Ausgabe von Friedländers *Early Netherlandish Painting*, VIa (Memlinc) deutlich benutzerfreundlicher ist.

²⁸³ Kenneth Bruce MC FARLANE, *Hans Memling* (hrsg.von Edgar Wind und G.L.Harris), Oxford 1971.

²⁸⁴ Die Forschungsgeschichte zu diesem Bild ist vorbildlich zusammengestellt in: Martin DAVIES, 1987, S.125-128.

²⁸⁵ So u.a. Max J. FRIEDLÄNDER, VI, S.13-15.

²⁸⁶ Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.1-15, S.52-57.;

zusammenzustellen.²⁸⁷ McFarlane gelangt nach einer ausführlichen Stilanalyse des Weltgerichts zu dem Schluß, den Altar Rogier van der Weydens Werkstatt zuzuschreiben, "with Memling's hands very much in evidence"²⁸⁸. In diesem Punkt hat sich die kunsthistorische Forschung McFarlane allerdings nicht anschließen wollen.²⁸⁹ McFarlanes Buch, das außerdem noch ein interessantes Kapitel über *Character and Reputation of Memling's art* enthält²⁹⁰, ist aus dessen Nachlaß von Edgar Wind veröffentlicht worden. McFarlane selbst war es nicht mehr vergönnt, seine vielseitigen Beobachtungen in einer Synthese zusammenzufassen, die wirklich die Basis für eine Neubewertung der Memling'schen Kunst bedeutet hätte.

Seit den späten 60er Jahren sind in Amerika einige Studien zum Aspekt der Auftraggeberschaft zum Künstler veröffentlicht worden, die im Zusammenhang mit Memlings Produktion in Brügge interessante Fragestellungen aufzeigten²⁹¹.

Dennoch sind die Fragen und Forderungen, die im Laufe der Forschungsgeschichte an die Werke Memlings und an seine Person herangetragen wurden, noch immer aktuell.

Die Entwicklung naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden, seit den 1950er Jahren auf Initiative des belgischen Chemikers Paul Coremans systematisch auf die Erforschung der Altniederländischen Malerei angewendet²⁹², haben Memling als einen Künstler zeigen können, der, wie keiner seiner Zeitgenossen, den inventiven und kreativen Entstehungsprozeß seiner Kompositionen kontinuierlich angespannt während des gesamten Malvorganges kontrolliert, und in seinen Unterzeichnungen von einer

²⁸⁷ Aby WARBURG, *Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance. Studien*. I. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 23, 1902, S. 247-266.

Zur Forschungsgeschichte dieses Altares mit vollständiger Bibliographie siehe auch Jan BIALOSTOCKI, *Les Musées de Pologne (Gdansk, Kraków, Warszawa)*. Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 9, Brüssel 1966, S.82-89, S.94-103.

²⁸⁸ Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.16-27.

²⁸⁹ Vgl. hierzu Barbara G.LANE, 1991, S. 623³.

²⁹⁰ Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.28-45.

²⁹¹ Shirley NEILSEN BLUM, *Early Netherlandish Triptychs. A study in Patronage*. Berkeley und Los Angeles 1969. Zu Memling insbes. S.87-96.; Diane G.SCILLIA, *Gerard David and the Manuscript Illumination in the Low Countries, 1480-1509*. Ann Arbor 1975; Vida J.HULL, *Hans Memling's Paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*, New York und London 1981; Barbara G.LANE, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984.

Über das Dissertationsvorhaben des kürzlich verstorbenen Guy Baumann, das von Robert A. Koch in Princeton betreut wurde und sich mit *Hans Memling and foreign Patronage* beschäftigen sollte, ist mir leider nichts weiteres bekannt geworden. Ich habe einen brieflichen Hinweis Guy Baumanns auf die geplante Dissertation in London im National Gallery Dossier Nr. 747 gefunden. Siehe auch in der Bibliografie unter Baumann.

²⁹² In jeder Beziehung vorbildlich veröffentlicht in der Reihe "Les Primitifs Flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle." Antwerpen und Brüssel 1959ff.

überraschenden Expressivität ist.²⁹³ Entsprechende, auf naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden, insbesondere der Infrarotreflektographie, basierende Einzelforschungen zu Memlings Werken sind bislang allerdings nicht zusammenfassend und vergleichend behandelt worden²⁹⁴, versprechen aber Einsichten über die Werkstatt- und Produktionsformen, über Chronologie und Zuschreibung.

Der offenbar mit hellseherischen Fähigkeiten ausgestattete Franz Dülberg schrieb 1929: *"Für Künstler von der Art Memlings ist es besonders bezeichnend, daß sie sich das Entwerfen leicht machen und dann auf grund einer ohne besondere Anstrengung hingelegten Vorzeichnung ein Werk mit genauem Fleiß ausführen, das sie viele Monate kostet... Sorglosigkeit des Aufbaus muß mehr ein Charakterzug als eine versagende Beschränkung in Memlings Begabung gewesen sein"* ²⁹⁵. Solche, die eigenen Vorurteile bestätigenden Mutmaßungen, die empirischer jeglicher Basis entbehren mußten, sind durch die Einbeziehung der Naturwissenschaften in den kunsthistorischen Erkenntnisprozeß eindeutig widerlegt worden.

Zur Zeit arbeiten Dirk de Vos und Barbara G.Lane jeweils unabhängig an einer Monographie über Memling²⁹⁶. Veröffentlichungen über Memlings Auftraggeber sind von Maximiliaan Martens angekündigt.

Einen neuen Ansatz zur Beurteilung Memlings im Zusammenhang mit der übrigen altniederländischen Malerei deutete auch Belting an: *"Memling zieht alle Register einer Kunst der Malerei, die mit einem Kenner rechnet, obwohl das künftige Kunstwerk im Norden noch über keine theoretische Fundierung verfügt."*²⁹⁷

²⁹³ Vgl. Johannes TAUBERT, *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozeß bei einigen altniederländischen Malern*. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 26, 1975, S.41-71.

²⁹⁴ Das Dissertationsvorhaben von Dominique Hollanders-Favart, betreut von Roger van Schoute (Louvain-la-Neuve), sollte sich mit der Unterzeichnung Memlings beschäftigen. Frau Hollanders-Favart hat dieses Projekt leider mittlerweile aufgeben müssen, hat aber einzelne Aufsätze zu diesem Problem veröffentlicht. Siehe Bibliographie.

²⁹⁵ Franz DÜLBERG, *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Potsdam 1929, S.121. (=Handbuch der Kunstwissenschaft)

²⁹⁶ Dirk de Vos ist Kustos am Groeningemuseum in Brügge. Sein Buch wird 1994, aus Anlaß des 500.Todestages Memlings im Antwerpener Mercatorfonds Verlag erscheinen. Barbara G.Lane, prominente Vertreterin der aktuellen Diskussion um den verborgenen Bedeutungsgehalt (disguised Symbolism) in der altniederländischen Malerei konnte noch keine Auskunft über Erscheinungsort und -jahr ihres Buches geben. Maximiliaan P.J.Martens hat in jüngster Zeit einige Veröffentlichungen zu diesem Themenkreis vorgelegt, die sich vor allem auf die Situation in Brügge beziehen. Vgl. dazu auch Literaturverzeichnis unter MARTENS.

²⁹⁷ Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S.478. Hans Belting wird, zusammen mit Christiane Kruse, demnächst einen ausführlichen Überblick über die altniederländische Malerei in einem Münchner Verlag herausbringen, in dem diese Problem näher beleuchtet werden wird.

So ist für die nähere Zukunft mit einer vielstimmigen²⁹⁸ Diskussion über diesen Künstler zu rechnen, mit einer "Reherstellung"²⁹⁹ dieses Künstlers; seine kunsthistorische Rehabilitierung steht - angesichts der Feierlichkeiten zum 500.Todestag 1994 - zu erwarten.

²⁹⁸ Ich nenne hier nur die bislang unveröffentlichte Berliner Dissertation von Manfred Makolla, der sich mit Memlings Diptychen beschäftigt hat. Barbara Thiemann hat im Dezember 1992 eine Dissertation zum Thema "*Hans Memling. Ein Beitrag zum Verständnis seiner Gestaltungsprinzipien*" in Bochum eingereicht. (An dieser Stelle nochmals Dank für die frdl.Überlassung des Manuskriptes); Christiane Kruse bereitet in München eine Disser-tation über italienische Einflüsse auf Memling vor.

²⁹⁹ bereits von Max J. FRIEDLÄNDER, 1949, S. 55, gefordert.

IV. Fr ü h w e r k e M e m l i n g s

IV.1. Vorbemerkungen

Wenn nun eine Analyse ausgewählter Tafelbilder aus den ersten Schaffensjahren Memlings in Brügge, von 1466 bis um 1478 vorgenommen werden soll, so findet dies seinen Grund allein darin, daß von der Forschung bislang keine Werke aufgefunden werden konnten, die in frühere Jahre zurückreichen. Erschwerend kommt hinzu, daß die beglaubigte Vita Memlings keine Hinweise auf eine Tätigkeit vor seiner Niederlassung in Brügge gibt. Die vielfach behauptete Vermutung, Hans Memling sei zuvor in der Werkstatt Rogier van der Weydens in Brüssel tätig gewesen, beruht auf zwei Sekundärquellen, dem Inventar der Mechelner Kunstkammer der Erzherzogin Margarethe und der Erwähnung Vasaris.³⁰⁰ Sie fußt aber auch auf der Erkenntnis, daß wichtige Werke Memlings hinsichtlich Komposition und Thema bereits in Rogiers Werkstatt formuliert worden waren. Allerdings ist der Einfluß Rogiers auf die gesamte altniederländische Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts so umfassend³⁰¹, daß dies allein die Annahme eines Schülerverhältnisses Memlings zu Rogier nicht rechtfertigen kann. Jüngst aufgetauchte Zweifel an dieser These sind zudem gewichtig genug³⁰², um der Frage nach Memlings Verhältnis zu Rogier erneut nachzugehen. Dieses Problem im Zusammenhang mit der Erörterung des Memlingschen Frühwerkes zu betrachten, scheint so selbstverständlich, daß hier einige grundsätzliche Bemerkungen nötig sind. Der Begriff "Frühwerk" impliziert die Idee einer Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit, die, zunächst unvollkommen entwickelt, äußere Anregungen vielseitig aufzunehmen bereit ist. Fremde Ideen oder Einflüsse werden zunehmend eigenständiger und selbstbewußter verarbeitet um später, selektiert, Teil der eigenen künstlerischen Persönlichkeit zu werden. Ist diese dann gefestigt, läßt sie all jenes hinter sich, was den eigenen künstlerischen Vorstellungen nicht mehr entsprechen kann. Im "Spätwerk" schließlich zieht der Künstler, vom Leben geläutert, gewissermaßen das Resümée seines bisherigen Schaffens, indem er sein eigenes Werk zu rezipieren beginnt, und von denjenigen Dingen befreit, die er im Alter für nichtig erachtet. So schwierig es im Einzelfalle ist, dieses Denkmodell auf einen konkreten Künstler anzuwenden, so sinnvoll ist die gedankliche Hilfskonstruktion, wenn die Überzeugung von einem notwendig kontinuierlich fortschreitenden Entwicklungsprozeß der künstlerischen Persönlichkeit aufgegeben wird. Gerade im Bereich der

³⁰⁰ siehe dazu Kapitel I.2., S.12-13; S.16-19.

³⁰¹ die Gründe dafür hat Panofsky sehr einleuchtend aufgezeigt. Vgl. Erwin PANOFSKY, 1953, S.303-358.

³⁰² Barbara G.LANE, 1991, S.627-632.

altniederländischen Malerei greifen nämlich solche Vorstellung nicht.³⁰³ Dennoch hat sich die Forschung verstärkt nach Frühwerken Hans Memlings umgesehen, um die Voraussetzungen für seine Kunst aufzuspüren, die sich sonst nicht in Entwicklungsschemen einordnen ließ.³⁰⁴ Da es bislang nicht gelungen ist, seinen Anteil an den späten Tafelbildern Rogier van der Weydens zu rekonstruieren³⁰⁵, können die Anregungen und Einflüsse Rogiers oder anderer Maler auf ihn nur durch eine möglichst genaue vergleichende Analyse seines Stils und seiner Komposition mit möglichen Vorbildern oder Lehrern verdeutlicht werden. Es erscheint daher zunächst sinnvoll, ein datiertes und signiertes Werk Memlings, den 1479 entstandenen "Floreinsaltar" im Brügger Johanneshospital, zum Ausgangspunkt weiterer Überlegungen zu nehmen. An diesem unzweifelbar eigenhändigen Werk Memlings soll es gelingen, charakteristische Merkmale seines Stils herauszuarbeiten, die dann mit vermutlich früher entstandenen Werken verglichen werden können, die nicht signiert und selten datiert sind. Zudem fußt das Floreins-Triptychon in Komposition und Darstellung sehr deutlich auf Rogier van der Weydens Columba-Altar, der heute in der Alten Pinakothek in München zu bewundern ist; somit kann ein Vergleich beider Werke die Frage nach dem Verhältnis Memlings zu Rogier erhellen helfen. Anschließend soll dann der Dreikönigsaltar in Madrid auf seine Stellung im Werke Memlings untersucht werden, indem die Unterschiede dieses Triptychons zum Floreinsaltar einerseits und dem Columbaaltar andererseits beschrieben werden. In diesem Zusammenhang ist auch die Besprechung des Danziger Weltgerichtsaltars von großer Bedeutung, dessen Zuschreibung an Memling zuletzt durch McFarlane, der das Triptychon als Produkt der Rogier-Werkstatt ansah³⁰⁶, bestritten wurde, während Lane hier zu der Einsicht gelangte, Memling sei nicht Mitglied dieser Werkstatt gewesen³⁰⁷.

³⁰³ Dies hat jüngst Jochen SANDER, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992, für Van der Goes verdeutlichen können. Auch Jan van Eycks Entwicklung läßt sich mit solchen Vorstellungen nicht fassen. Immerhin ist der Genter Altar das früheste datierte und gesicherte Werk dieses Meisters, sieht man einmal von dem vieldiskutierten Turin-Mailänder Stundenbuch ab. Gleiches gilt für Rogier van der Weyden, der uns erstmalig mit der Madrider Kreuzabnahme als Künstler entgegentritt.

³⁰⁴ Hierbei ist vor allem die Fehldatierung des Londoner Donne-Triptychons zu nennen. Vgl. hierzu Kap.II.4., S.55. Daß das vermeintlich 1468 entstandene Werk bereits alle Stilmerkmale der Memlingschen Kunst aus den um 1479 entstandenen Altären aufwies, führte beispielsweise Friedländer dazu, ihm eine deutliche künstlerische Entwicklung abzusprechen. Vgl. Max J. FRIEDLÄNDER, VI, S.14-15.

³⁰⁵ Vgl. J.R.J.van ASPEREN DE BOER, *Underdrawings of Paintings of the Rogier van der Weyden and Matser of Flémalle Groups* (=Nederlands Kunsthistorisch jaarboek, 41, 1990), Zwolle 1992, S.315.

³⁰⁶ Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.16-27.

³⁰⁷ Barbara G.LANE, 1991, S.627-632.

IV.2. Die Dreikönigsaltäre in Brügge und Madrid

IV.2.1. Das Triptychon des Jan Floreins in Brügge

Im Brügger Johanneshospital, dem heutigen Memling-Museum, befindet sich ein kleines Triptychon³⁰⁸, daß auf dem Mittelbilde die Anbetung der Heiligen drei Könige vorstellt. Der linke Flügel zeigt die Geburt Christi, während der rechte Flügel die Darbringung im Tempel wiedergibt. Die farbig bemalten Außenseiten der Flügel zeigen links Johannes d.Täufer, rechts die Hl. Veronika in einer Landschaft. Das Triptychon besitzt noch seine originale Rahmung, deren ursprüngliche Polychromierung, außen ein graues Marmorimitat, innen ein schwarzer Rahmen mit vergoldetem Sims, sich ebenfalls zum großen Teil erhalten hat.³⁰⁹ Auf dem vergoldeten Sims des inneren Rahmens befindet sich eine Inschrift, die über Auftraggeber, Künstler und Datierung des Triptychons Auskunft gibt: DIT WERK DEDE MAKEN BROEDER IAN FLOREINS ALIAS VANDER RIIST BROEDER PROFES VANDE HOSPITALE VAN SINT JANS IN BRUGGHE ANNO M CCCC LXXIX OPUS IOHANNIS MEMLING³¹⁰. Das Werk ist seit Descamp in der Literatur kontinuierlich behandelt worden³¹¹, es scheint seit seiner Fertigstellung im Brügger Johanneshospital aufbewahrt worden zu sein³¹². Das Triptychon hat die lichten Maße 46,5 cm x 57 cm in der Mitte, 48 cm x 27,5 cm in den Flügeln.

(Abb.1-4)

Die Mitteltafel (Abb.1) zeigt bei geöffnetem Zustand die Anbetung der Heiligen drei Könige vor einer ruinösen steinernen Architektur, deren hölzerne Dachkonstruktion sichtbar ist. In der Mittelachse des Bildes sitzt die in ein tiefblaues Gewand gehüllte Gottesmutter aufrecht vor einem Arkadenpfeiler. Auf ihrem Schoß hält sie das Christkind, das frontal aus dem Bild schaut und die Ärmchen öffnet. Das Kind ist auf ein weißes Tuch gelegt und streckt die Beine nach rechts, während sein Oberkörper nach

³⁰⁸ Memling-Museum Brügge, Inv. OSJ 173; Katalog 1976, S.503-505.

³⁰⁹ vgl. hierzu H.VEROUGSTRAETE-MARCO und R.van SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, Heure-le-Romain 1989, S. 144-146, B.HS-J.2.

³¹⁰ "Dieses Werk lies Bruder Jan Floreins, alias vander Riist, machen, Bruder vom Hospital St.Johannes in Brügge im Jahre 1479. Werk des Johannes Memling." Zur Person des Jan Floreins, der Geldwart des Hospitals war, vgl. G.H.FLAMEN, *Le frère Jean Floreins, maître spirituel de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges*. In: *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis "Société d'émulation" te Brugge*, 31, 1880, S.18-52. Hierin werden auch die Aufträge Floreins-Familie an Memling besprochen, wie die Madonna des Jacob Floreins im Pariser Louvre.

Leichter zugänglich sind die folgenden Schriften: Shirley N.BLUM, 1969, S.88-90, S.154; Vida J.HULL, 1981, S.90 ff.

³¹¹ Es ist in allen Monografien über Memling aufgenommen. Ich verweise hier nur auf die Arbeit von Hull, die sich mit Memlings Gemälden im St.Johanneshospital beschäftigt: Vida J.HULL, 1981, S. 90ff.; Dagmar TÄUBE, 1992, S.419; Barbara THIEMANN, 1992, S.39-43, 121-123, S.134-135

³¹² Vida J.HULL, 1981, S.90ff.

vorn gewendet ist. Mit ihrer rechten Hand umfaßt Maria die Hüfte des Knaben, mit den Fingerspitzen ihrer linken berührt sie dessen Arm. Um ihren Kopf ist ein weißes Tuch geschlungen. Ihr Gesicht ist frontal wiedergegeben, allerdings blickt sie nicht direkt aus dem Bild, sondern hat ihre Augenlider gesenkt.

Rechts von ihr kniet vorn auf dem Boden der älteste der drei Könige. Über einem roten Hemd und roter Hose trägt er einen dunklen violetten Mantel mit Pelzbesatz, der fast an den Bildrand rechts reicht. Seine Kopfbedeckung, einen roten Hut mit weißem Futter, um den eine Krone gelegt ist, hat er auf den Boden plaziert und stützt sich auf ihm ab. Mit seiner linken Hand greift er unter das weiße Tuch, auf dem Christus liegt und hebt es leicht an, so daß sich sein vom Alter gelb gegerbtes Gesicht den Füßen des Kindes nähert. Barhäuptig und mit gesenkten Lidern huldigt er dem Gottessohn. Hinter ihm nähert sich von rechts durch eine vom Bildrahmen angeschnittene Bogenöffnung der jüngste König. Von schwarzer Hautfarbe und ein dunkles Beinkleid tragend schreitet er, den Hut vom Haupte hebend, heran. Sein durch ein großflächiges Brokatmuster kostbar verziertes Kleid mit weit ausgeschlitzten Armöffnungen ist von weißem Stoff gesäumt und hebt sich klar vom übrigen Körper ab. Auf seiner rechten Handfläche trägt er ein goldenes Weihrauchgefäß, während er zum Christkind herüberblickt. Rechts hinter Maria und dem ältesten König steht Joseph. Er ist mit einem roten Mantel bekleidet. Mit seiner rechten Hand hat er dem ältesten König ein prächtiges Goldgefäß abgenommen, mit seiner linken hält er seine Kappe. Sein Kopf ist nach rechts gewendet, er schaut zum Eingang hin, durch den der jüngste König gerade eingetreten ist. Zwischen diesen beiden Figuren blickt ein bärtiger Mann mit gelber Kappe durch eine Fensteröffnung auf das Geschehen. Auf der linken Seite des Bildes kniet der dritte König nieder. Über einem goldseidenen Hemd trägt er einen roten Umhang, der mit weißem Pelz gefüttert ist. Der Umhang wird in Hüfthöhe von einer mit Edelsteinen besetzten Goldschnalle und um die Schultern durch einen kurzen, weißen Pelz, der nur einen Kopfschlitz hat, zusammengehalten. Auch dieser König hat sein Haupt entblößt, mit seiner linken Hand hält er den Hut vor sein gebeugtes Knie; seine rechte Hand präsentiert ein goldenes Salbgefäß. Des Königs Gesicht ist im Dreiviertelprofil wiedergegeben, ruhig betrachtet er das Geschehen. Sein roter Umhang reicht über den linken Bildrand hinaus, von dem er in langsamen Schwung bis zur Schulter des Königs aufsteigt. Überschritten wird das rote Gewand durch das rechte Bein des Königs, dessen Knie den Boden noch nicht erreicht hat. Nur die Spitze des rechten Fußes hat den Boden bereits berührt.

Nur durch ein abgebrochene Mauer vom übrigen Geschehen getrennt, kniet am linken Bildrand der Stifter Jan Floreins. Der Mode seiner Zeit nach in ein schwarzes Gewand mit Pelzkragen gekleidet³¹³, hat er auf die Gesimsplatte einer Fensteröffnung sein

³¹³ Die Kleidung des Stifters kann sicher nicht als Tracht eines Klerikers gedeutet werden, wie es Vida J.HULL, 1981, S.91-92 vorgeschlagen hat. Dunkle Kleidung ist

Gebetbuch gelegt, in das er sich vertieft. Er erblickt deshalb das Geschehen nicht. Hinter ihm, erhöht, ist das Antlitz eines jungen Knaben zu sehen, der die Anbetung der Könige aufmerksam betrachtet.

Die Architektur des Stalls, eine verfallene Ruine mit einer Vielzahl architektonischer Details, Bogenöffnungen, Wandvorlagen, Kapitellen und Balkenkonsolen³¹⁴, hinterfängt das Geschehen, welches nicht in die Architektur integriert ist, sondern in einem geöffneten Vorraum spielt. Der Boden erhebt sich am unteren Bildrand kaum merklich, nur durch eine leichte Schattenbildung angedeutet. Der Stall selbst ist durch eine Arkade, deren Pfeiler prominent die Mittelachse der Komposition bildet, in zwei Raumhälften geschieden. Im hinteren Raum befinden sich Ochse und Esel an ihrem Futtertrog. Dieser Raum wird nach hinten durch einen Lattenzaun abgeschlossen, über die der Blick auf eine urbane Landschaft im Hintergrund fällt, in der einige Reiter zu sehen sind.

Der linke Flügel (Abb.2) stellt auf seiner Innenseite die Geburt Christi dar. Die Szene spielt wiederum in der zum Stall gewordenen Ruine. Diesmal allerdings wird die Architektur von einem anderen Blickpunkt aus gesehen. Der Vorraum, in dem das Mittelbild die Anbetung der Könige wiedergibt, liegt auf dem linken Flügel im Bildhintergrund. Die Architektur wird hier nicht frontal gezeigt, sondern aus einer Perspektive dargestellt, die einerseits das Geschehen in Aufsicht wiedergibt, andererseits einen Standpunkt schräg rechts vom Geschehen voraussetzt, so daß Dachbalken und Dachfirst auf einen Punkt links außerhalb des Bildes fluchten. Die Perspektivische Anlage des linken Flügels trägt dessen Stellung im Triptychon Rechnung. Memling weiß um den Betrachter, der vor dem Mittelbild betet und die Geburt zwangsläufig von rechts erblickt. Die leichte Aufwärtsneigung des Dachbalkens, der nicht bildparallel verläuft, kalkuliert zudem eine optische Täuschung mit ein, durch die der Betrachter, von einem fixen Standpunkt aus, den Dachbalken als horizontale Linie im Bild wahrnehmen kann. Diese Täuschung tritt allerdings nur dann auf, wenn Mittelbild und Flügel in einem Winkel zueinander stehen, der mehr als 90° und weniger als 135° beträgt. Ein hölzerner Träger, der diesen Dachbalken stützt, rahmt gleichzeitig das Geschehen am linken Bildrand.

Die Wahrnehmung der Räumlichkeiten des Stalles kann ganz nur durch die Betrachtung der Anbetung und der Geburt erschlossen werden. In der Geburtsszene fällt der Blick auf bestimmte Architekturdetails, eine spitze Nische in der Rückwand etwa, die auf der Mitteltafel dem Blick entzogen sind. Beide Tafeln ergänzen sich, sie sind in ein

im Flandern des 15. Jahrhunderts vielmehr der Ausdruck eines an höfischem Geschmack orientierten Bürgertums.

³¹⁴ Über den Bedeutungsgehalt einer romanisierenden Architektur, die erstmals in der Geburt Christi des Rogierschen Bladelin Altares auftaucht, vgl. Erwin PANOFSKY, 1953, S. 277.

Vereinheitlichung erstrebendes Bildkonzept eingebunden, das ein virtuos beherrschendes der Raumwiedergabe ebenso voraussetzt, wie ein damals sicher ungewöhnliches räumliches Abstraktionsvermögen des Malers.³¹⁵

Die Darstellung der Geburt Christi wird am unteren Bildrand durch einen gerundeten Mauerrest, der über einer Vertiefung errichtet ist³¹⁶ begrenzt. Auf die Wiedergabe des Lattenzaunes aus der Anbetungsszene hat Memling hier verzichtet.

Maria ist in Dreiviertelansicht nach rechts gewendet wiedergegeben. Sie trägt ein blaues Kleid, das in vielfacher Fältelung einen großen Teil des Stallbodens bedeckt und die Farbigkeit der Darstellung bestimmt. Ihren Oberkörper leicht nach vorn beugend, streckt Maria ihre Arme dem Christkind schützend entgegen³¹⁷, das rechts auf einen Zipfel des Gewandes gebettet auf dem Boden ausgestreckt ist. Um das nackte Christkind herum sind rechts zwei kleine Engel dargestellt, die auf dem Boden knien. Der Engel am rechten Bildrand trägt ein weißes Kleid, das von der die Dachkonstruktion tragenden Holzstütze, die gleichzeitig die Bildbegrenzung bildet, überschritten wird. Während dieser Engel nach links gebeugt ist, nimmt der zweite Engel, dessen hellorangenes Kleid einen kräftigen Farbakzent bildet, die Körperhaltung Mariens auf. Hinter den Engeln schreitet Joseph heran, der in seiner linken Hand eine Kerze hält, deren Flamme er mit der rechten schützt.³¹⁸ Der Freiraum zwischen Joseph und Maria wird durch die

³¹⁵ Der Marienaltar der Linzer Ratskapelle, vom Kölner Meister der Lyversberg-Passion für Tilman Joel um 1460 ausgeführt, verbindet die Darstellungen von Anbetung und Geburt ebenfalls räumlich miteinander. Die Stallarchitektur verläuft durch beide Darstellungen hindurch, bildet einen Gesamttraum, in dem links die Geburt, rechts die Anbetung wiedergegeben wird. Beide Szenen sind lediglich durch eine vertikale Rahmenleiste voneinander geschieden. Gerade der Vergleich des Linzer Altares (der heute in einem Kirchenneubau sehr unglücklich hängt) mit dem Memling-Triptychon macht die überragende Leistung der Bildkonzeption des Floreinstriptychons deutlich. Vgl. Hans-Martin SCHMIDT, *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln*, Düsseldorf 1978, S.196-213.

³¹⁶ Dies ist als eine sehr diskrete Anspielung auf das Motiv der Geburtshöhle zu Bethlehem zu verstehen, wie sie in Rogiers Bladelin-Altar (Abb.29) durch ein vergittertes Loch oder in der Anbetung des Columba-Altars durch eine nach unten führende Treppe formuliert wurde, zu verstehen. Vgl. dazu G. von der OSTEN, *Der Blick in die Geburtshöhle*. In: Kölner Domblatt 23/24, 1964, S.346ff. Dieses Motiv taucht im übrigen auch auf der Memling zugeschriebenen Darstellung der Geburt Christi im Kölner Kunstgewerbemuseum (Inv.KGM A1060) auf, die auf den Bladelin Altar Rogiers zurückgeht, was Vida J.HULL, 1981, S.100 bestreitet. Offenbar hat bislang niemand bemerkt, daß die Kölner Tafel die einzige "seitenverkehrte" Geburtsdarstellung im bislang anerkannten Oeuvre Memlings darstellt. Die Zuschreibung sollte mit Vorbehalt betrachtet werden.

³¹⁷ In früheren Formulierungen des Themas sind die Hände Mariens zumeist betend gefaltet (Berlin-Bladelin Altar von Rogier) oder vor die Brust gehalten (Dijon, Geburt Christi von Campin; Berlin, Geburt Christi von Daret). Ludwig BALDASS, 1942, S.19 sieht hierin zu Recht eine persönliche Neuerung Memlings. (Abb.29-31)

³¹⁸ Dieses Motiv taucht in der altniederländischen Malerei bereits in Robert Campins Geburtsdarstellung in Dijon auf (Abb.30), wird dann etwa noch in Rogier van der Weydens Bladelin-Altar (Abb.29) abgebildet.

Köpfe des Ochsen und des Esels gefüllt, die am Futtertrog stehen. Durch die Stallarchitektur hindurch wird der Blick auf zwei Häuser gelenkt, die an einem sich in die Tiefe schlängelnden Weg errichtet sind. Über dem Dachfirst des Stalles reichen aus dem Himmel goldene Strahlen auf das Geschehen herab.

Der rechte Flügel (Abb.3) zeigt die Darbringung im Tempel. Im Innenraum eines Motive der romanischen Architektur zitierenden prachtvollen Sakralbaus³¹⁹ haben sich Maria mit dem Christuskind und die Propheten Simeon und Hanna vor einem Altar versammelt, während Joseph in einigem Abstand zum Geschehen zurückbleibt. Maria trägt ein blaues Gewand und hat ihren Kopf mit einer weißen Haube bedeckt. Sie tritt von links an den Altar heran und reicht dem Propheten Simeon, dessen Gesichtszüge denen des ältesten Königs auf der Mitteltafel auffällig ähneln, das Christkind. Simeons Hände sind unter einem weißen Stofftuch verborgen, auf dem er den aufrecht sitzenden Gottessohn aus den Armen seiner Mutter nimmt. Simeon trägt über einem dunkelvioletten Gewand eine rote Kapuze und einen hellorangenen Umhang, dessen Saum auf den mit einem weißen Tuch bedeckten Altartisch gelegt ist. Zwischen Maria und Simeon, direkt über dem Haupt des Christkindes ist das vom Alter gezeichnete Gesicht der Prophetin Hanna von vorn zu sehen, die ihren mit einer weißen Haube³²⁰ bedeckten Kopf nach links neigt. Am linken Bildrand steht Joseph in merklichen Abstand zum Geschehen vor dem Altar. Er greift mit seiner rechten Hand in einen Käfig, den er vor seinen Körper hält. In dem Käfig befinden sich wahrscheinlich zwei Tauben, Symbol für den alten und den neuen Bund.³²¹ Der Altar befindet sich in einer Kapelle im Nordquerhaus einer Kirche, deren Chorbereich rechts sichtbar wird. Durch die geöffnete Tür des Südquerhauses wird im Hintergrund der Blick auf einen durch Bauten geschlossenen Platz geleitet, auf dem einige Personen zu sehen sind.

³¹⁹ Der hier abgebildete Kirchenraum weist in seinen Motiven Anklänge an den Formenschatz der Kathedrale von Tournai auf, ohne jedoch ein konkretes Abbild dieser Kirche sein zu wollen. Auch die St.Donatianus in Brügge, die im 19. Jahrhundert abgerissen wurde, mag als Vorbild für die gemalte Architektur gedient haben. Vgl. hierzu J.K.STEPPE, *Een binnenzicht van de voormalige Sint-Donaaskerk the Brugge op een schilderij van Memling*. In: Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites, 4, 1953, S.187-200.

³²⁰ Diese Form der Kopfbedeckung, die hier auch bei Maria zu sehen ist, entspricht der damaligen Mode der Zeit. Prominentestes Beispiel hierfür ist sicherlich das Frauenporträt Rogier van der Weydens in der Berliner Gemäldegalerie (Inv.545D), aber auch das Campin zugeschriebene Frauenbildnis in der National Gallery in London (Inv.653b) kann als frühes Beispiel dienen.

³²¹ Das Motiv der beiden Tauben in der Darstellung der Darbringung im Tempel hat in der Kunstgeschichte eine lange Tradition, die hier nicht erörtert werden muß. Sowohl Stefan Lochners Darmstädter Darbringung, als auch Van der Weydens Darstellung des Themas auf dem Columba Altar weisen dieses ikonografisch eindeutige Motiv auf (Abb.24). Auf dem Floreinsaltar Memlings jedoch sind die beiden Tauben nicht zu sehen, dem Korb Josephs kommt lediglich Verweischarakter zu, wie schon die Andeutung der Geburtshöhle auf dem linken Flügel des Altarbildes nur als Anspielung auf ikonografisch selbstverständlich gewordene Details zu verstehen ist.

Die Außenseiten (Abb.4) zeigen links Johannes den Täufer, rechts die Heilige Veronika sitzend vor einer weiten, beide Flügel durchlaufenden Landschaft.³²² Im Landschaftshintergrund wird jeweils eine Begebenheit aus dem Leben der Heiligen gezeigt: die Taufe Christi auf dem Johannesflügel, die Romreise der Heiligen Veronika rechts. Die Figuren sind hinter einer maßwerkdekorierten Bogenarchitektur wiedergegeben, wie sie aus Werken Rogier van der Weydens oder Dirk Bouts bekannt sind.³²³ Die Bogenarchitektur wird durch je zwei ihr zur Seite vorgestellte Porphyrssäulen gerahmt, auf denen unter prächtigen Maßwerkbaldachinen Skulpturen stehen. Links sind es Adam und Eva, die einen Apfel in ihrer Hand halten, auf dem rechten Flügel ist die Vertreibung aus dem Paradies dargestellt. Es sei darauf hingewiesen, daß das Antlitz Christi, welches die Hl. Veronika auf ihrem Schweißstuch präsentiert, nicht farbig wiedergegeben, sondern vielmehr als gemalte Silberstiftzeichnung aufgefaßt ist.³²⁴ Die Farbigkeit der Außenseite variiert die warme Tonigkeit der Festtagsseite. Der Farbeindruck wird hier von einer luftigen Kühle beherrscht.

Bei der Betrachtung des Triptychons fällt auf, daß die Komposition der Mitteltafel um eine sorgfältige symmetrische Ponderierung bemüht ist, welche die Figurenkonstellation ebenso betrifft, wie die frontale Auffassung der Stallarchitektur. Demgegenüber geben die Darstellungen auf den Flügeln, deren Figurengröße beträchtlich kleiner als auf der Mitteltafel ist³²⁵, die Symmetrie der einzelnen Darstellung auf zugunsten einer gleichmäßig ausgeglichenen Gestaltung des ganzen

³²² Die Darstellung der beiden Heiligen auf dem sog. Münchner-New Yorker Diptychon bemüht sich in viel stärkerem Maße, die Figuren in die Landschaft zu integrieren. Vgl. dazu Christiane KRUSE, *Ein Diptychon von Hans Memling: Johannes der Täufer und die hl. Veronika in einer paradiesischen Landschaft*, unveröffentlichte Magister-Arbeit München 1990; siehe auch meine Ausführungen oben Kap. I.3. S. 16⁷⁴⁻⁷⁵.

³²³ Karl M. BIRKMEYER, *The Arch-Motif in Netherlandish Painting in the Fifteenth Century*. In: *The Art Bulletin*, 43, 1961, S. 1-20, S.99-112.

³²⁴ Christiane KRUSE, 1990, S.72 macht auf dieses ungewöhnliche Detail erstmals aufmerksam. In ihrer Interpretation geht sie meiner Meinung nach zu weit, wenn sie darin mehr als einen, allerdings in seiner Art bemerkenswerten Akt eines frühen Paragone zwischen Memling und Rogier zu sehen glaubt. "*Die Idee, das Christusporträt mit dem Silberstift auf das Schweißstuch zu zeichnen, ist kühn, denn die Darstellung ruft sofort die Erinnerung an die von Rogier gemalte Porträtsitzung der Madonna wach, die durch die Lukaslegenden beglaubigt ist. Memling unterstellt mit dieser Reminiszenz, daß der Zeichnung auf dem Schweißstuch ebenfalls eine Porträtsitzung vorausgegangen ist.*"

³²⁵ Ludwig BALDASS, 1942, S. 19 vermutet deshalb, die Flügel, "*bei denen ein tieferes Raumbild eine geringere Figurengröße erreichte*", seien nicht unbedingt zusammen mit dem Mittelbild konzipiert worden. Daß gerade die konzeptuelle Einheit von Mittelbild und Flügeln, wie ich sie oben für die Geburtsdarstellung besprochen habe, als eine Neuerung Memlings betrachtet werden muß, widerspricht der Vermutung Baldass' ebenso, wie es auf Basis naturwissenschaftlicher Untersuchungen, auf die im Vergleich des Floreinsaltares mit dem Madrider Altar noch ausführlicher eingegangen wird, keinerlei Beleg für diese Vermutung gibt.

Triptychons. Auf der Mitteltafel führt das Bestreben nach einer symmetrischen Anordnung zu einer feierlich ruhigen Auffassung der Darstellung, deren introspektiver Charakter³²⁶ durch die Selbstbezogenheit aller Beteiligten, mit Ausnahme der Christkinds, noch unterstrichen wird. Sie alle scheinen in sich versunken zu sein, selbst wenn sie, wie der älteste König, agieren. Entsprechend zurückgenommen ist die Stofflichkeit der dargestellten Gegenstände der dinglichen Welt, der kostbaren Geschenke oder der prächtigen Gewänder.³²⁷

Die Konzeption des Bildraumes weist eine klare Trennung von Vordergrund und Hintergrund auf. Den Vordergrund bildet ein von Mauerresten umschlossener Raum vor dem Stall, in dem die Anbetung der Könige wie auf einer Bühne dargeboten wird. Folglich werden die Figuren in ihrer Körperlichkeit nicht wirklich in einen Tiefenraum integriert. Ihre räumliche Stellung ist nur durch Überschneidungen ihrer Körper untereinander bestimmbar, die Figuren sind letztlich flächig und folienhaft vor einer Kulisse aufgefaßt. Die Flächigkeit der Figuren wird durch die Anordnung der Köpfe gesteigert, die auf zwei Diagonalen beruht. Die Köpfe des ältesten Königs, des Christkinds, des mittleren Königs und des Stifters befinden sich auf der einen, die Häupter des mittleren Königs, Mariens und Josephs auf der anderen Diagonale. Beide Linien kreuzen sich im mittleren König, der möglicherweise ein Porträt des 1477 verstorbenen Burgunderherzogs Karl des Kühnen wiedergibt.³²⁸

Die Darstellungen auf beiden Flügeln weichen in wesentlichen Punkten von der Gestaltungsform der Mitteltafel ab. Sie weisen einen kleineren Figurenmaßstab auf und verbinden Figuren, Handlung und Raum miteinander.

Die Geburtsszene spielt tatsächlich im Stall, die Stellung der Figuren wird durch die Staffelung von einzelnen Architekturmotiven räumlich erfahrbar. Dem entspricht die aufsichtige Wiedergabe des eigentlichen Geschehens. Maria thront nicht mehr passiv, sondern nimmt aktiv Anteil, indem sie sich dem Kind zuneigt, ihre Arme ausstreckt, um es vom Boden an ihren Körper zu heben. Selbst die Gewandfalten ihres weitausladenden Kleides sind hier betont eckig und kantig, sie schichten sich aufeinander und dynamisieren das Volumen des Stoffes. Sie betonen den jugendlich weiblichen Körper, der sich glatt aus dem Faltengewirr emporhebt. Gleichzeitig wird der Vordergrund optisch belebt, da das Kleid große Teile des Bodens bedeckt. Im Gegensatz hierzu zeichnet sich die Wiedergabe der Gewänder auf der Mitteltafel durch

³²⁶ Den Begriff übernehme ich analog der Verwendung des "*introspektiven Betens*", das in der mittelalterlichen Andacht das Beten in Bildern meint.

³²⁷ Daß dies weder auf das Unvermögen noch auf ein generelles Desinteresse Memlings zurückzuführen ist, die Stofflichkeit kostbarer Gegenstände realistisch zu gestalten, zeigt sich eindrucksvoll in einer Vielzahl von Porträts, in denen ihm dies aufs Kostlichste gelang. (Abb. 87, 89)

³²⁸ Vgl. dazu den Aufsatz *Un Portrait de Charles le Téméraire*. In: Alphonse J. WAUTERS, 1893, S. 72-76.

weiche Rundungen aus, die Gewandfalten fließen dort ruhig ineinander, überlagern sich kaum.

Die Geburtsszene wird zudem durch die Bewegungen der beiden Engelchen belebt, die dem wunderbaren Geschehen mit erhobenen Händen und ihrer Körperneigung Ausdruck verleihen.

Auch der heranschreitende Joseph trägt zu der Lebendigkeit dieser Darstellung bei.

Die auf dem rechten Flügel abgebildete Darbringung im Tempel zeigt ebenfalls ein deutliches Bemühen um eine tiefenräumliche Staffelung der Handlung, das in deutlichem Gegensatz zu den Kompositions- und Gestaltungsprinzipien der Mitteltafel steht. In stärkerem Maße als bei der Geburtsdarstellung erforderte die Wiedergabe des romanischen Kircheninnenraums, in dem die Darbringung stattfindet, eine sorgfältige Klärung der räumlichen und perspektivischen Verhältnisse. So bildet denn die Abbildung der Architektur mit ihren gebündelten Vierungspfeilern, die zwei kräftige vertikale Akzente setzen, mit ihren perspektivisch fluchtenden Lettner-, Arkaden- und Fensterbögen und dem sich räumlich verkürzenden Fliesenmuster³²⁹ das konstruktive Gerüst, um Handlung, Raum und Figuren vereinheitlichend zu gestalten. Im Vordergrund schiebt sich horizontal die rechts bildparallel wiedergegebene Altarmensa räumlich vor die Personengruppe. Erst in einem zum unteren Bildrand genau festgelegten Abstand, der durch die Bodenfliesen räumlich definierbar ist, beginnt die eigentliche Handlung. Dabei tritt Simeon seitlich hinter der durch Stufen erhöhten Altarmensa herab, Maria steht ihm auf räumlich gleicher Höhe gegenüber. Dieser Gruppe nachgeordnet ist die Prophetin Hanna, deren Oberkörper durch das Christkind verdeckt wird. Joseph hat sich vom Geschehen abgewendet, er ist auch räumlich von der Gruppe um den Altar distanziert.

Die Darstellungen der Festtagsseite des Floreinstriptychons weisen somit drei voneinander sehr verschiedene künstlerische Auffassungen auf. Alle Darstellungen unterscheiden sich in Stil und Komposition deutlich, bilden aber dennoch zusammengenommen ein künstlerisch einheitliches Programm, dessen konzeptuelle Planung besonders in der Wiedergabe der Stallarchitektur bei Anbetung und Geburt verdeutlicht werden kann. Memling erweist sich in diesem Triptychon als ein Künstler, der über eine umfangreiche und vielseitige Bildsprache verfügt, welche er souverän den jeweiligen Erfordernissen einer Darstellung und dem gewünschten Charakter der Themen anpassen kann. Das Triptychon beleuchtet aber auch Memlings eigenwilligen Umgang mit bildnerischen Traditionen, der sich im Weglassen, dem

³²⁹ Das Muster findet sich in ähnlicher Form schon bei Rogier van der Weyden auch auf den linken Flügeln des Bladelin-Altars in Berlin und des Columba-Altars in München. Memling hat dieses Muster öfter eingesetzt, etwa in der Madonna mit Stifter in Ottawa, der Mitteltafel des Donne-Triptychons oder der Vermählung der Hl. Katharina im St. Janshospitaal in Brügge (Abb. 67, 83-85).

Anspielen auf und Umdeuten von ikonografisch verpflichtenden Details manifestiert.

330

Die Darstellungen der Außenseite (Abb.4) zeigen zudem ein weiteres Motiv des Memlingschen Schaffens: die Durchdringung der Ebenen von Bilderwelt und Wirklichkeit. Die wirklichkeitstreue Wiedergabe einer steinernen Architekturrahmung mit Mitteln der Malerei, die ihrerseits von einem vermeintlichen Marmorrahmen, der ebenfalls gemalt ist, begrenzt wird, gibt den Blick auf zwei Heilige wieder, die vor einer die Rahmung durchlaufenden Landschaft sitzen, in deren Hintergrund Verweise auf die Heiligenlegenden abgebildet sind. Das Antlitz Christi jedoch, das auf dem Schweißstuch der Heiligen Veronika gezeigt wird, ist einzig als ein vom Künstler gemachtes Bild vorgestellt, das mit einem Stift auf das Tuch gezeichnet wurde. Der gemalte Illusionismus, der auf den Außenseiten des Triptychons aus jedem Detail hervortritt, ist an dieser Stelle durchbrochen und stellt dadurch den Wahrheitsanspruch der gesamten Darstellung nachdrücklich in Frage.

³³⁰ Hier sei auf die folgende motivgeschichtlichen Forschungen verwiesen: Henrik CORNELL, *The Iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala 1924; Dorothy C. SHORR, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*. In: *Art Bulletin*, 28, 1946, S.17-32; Ursula NILGEN, *The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Mediaeval Epiphany Scenes*. In: *Art Bulletin*, 49, 1967, S.311-316; vgl. auch Erwin PANOFSKY, 1953, S.278-279, S.286-289, S.470 (Anm. 278¹).

IV.2.2. Der Dreikönigsaltar in Madrid

Das Triptychon im Madrider Prado (Abb.8) wurde gelegentlich in der Literatur als "Reisealtar Karls V." bezeichnet, seine Provenienz aus einer "Kapelle Karls V." im Schloß von Aceca bei Aranjuez ist überliefert. 1847 gelangte der Dreikönigsaltar in den Prado.³³¹ Die Ikonographie des Triptychons ist mit der des Floreinsaltars identisch. Die Außenseite des Madrider Altargemäldes ist heute nur noch fragmentarisch erhalten, die Malerei stammt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts und stellt links einen Ecce-homo Christus, rechts eine Mater Dolorosa halbfigurig *en grisaille* dar (Abb.12). Auch der originale Rahmen ist nicht überkommen. Der Altar mißt licht ca. 96 x 148 cm in der Mitte, 98 x 63 cm in den Flügeln³³².

Datierung und Auftraggeber des Triptychons sind nicht bekannt. Die Zuschreibung an Memling erfolgte durch Passavant³³³, und ist seither nur von Voll angezweifelt worden³³⁴. Friedländer ordnete die Madrider Anbetung vor die Entstehung des Floreins-Triptychons ein und schlug eine Datierung "um 1470" vor.³³⁵ Lediglich Winkler sprach sich für eine Datierung nach 1479 aus und hielt den Floreins-Altar für die frühere Version der beiden Anbetungsalte.³³⁶ Der Versuch, die Frage nach dem zeitlichen Verhältnis des Floreins-Triptychons und dem Altarbild im Prado durch eine Analyse der Unterzeichnungen neu zu beantworten, führte bislang zu keinem befriedigenden Ergebnis.³³⁷

³³¹ Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 1557.

Ich danke Frau Maria del Carmen Garrido Perez, Gabinete de Documentacion tècnica und ihrem Team für die Möglichkeit, die naturwissenschaftlichen Dossiers im Prado einzusehen und Aspekte der einzelnen Untersuchungen zu vertiefen.

³³² sowohl die Maßangaben bei Maria CORTI und Giorgio T.FAGGIN, 1969, S.94, Nr.18 A-C (95 x 145; 95 x 63), als auch bei Max J.FRIEDLÄNDER, VI, S. 114, Nr.1; Max J. FRIEDLÄNDER, 1971, S.45, Nr.1: (95 x 147, 95 x 73), sind bemerkenswert falsch.

Ausführliche Messungen der einzelnen Bretter und Verfugungen in: Maria C. GARRIDO und Dominique HOLLANDERS-FAVART, *Las pinturas del "Grupo Memling" en el Museo del Prado: el dibujo subyacente y otros aspectos técnicos*. In: Boletín del Museo del Prado, 5, 15, 1984, S.159-160.

³³³ Johann D. PASSAVANT, *Die christliche Kunst in Spanien*, Frankfurt M. 1853.

³³⁴ Karl VOLL, 1909, S.XXVIII, S.178. Voll sah in dem Werk die Arbeit eines Nachfolgers, die um 1500 entstanden sei. Die provisorische Liste datierter oder datierbarer Werke Memlings in Kenneth B. MC FARLANE, 1971, Appendix 5, S.58, ordnet es um 1480 ein und sieht darin bestenfalls eine Werkstattarbeit. Da die provisorische Liste sicher in dieser Form nicht zur Veröffentlichung bestimmt war, kann hier auf Mc Farlanes, im übrigen Text unbegründeten Datierungsvorschlag nicht kritisch eingegangen werden.

³³⁵ Max J. FRIEDLÄNDER, VI, S.20, S.114, Nr. 1.

³³⁶ Friedrich WINKLER, *Die Prado Bilder in Genf. Zur Ausstellung 1938. Beobachtungen und Fragen* In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 9, 1940, S. 68.

³³⁷ Dominique HOLLANDERS-FAVART und Maria C. GARRIDO, *Le dessin sous-jacent dans l'oeuvre de Memling. Le Triptyque de l'Adoration des mages au musée du Prado à Madrid et le Triptyque dit de Jan Floreins au Memling Museum de Bruges*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque 5, 1983, "Le dessin sous-jacent et autres

Die Gründe für eine frühe Datierung sind schnell aufgezählt. Es ist zunächst die größere Nähe der Anbetungsdarstellung im Prado zu dem Mittelbild des Rogierschen Columba-Altars in München (Abb.22-24), der allgemein als Vorbild Memlings in Anspruch genommen wurde, die eine Entstehung unter dem unmittelbarem Eindruck des Vorbildes wahrscheinlich zu machen scheint. Auch stilistische Gründe hat Friedländer für seine Datierung angeführt³³⁸, die allerdings im folgenden nochmals kritisch geprüft werden sollen.

Die Darstellung der Anbetung der Könige (Abb.9) weicht nur in einigen Details von der entsprechenden Szene auf dem Floreins-Triptychon ab. Diese betreffen kleinere Änderungen in Hand- und Kopfhaltungen der Personen, bestimmen den Gesamteindruck der Komposition allerdings nicht. Dieser hängt von anderen Faktoren ab, die kurz genannt werden sollen. Insgesamt ist der räumliche Eindruck der Madrider Tafel viel großzügiger, das größere Format erlaubte in stärkerem Maße eine differenzierte Gestaltung des Geschehens. So ist der Stall in Madrid eindeutiger als Ruine eines romanischen Kirchenbaus wiedergegeben, dessen durchfensterte runde Apsis in der Mitte im Hintergrund zu sehen ist. Die Architektur ist hier hinsichtlich der Bauformen und Raumkörper vielschichtiger aufgefaßt. Das strohgedeckte Dach bleibt bis zum First sichtbar, lediglich die Spitze des hölzernen Dreiecksgiebels wird vom oberen Bildrand beschnitten. Durch die Säule am rechten Bildrand und die abgebrochene Basis links erstreckt sich die Architektur unmittelbar in den Bildvordergrund. Die Hauptfiguren der Anbetung, Maria, die Könige und Joseph formen nicht, wie in Brügge, eine konzentriert einheitliche, feierlich hermetische Gruppe. Obwohl in derselben kompositionellen Anordnung gezeigt, sind die Figuren hier räumlich stärker auf sich selbst bezogen, auf Überschneidungen von Figuren und Überlappungen der Gewänder ist verzichtet. Die Madrider Darstellung unterscheidet sich zudem durch eine aufsichtige Wiedergabe des Geschehens von der Anbetung des Floreins-Triptychons; dies ermöglicht eine überzeugende Einbindung der Figuren in den Raum. Zwar findet die Anbetung vor der Stallarchitektur statt, aber die einzelnen Personen sind tiefenräumlich klar definiert. Die Haltung des knieenden ältesten Königs und der thronenden Gottesmutter sind dem Columba-Altar van der Weydens unmittelbarer entlehnt, als dies in Brügge der Fall war. Dennoch weicht Memling in Madrid einer wörtlichen Übernahme des Motivs dadurch aus, daß er die Haltung des Christkindes auf Mariens Schoß verändert. Der Kopf des Christkindes wird aufrechter gehalten, sein rechter Arm ist erhoben (Abb.22, 27a-b). Auch wird das verhüllte Haupt der

techniques graphiques." Hg. von Roger van Schoute und Hélène Verougstraete-Marcq, Louvain-la-Neuve, 1985, S.198-203. Ich komme unten auf die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Untersuchungen in Brügge und Madrid noch zu sprechen. Siehe unten Kap.IV.2.3.

³³⁸ Max J. FRIEDLÄNDER, VI, S.20.

Gottesmutter gerade gezeigt, und ist nicht, wie auf Rogiers Altar, nach links geneigt.³³⁹ Die Stofflichkeit der Gewänder der verschiedenen Figuren ist hier genauer behandelt, als dies in Brügge der Fall war. Der spezifischen Beschaffenheit der einzelnen Textilien wird durch eine abwechslungsreiche Gewandfältelung Rechnung getragen, die von einem schweren, parallel fallenden, scharf knickenden Faltenwurf, wie er etwa im roten Umhang des linken Königs sichtbar ist, bis hin zu einer leichteren, abgerundeten Faltenformung reicht, die im Gewand der Maria erfahrbar wird, oder im weißen Umhang des bärtigen Mannes am linken Bildrand. Dieser Mann ist, mit anderen Personen, die sich zu beiden Seiten am Bildrand dem Geschehen zuwenden, Teil des Gefolges der Heiligen drei Könige, auf deren Darstellung Memling im Brügger Altarbild zugunsten einer stärkeren inhaltlichen Verdichtung verzichtete.³⁴⁰

Die Geburt Christi ist auf dem linken Flügel abgebildet (Abb.10) und wird durch ein Rundbogenfenster der Apsis der Stallruine gesehen. Das Fenster bildet den Rahmen der Darstellung. Wie auf dem Floreins-Triptychon kann die Betrachtung des linken Flügels die Architektur und das Raumgefüge der Mitteltafel ergänzen. Konsequenter und eindeutiger als auf dem Brügger Bild ist in Madrid der Standpunkt des Betrachters definiert. Er befindet sich gewissermaßen hinter der Apsis und erblickt die Geburtsszene durch dasjenige Apsisfenster, welches auf der Mitteltafel durch Josephs Schulter verdeckt wird. Er kann hinter Maria einen sich frontal öffnenden Raum wahrnehmen, in dem Ochse und Esel vor ihrem Futtertrog stehen. Hinter den Tieren ist eine Türöffnung zu sehen, die in einen weiteren, dunklen Raum führt, den abgebrochenen Treppenturm nämlich, dessen Stufen über dem Dach links oben auf der Mitteltafel zu sehen sind. Die Darstellung der Maria mit dem auf ihrem von den Schultern fallenden blauen Mantel liegenden Christkind ist eine seitenverkehrte Entlehnung aus dem Mittelbild von Rogier van der Weydens Bladelin-Altar (Abb.29). Die Übereinstimmungen der beiden Marienfiguren beschränken sich dabei nicht allein auf deren Körperhaltung, sondern Memling versucht hier in größtmöglichem Maße den Faltenwurf der Rogierschen Madonna exakt seitenverkehrt umzusetzen. Dies führt zu

³³⁹ Ich komme auf das Verhältnis zum Columba Altar noch zurück. Siehe unten Kap.IV.2.4.

³⁴⁰ Bei einer dritten Darstellung der Epiphanie, auf dem sog. Altar der "Sieben Freuden Mariae" (München, Alte Pinakothek, Inv. WAF 668) erhält das Gefolge der Heiligen drei Könige eine noch größere Bedeutung im Bildgeschehen. In dieser erzählenden Darstellung erreicht der Zug der Könige den Stall zu Bethlehem. Zur linken sind einige Reiter zu sehen, die die Fahnen der Könige führen, die im übrigen mit denen der Madrider Darstellung identisch sind. Auf der Münchner Tafel ist die Epiphaniedarstellung eine Szene unter vielen, aber sie ist durch ihre zentrale Anordnung in der Bildlandschaft herausgehoben. Im Gegensatz zu den Triptychen in Brügge und in Madrid ist hier das von Rogier formulierte Anbetungsschema weitgehend aufgegeben zugunsten einer narrativen Behandlung des Themas. In München ist zudem die Figurenanordnung "seitenverkehrt" vertauscht. (Abb.21)

einem Konflikt mit dem strengen Raumkonzept, das Memling im Madrider Altar erarbeitet hat. So scheint denn der blaue Mantel Mariens, der hinter ihrem Rücken weit nach links ragt, eigentlich über dem Boden zu schweben. Statt einer voluminösen Bauschung, welche der Mantel bei Rogier meint, wird dieses Motiv von Memling flächig interpretiert. Doch selbst dort, wo er sich dicht an ein Vorbild hält, wandelt er Motive ab. Statt der betend nach unten zusammengelegten Händen der Rogierschen Maria des Bladelin-Altars hebt Memlings Madonna ihre Arme und öffnet die Hände. Auch gelingt es ihm, eine wirklich kindliche Körperlichkeit des Christusknaben zu gestalten, die über die steife, puppenhafte Auffassung Rogiers hinausweist. Originell ist der mit weit ausladenden Schritten von hinten heraneilende Joseph aufgefaßt, der gerade den Stall betritt und seine Mütze noch nicht abgenommen hat. Dieses narrative Motiv, das der feierlichen Ruhe entgegengesetzt wird, hat Memling auf der Geburtsdarstellung des Floreins-Altars (Abb.2) erheblich zurückgenommen.

Der rechte Flügel bildet die Darbringung im Tempel ab (Abb.11). Die Architektur des Kircheninnenraums und die Anordnung der Figuren werden gegenüber der Brügger Version leicht verändert wiedergegeben. Der genaue Platz der Darbringung in hier ist weniger eindeutig zu erkennen. Je vier Säulen mit oktagonalen Knospenkapitellen tragen schmale Rundbogenarkaden, über denen, wie links im Bilde angedeutet, ein hölzernes Tonnengewölbe lastet. Darunter befindet sich links eine kleine Fensterrose über der geöffneten, nach außen führenden Tür. Zwischen beiden Säulenreihen fällt rechts der Blick in einen hohen, durch schmale zweibahnige Spitzbogenfenster beleuchteten gotischen Kapellenraum, der durch eine hölzerne Schranke von der übrigen Kirche abgegrenzt wird. Hinter der rechten Säulenreihe ist ein weiteres Fenster in einer glatten Wand zu sehen, das hinter einer rundbogigen Wandvorlage liegt. Der Kirchenraum setzt sich unbestimmt nach rechts fort.

Im Vordergrund steht der Altartisch. Er befindet sich auf einem steinernen Podest vor den beiden Säulenreihen. Über dem Altar hängt ein grüner Baldachin. Vor dem Altar steht rechts der Prophet Simeon, den auf einem Tuch aufrecht sitzenden Christusknaben mit beiden Armen haltend, den ihm Maria übergibt. Maria steht links vor dem Altar. Sie ist im Profil wiedergegeben, trägt eine weiße Haube und einen tiefblauen Mantel. Hinter dem Altar ist die Prophetin Hanna zu sehen, die sich von rechts dem Geschehen zuwendet und ihre Hände erhoben hat. Am rechten Bildrand ist zwischen zwei Säulen ein junger, schwarzgekleideter Mann sichtbar, der sich dem Geschehen zuwendet, wahrscheinlich ein Stifter. Joseph, der in seiner linken Hand einen Korb mit zwei Tauben hält, befindet sich links zwischen dem Eingang und dem Altar. Er ist auch hier in räumlicher Distanz zur eigentlichen Szene wiedergegeben und steht auf einer Treppenstufe, die das im Vordergrund vor dem Altar abgesenkte Fußbodenniveau vom Hintergrund trennt. Der Fußboden ist mit Fliesen gekachelt, die

allerdings nicht bildparallel gezeigt werden, sondern in einem Winkel von ca.11° horizontal nach rechts ansteigen und dadurch der Anordnung der Flügel auf der rechten Seite des Triptychons Rechnung tragen. Der Gesamteindruck der Madrider Darbringung ist weniger monumental als auf der viel kleineren Version in Brügge, die in stärkerem Maße vertikale Akzente einsetzt.

Der Madrider Altar der Anbetung der Könige ist stilistisch insgesamt einheitlich aufgefaßt. Die einzelnen Szenen unterscheiden sich in ihrem Charakter nicht voneinander, sie alle atmen dieselbe heitere Gelassenheit, die durch vereinzelte erzählerische Momente gelockert wird. Die Körperlichkeit der verschiedenen Figuren wird von Memling vor allem durch die Behandlung der Gewänder, deren textile Beschaffenheit malerisch akkurat berücksichtigt ist, und durch die volumenschaffende Wiedergabe von Gewandfalten definiert, welche die verdeckten Körperteile visuell erfahrbar machen. Die Materialität der kostbaren goldenen Geschenke ist auf dem Mittelbilde ebenso berücksichtigt, wie der emaillehafte Glanz der Fußbodenfliesen bei der Darbringung im Tempel. Die Beziehung der Figuren zum sie umschließenden Raum ist durch ihre klare perspektivische Staffelung in die Tiefe eingelöst, die sich in den drei Darstellungen stilistisch kaum voneinander unterscheidet. Auf drastische Veränderungen des Figurenmaßstabes ist verzichtet worden. Größenunterschiede zwischen den einzelnen Darstellungen lassen sich nicht auf eine Distanzänderung des Betrachterstandpunktes zurückführen, der hier auf allen drei Tafeln den gleichen Abstand zum jeweiligen Bildraum voraussetzt, sondern spiegeln vielmehr Nähe und Ferne der abgebildeten Personen zur Bildgrenze wider. Die außerordentlich durchdachte Wiedergabe der Architektur, die eine Raumeinheit vor allem von der Geburtsdarstellung und dem Mittelbild evoziert, zeigt Memling, vielleicht deutlicher noch als auf dem Brügger Triptychon, als einen Künstler, der sich mit den Problemen der Raumperspektive fast wissenschaftlich auseinander gesetzt zu haben scheint. In Madrid ist die Inversion des Standortes von Maler und Betrachter zwischen Mittelbild und Flügel fast aufdringlich verdeutlicht, sie setzt eine Fähigkeit zu räumlicher Abstraktion voraus. Diese Fähigkeit spricht auch, allerdings schwächer, aus anderen Werken Memlings.³⁴¹ Nur auf dem 1487 datierten Diptychon des Martin van Nieuwenhove (Abb.88-89) hat Memling das Problem einer gemeinsamen Räumlichkeit zweier Bildflügel ein weiteres Mal so konsequent formuliert. Was die Forschung bei Betrachtung und Beschreibung des Madrider oder Brügger Altares nie ausgesprochen hat, ist am deutlichsten durch Schöne für das Porträtdiptychon erkannt worden und trifft so auch auf das Verhältnis der Anbetungsszene zur Geburtsdarstellung: "*Beide Tafeln...gehören zusammen und müssen vom Betrachter unbedingt zusammen gesehen*

³⁴¹Vgl.Kap.V. S.116-119.

werden. Sie sind aufeinander angewiesen, für sich ist jede ein Fragment, vereint aber bilden sie eines der durchdachtesten Kunstwerke der altniederländischen Malerei".³⁴²

Wenngleich die oben beschriebenen Merkmale des Madrider Altargemäldes, Einheitlichkeit der Komposition, des Stils und der Raumauffassung, als Fortschritt Memlings gegenüber der Formulierung derselben Themen auf dem Floreins-Triptychon in Brügge begriffen werden können, sprechen zunächst vor allem zwei Gründe für Friedländers Datierung.

Memling folgt in Madrid der Komposition des Rogierschen Columba-Altars (Abb.22-24) viel näher, als in Brügge (Abb.1-3). Zwar verwandelt er einzelne Motive in eine eigene Formulierung der Themen, aber diese treffen den Wesenkern des Vorbildes nicht eigentlich, während sich die Darstellungen des Brügger Triptychons so sehr von Rogier gelöst haben, daß sie nur die Ikonografie und scheinbar die Komposition miteinander teilen, aber hinsichtlich des Charakters und der Bedeutung grundsätzlich voneinander unterschieden werden müssen. Auf das Verhältnis der beiden Altargemälde Memlings zum Columba-Altar wird nachfolgend noch ausführlicher einzugehen sein.

Ein weiteres Argument, das Triptychon in Madrid als die frühere Formulierung anzusehen, liegt zweifellos in seiner farbigen Gestaltung. Die einzelnen Farbflächen, insgesamt zwar vielfältiger, werden kontrastreich hart aneinandergesetzt und verbinden sich nicht zu einer in sich stimmigen farblichen Einheit. In Brügge benutzt Memling die Farbe zur Unterstützung der Komposition, in Madrid scheint sie zum Selbstzweck Verwendung zu finden.

³⁴² Wolfgang SCHÖNE, 1939, S.296.

IV.2.3. Auswertung naturwissenschaftlicher Untersuchungsergebnisse³⁴³

Beide Altargemälde sind in jüngster Zeit mit naturwissenschaftlichen Methoden untersucht worden. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen wurden in zwei Artikeln publiziert³⁴⁴.

Für das Madrider Triptychon liegen Dokumentationen durch die zerstörungsfreien Tiefenuntersuchungen im Bereich des Infraroten Lichtes mittels Infrarotreflektographie, sowie mit sogenannten weichen Röntgenstrahlen vor. Zusätzlich wurden den Madrider Tafeln Farbproben entnommen, deren chemische Zusammensetzung einzelner Pigmente und Bindemittel durch Gaschromatographie

³⁴³ Vgl. zu diesem Kapitel die grundlegenden Einführungen von Christian WOLTERS, Die Bedeutung der Gemäldeuntersuchungen mit Röntgenstrahlen; Johannes TAUBERT, *Die kunstwissenschaftliche Auswertung von naturwissenschaftlichen Untersuchungen*, Diss.(Ms.)Marburg 1956; J.R.J.van ASPEREN DE BOER, *Examination by infrared radiation*. In: Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Painting. Hrsg. Roger van Schoute und Hélène Verougstraete-Marcq, Straßburg 1986 (=PACT 13), S.109-130; Franz MAIRINGER und Manfred SCHREINER, *Analysis of supports, grounds and pigments*. In: Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Painting. Hrsg. Roger van Schoute und Hélène Verougstraete-Marcq, Straßburg 1986 (=PACT 13), S.171-184; Liliane MASSCHELEIN-KELINER, *Analysis of paint media, varnishes and adhesives*. In: Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Painting. Hrsg. Roger van Schoute und Hélène Verougstraete-Marcq, Straßburg 1986 (=PACT 13), S.185-208; Peter KLEIN, *Ages determination based on dendrochronology*. In: Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Painting. Hrsg. Roger van Schoute und Hélène Verougstraete-Marcq, Straßburg 1986 (=PACT 13), S.225-238; Mauro MATTEINI und Arcangelo MOLES, *Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden in der Restaurierung* (bearbeitet von Andreas Burmester), München 1990.

³⁴⁴ Maria del Carmen GARRIDO und Dominique HOLLANDERS-FAVART, *Las pinturas del "Grupo Memling" en el Museo del Prado: el dibujo subyacente y otros aspectos técnicos*. In: Boletín del Museo del Prado, V,15, 1984, S.159-160; Dominique HOLLANDERS-FAVART und Maria del Carmen GARRIDO, *Le dessin sous-jacent dans l'oeuvre de Memling. Le Triptyque de l'adoration des mages au Musée du Prado à Madrid et le Triptyque dit de Jan Floreins au Memling Museum de Bruges*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque 5. (Dessin sous-jacent et autres techniques graphiques) Hrsg. von Roger van Schoute und Dominique Hollanders-Favart, Louvain-la-Neuve 1985, S.198-203, Abb.80-85.

festgestellt werden konnte³⁴⁵. Zum Floreins-Triptychon wurden nur Infrarotphotographien und Infrarotreflektographien veröffentlicht.³⁴⁶

Die Madrider Tafeln sind auf einer Kreidegrundierung aufgebaut, auf der eine dünne, bleiweißhaltige Schicht, eine Art Imprimitur, aufgebracht ist. Darüber sind die verschiedenen Farbpigmente schichtenweise aufgetragen, oft wiederum mit Bleiweißpigmenten durchsetzt. Als Blaupigmente wurde hier Azurit (im Himmel) und Ultramarin (in den Gewändern) verwendet, als Grün- und Braunpigmente wurden gelöste Erden benutzt. Die verwendeten Rottöne basieren auf organischen Lösungen (Drachenblut), andererseits wurde als Rotpigment Vermillion verwendet, das, mit Bleiweiß gemischt, die helleren Rottöne erzeugt. Die Gelbpigmente bestehen aus Bleigelb, Schwarz basiert auf einer tierischen Substanz (Knochenschwarz). Als Bindemittel wurden ölige und wässrige Lösungen in Mischtechnik eingesetzt.³⁴⁷

Bislang sind systematische Pigmentuntersuchungen an Memlings Tafelbildern nur in der Londoner National Gallery durchgeführt worden. Die dort gewonnenen Ergebnisse stimmen mit den Madrider Untersuchungen überein.³⁴⁸ Die Aussagefähigkeit der Pigmentanalysen im Hinblick auf Memling ist zur Zeit noch eingeschränkt. Erst durch einen systematischen Vergleich seines Farbauftrages mit dem anderer niederländischer Maler des 15. Jahrhunderts ließen sich vielleicht werkstattspezifische Arbeitsmethoden nachweisen, die sich positiv auf Datierung und Zuschreibung beziehen lassen könnten.

³⁴⁵ Die Ergebniskurven des Gaschromatographen befinden sich in den Dossiers des Gabinete de Documentacion tècnico im Prado, unter der Inv.Nr.1557.

Fotografien einiger Dünnschliffe von Farbproben in Maria C.GARRIDO und Dominique HOLLANDERS-FAVART, 1984, S.168, Abb.43 A1-3; B1-3; C1-2; Legende auf S.169.

Vgl. auch Maria del Carmen GARRIDO und Josè Maria CABRERA, *Cross Sections*. In: *Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Painting*. Hrsg. Roger van Schoute und Hélène Verougstraete-Marcq, Straßburg 1986 (=PACT 13), S.155-170. Insbes. S.159, Abb.9; S.160.

³⁴⁶ Da Montagen der Reflektogramme vorliegen, kann auf die ausführliche Interpretation der Infrarotphotographien, in den 1950er Jahren vom Brüsseler Institut Royal de Patrimoine Artistique durchgeführt, weitgehend verzichtet werden.

³⁴⁷ Maria C.GARRIDO und Dominique HOLLANDERS-FAVART, 1984, S.168-169.

³⁴⁸ Hier ist die langjährige Leiterin des Scientific Departments, Joyce Plesters zu nennen, die in 1950er Jahren erstmals systematisch Pigmentanalysen durchführte. Das Material ist größtenteils publiziert in: Martin DAVIES, 1954, S.157-169; Martin DAVIES, 1970, S.38-51. Zur Zeit erarbeiten Lorne Campbell und Susan Foister einen neuen wissenschaftlichen Bestandskatalog der altdeutschen und altniederländischen Schule. Das Scientific Department der National Gallery wird sich deshalb erneut der farbchemischen Zusammensetzung der Memlingschen Malschichten zuwenden. Freundliche Mitteilung von Ashok Roy, Scientific Officer, National Gallery London.

Das Röntgenbild der Mitteltafel³⁴⁹ des Madrider Altares (Abb.13) ist gut lesbar. Die gleichmäßige Verwendung des Bleiweißes in der Imprimitur des Gemäldes führt zu einem kontrastarmen, grauen Positivbild. Auffällig ist die äußerst sparsame Verwendung von Bleiweiß zum Zwecke einer plastischen Modellierung der Figuren. Lediglich der Madonna mit dem Kinde sind im Inkarnat größere Mengen Bleiweiß beigemischt, das hier tatsächlich das plastische Gerüst für die Oberflächenwirkung der Figur bildet und schon im Stadium der Bildgenese durch Hebung und Senkung des Weißanteils Licht- und Schattenwirkung festlegt. An exponierten Stellen, der Stirn, dem Nasenrücken oder dem Schlüsselbein der Madonna sind dem Inkarnat noch zusätzlich Bleiweißhöhlungen aufgesetzt worden, die gewissermaßen schon in der Untermalung Glanzlichter setzen, deren Oberflächenwirkung durch einen lasierenden Schichtenaufbau der Malerei garantiert wird. Demgegenüber findet sich in den Inkarnaten der übrigen Gesichter kein besonders hoher Bleiweißanteil. Hier werden durch das Bleiweiß ausschließlich kleinere Inkarnatpartien mit partiellen Glanzlichtern versehen. Memling modelliert die Physiognomien nicht, sondern schichtet additiv dunklere Lasuren übereinander, er verläßt sich bei der Wirkung der Helligkeitsabstufungen des Oberflächenbildes in starkem Maße auf das Tiefenlicht der Grundierung, bzw. der Imprimitur. Gleiches gilt auch für den malerischen Aufbau der einzelnen Gewänder, in denen bestimmte Falten durch Beimischung des Weißpigmentes plastisch akzentuiert, aber nicht wirklich modelliert werden. Die Röntgenaufnahme enthüllt zudem eine Reihe von kleineren Pentimenti, die während des Malvorganges vorgenommen wurden, namentlich in der Handhaltung der Madonna. Die Aussagekraft der Röntgenaufnahmen von den beiden Flügeln ist durch die stark bleiweißhaltigen Grisaillefiguren der Rückseiten eingeschränkt, die das Röntgenbild der Vorderseiten bis zur Unlesbarkeit überlagern.³⁵⁰

Der Röntgenbefund der Mitteltafel kann, gerade durch die charakteristische, sparsame Verwendung des Bleiweißes, als typisch für Gemälde der Memling Werkstatt angesehen werden. Entsprechendes Vergleichsmaterial ist 1938 bereits von Wolters veröffentlicht worden³⁵¹, und die umfangreiche Bilddokumentation der Reihe "*Les Primitifs Flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quizième siècle*" enthält auch Röntgenphotos von verschiedenen Werken Memlings, die sich gut mit dem Madrider Befund vergleichen lassen.³⁵²

³⁴⁹ Gabinete de Documentacion tècnico, Dossier: 1557/1; Neg.Nr.5969-5971.
Weiche Röntgenstrahlung bei 22 KV - 10 mA; Abstand der Röntgenkathode vom Bild: 1m; Belichtungszeit: 1 Minute.

³⁵⁰ Gabinete de Documentacion tècnico, Dossier: 1557/2-3; Neg.Nr.5972-5974.

³⁵¹ Christian WOLTERS, 1938, S.25-34, S.91 Abb.26-27.

³⁵² Siehe Bibliography unter:

A.JANSSENS DE BISTOVEN, Brüssel, 1959, S.54-63; C.ARU und E.DE GERADON, Antwerpen 1952, S.14-20; M.DAVIES, Antwerpen 1953-1954, S.157-169; M.DAVIES, Brüssel 1970, S.38-51, Abb.86-87; M.DAVIES und U.HOFF, Brüssel

Die vielleicht aufschlußreichsten Ergebnisse lieferten die Untersuchungen der beiden Triptychen mittels Infrarotreflektographie. Beide Gemälde sind gleichermaßen vollständig unterzeichnet, in beiden Fällen ist die Unterzeichnung mit einem trockenen Medium, möglicherweise Kohle oder Stift, erarbeitet worden.

Auf der Madrider Anbetung sind die Figuren in der Unterzeichnung angelegt, ihre Konturen und die Gewandfalten sind mit sicherem Strich formuliert, einzelne, lockere Parallelschraffuren deuten bereits die späteren Hell- und Dunkelwerte und das Volumen der Formen an. Die Linienführung in den Gewändern ist sehr flüssig: lange, kräftige Striche legen zunächst die Position der Falten fest, die allerdings bereits im Stadium des Entwurfes an einigen Stellen mehrfach verändert wurde. Dabei unterscheiden sich die Unterzeichnungen der einzelnen Figuren durch ihre Ausführlichkeit erheblich voneinander. Insbesondere der älteste, knieende König im Vordergrund ist sehr genau unterzeichnet. Die Unterzeichnung beschränkt sich hier nicht auf die Positionierung der Figur im Bild, sondern erschließt gleichermaßen sorgfältig kleinste, scheinbar nebensächliche Details. Die Kompositionsänderungen in der Unterzeichnung, so zahlreich sie auch sind, betreffen fast ausschließlich die Positionierung der Gewandfalten. Kleinere Korrekturen finden sich ebenfalls in der Handhaltung der Maria, deren Stellung während der Unterzeichnung mehrfach verschoben wurde (Abb.16). Eine wichtige Änderung zwischen Unterzeichnung und dem endgültigen Oberflächenbild betrifft den schwarzen König am linken Bildrand. Hier ist die Haltung seines rechten Armes und des erhobenen Hutes immer wieder bis zu ihrer jetzigen Gestalt geändert worden. Ein dichtes Liniengewirr macht es nahezu unmöglich, die zeitliche Folge der einzelnen Änderungen zu bestimmen (Abb.15).

Die Unterzeichnung der Darbringung im Tempel weist dieselben charakteristischen Merkmale auf, wie sie für die Anbetung selbst besprochen wurden. In besonderem Maße bemüht sich der Vorzeichner darum, die perspektivischen Verkürzungen der Architekturmotive zu gestalten. Die oktogonalen Knospenkapitelle waren ursprünglich höher gezeichnet worden (Abb.20a). Gleichmäßige, sich nach unten verdichtende Parallelschraffuren sind im roten und violetten Gewand des Propheten Simeon zu erkennen, während die Binnenzeichnung seines gelben Kleides mit wenigen, hastigen Linien auskommt. Im Bereich des Kopfes häufen sich die Linien auf der Kapuze, ohne das indes eine spezifische Funktion der Unterzeichnung erkennbar wird (Abb.19). Änderungen sind vor allem in der Kopfhaltung des jungen, in zeitgenössischer Tracht gekleideten Mannes auszumachen. Zwei Konturlinien, die innerhalb des Oberflächeninkarnates verlaufen, Verschiebungen von Mund und Augen in seinem

1971, S.56-65, Abb.80-81; C.T.EISLER, Brüssel 1961, S.62-70; R.VAN SCHOUTE, Brüssel 1963, S.58-64, Abb.108; S.65-73, Abb.134; S.74-86, Abb.152; ; J.BIALOSTOCKI, Brüssel 1966, S.56-123, Abb.221-231.

Gesicht zeigen, daß zunächst eine Profilansicht geplant war, die zugunsten eines Dreiviertelporträts aufgegeben wurde (Abb.20a). Auch der Kopf der Prophetin Hanna wurde gegenüber der Unterzeichnung verändert. Ursprünglich war ihr Gesicht über dem Kopf des Christkindes angelegt, in derselben Stellung also, wie es in Brügge tatsächlich ausgeführt wurde (Abb.18, 3).

Die Unterzeichnung der Geburtsdarstellung unterscheidet sich von denen der beiden anderen Tafeln. Obwohl durchaus sicher angelegt, läßt sie die gewisse Spontaneität vermissen, die sich in der Vielzahl der Veränderungen innerhalb der Unterzeichnung auf Anbetung und Darbringung finden. Die Haltung der Figuren, Physiognomien und Gewandfalten sind hier schematischer aufgefaßt. In Marias Gewand werden die Falten durch kräftige, verwinkelte Linien angedeutet, ihre Volumina durch präzise Schraffuren festgelegt, die in Größe und Dichte voneinander abweichen (Abb.16a). Josephs Mantel ist ebenso durch kräftige Linien gestaltet, auf Schraffuren wurde jedoch weitgehend verzichtet (Abb.16b). Deutet der Befund so darauf hin, daß hier eine konkrete Vorzeichnung bestanden hat, die nur noch auf die Grundierung übertragen werden mußte, so wird dies durch ein weiteres Detail bestätigt: der Kopf des rechten Engels zeigt zwei kreisförmige Linien, die in der Unterzeichnung nur eine ungefähre Andeutung der Augen angeben, die dann später, erst während des Malvorganges, ihre genaue Positionierung im Gesicht erfahren werden (Abb.17). Die schematische Unterzeichnung beschränkt sich allerdings auf die Figuren der Geburtsdarstellung. Das Raumkonzept scheint, den Dokumenten nach, keine wesentliche Unterzeichnung aufzuweisen.

Die Unterzeichnung des Floreins-Triptychons gleicht der des Madrider Altares in ihren Gestaltungsprinzipien. Allerdings ist in Brügge die Mitteltafel intensiver unterzeichnet, als es die Flügel zu sein scheinen. Als Unterzeichnungsmittel ist ebenfalls ein Stift oder Kohle verwendet worden. Die Unterzeichnung der Figuren besteht aus langen, geraden Linien, die in ihrer Stärke variieren und in einem plötzlichen Knick ihre Richtung ändern. Details der Architektur und der Landschaft sind mit kurzen schwungvollen Linien skizziert, Hilfslinien zur perspektivischen Konstruktion sind zumal auf Infrarotphotographien im Mittelbild gut erkennbar. Während sich auf den Flügeln kaum nennenswerte Schraffuren finden, sind die Figuren der Mitteltafel gleichmäßig mit kurzen, ostinaten Parallelschraffuren unterzogen, die allerdings nicht unbedingt deutliche Relation zum Faltenvolumen der Gewänder aufweisen. Dies ist besonders im roten Umhang des Königs am rechten Bildrand der Fall, trifft mit Einschränkungen aber auch auf die Binnenunterzeichnung von Josephs Mantel zu (Abb.6). Die Beobachtung von Hollanders Favart und Garrido, die nach rechts verlaufenden Schraffuren dienten der Schattenbildung, während die entgegengesetzten

Schraffuren die Modellierung betreffen, ist so den Dokumenten nicht abzulesen.³⁵³ Pentimenti sind auf der Brügger Tafel im Stadium der Unterzeichnung nicht in größerem Maße vorhanden (Abb.5,7).

Der Stil der Unterzeichnung variiert auf beiden Tafeln. Unterschiede existieren sicher allein schon aufgrund der verschiedenen Dimensionen, die einen identischen Zeichenstil ausschließen. Obwohl auch Hollanders-Favart und Garrido erkennen, daß die Art der Unterzeichnung, ihre Funktion und ihre Ziele in beiden Tafeln denselben Prinzipien folgen, sehen sie dennoch zwei verschiedene entwerfende Hände in Brügge und Madrid.³⁵⁴ Ich kann mich, allein des unterschiedlichen Formates der beiden Triptychen wegen, diesen Schlußfolgerungen nicht anschließen.

Die Beobachtungen Tauberts, die er dem schöpferischen Arbeitsprozeß Memlings entnahm, treffen uneingeschränkt auf beide Altargemälde zu: *"Das Werk setzt sich aus immer neu einsetzenden schöpferischen Bemühungen um die Einzelform zusammen ...Die Infrarotaufnahmen zeigen die einzelnen Gemälde übersät mit zum Teil irrational anmutenden Unterzeichnungsstrichen, denen andere entschieden zügige gegenüberstehen ... Die unterzeichneten Formen werden dabei so oft und so stark verändert, daß endlich schräge Arbeitsschraffuren zur Anzeichnung des Formzusammenhanges nötig sind. Die Unterzeichnung ist so flüchtig, daß oft nicht erkennbar ist, welchem Zweck der einzelne Strich dienen soll Die schöpferische Anspannung durchläuft hier kontinuierlich sämtliche Malschichten. Die Veränderungen überziehen gleichmäßig die gesamte Bildfläche und sind nicht auf die Personen oder bestimmte Hauptgegenstände beschränkt"*³⁵⁵.

Das Verhältnis der beiden Altargemälde in Brügge und Madrid ist aufgrund allein der Unterzeichnung dennoch nicht klar zu definieren. Motivübernahmen sind gegenseitig: so ist die Prophetin Hanna auf der Madrider Darbringung scheinbar aus dem Oberflächenbild des Floreins-Triptychons übernommen während der in der Unterzeichnung mehrfach veränderte schwarze König auf der Madrider Anbetung in der Haltung des den Hut haltenden Armes als Prototyp der entsprechenden Darstellung in Brügge betrachtet werden kann. Hollanders-Favart und Garrido schlugen deshalb ein früheres, drittes Anbetungstriptychon Memlings vor, das als Vorbild der beiden erhaltenen Versionen gedient haben sollte, allerdings aber heute nicht mehr überliefert sei.³⁵⁶

So sehr sie in ihrem Artikel aufgrund der Interpretation der Unterzeichnung zu Recht darauf hingewiesen haben, daß die Komposition keine wirkliche Neuschöpfung

³⁵³ Dominique HOLLANDERS-FAVART und Maria C. GARRIDO, 1985, S.200.

³⁵⁴ Dominique HOLLANDERS-FAVART und Maria C. GARRIDO, 1985, S.202.

³⁵⁵ Johannes TAUBERT, 1975, S. 67-68.

³⁵⁶ Dominique HOLLANDERS-FAVART und Maria C. GARRIDO, 1985, S.202.

Memlings sein kann, sondern sich auf bereits existierende Vorbilder bezieht³⁵⁷, so sehr haben sie dennoch die künstlerischen Fähigkeiten Memlings unterschätzt, wenn sie ein direktes Vorbild glauben konstruieren zu müssen, das ihnen als Vermittlungsglied zwischen dem von der Forschung schon lange als Vorbild betrachteten Columba-Altar Rogiers und den beiden Triptychen Memlings dienen muß. Meiner Meinung nach zeigt die unterschiedliche Konzeption der beiden Anbetungsaltäre, die ich in den vorigen Abschnitten zu verdeutlichen gesucht habe, daß Memling sich sehr selektiv mit dem Rogierschen Altar in München beschäftigt hat. Der folgende Abschnitt soll sich mit dem Verhältnis von Memlings Triptychen mit Rogiers Columba-Altar beschäftigen und weitere Kopien nach Rogier betrachten, um die künstlerische Auseinandersetzung Memlings mit dem Vorbild zu verdeutlichen.

³⁵⁷ Dominique HOLLANDERS-FAVART und Maria C. GARRIDO, 1985, S.202-203.

IV.2.4. Das Verhältnis Memlings zu Rogier van der Weydens Columba-Altar

Der Columba-Altar des Rogier van der Weyden, aus der Sammlung Boisserée in die Alte Pinakothek in München gelangt³⁵⁸, ist sicherlich eines der bedeutendsten Werke der altniederländischen Malerei überhaupt. Das Altarbild, dessen originaler Rahmen sich nicht erhalten hat, mißt 138 x 153 cm im Mittelbilde und 138 x 70 cm in den Seitenflügeln. Das Altargemälde war allem Anschein nach auf der Außenseite nicht figürlich bemalt³⁵⁹. (Abb.22-24)

In der neueren Literatur ist das Altargemälde einheitlich Rogier van der Weyden zugesprochen worden. Friedländer betrachtete es als ein spätes Werk Rogiers, welches, "*der Leere der Form, (der) müde(n) Gleichgültigkeit des Ausdruckes*" wegen um 1460 entstanden sei³⁶⁰, eine Datierung kurz vor 1460 schlugen auch Beenken³⁶¹, Panofsky³⁶² und Davies³⁶³ vor. Nur Puyvelde datierte das Altarbild in die Mitte des 1430er Jahre³⁶⁴. Die späte Datierung des Gemäldes hing indes neben stilistischen Gründen auch von der Identifizierung des Stifters mit dem Kölner Ratsherrn Godert von dem Wasserfass zusammen, aus dessen, dem Hl.Georg geweihten Kapelle in der Pfarrkirche St. Columba der Altar stammte.³⁶⁵ Markham-Schulz hat auf mehrere Irrtümer bezüglich vermeintlicher Fakten, fester Daten und der unsicheren Provenienz aufmerksam gemacht, die eine Datierung um 1460 zu bestätigen schienen.³⁶⁶ Sie vermutete dennoch einen Kölner Auftraggeber, auch Godert von dem Wasserfass mochte sie letztlich nicht ausschließen, und wies auf die um 1463 einsetzende Rezeption der Rogier'schen Komposition durch Kölner Maler aus dem Umkreis des Meisters des Marienlebens hin³⁶⁷.

³⁵⁸ München, Alte Pinakothek. Inv. WAF 1189-1191.

³⁵⁹ Heute ist die Rückseite der Tafeln mit einer roten Schutzbemalung versehen. Nach Auskunft von Prof. Dr.Hubertus Falkner von Sonnenburg befinden sich darunter Reste einer gleichmäßig schwarzen Marmorierung, die wahrscheinlich original ist. Vgl. auch J.R.J.van ASPEREN DE BOER, 1992, S.218.

³⁶⁰ Max J.FRIEDLÄNDER, 1924, S.31.

³⁶¹ Hermann BEENKEN, Rogier van der Weyden, München1951, S.84-88.

³⁶² Erwin PANOFSKY, 1953, S.286-287

³⁶³ Martin DAVIES, *Rogier van der Weyden. An Essay with a Critical Catalogue of Paintings assigned to him and to Robert Campin*, London 1972, S.34-35, S.91-92.

³⁶⁴ Leo van PUYVELDE, *La genèse de la forme artistique chez Rogier van der Weyden*. In: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Bd. 1, Berlin 1967, S.46-58. (=Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964)

³⁶⁵ Anne MARKHAM-SCHULZ, *The Columba-Altarpiece and Rogier van der Weyden's stylistic development*. In: *Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst*, 3.F., 22, 1971, S.64-66.

³⁶⁶ Anne MARKHAM-SCHULZ, 1971, S.64-66.

³⁶⁷ Anne MARKHAM-SCHULZ, 1971, S.64.

In ihrer Ableitung der Rogierschen Kompositionsmotive aus der französischen Buchmalerei, und überlieferter Eyckischer und Flémallescher Formulierungen der Anbetung der Könige machte sie erstmalig auf motivische Übereinstimmungen mit Stefan Lochners Altar der Stadtpatrone aufmerksam, die eine genaue Kenntnis des Kölner Werkes voraussetzten, sowie auf Ähnlichkeiten mit Pietro Lorenzettis Mariengeburt aus dem Dom in Siena.³⁶⁸ Daraus folgerte sie eine Entstehung aus der Zeit der Italienreise Rogier van der Weydens, die dieser, Bartolomeus Facius zur Folge im Heiligen Jahr 1450 nach Rom unternommen hatte.³⁶⁹ Schließlich meinte Markham-Schulz einen *terminus ante quem* belegen zu können, der noch vor dem in der Literatur bereits bekannten Hochaltar Friedrich Herlins in Nördlingen, dessen Datierung 1462 inschriftlich gesichert ist³⁷⁰, lag. Sie glaubte, in dem Sterzinger Altar des Hans Multscher³⁷¹ gravierende Übereinstimmungen mit Rogiers Columba-Altar aufzufinden, die Multschers unmittelbare Kenntnis gerade dieses Werkes voraussetzten. Der Vertrag für den Sterzinger Altar wurde von Multscher am 9. Januar 1456 in Innsbruck geschlossen, die Aufstellung des Altares in der Liebfrauenkirche zu Sterzing erfolgte zwischen dem 31. Juli 1458 und dem 7. Januar 1459.³⁷²

³⁶⁸ Anne MARKHAM-SCHULZ, 1971, S.66-70.

³⁶⁹ Max J. FRIEDLÄNDER, II, S.14.

³⁷⁰ vgl. Johannes TAUBERT, *Friedrich Herlins Nördlinger Hochaltar von 1462. Fundbericht*. In: Kunstchronik, 25, 1972, S.57-61; zur Rekonstruktion des Altares vgl. Roland RECHT, *Nicolaus de Leyde et la sculpture à Strasbourg-1460-1525*, Straßburg 1987, S.154-156; siehe auch allegemein hierzu: Friedrich HAACK, *Friedrich Herlin*, Straßburg 1900.

³⁷¹ Aufgrund stilistischer Differenzen hat man den Sterzinger Altar (Museo Civico, Vipiteno) aus dem eigenhändigen Oeuvre Multschers, wie es sich auf den signierten Flügeln des Wurzacher Altares (Berlin-SMPK Gemäldegalerie, Inv.1621 A-G) ausgrenzen müssen und einen Werkstattmitarbeiter Multschers, den Meister des Sterzinger Altares rekonstruiert, vgl. u.a. Charles D.CUTTLER, 1990, S.283. Zur Zuschreibung des Sterzinger Altares schreibt MARKHAM-SCHULZ, 1971, S.72, der Sterzinger Altar sei von Multscher " *apparently without assistance* " ausgeführt worden. Deshalb sei eine Reise Multschers nach Köln zwischen Januar 1456 und Januar 1459 sehr wahrscheinlich auszuschließen und die Entstehungszeit des Columba-Altars zwischen 1450 (der Italienreise Rogiers) und 1455 festzuhalten. Diese Feststellung widerspricht leichtfertig allen mühsam zusammengetragenen Fakten zur Organisation von Maler- und Schnitzerwerkstätten (Vgl. Hans HUTH, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967, insbes. S.67-69, S.70-86). Gerade die Werkstatt Hans Multschers, der als Bildschnitzer und als Maler belegt ist, erfordert eine effizient organisierte Arbeitsteilung, um die enorme Nachfrage an Werken des Ulmer Meisters überhaupt befriedigen zu können. Vgl. zum Problem der Multscher-Werkstatt und insbesondere zum Sterzinger Altar auch die neueren Veröffentlichungen zu Multscher: Nicolò RASMO, *Der Multscher-Altar in Sterzing*, Bozen 1963, S.21-23, S.43-45; Manfred TRIPPS, *Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427-1467*, Weißhausen 1969, S.125-162; Irmtraud DIETRICH, *Hans Multscher. Plastische Malerei - Malerische Plastik. Zum Einfluß der Plastik auf die Malerei der Multscher Retabel*, Bochum 1992, S.127-136.

³⁷² Anne MARKHAM-SCHULZ, 1971, S.70.

Obwohl bereits Winkler die Pariser Verkündigung Rogier van der Weydens als Vorbild für die Sterzinger Verkündigung überzeugend dargelegt hatte³⁷³, akzeptierte die weitere Forschung den aus den oben ausgeführten Überlegungen³⁷⁴ abgeleiteten Datierungsvorschlag von Markham-Schulz (zwischen 1450 und 1455) widerspruchslos. Dennoch ist die Argumentation Markham-Schulz in Bezug auf ihre Datierung des Columba-Altars nichts weniger als stichhaltig. Sie erkennt zwar Winklers Darlegungen an, meint aber zugleich in mehreren Details Abweichungen gegenüber der Pariser Verkündigung zu erkennen, die ihrer Meinung nach nur auf die direkte Rezeption der Columba-Verkündigung zurückgeführt werden könne. Auch für die Sterzinger Anbetung der Könige, deren Wurzeln sie immerhin in älteren Vorbildern der altniederländischen Malerei begreift, seien bestimmte Körperhaltungen der Könige mittelbar aus dem Columba Altar entlehnt.³⁷⁵ Daß, wenn der Columba-Altar tatsächlich als ein aus der eigenen Anschauung bekanntes Vorbild für den Maler des Sterzinger-Altars in Anspruch genommen werden kann, wie es Markham-Schulz nahelegen möchte, die Darstellung der Mitteltafel des Rogier Altars, die doch eine unerhörte, neuartige Auffassung des Themas der Anbetung darbot, auch nicht in

³⁷³ Friedrich WINKLER, 1913, S. 128-129.

³⁷⁴ Anne MARKHAM-SCHULZ, 1971, S.70-72.

³⁷⁵ Anne MARKHAM-SCHULZ, 1971, S.70-72.

Ich glaube vielmehr, daß die von Markham-Schulz genannten Übereinstimmungen zwischen den Sterzinger Altarflügeln und dem Columba-Altar allgemeinerer Natur sind. Es erscheint mir in keinsten Weise plausibel, daß der Sterzinger Maler Details, wie die aus dem Gewand des Erzengels hervorragenden Zehenspitzen entlehnt, sich ansonsten aber eines anderen, älteren Raumschemas bedient, wie es u.a. die Verkündigung auf Lochners Stadtpatronenalter zeigt, und wie es auch wiederholt in der Werkstatt des Dirk Bouts aufgegriffen wurde (Verkündigung im Prado, Madrid; Verkündigung im Gulbenkian Museum, Lissabon; Vgl. Barbara JAKOBY, *Der Einfluß niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440-1490)*, Köln 1987, S.138-156). Dieses Schema rezipiert eben nicht die Rogiersche Umsetzung einer *thalamus virginis*, wie es Erwin PANOFKY, 1953, S. 254, hervorgehoben hat. Vielmehr scheint sich der Maler der Sterzinger Altarflügel, dessen Stil in Hinblick auf die Entwicklung der Malerei in Süddeutschland eher retardierend zu nennen ist, an der Form- und Körperauffassung der zeitgenössischen Plastik und Skulptur orientiert zu haben, wie sie in einer künstlerisch Rogier verwandten Haltung zum Beispiel in der Dangolsheimer Madonna formuliert wurde, die kürzlich mit überzeugenden Argumenten als Frühwerk des Nicolaus Gerhardt erkannt worden ist (vgl. Hartmut KROHM, *Die Dangolsheimer Muttergottes*. In: Kat.Ausst. Berlin 1989, Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, Skulpturengalerie SMPK, "Die Dangolsheimer Muttergottes nach ihrer Restaurierung", S.9.-19). Daß Rogiers Gestaltungsweise selbst eng mit der Tradition der Bildschnitzer in Tournai und Brüssel zusammenhängt, ist wiederholt betont worden. (Vgl. J.BORCHGRAVE D`ALTENA, *Roger de le Pasture-Roger van der Weyden et les sculpteurs*. In: Rogier dan der Weyden en zijn tijd, Colloque International (11-12 Juni 1964), Brüssel 1974, S.13-35; Robert DIDIER, *Le milieu bruxellois et le problème Flémalle-de la Pasture/van der Weyden*. In: Les dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III. (Le problème Maître de Flémalle-van der Weyden). Hrsg. von Roger van Schoute und Dominique Hollanders-Favart, Louvain-la-Neuve 1981, S. 9 - 26;)

Ansätzen in der entsprechenden Formulierung des Multscher Altares kompositorisch verarbeitet worden sein sollte, ist mehr als unwahrscheinlich³⁷⁶. Markham-Schulz' Datierung des Columba-Altars vor 1456 erscheint somit keineswegs zwingend.

Die Erörterung dieser Datierungsfrage ist deshalb von entscheidender Bedeutung, weil eine Anwesenheit Memlings in Rogiers Werkstatt gegen Ende der 1450er Jahre wahrscheinlicher ist, als in den Jahren zuvor.³⁷⁷ Unmittelbar nach dem Tode Van der Weydens im Jahre 1464 läßt sich Memling in Brügge als Meister nieder. Rogier van der Weyden und Jacques Daret erhielten ebenfalls ihre Freimeisterschaft kurze Zeit nachdem ihr Lehrmeister, Robert Campin, aus Tournai verbannt worden war. Es scheint üblich gewesen zu sein, daß Lehrlinge und Gesellen in dem Augenblick selbstständig wurden, in dem ihr Meister an der Ausübung seines Handwerkes gehindert war.³⁷⁸ Dies legt eine Betätigung Memlings in Rogiers Werkstatt kurze Zeit vor dessen Tod nahe, die schwerlich länger als sechs oder sieben Jahre gedauert haben kann. Eine direkte Beteiligung Memlings an der Ausführung des Columba Altares, wie sie früher verschiedentlich vermutet wurde³⁷⁹, konnte bislang nicht nachgewiesen werden. Neuere naturwissenschaftliche Untersuchungen des Münchner Columba-Altars haben allerdings einen komplizierten Entstehungsprozeß sichtbar gemacht.³⁸⁰ Die Unterzeichnung des Altares, die erste Formulierung der Bildgedanken, scheint nicht von Rogier selbst zu stammen, sondern weist ihrem Stil nach auf Vrancke van der Stockt zugeschriebene Werke.³⁸¹ Der Altar ist in einem zweiten Stadium grundlegend umgearbeitet worden. Hier erst sind die Lochners Stadtpatronenaltar entlehnten Motive

³⁷⁶ Dies zeigt insbesondere die Rogier-Rezeption auf dem Nördlinger Altar von Friedrich Herlin (Vgl. Friedrich HAACK, *Friedrich Herlin*, Straßburg, 1900). Kompositorisch neue Formulierungen einer tradierten Ikonografie müssen, und das legt auch die Rezeption niederländischer Vorbilder (u.a. Campins Werl-Altar in der Minopritenkirche (Madrid, Prado), D.Bouts Passionsaltar aus der Laurentiuskirche; heute in München, Alte Pinakothek) durch die Kölner Malerei nahe, sind umgehend den eigenen Fähigkeiten gemäß verarbeitet worden.

³⁷⁷ Max J. FRIEDLÄNDER, II, S. 15.

³⁷⁸ vgl. auch Albert SCHOUTEET, 1989, S.7-8.

³⁷⁹ Max J. FRIEDLÄNDER, II, S.15; 1928, S. 16-18; Vida J.HULL, 1981, S.10.

³⁸⁰ J.R.J.van ASPEREN DE BOER, 1992, S.202-221.

³⁸¹ J.R.J.van ASPEREN DE BOER, 1992, S.219; S.39-40.

Vrancke van der Stockt ist als Nachfolger Rogiers im Amte des Brüsseler Stadtmalers belegt. Neben anderen stilistisch identifizierten, namentlich jedoch anonymen Meistern, deren Mitarbeit in Rogiers Werkstatt wahrscheinlich gemacht werden konnte (z.B. der Meister der Katharinen-Legende, von Friedländer mit Rogiers Sohn Pieter van Weyden assoziiert (Vgl. Max J.FRIEDLÄNDER, IV, 1926, S.99-111) hat man in Vrancke van der Stockt den Meister des sog.Cambrai-Altars (Madrid Prado) gesehen und um ihm danach eine Reihe von Gemälden zugeschrieben.

Vgl. den Eintrag Josef DUVERGERS im Thieme-Becker, Bd.32, S.69-70.- Siehe auch den Brüsseler Ausstellungskatalog von 1953 "*Bruxelles au quinzième siècle*", S.73-84.

verarbeitet worden. Auch der Stifter war ursprünglich nicht geplant, sondern ist erst während des Malvorganges eingefügt worden.³⁸²

Jellie Dijkstra hat in zwei Aufsätzen darauf aufmerksam gemacht, daß Memlings Triptychen der Anbetung der Könige in Madrid und Brügge in ihrem Oberflächenbild bestimmte Details des Columba-Altars wiedergeben, die dort zwar in der Unterzeichnung angelegt waren, auf der gemalten Bildoberfläche jedoch nicht mehr sichtbar sind.³⁸³ Dies betrifft auf der Madrider Anbetung Memlings vor allem die Position und Körperhaltung des Christkinds auf dem Schoße seiner Mutter. Das Christkind sitzt insgesamt etwas höher und aufrechter, sein Kopf ist näher am Körper der Mutter. Der rechte Arm des Kindes ist erhoben, sein linker Arm liegt dichter am Körper. Diese, von Memling gegenüber der Oberflächenerscheinung des Columba-Altars veränderten Details, finden sich sehr genau auch in der entwerfenden ersten Unterzeichnung der Münchner Anbetung (Abb.25, 26, 27a-b).

Die Übereinstimmungen zwischen dem Madrider Bild Memlings und der Mitteltafel in München beschränken sich also nicht nur auf die sichtbare Oberfläche, sondern sind bereits, und noch deutlicher, während des Entwurfs- und Entstehungsprozesses des Gemäldes zu beobachten. In Madrid bedeckte das weiße Kopftuch der Madonna ursprünglich Stirn und Haaransatz, wie aus der Betrachtung der Unterzeichnung deutlich wird.³⁸⁴ (Abb.16a) Auf dieses Detail, das die Maria auf dem Columba-Altar aufweist, ist dann in der gemalten Bildoberfläche der Madrider Anbetung verzichtet worden. Auch das Mittelbild des Floreins-Triptychons weist Übereinstimmungen mit unterzeichneten, aber nicht ausgeführten Motiven des Columba-Altars auf. So ist dort rechts, über dem Hinterteil des Ochsens ein spitzer Lattenzaun unterzeichnet, auf dessen Wiedergabe schließlich verzichtet wurde. Dieses Motiv findet sich ausgeführt auf Memlings Brügger Tafel (Abb.28).³⁸⁵

Alles deutet darauf hin, daß Memling während seiner Arbeit an beiden Dreikönigsaltären über Zeichnungen verfügte, welche die unterschiedlichen Entwürfe zu Rogiers Münchner Gemälde wiedergaben, wie sie nun durch die Interpretation der Unterzeichnung herausgearbeitet werden konnten³⁸⁶. Die von der kunsthistorischen

³⁸² Eine detaillierte Beschreibung der Unterzeichnungen, der Veränderungen zwischen dem ersten Entwurf und der Überarbeitung, und die Abweichungen während des Malvorganges in: J.R.J.van ASPEREN DE BOER, 1992, S.206-221, Abb.235-269.

³⁸³ Jellie DIJKSTRA, 1985, S.188-197; Jellie DIJKSTRA, 1989, S.43-46, S.50-52.

³⁸⁴ Dominique HOLLANDERS-FAVART und Maria C. GARRIDO, 1985, S.201.

³⁸⁵ Zur ikonologischen Deutung dieses Motivs siehe Jellie DIJKSTRA, 1989, S.51³³.

Dort auch weitere Beispiele für die Verwendung des Zaunmotivs in Gemälden und Drucken des 15. Jahrhunderts.

³⁸⁶ Jellie DIJKSTRA, 1985, S.188-197; Jellie DIJKSTRA, 1989, S.34-36; Dominique HOLLANDERS-FAVART und Maria C. GARRIDO, 1985, S.198-202; Maria C. GARRIDO und Dominique HOLLANDERS FAVART, 1984, S.151-163; J.R.J.van ASPEREN DE BOER, 1992, S.206-221.

Forschung vermutete Anwesenheit Memlings in der Van der Weyden Werkstatt wird durch die Auslegung der Ergebnisse naturwissenschaftlicher Untersuchungen der drei Triptychen bestätigt. Selbst wenn Memling nicht schon während der Ausführung des Columba-Altars der Werkstatt Rogiers angehört hätte, was allerdings in höchstem Maße wahrscheinlich ist, kann er solche Arbeitsskizzen nur innerhalb der Werkstatt angefertigt, bzw. erhalten haben.

Der kreative, schöpferisch verändernde Umgang Memlings mit dem Columba-Altar offenbart sich indes in der bemerkenswerten Eigenständigkeit der Kompositionen in Brügge oder Madrid. Auf beiden Anbetungsdarstellungen Memlings ist der vielfigurige, bewegungsreiche Kompositionsaufbau der Münchner Mitteltafel zugunsten einer konzentrierteren, um Ausgeglichenheit bemühten Wiedergabe des Themas aufgegeben worden (Abb.1, 9, 23). Statt eines auf der rechten Bildhälfte durch das Gefolge der Heiligen drei Könige entstehenden motivischen und dynamischen Schwerpunktes, ordnet Memling die Szene in strikter Symmetrie und verzichtet in Brügge auf alle von der Haupthandlung ablenkenden Motive, bei gleichzeitig äußerster Reduktion der abgebildeten Personen. In beiden Tafeln führt Memlings symmetrisierende Bildauffassung zu einer Umgruppierung der Figuren gegenüber Rogiers Columba-Altar. Joseph und der mittlere König tauschen ihre Positionen im Bild, dem knieenden ältesten König wird so ein räumliches Pendant fast spiegelbildlich gegenüber gestellt. Auch die Haltung des jüngsten Königs, der bei Memling als Mohr wiedergegeben ist, erscheint gegenüber der Münchner Tafel verändert. Er schreitet nun nicht mehr, in Rückenansicht gezeigt, von vorn in den Bildraum hinein, sondern nähert sich dem Christkind seitlich aus dem Bildraum eintretend. Die doppelte Bewegungsrichtung der Rogierschen Personen, die sich einerseits durch eine Bogenöffnung von hinten dem Geschehen nähern, und andererseits, in der Figur des eleganten jüngsten Königs³⁸⁷ von vorn hinzutreten, hat Memling zu einer deutlicher auf das Christkind bezogenen Figurenanordnung umgeformt.

In beiden Tafeln Memlings zeigt sich das Bemühen um eine Vereinheitlichung der Komposition und damit um eine Verdichtung des Darstellungsinhaltes. Daß es sich bei

³⁸⁷ Diese in Rückenansicht wiedergegebene Gestalt des jüngsten Königs, die ebenfalls als Bildnis Karls des Kühnen gedeutet wurde (Vgl. Anne MARKHAM-SCHULZ, 1971, S. 54-65), hat den Kopisten besondere Mühe gemacht. Ein Beispiel für die mißverständene Körperlichkeit dieser Figur bietet eine in Nürnberg aufbewahrte Anbetungsdarstellung, die dem Meister des Marienlebens zugeschrieben wird. (Germanisches Nationalmuseum, BSTGS Inv.WAF 637; Vgl. Gisela GOLDBERG und Gisela SCHEFFLER, 1972, S.342-348, insbes.343-344; Abb.71) Man hat in dieser Tafel eine Synthese zwischen Lochners Stadtpatronenaltar und Rogiers Columba-Altar gesehen. Die Argumente dafür, nämlich die symmetrisierende Komposition, treffen in gleichem Maße auch auf die Madrider Anbetung Memlings zu. Gisela GOLDBERG und Gisela SCHEFFLER, 1972, S.344 vergleichen denn auch die Komposition der Nürnberger Tafel mit diesem Werk Memlings.

Memlings Bestreben beide Male nicht um eine Vereinfachung der Rogierschen Formulierungen handelt, wird besonders durch die Betrachtung zweier weiterer niederländischer Werke deutlich, die sich mit dem Columba-Altar auseinandergesetzt haben und in viel engerem Sinne als "Kopien" betrachtet werden können.

Mehrere, dem Meister der Katharinenlegende³⁸⁸ zugeschriebene Tafeln konnten kürzlich zu einem Triptychon rekonstruiert werden (Abb.32).³⁸⁹ Dargestellt sind Verkündigung und Geburt Christi (Abb.36) auf dem linken Flügel, die Anbetung der Könige in der Mitte (Abb.33), die Darbringung im Tempel bildet die obere Hälfte des rechten Flügels, die untere ist verloren. Die Rückseiten zeigen Maria mit dem Kind und Johannes den Evangelisten.³⁹⁰ Die Anbetung der Könige auf der Mitteltafel reproduziert Rogiers Münchner Darstellung wörtlich. Zwar führte das schmalere Format dieser Tafel³⁹¹ zu einer Streckung der Komposition, aber der Meister der Katharinenlegende veränderte die Darstellung nicht, fügte weder hinzu, noch nahm er fort. In seiner Wiederholung des Rogierschen Vorbildes übernimmt er Motive, ohne vollends zum Kopisten zu werden, indem seinen Figuren eben jener derbe Ausdruck in Haltung und Physiognomie eigen ist, zu dem Rogiers Typen sich in seiner unmittelbaren Werkstattnachfolge entwickeln und umformen sollten.³⁹² Eine selbstständige künstlerische Haltung dem Vorbild gegenüber ist beim Meister der Katharinenlegende indes nicht zu spüren.

Georges Hulin de Loo veröffentlichte 1928 ein Triptychon, das er als Jugendwerke Memlings identifizierte.³⁹³ Friedländer schloß sich seinen Überlegungen an und schrieb, daß sich der Charakter Memlings in diesen Tafeln nicht sonderlich ausgeprägt zeige³⁹⁴, fügte jedoch zwei weitere Werke hinzu, die stilistisch auf engste mit Hulins Tafeln zusammenhingen.³⁹⁵ Das später sogenannte "Polyptychon des Hulin de Loo"³⁹⁶ besteht bis heute aus 5 Tafeln. Einer fragmentarischen Verkündigung, einer Geburt Christi (Abb.35), der Anbetung der Könige (Abb.34), der Darbringung im Tempel und

³⁸⁸ vgl. Max J. FRIEDLÄNDER, IV, S.99-111.

³⁸⁹ Christiane DEROUBAIX, *Un triptych du Maître de la Légende de Sainte Catherine (Pieter van der Weyden reconstitué)*. In: Bulletin de l'Institut Royale de Patrimoine Artistique, 17, 1978-1979, S.153-174.

³⁹⁰ Verkündigung und Darbringung im Museo Bargello, Florenz; die Anbetung der Könige in einer Schweizer Privatsammlung; die Geburt Christi in der Slg.Perrenet in Dijon. (DEROUBAIX, 1978/1979, S.157, Fig.1.)

³⁹¹ 160 x 107 cm. Zur Provenienz der Tafel vgl.Christiane DEROUBAIX, 1978/1979, S.159¹⁸.

³⁹² Dies trifft auch auf die Werkgruppe zu, die man um Vrancke van der Stockt gruppiert hat. Vgl.oben, S.86³⁸¹.

³⁹³ Georges HULIN DE LOO, *Hans Memlinc in Rogier van der Weyden's studio*. In: Burlington Magazine, 52, 1928, S.160-177 (Verkündigung / Anbetung / Darbringung).

³⁹⁴ Max J. FRIEDLÄNDER, VI, S.18-20.

³⁹⁵ Max J. FRIEDLÄNDER, VI, S.18-21, Nr.32, 99 A-C.

³⁹⁶ Maria CORTI und Giorgio T.FAGGIN, 1969, S.93-94, Nr.17 A-E.

einer Ruhe auf der Flucht nach Ägypten³⁹⁷. Martha Wolff war die erste, die eine Ausgrenzung dieser Werke aus dem Oeuvre Memlings vornahm und die Namensgebung "Meister der Prado-Anbetung" vorschlug³⁹⁸. Die Abschreibung wurde vor allem aufgrund von naturwissenschaftlichen Untersuchungsergebnissen vorgenommen, da sowohl der pastosere Farbauftrag, der Röntgenbefund, als auch die Unterzeichnungen mit Memlings Schaffen unvereinbar waren.³⁹⁹ Dem Meister der Prado-Anbetung standen offensichtlich ebenfalls die Entwürfe des Rogier'schen Columba-Altars vor Augen, als er die namensgebende Tafel ausführte. Vielleicht gehörte dieser Meister zur selben Zeit wie Memling der Rogier Werkstatt an. Die Haltung des Christkindes auf dem Schoße der Madonna reflektiert den ersten unterzeichneten Entwurf der Münchner Epiphanie (Abb.25) und ähnelt dadurch der Memlingschen Mitteltafel in Madrid (Abb.9).⁴⁰⁰ Auch der Marienotypus seiner Geburtsdarstellung, mit ihrem weit nach hinten ragenden Gewand, scheint auf dasselbe Vorbild zurückzugehen, wie Memlings Geburtsflügel in Madrid.⁴⁰¹ Dennoch haftet seine Darstellung der Anbetung, bis auf die Variation, den jüngsten König als Schwarzen darzustellen, an der Formulierung Rogiers. Das Vorbild wird nicht künstlerisch verarbeitet, sondern in einem subtraktiven Vorgang, Motiv für Motiv der Vorlage entnommen, ohne daß deren Wesenszüge begriffen oder der fremde Charakter des Vorbildes in die eigene Sprache transformiert wird.

Memling hingegen gelingt es, durch eine selbstständige, konzeptuelle Verarbeitung des Vorbildes zu künstlerisch anderen, neuen Lösungen vorzustoßen. Dies scheint weniger ein Persönlichkeitszug Memlings zu sein, als vielmehr ein bewußter Akt, der ein neues, noch nicht allgemeines Selbstverständnis des Künstlers gegenüber seiner Umwelt voraussetzt.

³⁹⁷ Verkündigung und Ruhe auf der Flucht: Glasgow, Burrell Collection.

Die Geburt Christi: Birmingham City Museum and Art Gallery.

Die Anbetung der Könige: Madrid, Museo del Prado, Inv. 1558.

Die Darbringung im Tempel: Washington, National Gallery of Art (S.H.Kress Collection)

³⁹⁸ John HAND und Martha WOLFF, *Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, Washington D.C. 1989, S.155-161. Mit vollständiger Bibliographie zu diesen Bildern.

³⁹⁹ John HAND und Martha WOLFF, 1986, S.158-159; Maria C. GARRIDO und Dominique HOLLANDERS-FAVART, 1984, S.163-165.

⁴⁰⁰ Vgl.oben S.61-63.

⁴⁰¹ Vgl.oben S.63-64.

IV.3. Der Danziger Weltgerichtsalter

IV.3.1. Geschichte und Forschungsstand

Den Weltgerichtsalter aus der Marienkirche in Gdansk (Abb.37, 38)⁴⁰² umgibt eine verworrene, und bis heute nicht in allen Einzelheiten geklärte Geschichte. Der Forschung galt er lange als Werk Jan van Eycks⁴⁰³, später wurden Albert Ouwater⁴⁰⁴, Hugo van der Goes⁴⁰⁵ und Michael Wolgemut⁴⁰⁶ als Autoren vorgeschlagen.

Die Zuschreibung des Danziger Weltgerichtsaltes an Memling erfolgte 1843 durch Hotho⁴⁰⁷, dem sich die Forschungsmeinung weitgehend anschloß.⁴⁰⁸ Die ausführlichen Studien Jan Bialostockis, die sich unter ikonographischen und stilistischen Fragestellungen dem Altar widmeten und auch naturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse interpretierten, haben die Zuschreibung Hothos bestätigt.⁴⁰⁹ Lediglich McFarlane und Wind zweifelten die Autorschaft Memlings in jüngerer Zeit

⁴⁰² Heute im Muzeum Narodowe, Gdansk, und nicht, wie in Walter Kempowskis Roman "Mark und Bein" (München 1992), S. 116-117, geschrieben steht, in der Marienkirche. (Trotz derzeitiger Bestrebungen seitens der Katholischen Kirche Polens, die einst verstaatlichten Kunstschatze des Mittelalters wieder in die Glaubenshäuser zurück zu holen, steht zu hoffen, daß Kempowskis Irrtum nicht visionären Charakter hat.)

⁴⁰³ Vgl. Jan BIALOSTOCKI, 1966, Dok.Nr.15, S.109; Nr.18, S.112. Auch Vivant Denon (vgl. Kap.III.3.) sprach sich in den *Notice des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon*, Paris 1810, Nr.303, für Jan van Eyck als Autoren aus.

Johanna SCHOPENHAUER, 1822, 1, S.96-98, und Gustav F.WAAGEN, 1822, S.241-252, besprechen den Weltgerichtsalter als ein Werk Jan van Eycks.

⁴⁰⁴ Aloys HIRT, *Ueber die diesjährige Kunstausstellung auf der Königlichen Akademie zu Berlin*, Berlin 1815, S.4-10; Johann D. PASSAVANT, *Beiträge zur Kenntnis der alt- niederländischen Malerei des 15ten und 16ten Jahrhunderts (Fortsetzung)*. In: Kunstblatt 22,10, 1841, S.39-40.

⁴⁰⁵ Vivant DENON, *Catalogue des oeuvres d'art cédées par la Prusse et exposées au Louvre*, Paris 1807.

⁴⁰⁶ Wilhelm SCHADOW, *Verzeichnis von Gemälden und Kunstwerken welche durch die Tapferkeit der Vaterländischen Truppen wiedererobert worden*, Berlin 1815, Nr.1, S.1-3.

⁴⁰⁷ Georg F. HOTHO, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*, II, Berlin 1843, S.131-133.

⁴⁰⁸ Einen vollständigen Abriß der Forschungsmeinung zu diesem Altar bis 1964 liefert Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.82-85, 94-103;

Vgl. auch Edgar WIND, *Editor's note*. In: Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.23-27.

⁴⁰⁹ Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.55-123; 1968, S.102-109; 1976, 317-320; 1977, S.61-72; 1978, S.39-45; 1983, S.38-42.

an⁴¹⁰, doch ihre Vorbehalte konnten argumentativ widerlegt werden⁴¹¹, so daß heute die Zuschreibung an Memling allgemein akzeptiert wird.⁴¹²

Der ungewöhnlichen Geschichte des Danziger Weltgerichtsaltars widmete sich eingehend eine Studie Aby Warburgs.⁴¹³ Das Triptychon wurde 1473 auf einem unter burgundischer Flagge segelnden Schiff der Medici vor der Küste Englands von einem Schiff der Hanse gekapert, deren Kapitän, Paul Benecke die an Bord befindlichen Waren in seine Heimatstadt verbringen ließ und das Altarbild in die Kapelle der Georgenbruderschaft der Seefahrer in der Danziger Marienkirche stiftete.⁴¹⁴ Warburg gelang es zunächst, das Wappen der Stifterin zu identifizieren, bevor durch Archivstudien Angelo Tani als der auf dem Altarbild dargestellte Stifter erkannt werden konnte.⁴¹⁵ (Abb.40-41)

Angelo Tani leitete von London aus seit 1448 die Geschicke der Brügger Medici Bank, 1450 ließ er sich dort nieder und wurde ihr Direktor. Sein Assistent war Tommaso Portinari, der später Hugo van der Goes' Triptychon für S.Maria Nuova in Florenz stiften sollte und auch als Auftraggeber Memlings in Erscheinung tritt⁴¹⁶. Im Frühjahr 1464 reiste Tani nach Florenz, um dort über die Geschäfte der Filiale zu berichten. Von Brügge aus drohte Tommaso Portinari brieflich mit dem Austritt aus der Medici Bank, sofern Tani nach Flandern zurückkehren sollte und diskreditierte diesen. Am

⁴¹⁰ K.B.MC FARLANE, 1971, S.16-23; Edgar WIND, *Editor's note*. In: Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.23-27.

⁴¹¹ Jan BIALOSTOCKI, 1978, S.40-44; Nicole VERONEE-VERHAEGEN, 1981, S.171-172.

⁴¹² Barbara G.LANE, 1991, S.623-640; Michael ROHLMANN, *Flämische Tafelbilder im Kreise des Piero de Medici*. erscheint 1993. (Ich danke Dr. Andreas Beyer für die frdl. Überlassung der Druckvorlage des Rohlmann-Aufsatzes) Nachfolgend deshalb ohne Seitenzahl zitiert.

⁴¹³ Aby WARBURG, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Studien I*. In: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, 23, 1902, S.247-266. Im ersten Band der Gesammelten Schriften von 1932 sind diesem Text noch ausführliche Anmerkungen und die Dokumente beigelegt worden, Aby WARBURG, *Gesammelte Schriften* (Hrsg. Gertrud Bing), Bd.1, Leipzig und Berlin 1932, S.370-380.

⁴¹⁴ Seit 1469 lag die Hanse im Krieg mit England und brachte systematisch englische Schiffe auf. Tommaso Portinari, neben seiner Tätigkeit als Oberhaupt der Medici-Filiale in Brügge auch als Ratgeber am Hofe Karls des Kühnen aktiv, ließ das Schiff, welches Waren der Medici nach England bringen sollte, unter der neutralen burgundischen Flagge fahren. Die Verletzung der burgundischen Neutralität führte zu einem größeren Konflikt, in dem auch Papst Sixtus IV. 1474 eine Drohbulle nach Danzig sendete. Der Tod Karls des Kühnen im Jahre 1477 scheint für die friedliche Beilegung des Konfliktes vor allem verantwortlich zu sein.

Siehe dazu ausführlich: Aby WARBURG, 1902, S. 251-252; Willi DROST, 1941, S.8-12; Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.85-86 (mit Verweisen auf die publizierten Dokumente).

⁴¹⁵ Aby WARBURG, 1902, S. 253-256. Zu den Stifterwappen vgl. auch Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.78-79, S.81.

⁴¹⁶ Vgl. Jochen SANDER, 1992, S. 235⁵.

6. August 1465 wurde Portinari offiziell zum Nachfolger Angelo Tanis eingesetzt, dieser blieb jedoch weiterhin sein Partner in der Leitung der Brügger Filiale. 1466 heiratete Tani 51-jährig die zwanzigjährige Catarina Tanagli⁴¹⁷, die ihm im Sommer 1471 die erste Tochter gebar. Tani hielt sich den Dokumenten nach seit 1464 kontinuierlich in Florenz auf, und reiste lediglich zwischen 1468 bis 1469 im Auftrage der Medici nach London; möglicherweise führte ihn dabei sein Weg über Brügge. Erst 1481 ist ein Aufenthalt Tanis in Brügge nachweisbar, der anlässlich der Liquidierung der Brügger Medici Filiale erfolgte, die Tommaso Portinari, im doppelten Wortsinne, verschuldet hatte.⁴¹⁸

Der Auftrag zum Danziger Weltgerichtsalter ist trotz der ungewöhnlichen Vielzahl der Fakten nicht in allen Einzelheiten geklärt. Das Datum 1473, an dem das Schiff gekapert und Memlings Altarbild seiner Bestimmung entfremdet wurde, liefert zwar einen sicheren Anhaltspunkt für eine Entstehung vor diesem Datum. Da Angelo Tani aber bereits 1464 Brügge verließ, kann er das Triptychon dort nicht zuvor bei Memling in Auftrag gegeben haben. Memling erwarb erst 1465 das Bürgerrecht dieser Stadt⁴¹⁹. Hätte Tani während seiner Reise nach London in den Jahren 1468-1469 tatsächlich in Brügge Aufenthalt genommen und den Altar zu diesem Zeitpunkt bestellt, so wird die Deutung einer auf dem Mittelbild des Altares wiedergegebenen Jahreszahl, 1467, sowohl als Datum der Vollendung oder des Auftragjahres unmöglich.⁴²⁰ Nach Lane liefert auch die Heirat Tanis mit Catarina Tanagli im Jahre 1466 keinen sicheren

⁴¹⁷ Über sie schreibt Aby WARBURG, 1902, S.255: "*die Kenntnis des Frauennamens läßt Catarina als leibhaftige Persönlichkeit auferstehen, eingefügt in den Rusticabau florentini-schen Familienlebens, wo mit den kleinen Mitteln bürgerlicher Haustugenden der große Kampf gegen Not, widriges Schicksal, ungerechte Steuer und Pestilenz an jedem Tage von neuem tapfer und erfolgreich bestanden ward.*"

⁴¹⁸ Aby WARBURG, 1902, S.254-255; Aby WARBURG, 1932, S.370-380; R.de ROOVER, *Money, Banking and Credit in Mediaeval Bruges. Italian Merchants, Bankers, Lombards and Money-Changers. A study in the Origins of Banking*, Cambridge Mass. 1948, S.22, S.381-382; R.de ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank 1397-1494*, Cambridge Mass.1963, S.334-357; Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.81; Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S. 16¹ -17²⁻⁴, S.25-26¹⁷; Barbara G.LANE, 1991, S. 623-627; Michael ROHLMANN, 1993.

⁴¹⁹ Vgl. Kap. II.2., S.4-5.

⁴²⁰ Die Jahreszahl befindet sich auf einer links hinter dem Erzengel diagonal in den Bildraum hineinragenden Grabplatte, um die herum diese Jahreszahl in römischen Ziffern wiedergegeben zu sein scheint (Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.78 rekonstruiert: IC IAC....ANNO DOMI(NI) ...CCCLXVII; Vgl.dort Abb.CXV). Zur Deutung dieser Inschrift siehe auch Willi DROST, 1941, S.7; Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.78, S.84-85, S.94; Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.24, S.26; Barbara G.LANE, 1991, S.626.

Aby WARBURG, 1902, S.254-255 wies darauf hin, daß dieses Datum sich auf das im selben Jahr verfaßte Testament Tanis beziehen lassen könnte. (Auch W.Krassowski, *O kilku kompozycjach opartych na odwzorowaniu podziałów sfery niebieskiej*. In *Renesans*, 1976, S.381-399; hier zitiert nach Przemyslaw TRZECIAK, 1981, S.26, nimmt ein externes Datum an, wenn er den elliptischen Aufbau der Komposition Memlings mit stereometrischen Projektionen der Himmelshalbkugel in Zusammenhang bringt.)

terminus post quem für die Entstehungszeit des Gemäldes.⁴²¹ Lane kann vielmehr einen undokumentierten Aufenthalt Angelo Tanis kurz nach dem 6. August 1465 in Brügge glaubwürdig machen, unmittelbar, nachdem er seinen Posten an Tommaso Portinari abtreten mußte.⁴²² Nach Lane hat Tani den Altar zwischen 1465 und 1471, dem Geburtsjahr seines ersten Kindes in Auftrag gegeben. Der Auftrag scheint Teil einer Stiftung gewesen zu sein, die Angelo Tani seiner in der Badia Fiesolana, einer Medici-Kirche in der Nähe von Florenz, gelegenen, und seinem Namenspatron, dem Erzengel Michael geweihten Kapelle ausgesetzt hatte. Dieses von Rohlmann entdeckte Faktum beantwortet zumindest eine der vielen Fragen, die bislang nicht gelöst werden konnten, nämlich die des ursprünglichen Funktionszusammenhanges des Weltgerichtsaltars⁴²³. Da ein Besuch der Catarina Tanagli in Brügge in Begleitung ihres Gatten nicht sehr wahrscheinlich ist⁴²⁴, ist die Frage nach der Vermittlung ihres Antlitzes an die Brügger Memling-Werkstatt zu stellen.

Völlig ungeklärt ist ebenso die Frage, warum Tommaso Portinari den Altar als sein Eigentum verschiffte, warum er sich selbst so intensiv um die Wiedererlangung dieser Tafel kümmerte. Diese Frage wird durch eine weitere Merkwürdigkeit noch verworrener. Den Kopf der in der Wagschale Michaels betenden nackten männlichen Figur hat Aby Warburg mit plausiblen Argumenten als ein Bildnis Portinaris identifizieren können.⁴²⁵ Nun ist dieser Kopf (Abb.39, 39a) auf einem externen Bildträger gemalt, einer dünnen Zinnfolie, die nachträglich, zu einem nicht genau bestimmbareren Zeitpunkt, auf den hölzernen Bildträger aufgebracht wurde.⁴²⁶ Marijnessen und van der Voorde haben zwar nachgewiesen, daß in der altniederländischen Malerei Stifterporträts manchmal auf diese Weise verändert, oder "aktualisiert" worden sind⁴²⁷. Die Restaurierungsgeschichte des Danziger Weltgerichtsaltars zeigt jedoch, daß dieses Detail bereits 1851 durch zu starke Reinigung nahezu vollständig zerstört gewesen sein muß.⁴²⁸ Die Tatsache, daß ein

⁴²¹ Barbara G.LANE, 1991, S.623.

⁴²² Barbara G.LANE, 1991, S.626.

⁴²³ Michael ROHLMANN, 1993; - Michael ROHLMANN, *Piero de' Medici, Angelo Tani und Hans Memlings Danziger "Jüngstes Gericht"* Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.7.1991.

⁴²⁴ Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.174; Barbara G.LANE 1991, S.626.

⁴²⁵ Aby WARBURG, 1902, S.257-258.

⁴²⁶ Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.56, S.59, S. 75-76, S. 82-85.

⁴²⁷ P.H.MARIJNESSEN und G.van de VOORDE, *Een onverklaarde Werkwijze van de Vlaamse Primitieven*. In: Academia Analecta, 44, 1983, Nr.2, 1983, S. 43-51, bes.45-46.

⁴²⁸ "Am schlimmsten war es mit dem Kopf des Gerechten in der Wagschale, welcher ganz ergänzt werden musste, nachdem der vorige, ebenfalls schon von späterer Hand übermalt, beim Reinigen leicht fortging; es kam als Unterlage ein Silberplättchen zum Vorschein auf welchem der letzt angelegt war. Ich benutzte die Unterlage als dem Charakter entsprechend und es gelang mir in Farbe und Ausdruck, da er dem alten getreu nachgebildet war, die neue Übermalung so glücklich, dass ihn keiner für eine neuere Malerei halten möchte; er ist durchweg im Ton der übrigen Ausführung"

gebildeter Restaurator des 19. Jahrhunderts, indem er ein ihm typisches Memling-Porträt rekonstruiert, welches Warburg 1902 als Bildnis des Tommaso Portinari identifizieren kann, das dann von Friedländer als authentisches Porträt Portinaris aufgenommen wird⁴²⁹, so daß schließlich Barbara G. Lane zu einer ansonsten überzeugenden Deutung des Verhältnisses Portinaris zu Memling gelangt⁴³⁰, zeigt sehr deutlich, auf welche Weise die Kunstgeschichte manchmal arbeiten muß und dann zu Erkenntnissen vorzustoßen meint, die letztlich auf falschen Voraussetzungen beruhen.⁴³¹

Ebenso kontrovers ist das Verhältnis des Danziger Weltgerichtsaltars zu Rogier van der Weydens Jüngstem Gericht in Beaune (Abb.62, 63) betrachtet worden. Für McFarlane (und Wind) waren die Ähnlichkeiten beider Altäre so frappant, daß sie die Danziger Tafeln als ein von Rogier begonnenes Gemälde ansahen, das nach seinem Tode 1464 von einem "Meister des Danziger Weltgerichts" vollendet worden sein sollte.⁴³² Für Barbara G.Lane hingegen weisen die Übereinstimmungen beider Werke nicht auf den direkten Kontakt Memlings zu dem Beauner Polyptychon hin, sondern seien vielmehr so allgemeiner Natur, daß sie eine indirekte Vermittlung Rogier'scher Motive durch Zeichnungen für wahrscheinlich hält.⁴³³

In jedem Falle verdient das Danziger Weltgericht besondere Aufmerksamkeit, da es sich um das vermutlich früheste große Werk Memlings handelt. Die künstlerischen Lösungen, die Memling auf diesem Bild bietet, fordern dazu auf, genauer betrachtet zu werden. Dies schließt allerdings jene von Warburg beschriebenen "*Kritische(n) Beobachter, denen vor jedem "Jüngsten Gericht" Michelangelos absolute Überlegenheit einzufallen pfligt*"⁴³⁴ aus.

Bericht des Restaurators Christian Xellers von seiner Restaurierung im Jahre 1851, zitiert nach: Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.117-118. Vgl. dazu auch Kenneth B. MC FARLANE, 1971, S.19.

⁴²⁹ Max J. FRIEDLÄNDER, VI, S.39-41.

⁴³⁰ Barbara G.LANE, 1991, S.623-639.

⁴³¹ Die Untersuchungen von P.H.MARIJNESSEN und G.van de VOORDE, 1983, S. 43 - 51, besagen nämlich lediglich, daß der metallene Bildträger aus dem 15.Jahrhundert stammt, und auch andere altniederländische Malereien dieses Phänomen aufweisen. Es ist nichts darüber vermeldet, daß der Porträtkopf in seiner heutigen Form tatsächlich auf Memling zurückgeht, oder aber ein Werk des 19. Jahrhunderts ist.

⁴³² Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.16-25.

⁴³³ Barbara G.LANE, 1991, S.627-630.

⁴³⁴ Aby WARBURG, 1902, S.256.

IV.3.2. Beobachtungen zu Stil und Bildauffassung

Der Weltgerichtsaltar in Gdansk⁴³⁵ hat die lichten Maße 221 x 161 cm in der Mitteltafel, die Flügel messen 223,5 x 72,5 cm⁴³⁶. Der Bildträger ist Eichenholz. Der Originalrahmen hat sich nicht erhalten.

In geöffnetem Zustand zeigt der Altar das Jüngste Gericht.⁴³⁷ (Abb.37, 43, 48, 54) Die Komposition der Mitteltafel ist in zwei horizontalen Bildebenen aufgebaut: oben thront der Weltenrichter auf einem Regenbogen, ihm zur Seite sitzen die zwölf Apostel, die Gottesmutter und Johannes der Täufer über einem zur Bildmitte hin bogenförmig ansteigenden Gewölk. Den Hintergrund bildet eine auf rotem Bolusgrund aufgelegte Vergoldung. Über den Köpfen der Apostel nähern sich von beiden Seiten je zwei Engel, welche die Arma Christi präsentieren⁴³⁸. Unterhalb des in einem Dreiviertelkreis vom Horizont aufsteigenden Regenbogen schweben drei fanfarenblasende Engel hinab. Auf der unteren Bildebene erblickt man den prächtig gerüsteten Erzengel Michael als Seelenwäger, der in einer flachen, sich weit in den Hintergrund fortsetzenden Weltlandschaft steht, aus der ihm zur Linken und zur Rechten eine Vielzahl von Toten nackt aus dem Grabe auferstanden ist. Das Bild wird auf den Flügeln kontinuierlich fortgesetzt, links streben die Seligen ehrfürchtig der Paradiesespforte zu, rechts drängen sich, von Teufeln zusammengetrieben, die Verdammten vor einer felsigen Anhöhe, um auf dem rechten Flügel schließlich in die aus den Felsen herauslodernden Flammen des Höllenfeuers hinabgeschleudert zu werden.

Die Komposition der Innenseite ist ellipsenförmig aufgebaut: die Darstellung der Seeligen und Verdammten auf dem Mittelbild wird im Kreise auf den Flügeln nach oben aufsteigend weitergeführt, um sich dann formal in der oberen Bildhälfte der Mitteltafel über die Apostelköpfe fortzusetzen und schließlich in der Gestalt Christi zusammenzulaufen.⁴³⁹

Die Außenseiten zeigen links den Stifter Angelo Tani, rechts seine Frau, Catarina Tanagli.⁴⁴⁰ (Abb.38, 40, 41) Über dem Stifter befindet sich in einer in die Wand eingelassenen Nische eine Madonna mit dem Kinde unter einem kreisförmigen Baldachin, über der Stifterin ist der mit den Drachen kämpfende Erzengel Michael zu

⁴³⁵ Museum Narodowe Gdansk, Inv.M/568. Ich danke Frau Camilla Badstübner-Kizik für ihre freundliche Hilfe vor Ort, um den Altar ausführlich in Augenschein nehmen zu können.

⁴³⁶ Die genauen Maße bei Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.55.

⁴³⁷ Ausführliche Debatte der Ikonografie in Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.62-79.

⁴³⁸ vgl. zu diesem Motiv auch Robert SUCKALE, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*. In: Städel-Jahrbuch, 6, 1977, S.177-209.

⁴³⁹ vgl. zur Komposition Barbara THIEMANN, 1992, S.78-80

⁴⁴⁰ Siehe oben Kap. IV.3.1., S.92⁴¹⁵.

sehen; beide Heiligenfiguren sind als Statuen *en grisaille* wiedergegeben⁴⁴¹. Die Stifterfiguren befinden sich in demselben, die Bildrahmung durchlaufenden Raum, dessen Fußbodenkacheln von beiden Flügeln einem gemeinsamen Fluchtpunkt zustreben. Bialostocki hat zuerst darauf hingewiesen, daß die Vereinheitlichung des Raumes, in dem sich sowohl Stifter als auch Heiligenstatuen befinden, vor allem durch die sich über die Rahmung fortsetzende Wand hervorgerufen wird, in denen die Nischen eingelassen sind.⁴⁴² Dieses Raumkontinuum, das er in der italienischen Malerei des Quattrocento nur in der *Sacra Conversazione* des Domenico Veneziano aus S. Lucia dei Magnoli in Florenz vorformuliert sieht⁴⁴³, überwinde die unterschiedlichen Realitätsebenen, die sowohl auf Rogiers Beauer Weltgericht (Abb.63), als auch auf dem Genter Altar durch eine strikte räumliche Trennung von Stifterdarstellung und Heiligenbildern betont werden. Bialostocki interpretierte diese Bildauffassung vor allem als eine bewußte künstlerische Entscheidung Memlings.⁴⁴⁴

Doch wird dieses in der altniederländischen Malerei künstlerisch neue Phänomen vor allem durch die Wahl des dreiteiligen Flügelaltars als Bildform begründbar. Gegenüber den Polyptychen von Beaune oder Gent, für deren Format Tani in seiner Kapelle in der Badia Fiesolana keinen Platz gehabt hätte⁴⁴⁵, zwingt die reduzierte Anzahl der Außenflügel im Danziger Weltgericht zu einer ungewöhnlichen Lösung. Statt die Stifter knieend vor oder neben den auf derselben Ebene stehenden Heiligen zu plazieren, erhöht er diese durch Sockel. Patrone und Stifter sind so zwar im selben, einheitlich von links beleuchteten Raum dargestellt, werden aber in ihrer Position, wie auch durch ihre Materialität deutlich voneinander geschieden.⁴⁴⁶

⁴⁴¹ Barbara THIEMANN, 1992, S.126-127; Dagmar TÄUBE, 1992, S.144-145, S.412-413; Paul PHILIPPOT, *Les grisailles et les "degrés de réalite" de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles*. In: Bulletin des Musée Royaux de Beaux-Arts de Belgique, 15, 1966, S.231-232.

⁴⁴² Jan BIALOSTOCKI, *Modes of Reality and Representation of Space in Memling's Donor Wings of the "Last Judgment" Triptych*. In: Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth Birthday, Doornspijk 1983, S.38-43.

⁴⁴³ Jan BIALOSTOCKI, 1983, S.43.

⁴⁴⁴ Jan BIALOSTOCKI, 1983, S.42-43.

⁴⁴⁵ Michael ROHLMANN, *Piero de' Medici, Angelo Tani und Hans Memlings Danziger "Jüngstes Gericht"* Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.7.1991. -In der ersten rechten Langhauskapelle findet sich Tanis Wappen.

⁴⁴⁶ Auf den Außenseiten des ab 1475 entstandenen Johannesaltars in Brügge knieen auf jedem Flügel die Stifter vor den stehenden Heiligen in demselben, durch einen Maßwerkbaldachin bestimmten Raum (Abb.84). Dies führt dazu, daß Memling, durchaus konsequent, die Heiligen auf dem Brügger Altar farbig gestaltet. Weder erreichen die Stifterdarstellungen hier jene Monumentalität, die ihnen in Gdansk eigen ist und die dort auch durch den Gegensatz von Farbe und Grisaille hervorgerufen wird, noch wird die Körperlichkeit der Heiligen erfahrbar. Die Außenseiten des Johannesaltars sind künstlerisch sicherlich unbefriedigender, als sie es auf dem Weltgerichtsaltaar sind. Fast scheint die Auseinandersetzung mit einem künstlerisch anspruchsvollen Auftraggeber wie Tani, den sich frisch in Brügge etablierenden Memling zu Höchstleistungen beflügelt zu haben.

Möglicherweise hat auch die horizontale Aufteilung des Mittelbildes in zwei Bildebenen diese Lösung Memlings begünstigt, präfigurieren doch außen die aus der Wand hervortretenden Nischensockel in ihrer Höhe formal die waagerechte Schichtung der beiden Bildzonen auf der Innenseite.

Der monumental wirkende Eindruck der beiden Stifterfiguren wird im wesentlichen durch die Physiognomie und das Verhältnis ihrer Körper zum Kopf hervorgerufen, der durch das oben beschriebene Raumkonzept noch verstärkt wird. Bei einer genaueren Betrachtung zeigt sich jedoch, daß gerade in der Wiedergabe der Gesichter, in der Auffassung vom Porträt, zwischen dem Antlitz Tanis und dem seiner Frau schwerwiegende Unterschiede sichtbar werden. Während Tani (Abb.40) durch einen dunkleren Inkarnatston gekennzeichnet ist, aus dem seine Gesichtszüge durch scharfe Konturen hart herausgearbeitet werden und dessen Haupt, fast im Profil gezeigt, stolz und selbstbewußt aus dem dunklen Gewand hinausragt, fügt sich der Kopf Catarina Tanaglis nicht organisch an ihren Körper (Abb.41). Er wirkt proportionslos auf ihren Leib aufgesetzt, ohne jede Beziehung zu sich selbst, noch zu seiner Umgebung. Er ist aber in der Wiedergabe der Gesichtszüge und ihrer physischen Präsenz von erstaunlicher Qualität (Abb.41a). Die Plastizität ihres Gesichtes, ein helles, weich modelliertes Inkarnat, der leere und starre Blick, die fast konturenlose Physiognomie wirken wie Fremdkörper im Oeuvre Memlings, der gerade auf der Innenseite des Danziger Weltgerichtsaltars seine Fähigkeiten als Porträtist vielseitig unter Beweis stellt. Auch scheint ihr Gesicht gegenüber dem Körper nach vorn verschoben zu sein; räumlich betrachtet sitzt der Kopf eigentlich über der rechten Schulter der Stifterin. Das Antlitz Catarina Tanaglis zeigt indes eine der altniederländischen Malerei unvertraute Unmittelbarkeit und eine Größe, die, in vollkommen anderer Weise, nur Hugo van der Goes erreicht.⁴⁴⁷

Zusammen mit berechtigten Zweifeln, daß Catarina Tanagli jemals in Brügge gewesen ist⁴⁴⁸, gewinnt die Möglichkeit an Bedeutung, daß sich Memling bei diesem Bildnis einer fremden Vorlage bedienen konnte, die ihm Tani aus Italien mitgebracht und zur Verfügung gestellt hat. Welcher Art diese Vorlage gewesen ist, und welcher der italienischen Meister ein Porträt oder eine Skizze dieser Frau gefertigt haben könnte, die Tani Memling leihweise überließ, kann, solange kein entsprechendes Werk aufgefunden wird, nur auf dem Wege der Stilkritik erschlossen werden. Die stilistisch diesem Porträt nächst verwandte Haltung findet sich in den Werken Piero della Francesca. Als charakteristisch darf die schmale Konturlinie gelten, die die Ober- und die fleischige Unterlippe voneinander trennen, ein Detail, das auch das Danziger Porträt aufweist. Gerade auf Pieros Tafelbildern, aber auch in seinen Fesken erfahren

⁴⁴⁷ Man vergleiche die Hirten der Anbetung auf dem Portinari-Altars, oder die Berliner Hirtenanbetung; vgl. Jochen SANDER, 1992, S.232-248.

⁴⁴⁸ vgl. Barbara G.LANE, 1991, S.626.

die Gesichter der Figuren zudem jene stufenlosplastische Modellierung, die behutsam die Gesichtskonturen abdeckt und dadurch die physische Präsenz des Antlitzes gegenüber dem Körper steigert (Abb.42a-d), die auch dem Stifterinnenporträt in Gdansk innewohnt.⁴⁴⁹

Dokumentarisch belegt ist ein Zusammentreffen Piero della Francescas mit Angelo Tani allerdings nicht, und auch seine Anwesenheit in Florenz in den 1460er Jahren wurde bislang nicht vermutet. Sollte es dennoch Piero gewesen sein, der ein Porträt Catarina Tanaglis ausführte? Bis auf das meisterhafte Porträtdiptychon Frederico da Montefeltros, das 1473 entstanden ist, haben sich keine Porträts von seiner Hand nachweisen lassen. Andererseits zeigt gerade dieses Diptychon in der Synthese von Profilantlitz und Landschaft derart fortschrittliche Züge, die zu der Annahme berechtigen, daß Piero in den Jahren zuvor durchaus als Porträtist gearbeitet haben muß.⁴⁵⁰ Die hier aufgestellte Vermutung, Memling habe sich bei der Wiedergabe Catarina Tanaglis auf ein gemaltes Vorbild aus der Werkstatt Piero della Francescas beziehen können, muß, beim augenblicklichen Stand der Forschung, als vorsichtige Hypothese verstanden werden. Auch dürfen die durch unterschiedliche Maltechniken hervorgerufenen Stilunterschiede beider Künstler bei einem Vergleich nicht außer Acht gelassen werden. Denn das Stifterinnenporträt des Danziger Weltgerichtsaltars ist zweifellos von Memlings Hand, wenn dabei auch in der Bildauffassung seine Rezeption des italienischen Künstlers hervortreten scheint. Panofsky hatte schon die Landschaftsauffassung der Memlingschen Porträts mit Piero della Francescas Einfluß zu erklären versucht.⁴⁵¹

Weisen also bereits die Außenseiten des Danziger Weltgerichtsaltars in ihren begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten für die altniederländische Malerei eine Anzahl ungewöhnlicher und neuartiger Formulierungen auf, so trifft dies in noch verstärktem Maße auf die Darstellungen der Innenseite zu.

⁴⁴⁹ Es sei hier nur auf die HI.Apollonia in der National Gallery in Washington, den Madonnenkopf auf der Tafel in Christ Church (Oxford), die Schutzmantelmadonna in Borgo San Sepolchro, das Gesicht der Madonna auf der *Pala di San Bernardino* (Pinacoteca di Brera/Mailand) und der *Madonna del Parto* (Monterchio, Capella del Cimiterio) verwiesen; auch die Fresken der Kreuzeslegende in S.Francesco in Arezzo weisen diese Züge auf, etwa der rechts neben Adam stehende Jüngling auf dem Adamstod. Aus der Fülle der Literatur sei hier nur auf Eugenio BATTISTI, *Piero della Francesca*, 2 Bde., Mailand 1971, I., S.83-97, 132-279, 294-296; II., S. 37, 45-48, 76; und die neueste den aktuellen Forschungsstand aufarbeitende Monographie von Carlo BERTELLI, *Piero della Francesca*, Köln 1992, S. 79-114, 172-176, 185-190, 206-207, 212-224; verwiesen. Zu dem Verhältnis Pieros zu franco-flämischer Malerei vgl. Carlo BERTELLI, 1992, S.11-22.

⁴⁵⁰ Vgl. zu diesem Diptychon Carlo BERTELLI, 1992, S.218-224.

⁴⁵¹ Erwin PANOFSKY, 1953, S.349. Panofskys Erklärung scheint aber vor allem seinen Versuch widerzuspiegeln, Memling jegliche künstlerische Innovation abzusprechen.

Die Organisation des Tiefenraums in der unteren Bildebene der Mitteltafel wird durch Staffelung nackter Leiber erreicht, die sich in großer Zahl zumal an der rechten Seite drängen (Abb.37, 44, 45). Mit geradezu enzyklopädischem Ehrgeiz werden dort Körperhaltungen vielfältig variiert, Momente von passiver Bewegung und der körperlichen Bedrängtheit eingefangen. Die Leiber der Toten werden gestoßen und gezogen und sie versuchen sich, gegen ihr Schicksal zu sträuben, daß unerbittlich auf dem rechten, dem Höllenflügel wartet. Die Hände gnadeheischend zum Himmel erhoben, hoffen manche der Verdammten auf die göttliche Vergebung, andere schreien stumm das Entsetzen aus ihren angstverzerrten Gesichtern. Einige zeigen unverhohlen ihren Ekel, wieder andere fügen sich in ihrer Verzweiflung selbst körperlichen Schmerz zu, raufen die Haare oder krallen ihre Finger in die Wangen. Memling protokolliert ein Panoptikum individueller Reaktionen unbeteiligt geflissentlich und erzeugt trotzdem eine dramatische Wucht in der Wiedergabe von Schrecken, Furcht und Verzweiflung. Fast wirken die einzelnen Köpfe wie die Porträts seiner Zeitgenossen, sind aber wohl eher im Sinne einer Charakterisierung von unterschiedlichen Typen zu verstehen.⁴⁵² Dennoch drängt sich durch die Wiederholung solch individueller Physiognomien auf Mitteltafel und Höllenflügel der Eindruck einer sukzessiven Leserichtung auf, die die chronologische Folge der Verdammung des Menschen simultan zeigt.⁴⁵³

Die Darstellung der Seeligen auf der linken Seite der Mitteltafel unterscheidet sich von den Verdammten zunächst durch die überschaubare Anzahl der Figuren, die sich ordentlich sammelt, um jenen zu folgen, die auf dem linken Flügel bereits die kristallinen Treppenstufen zur Paradiesespforte erklimmen. Die Körper der hinteren Figuren werden durch die Seeligen im Vordergrund verdeckt. Dort allerdings sind ihre Körper zur Gänze dargestellt, Muskulatur und Gliedmaßen sind anatomisch genau aufgefaßt, wie schon die Körper der Verdammten. Hier hat Memling jedoch auf die Darstellung der primären Geschlechtsteile verzichtet, welche die Verdammten, die jede Scham vergessen haben, fast nachdrücklich präsentieren. Die Seeligen hingegen verdecken ihre Scham durch die Körperhaltung.

Mag man in der dramatischen, handlungsreichen Darstellung der Verdammten vor allem das Verhalten von Körpern in extremen Bewegungen durch den Künstler behandelt sehen, scheint Memling in der Abbildung der Seeligen vielmehr unterschiedliche Formen des Porträts thematisiert zu haben (Abb.46). Die Frontalansicht des Gesichtes steht gleichberechtigt neben dem Profil, das

⁴⁵² Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S. 20.

⁴⁵³ Die simultane Erzählstruktur findet sich besonders offensichtlich in der Turiner-Passionstafel (Abb.80), den Münchner "Sieben Freuden Mariae", sowie den Flügeln des Brügger Johannes- und des Lübecker Passionsaltares. Vgl. zu dieser Form der Erzählstruktur auch N.SCHNEIDER, 1972, S.21-32, E.KLUCKERT, 1974, S.284-295.

Dreiviertelporträt kommt hier ebenso vor, wie ein verkürzter, nach oben blickender Kopf.⁴⁵⁴

Der Darstellung des Körpers widmet sich Memling, in einer der Renaissance verwandten Auffassung auch in den im Vordergrund dargestellten Figuren. Diese erregen nicht zuletzt wegen ihrer, der altniederländischen Malerei bis dahin fremden Körperhaltung besondere Aufmerksamkeit. Da ist zunächst die in Rückenansicht sich aus ihrem Leichentuch aufrichtende Frauengestalt, die den rechten Arm an ihren Nacken führt, während der andere Arm den Oberkörper stützt (Abb.47). In Profilansicht gezeigt, fällt vor allem ihr sorgfältig hochgestecktes Haar und die hohe Stirn ins Auge. Das weiße Leichentuch, das ihren Unterleib umspielt, faltet sich nach links in einem komplizierten stereometrischen Muster. Diese Figur erinnert an die Nereiden antiker Sarkophagdarstellungen, wie Kenneth Clark erkannte.⁴⁵⁵ Nicht minder ungewöhnlich sind die drei männlichen Figuren im Vordergrund, der betende Alte am linken Bildrand, der dem Unheil zu entfliehen suchende Jüngling rechts, der rücklings auf der Waagschale hingestreckte Mann. Eine fast theoretisierende Gestaltung des menschlichen Körpers zeigt Memling vor allem auf der Höllendarstellung des rechten Flügels (Abb.48, 49). Figuren im freien Fall, mit baumelnden oder verkrampften Gliedern nach Balance und Halt suchend, werden hier gestaltet. Fast drängt sich der Eindruck auf, Memling benutze den auf dem Rücken schwebenden Mann in der linken unteren Ecke des Flügels für eine Demonstration seiner Virtuosität in der Verkürzung des menschlichen Körpers.

Der künstlerisch modernen Haltung Memlings bei der Darstellung der Seeligen und Verdammten steht eine traditionelle Auffassung der Heiligen in der oberen Bildhälfte der Mitteltafel gegenüber (Abb.37, 50). Zweifellos ist dies auf die hierarchische Unterscheidung einer weltlichen und himmlischen Sphäre zurückzuführen, die durch die überindividuellen, weil traditionell typisierten Gesichtszüge der Apostel, des Täufers und Mariens⁴⁵⁶ unterstrichen wird. Der dramatischen Bewegtheit der nackten Figuren entgegengesetzt, zeichnen sich die Gestalten der Himmelsphäre durch eine fast unkörperliche Steifheit aus, die lediglich durch ein breit variiertes Gestenrepertoire gelockert wird. Die hierarchische Differenzierung der Bildebenen erzwingt bei der

⁴⁵⁴ Dieser Kopftyp darf als charakteristisch für Memling gelten. Memling formuliert solche Kopfhaltung noch 1491 in seinem Lübecker Passionsaltar.

⁴⁵⁵ Kenneth CLARK, *Transformations of Nereids in the Renaissance*. In: Burlington Magazine, 97, 1955, S.214-217.

⁴⁵⁶ Für Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S. 18, sieht deshalb in den Aposteln sogar "*almost a caricature of Memling's later manner*". Diese zweifellos richtige Beobachtung ist jedoch erklärbar. Die Wiedergabe der Heiligen in der altniederländischen Malerei läßt tatsächlich nur wenig Spielraum für eine künstlerisch individuelle Wiedergabe. Bestimmte Apostel, etwa Petrus, Paulus und Johannes sind in ihren Physiognomien seit alters her ikonographisch festgelegt und können nur in einem eng begrenzten Rahmen gestaltet werden.

Wiedergabe der Heiligen eine deutliche Reduktion des physischen und psychischen Ausdrucks.

Die durch den bewußten Einsatz von künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten erzeugte Trennung von hierarchisch unterschiedenen Ebenen, die nicht nur aus der formalen, sondern auch aus der inhaltlichen Konzeption des Altarbildes begründbar werden, erlauben es Memling, das eigentliche ikonografische Sujet als Folie für die ihm gleichberechtigte Formulierung ausschließlich kunstimmanenter Probleme zu benutzen.

Neben der ausführlichen Thematisierung der nackten menschlichen Physis behandelt der Danziger Weltgerichtsaltar so eine weitere Besonderheit, nämlich Spiegelungen und Lichtbrechungen. Edgar Wind beschrieb dieses Phänomen als die Vorstellung "*that the laws of optics would remain so neatly intact on the Day of Judgement that the resurrection of the dead could be seen mirrored in St. Michael's polished armour, and the heavenly host, with St. Michael below, appear reversed in the globe under Christ's feet.*"⁴⁵⁷ Dem Thema der Spiegelung auf dem Danziger Bild widmete auch Bialostocki eine gesonderte Studie, die sich vor allem mit dem theologischen Bedeutungsgehalt der Reflektionen beschäftigte.⁴⁵⁸

Neben den theologischen Konnotationen zeigen die Spiegelungen auf dem Danziger Weltgericht indes sehr deutlich, in welchem Maße sich Memling mit den Gesetzen der Optik auseinandergesetzt hat. Die goldene Rüstung des Erzengels Michael reflektiert vor allem auf dem konvex gewölbten Brustpanzer. Gegenstände, die sich nah am Panzer befinden, werden optisch kräftiger gebogen als Dinge in der Entfernung (Abb.51, 52). Der Brustpanzer reflektiert den Kreuzesstab und die Waage des Engels ihrer Distanz

⁴⁵⁷ Edgar Wind in: Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.25.

⁴⁵⁸ Jan BIALOSTOCKI, 1977, S.61-72. Bialostocki interpretiert die Spiegelungen als einen Moment der Transzendenz, indem sie ebenso Dinge widerspiegelt, die auf dem Altar selbst zu sehen sind, als auch Personen, die auf dem Gemälde nicht gestaltet wurden. Dies bindet den Raum des Betrachters vor dem Altarbild in die Bilddarstellung ein, und überhöht den realen Raum, indem sie ihn an der göttlichen Wahrheit des Jüngsten Gerichtes unmittelbar teilhaben läßt. Die Durchdringung unterschiedlicher Realitätsebenen, die des Bildraumes und die des Raumes außerhalb des Bildes, werden so vom Künstler zu einer Einheit verschmolzen. Spiegelungen finden sich vor allem in den Bildern Jan van Eycks (u.a. Arnolfini-Hochzeit, Van der Paele Madonna) und dienen dort ebenso der Aufhebung zwischen Bildwelt und Wirklichkeit (Vgl. Erwin PANOFSKY, 1953, S.183-184, S.202-203.). Gerade die Auseinandersetzung mit der Kunst van Eycks, die sich im Werke Memlings immer wieder nachweisen läßt (Vgl. unten Kap. V.), muß in diesem Zusammenhang als direkte Anregung Memlings betrachtet werden. Hier sei noch auf die fast manische Vorliebe Juan de Flandes verwiesen, der, wann immer sich ihm in seinen Darstellungen die Möglichkeit bot, Spiegelungen abzubilden, das Feuer der Apokalypse reflektierte. (Frdl. Mittelung von Matthias Weniger, der eine Dissertation über Juan de Flandes vorbereitet). Zum Spiegelmotiv und seinen Bedeutungen vgl. allgemein Georg F.HARTLAUB, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München 1951; Wolfgang SCHÖNE, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.

entsprechend stärker, als die Figuren im Vordergrund und die Architektur der Himmelsburg, die, in größerer Entfernung zur Oberfläche des Spiegels, perspektivisch weniger verzerrt werden.⁴⁵⁹ Darüber hinaus weiß Memling um die Farbbrechungen, die durch die Spiegelung auf einer goldenen Oberfläche entstehen. Das Abstraktionsvermögen, das die Wiedergabe solcher Spiegelungen voraussetzt, wird in noch deutlicherem Maße auf der Weltkugel ersichtlich, die unter den Füßen Christi zu sehen ist (Abb.53). Hier gibt Memling das Geschehen der unteren Bildhälfte aufsichtig wieder. Konsequenter verfolgt er auf kleinstem Raum die folgerichtige Umsetzung der nun veränderten Perspektive. Der Erzengel Michael wird von oben gesehen, ebenso wie die Verdammten und die Seeligen. Die extremen Bewegungen, welche die Verdammten zeigen, werden exakt aus der Vogelperspektive wiedergegeben gespiegelt. Noch im kleinsten Detail bemüht sich Memling so um künstlerisch hochwertige Formulierungen, die seine außergewöhnlichen Fähigkeiten als Maler demonstrativ vor Augen führen.

Als ein Novum in der altniederländischen Malerei darf sicherlich die Darstellung der kristallinen Treppe zur Paradiesespforte auf dem linken Flügel des Altares gelten (Abb.54-55). Hier wird erstmals die künstlerische Auseinandersetzung mit den optischen Phänomenen der Lichtbrechung visuell erfahrbar. Deutlich wird die kristallene Materialität der Treppenstufen herausgearbeitet, indem der unterschiedlichen Teilreflektion des Lichtes auf Setzstufe und Trittsstufe Rechnung getragen wird, die durch den veränderten Einfallswinkel der Lichtstrahlen hervorgerufen wird. Auch das optische Gesetz, nach dem ein Lichtstrahl, der aus einem optisch dünneren Medium in ein optisch dichteres Medium eintritt, von diesem teils reflektiert, teils darin gebrochen wird, und dann gebrochen wieder auf einer anderen Oberfläche teilreflektiert werden kann, hat Memling empirisch erfaßt. Die materialspezifische Refraktion des Lichtes zeigt sich hier deutlich in den scheinbar aus

⁴⁵⁹ Memling hat sich nicht nur im Nieuwenhove-Diptychon (Abb.88, 89) mit den Konsequenzen der Spiegelung auseinandergesetzt, wie Wind bemerkte (in: Kenneth B.MC FARLANE, 1971, S.25), sondern auch in einem, zu unrecht als Arbeit eines Memling-Nachfolgers geltenden kleinen Diptychon in der Münchner Pinakothek (BSTGS Inv.680; Inv.1401), daß auf dem rechten Flügel den Stifter mit dem Hl.Georg als Patron vor einer Landschaft darstellt (Abb.71, 72). Die Rüstung des Heiligen spiegelt, ebenso konsequent wie in Gdansk, die Madonnendarstellung des rechten Flügels wider. (Der rechte Flügel in München ist eine freie, seitenverkehrte Replik der im Museo del Prado aufbewahrten Madonna mit Engeln von Memling (Inv.2543) vgl. zu technischen Untersuchungen Maria C. GARRIDO und Dominique HOLLANDERS-FAVART, 1984, S.166-167); die Unterzeichnung des Stifterflügels (Dokumentation im Doerner Institut München, Doss.680) zeigt in ihrer flüchtigen Anlage Memlings Hand. In dieser Auffassung ist die etwas beriebene kleine Münchner Tafel Memlings *Ankunft der Hl.Ursula* auf dem Ursula-Schrein in Brügge verwandt, in der sich auf dem Brustpanzer des mittleren Soldaten die neben ihm stehende Ursula spiegelt (Abb.82).

der Tiefe leuchtenden Treppen, die nichts anderes als eben jene Brechung des Lichtes in einem durchsichtigen Material wiedergeben.

Im Danziger Weltgerichtsalter, seinem vermutlich frühesten größeren Werk, zeigt sich Memling bereits als ein Künstler, dem es nicht nur überzeugend gelingt, dieses viele Figuren erfordernde Thema inhaltlich, kompositorisch und konzeptionell zu meistern, sondern der Weltgerichtsdarstellung gleichrangig auch nichtreligiöse Inhaltsebenen zu unterlegen.

Um die oben beschriebenen Beobachtungen qualitativ zu würdigen, drängt sich die Frage nach Memlings möglichen Vorbildern auf. Zunächst aber soll eine kurze Diskussion der Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Untersuchungen folgen, die über den kreativen und inventiven Prozeß der Bildgenese aufklären können.

IV.3.3. Auswertung naturwissenschaftlicher Untersuchungsergebnisse

Der Danziger Weltgerichtsaltar ist zu Beginn der 1960er Jahre mit den damals bekannten naturwissenschaftlichen Methoden untersucht worden. Tiefenuntersuchungen konnten durch Röntgen- und Infrarotphotographien vorgenommen werden, auf die Entnahme und chemische Analyse von Farbproben hat man verzichtet. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen sind ausführlich von Bialostocki interpretiert und publiziert worden⁴⁶⁰, so daß diese hier nicht umfassend besprochen werden. Schon mit bloßem Auge sind auf der Altartafel zahlreiche Pentimenti sichtbar. Die Infrarotphotographien, die die Unterzeichnung sichtbar machen, bestätigen dies in hohem Maße (Abb.56-59). Die Unterzeichnung ist mit Pinsel auf die Grundierung oder Imprimitur aufgetragen worden. Das Weltgerichtstriptychon ist auf Innen- und Außenseite durchgehend unterzeichnet, die Infrarotphotographie erlaubte es allerdings nicht, bestimmte Farbflächen, etwa blau, zu durchdringen.⁴⁶¹ Die Unterzeichnung scheint in mehreren sukzessiven Phasen aufgebracht worden zu sein, bezieht sich dabei aber nicht auf die Gesamtanlage der Komposition, sondern vielmehr auf die Erarbeitung von Formdetails, die auf Veränderungen von Kopf-, Hand- und Körperhaltung verweisen. Besonders deutlich wird dies im Mittelbild auf der Seite der Verdammten und auf dem rechten Flügel (Abb.56-57). Mit einfachen oder doppelt gezogenen Konturlinien wird der menschliche Körper zunächst grob angelegt, mit Parallelschraffuren werden Licht und Schattenverteilung vorgegeben und bereits Volumenbildung angedeutet. In unterschiedlich ausführlicher Weise werden auch die Positionen einzelner anatomischer Details, wie Schlüsselbein, Rückgrat, Brustwarzen oder Bauchnabel schon in der Unterzeichnung festgelegt. Selbst physiognomische Merkmale sind in einem ersten Stadium der entwerfenden Unterzeichnung ausgeführt. Insgesamt arbeitet Memling bei diesem Werk sehr routiniert und schnell, die Unterzeichnung wirkt trotz detailreicher Ausführlichkeit sicher und spontan. Als Charakteristikum für Memlings Arbeitsweise darf die kontinuierlich mehrere Arbeitsphasen durchlaufende Bemühung um die Einzelform gelten⁴⁶², und dieses

⁴⁶⁰ Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.55-61, S.91-94; an dieser Stelle sei auf eine zweite Studie Bialostockis verwiesen, die sich noch detaillierter mit diesen Ergebnissen beschäftigt:

Jan BIALOSTOCKI, *"Sad Ostatczny" Hansa Memlinga spostrzezenia i analizy w oparciu o Badana Technologiza*. In: Rocznik Historii Stzuki, 8, 1970, S.7-46.

⁴⁶¹ Eine Untersuchung des Altares mittels Infrarotreflektographie, die auch diese Farbflächen durchdringt, steht bislang aus. Daher können die folgenden Bemerkungen zur Unterzeichnung nur unter Vorbehalten gelten. Ich hoffe, entsprechende Untersuchungen demnächst im Museum Naradowe in Gdansk durchführen zu können.

⁴⁶² Johannes TAUBERT, 1975, S.65-68. In den übrigen mit Infrarotphotographie oder -reflektographie untersuchten Gemälden Memlings ist, bis auf die Marien tafel in Kansas City (siehe unten Kap.V.S.121; Abb.78)), keine weitere Pinselunterzeichnung

Merkmal findet sich ausgeprägt auf dem Danziger Weltgerichtsalter wieder. Die Unterzeichnung dient hier lediglich als Ausgangspunkt einer sich erst während des Malvorganges allmählich konkretisierenden Formvorstellung, die selbst im Stadium des ersten Entwurfes, vor dem eigentlichen Beginn des Farbauftrages, mehrfach verändert und übergangen wird. Während des in mehreren Schichten aufgebauten Malvorganges finden sich durchgehend weitere Pentimenti, die zumeist die Disposition von Körperhaltungen betreffen, so daß erst in der Oberfläche des Bildes eine endgültige Formgestaltung erreicht wird, deren Vorstellung sich im Verlaufe der einzelnen Arbeitsschritte stufenweise verfestigt hat. Demgegenüber zeigt der thronende Weltenrichter der Deësis (Abb.58) eine außerordentlich systematische Unterzeichnung, die die endgültige Form bereits vorwegnimmt. Die Figur selbst ist durch Konturlinien in ihrer Position festgelegt. Der Faltenwurf des roten Gewandes ist detailliert mit geknickten langen, kräftigen Pinselstrichen unterzeichnet, während die Schattenpartien durch sorgfältige, leicht gebogene Parallelschraffuren vorgegeben wird. Zwischen Unterzeichnung und Ausführung sind keine Formveränderungen zu erkennen, so daß sich die Vermutung aufdrängt, Memling habe bei der Gestaltung des Weltenrichters auf ein externes Vorbild zurückgreifen können, das exakt kopiert wurde. Denn die Unterzeichnung von Gewandfalten, wie sie etwa im Mantel des Hl.Petrus vor der Paradiesespforte (Abb.60) oder den über Christus schwebenden Engel (Abb.59) sichtbar wird, weist bei insgesamt vergleichbarer Verwendung einzelner Schraffurtypen eine deutlich spontanere Ausführung der Unterzeichnung auf, in der der Faltenwurf zudem häufig in der Malschicht verändert wurde.

Der Befund der Röntgenphotographien⁴⁶³ zeigt eine für Memling charakteristische sparsame Verwendung von Bleiweiß, das vor allem in Glanzlichtern angewendet wird und nicht der Modellierung der plastischen Form dient (Abb.61).⁴⁶⁴

Die Interpretation der Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Untersuchungen bestätigen einerseits die Zuschreibung der Danziger Weltgerichtsaltes an Hans Memling, verdeutlichen aber andererseits auch das durchgehend konzentrierte Bemühen dieses Künstlers, sein Thema überzeugend zu gestalten. Verglichen mit dem weichen Oberflächenbild der Malschicht zeigen gerade die Unterzeichnungen Memlings eine Ausdruckskraft, die zur Oberfläche hin deutlich abgeschwächt wird, um einer insgesamt ruhigeren Bildauffassung zu weichen, die das stete Ringen um Form und Komposition nicht mehr ahnen läßt.

entdeckt worden. Memling scheint später ausschließlich mit Stiften oder Kohle unterzeichnet zu haben. (Vgl. J.R.J.van ASPEREN DE BOER, 1992, S.315)

⁴⁶³ Der von Bialostocki publizierte Röntgenbefund ist allerdings sehr schlecht lesbar.

⁴⁶⁴ Vgl. auch Kap. IV.2.3.

IV.3.4. Vorbilder und Voraussetzungen

Der heute bekannte Bestand an Tafelbildern des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen ist seinem Umfang nach nur ein Bruchteil dessen, was damals tatsächlich produziert worden ist. Entsprechend lassen sich Aussagen über etwaige Vorbilder von Kunstwerken nur mit Einschränkungen treffen. Inwieweit der erhaltene Bestand eine rein zufällige oder eine repräsentative Auswahl der Produktion von gemalten oder geschnitzten Bildwerken darstellt, ist heftig umstritten. Allein die Diskrepanz zwischen dokumentarisch nachweisbaren Malern und denjenigen Künstlern, deren Namen man bestimmte Kunstwerke zuschreiben konnte, zeigt in deutlichem Maße, daß kunsthistorisch scheinbar notwendige und richtige Verknüpfungen einzelner Werke oder Künstler, und damit auch entwicklungsgeschichtliche Ableitungsbemühungen, sich auf dem unsicheren Boden der Hypothesen bewegen müssen.⁴⁶⁵ Dennoch haben solche Überlegungen ihre Berechtigung, da sie etwas über den Umgang eines Künstlers mit motivischen und ikonografischen Traditionen aussagen und auch Stileinflüsse aufzeigen können.

Man hat früh den Beauer Weltgerichtsaltar Rogier van der Weydens (Abb.62-63)⁴⁶⁶ als Vorbild für das Danziger Triptychon ausgemacht.⁴⁶⁷ Die Christusfigur der Deësis Gruppe des Beauer Altares wird fast wörtlich auf dem Danziger Weltgericht wiederholt (Abb.37). Dort gleicht der Faltenwurf des roten Gewandes und die Haltung Christi (Abb.50) bis ins kleinste Detail dem Weltenrichter auf Rogiers Altar in Beaune. Dies bestätigt die bei Betrachtung der Unterzeichnung geäußerte Vermutung, daß Memling Rogiers Figur als Vorlage benutzen konnte. Barbara Lane ist auf der Suche nach möglichen konkreten Vorlagen Memlings allerdings auf zwei deutsche Zeichnungen gestoßen, die eben jene Gestalt detailliert wiedergeben. Beide Zeichnungen sind späteren Datums und daher vermutet sie eine ähnliche Zeichnung in Memlings Besitz, die aber nicht notwendigerweise die direkte Kenntnis des Beauer Altarbildes voraussetzt, da solche Musterzeichnungen in der Werkstatt vorhanden waren und durch

⁴⁶⁵ Dies hat Wolfgang STECHOW, *Dutch Landscape Painting of the seventeenth Century*, Oxford 1966 (repr.1981), S.3-4, im Zusammenhang mit seinem Thema sehr deutlich dargestellt. Die dort formulierten Warnungen treffen uneingeschränkt auf das 15. Jahrhundert zu.

⁴⁶⁶ vgl. zur Ikonografie, Geschichte, naturwissenschaftlichen Untersuchungen und Forschung ausführlich Nicole VERONEE-VERHAEGEN, 1973; neuere Untersuchungen im Kontext der Van der Weyden/Flèmale Unterzeichnungen in: J.R.J.van ASPEREN DE BOER, 1992, S.181-201. Siehe zum Auftrag selbst Shirley N.BLUM, 1969, S.37-48; Nicole VERONEE-VERHAEGEN, 1973, S.70-74; Theodor FEDER, 1975; Odile DELENDIA, 1987, S.58-70;

⁴⁶⁷ zuerst bei Johann D.PASSAVANT, *Beiträge zur Kenntnis der alt-niederländischen Malerei des 15ten und 16ten Jahrhunderts (Fortsetzung)*. In: Kunstblatt 22,10, 1841, S.39-40; Max J.FRIEDLÄNDER, VI, S.15-16; Jan BIALOSTOCKI, 1966, S.70; neuere Diskussionen um das Verhältnis beider Altäre sind dargestellt bei: Nicole VERONEE-VERHAEGEN, 1981, S.171-178; Barbara G.LANE, 1991, S.627-632.

reisende Maler verbreitet wurden.⁴⁶⁸ In der Tat scheint das Beauner Weltgericht zwischen 1443 und spätestens 1451 ausgeführt worden zu sein⁴⁶⁹, und zu diesem Zeitpunkt ist die Annahme, Memling sei Mitglied der Rogier Werkstatt gewesen, nicht sehr wahrscheinlich. Neben der Figur des Weltenrichters ist es vor allem die Gestalt des Erzengels Michael, der auf beiden Gemälden als Seelenwäger dargestellt wird, die in Memlings Altarbild die Erinnerung an Rogiers Mitteltafel weckt.⁴⁷⁰ Aber es ist eine ikonografische Verwandtschaft und Lane wies überzeugend darauf hin, daß jenes in der Tafelmalerei der Niederlande ungewöhnliche Motiv der Psychostasis in Memlings Bild wahrscheinlich einem Wunsch Tanis folgt.⁴⁷¹

Komposition und Bildauffassung der beiden Darstellungen haben darüber hinaus wenig gemein. Tatsächlich ist das Weltgericht in Beaune (Abb.62) das Werk verschiedener Maler, die unter der Leitung Rogier van der Weydens nebeneinander an der Ausführung der unterschiedlichen Flügel beteiligt gewesen sind, wie van Asperen de Boer nachweisen konnte⁴⁷². Die zum Teil beträchtlichen Abweichungen der künstlerischen Qualität innerhalb des Polyptychons sind hierauf zurückzuführen. Ist auch die Komposition des Beauner Gemäldes eindeutig eine Errungenschaft Rogiers, so steht der einheitlichen Gestaltung des Sujets dort indes die aus mehreren Einzeltafeln zusammengefügte Ordnung des Polyptychons entgegen, die zwar einen durchgehenden Bildraum suggeriert, aber durch die Überhöhung Christi auf der Mitteltafel fast zwangsläufig zu einer ausschließlich flächigen Wiedergabe der aus dem Gottesacker auferstehenden Toten führen muß. Indem nämlich Rogier die Apostel und Heiligen auf den Flügeln bis an den niedrigen Landschaftshorizont heranstaucht, ist er, um das Größenverhältnis zwischen Toten und Heiligen nicht extremer zu gestalten, dazu gezwungen, die Auferstehenden in gebückter oder knieender Haltung wiederzugeben.⁴⁷³ Auf Rogiers Polyptychon dominiert die Darstellung des Weltenrichters sowie der Apostel und Heiligen, die fast zwei Drittel der Bildfläche füllen. Paradiesespforte und Höllenschlund sind an den Rand gedrängt und auf merklich schmalere Tafeln ausgeführt, als die übrigen Flügel. Memlings Darstellung ist der Komposition Rogiers in vielerlei Hinsicht entgegengesetzt. Zunächst ist die Anzahl der Figuren gegenüber Rogiers Darstellung beinahe versechsfacht, was eine andere Wiedergabe der Figuren im

⁴⁶⁸ Barbara G.LANE, 1991, S.628³³⁻³⁴ -629³⁵, mit weiterführender Literatur.

⁴⁶⁹ Nicole VERONEE-VERHAEGEN, 1973, S.70-74.

⁴⁷⁰ Zur motivischen Ableitung der in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts seltenen Darstellung des Erzengels Michael als Seelenwäger vgl. Erwin PANOSKY, 1953, S.269; Zu dem Fakt, daß van der Weyden das ikonografische Schema der Psychostasis ins Gegenteil verkehrt, vgl. Erwin PANOSKY, 1953, S.270-272; Barbara G.LANE, 1989, S.177-180; Barbara G.LANE, 1991, S.630-632.

⁴⁷¹ Barbara G.LANE, 1991, S.629-632.

⁴⁷² J.R.J.van ASPEREN DE BOER, 1992, S.198-201.

⁴⁷³ Zur inhaltlichen Deutung dieser Phänomene vgl. Erwin PANOSKY, 1953, S.269-270.

Tiefenraum erforderte. Zum anderen stehen die Darstellung der Hölle und des Paradieses der Gestaltung der Mitteltafel inhaltlich nicht nach, wird den Verdammten und den Seeligen bildnerisch mehr Aufmerksamkeit geschenkt, als Heiligen. Rogier thematisiert das *richten*, Memling das *gerichtet werden*.

Hierin ähnelt Memlings Altarbild dem aus der Kölner Laurentiuskirche stammenden Weltgerichtsalter (Abb.64), der Stefan Lochner zugeschrieben wird⁴⁷⁴. Bereits Wauters machte auf die Übereinstimmungen beider Werke aufmerksam⁴⁷⁵. Die Weltgerichtstafel Stefan Lochners scheint nicht nur die Figurenfülle auf Memlings Altar vorwegzunehmen, sondern gleicht auch in der erzählerischen Suggestion, zumal bei der Wiedergabe der Verdammnis, der Darstellung in Danzig. Einzelne Figuren scheint Memling der Kölner Tafel direkt entlehnt zu haben, etwa die Gestalt des Engels, der die Dämonen mit dem Kreuzestab bekämpft⁴⁷⁶, der in Gdansk als weißgekleideter Engel gezeigt wird, der links hinter dem Erzengel mit einem Teufel um die Seele eines Toten streitet (Abb.43). Auch bei der Gestaltung der Architektur der Himmelspforte hat sich Memling offenbar direkt von der Kölner Tafel inspirieren lassen, die dort einen fast ebenso reichen Architekturschmuck aufweist. Insbesondere die über den Zinnen und auf den Türmen gezeigten musizierenden Engel finden sich ebenso prominent auf Lochners Bild wieder (Abb.54).

Gleich, ob Lochners Weltgericht damals schon in St.Laurentius gehangen hat, oder, wie Zehnder vermutet, als Gerechtigkeitsbild im Kölner Rathaus gezeigt wurde⁴⁷⁷, eine direkte Begegnung Memlings mit dieser Tafel ist sehr wahrscheinlich. Allein die im Hintergrund des Brügger Ursula-Schreins gezeigte Stadtvedute Kölns belegt (Abb.82) dessen Aufenthalt am Rhein, der vermutlich schon auf dem Wege von seinem Geburtsort in die Niederlande stattgefunden haben wird.⁴⁷⁸

Trotz aller Übereinstimmungen mit Lochners Tafel formt Memling seine Darstellung des Weltgerichtes zu einer eigenständigen Komposition um. Entlehnungen und Anklänge beschränken sich auf Details, die sehr bewußt gewählt, den eigenen Ausdrucksmitteln angepaßt und in eine neue, innovative Konzeption des ikonografischen Sujets integriert werden. Dies trifft auch auf weitere Weltgerichtsdarstellungen zu, die als Vorbilder für den Danziger Altar genannt werden können.

⁴⁷⁴ Köln, Wallraf-Richartz Museum Inv.WRM 66; siehe die ausführliche Dokumentation in Frank G. ZEHNDER, 1990, S.212-239.

⁴⁷⁵ Alphonse J.WAUTERS, 1893, 342-343; Ludwig KAEMMERER, 1899, S.56-60; Ludiwg v.BALDASS, 1942, S.17; vgl. auch Otto H. FÖRSTER, *Stefan Lochner. Ein Maler zu Köln*. 2.Aufl. Köln und Wien, 1941, S.134-135; Georg TROESCHER, *Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten*. In: Wallraf-Richartz Jahrbuch, 1939, S103.

⁴⁷⁶ vgl. Frank G.ZEHNDER, 1990, S.216.

⁴⁷⁷ vgl. Frank G.ZEHNDER, 1990, S.215.

⁴⁷⁸ vgl. Barbara G.LANE, 1991, S.627³⁰.

Hier sind zunächst zwei fragmentarisch erhaltene Tafeln von Dirk Bouts zu betrachten, die den Aufstieg der Seeligen in das Paradies (Lille) und den Sturz der Verdammten in die Hölle (Paris) wiedergeben.⁴⁷⁹

Während die Darstellung des Aufstieges der Seeligen ins Paradies eine ganz andere Bildformel wählt, ist der Pariser Höllenflügel der Darstellung Memlings verwandt (Abb.65). Die Wiedergabe der Hölle als ein unwirtliches Gebirge mit schroffen Felsbildungen ist ähnlich in Gdansk aufgegriffen und auch der Versuch, den Sturz der nackten Verdammten im freien Fall zu zeigen, findet sich bereits hier formuliert. Gegenüber der Boutschen Tafel hat Memling das gleiche Thema bei größerem Format ungleich dichter und dramatischer gestaltet, und schließlich auf die Wiedergabe eines Himmelsstreifens verzichtet, die Pariser Tafel hat Memling lediglich als Anregung für seine eigene Gestaltung gedient. Da das Mittelbild (oder die Mittelbilder) des Boutschen Weltgerichtes verloren ist, läßt sich der Einfluß des Löwener Stadtmalers auf den Danziger Weltgerichtsaltar nicht näher bestimmen. Daneben hat Memling aber auch Einflüsse des Brügger Malers Petrus Christus aufgenommen. Dessen signierte und 1452 datierte Weltgerichtsdarstellung⁴⁸⁰ weist durch die prominent hervorgehobene Rüstung der Gestalt des mit dem Drachen kämpfenden Erzengels Michael Verwandtschaft mit Memlings Weltgericht auf (Abb.51, 66).

Die Betrachtung möglicher Vorbilder des Danziger Weltgerichtes und die Voraussetzungen für Teile der Memling'schen Komposition verdeutlicht Memlings souveränen Umgang mit künstlerischen Traditionen. Memling entlehnt seinen Vorbildern substraktiv einzelne Motive, die aber vollkommen eigenständig verarbeitet und in ein innovatives Bildkonzept eingebunden werden, das durch die Vielfalt der bildimmanenten Themen über die traditionelle Ikonografie des Weltgerichts hinausweist und bereits ein neuartiges Bewußtsein für Kunst vorwegzunehmen scheint, daß erst im 16. Jahrhundert durch die niederländischen Humanisten theoretisch begründet werden sollte.

⁴⁷⁹ Paradiesflügel in Lille, Inv.747; Höllensturz im Louvre, Inv. 1904 a; Max J.FRIEDLÄNDER, III, 1925, S.111, Nr.30-31; Wolfgang SCHÖNE, 1938, S.98-103, Kat.Nr.10; Albert CHATELET, *Sur un jugement dernier de Dierc Bouts*. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 16, 1965, S.17-42. Datierung und Funktion der beiden Tafeln ist umstritten: während sie allgemein mit dem 1468 an Bouts erfolgten Auftrag des Löwener Rates, die Gerechtigkeitsbilder (Brüssel, Musée Royaux de Beaux-Arts, Inv. 1447-1448) und ein Weltgericht zu malen, hält Châtelet aufgrund des kleineren Formates der Tafeln hingegen eine frühere Datierung, um 1450, für sinnvoll und sieht sie nicht im Zusammenhang mit dem Löwener Auftrag. Vgl. dazu ausführlich Andras STROBL, 1990, S.22-24.

⁴⁸⁰ rechter Flügel eines Triptychons-Berlin, SMPK Gemäldegalerie Inv. 529 B; zu möglichen Vorbildern vgl. Hans BELTING und Dagmar EICHBERGER, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms 1983, S.109-112; ausführliche Diskussion bei Joel M. UPTON, 1990, S.35-43.

V. Hans Memling und die künstlerische Tradition.

Die Stilanalyse hat geholfen, charakteristische Merkmale der Memlingschen Kunst herauszuarbeiten und die individuelle Auffassung von Raum, Fläche, Figur und Landschaft in seinen Werken zu benennen. Memlings künstlerische Leistung läßt sich freilich allein durch den Vergleich mit Kunstwerken der Vorgänger und Zeitgenossen, einer regionalen künstlerischen Tradition also, ermessen.

In diesem Zusammenhang unhistorische Begriffe wie "künstlerische Leistung" oder "künstlerische Tradition" zu verwenden, erfordert vorab eine Erläuterung.

Kunsttheoretische Äußerungen des 15. Jahrhunderts über Kunst und Künstler sind nördlich der Alpen nicht schriftlich überliefert und vieles spricht dafür, daß sie in dieser Form auch nie existiert haben. Dennoch findet eine Auseinandersetzung mit künstlerischen Traditionen statt, und diese verläuft nicht nur auf einer rein pragmatischen Ebene, etwa durch vertraglich bestimmte Kompositions- oder Motivübernahmen⁴⁸¹, sondern scheint zunehmend die bewußte Angleichung an, oder der Ablehnung von künstlerischen Errungenschaften widerzuspiegeln. Was jüngst für die Beziehung zwischen Malerei und Skulptur anhand der Thyssen-Verkündigung von Jan van Eyck nachgewiesen wurde, *"Ein erster Überblick scheint aber trotz des Mangels literarischer Zeugnisse die Hypothese einer im zweiten Jahrhundertviertel spielenden dialektischen Beziehung zwischen malerischer Praxis und früher Theoriebildung in den Formen und begrifflichen Mustern des "Paragone" zwischen Skulptur und Malerei zu rechtfertigen."*⁴⁸², muß im 15. Jahrhundert in den burgundischen Niederlanden ähnlich für das Verhältnis der Maler zur überlieferten älteren Malerei gegolten haben. Ein Beispiel hierfür kann ein Bericht des Nürnberger Humanisten Hieronymus Müntzer bieten, der 1495 die Johanneskirche in Gent (heute St.Bavo) besichtigte und seiner Beschreibung des Genter Altars der Gebrüder van Eyck die Geschichte eines anderen großen Malers angefügt hat, der bei dem Versuch, in seinem Werk dieses Gemälde zu imitieren, melancholisch und verrückt geworden ist.⁴⁸³

⁴⁸¹ Jellie DIJKSTRA, 1990, S.7-11, 24-28, 295-303.

⁴⁸² Rudolf PREIMERSBERGER, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 54, 4, 1991, S. 465.

Preimersberger weist in seinem beeindruckenden Aufsatz auf die "wörtlichen" Zitate aus Plinius' Naturgeschichte in der Malerei des Jan van Eyck hin.

⁴⁸³ *"Item quidam alius magnus pictor supervenit volens imitari in suo opere hanc picturam: et factus est melancholicus et insipiens."*

zit. nach Bernard RIDDERBOS, 1991, S. 10, Anm. 2. Ridderbosch glaubt in dieser Passage den großen Maler (*magnus pictor*) mit Hugo van der Goes identifizieren zu können, dessen Werk (*suo opere*) der Portinari-Altar gewesen sei. (S.10-44). Diese Argumentation ist in unserem Zusammenhang von sekundärer Bedeutung.

Da eine ausdrückliche Kunsttheorie in den burgundischen Niederlanden des 15. Jahrhundert nicht vorhanden ist, ist es müßig über deren Begrifflichkeiten nachzusinnen. Es sind die Bilder selbst, aus denen man den künstlerischen Diskurs auf einer der Kunsttheorie verwandten nichtsprachlichen Ebene ablesen kann. Ergänzend sollte bedacht werden, daß durch die Anwesenheit italienischer Kaufleute, die als Auftraggeber niederländischer Kunst eine zentrale Rolle gespielt zu haben scheinen, Gedanken der gleichzeitigen italienischen Kunsttheorie einer gesellschaftlichen und künstlerischen Elite in den Niederlanden vermittelt worden sein könnten.⁴⁸⁴

Bevor wir uns den Kunstwerken selbst zuwenden, sollte ein Blick auf die lokalen Traditionen gestattet sein, denen sich ein Künstler des ausgehenden 15. Jahrhunderts in Brügge gegenüber sehen konnte. Nach Jan van Eycks Tod im Jahre 1441 scheint dessen Werkstatt, wie umfangreich sie auch gewesen sein mag⁴⁸⁵, verwaist zu sein. In Brügge selbst wird Jan van Eycks künstlerisches Repertoire nur durch Petrus Christus aufgegriffen, der 1444 das Brügger Bürgerrecht erwirbt. Gemälde van Eycks sind in Brügge aufgestellt und sichtbar. In nächster Nähe, in Gent nämlich, befindet sich van Eycks Hauptwerk, der Genter Altar.

Trotz der Bedeutung, die ihm schon von den frühen Kunstschriftstellern zugewiesen wurde - Vasari schreibt ihm die Erfindung der Ölmalerei zu- findet Jan van Eyck in seiner Wirkstätte keine breite Nachfolge⁴⁸⁶. Nach seinem Tode geriet die künstlerische

⁴⁸⁴ Ob diese Vermittlung rein mündlichen Charakter hatte, oder ob möglicherweise einzelne Exemplare von Albertis Schriften vorhanden waren läßt sich natürlich nicht beweisen. Viel hängt wiederum an den Schreib- und Lesekenntnissen der niederländischen Künstler.

⁴⁸⁵ Obwohl Jan van Eyck eine zentrale Figur der Altniederländischen Malerei darstellt, ist der Frage nach seiner Werkstattorganisation bislang nicht explizit thematisiert worden. Die Forschungen von Paul COREMANS, *L'agneau mystique au Laboratoire. Examen et traitement (Les Primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs Flamands, 2)* Antwerpen 1953; Johannes TAUBERT, 1975, S. 42-71.; J.R.J. van ASPEREN DE BOER, *A scientific re-examination of the Ghent Altarpiece*. In: Oud Holland, 93, 1979, S. 141-214.; J.R.J. van ASPEREN DE BOER und Jeroen GILTAIJ, *Een nader onderzoek van "De drie Maria's aan het H. Graf"- een schilderij uit de "Groep Van Eyck" in Rotterdam*. In: Oud Holland, 101, 1987, S-254-274. u.a.

haben sich der Frage nach Umfang und Organisation der Werkstatt van Eyck nicht eigentlich gestellt. Die traditionelle Kunstgeschichte sieht Jan van Eyck denn auch als Künstler ohne direkte Nachfolge. Petrus Christus galt in der Kunstgeschichte als Schüler van Eycks, in dessen Werkstatt der aus Holland stammende Künstler gelernt haben soll. Siehe hierzu Peter SCHABACKER, *Petrus Christus*, Utrecht 1974. S.20-21. Auch Hans BELTING, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms 1983, S.109, geht kurz auf den vermeintlichen Sachverhalt ein.

Neuere Archivforschung hat dies in den Bereich der Legende verwiesen. vgl. Maximiliaan P.J. MARTENS, 1990/91, S.5-7.

⁴⁸⁶ Die zahlreichen, ehemals Jan van Eyck zugeschriebenen Gemälde, die man heute unter dem Begriff "Nachfolge des Jan van Eyck" zusammenfaßt, sind bislang nicht zum Gegenstand einer systematisch-vergleichenden Betrachtung geworden. Datierung und Lokalisierung dieser Bilder sind zumeist ebenso schwer zu fassen, wie die

Produktion in Brügge ganz in den Bann des Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden, dessen Bilderfindungen und Kompositionen von zahlreichen anonymen Epigonen nachgeahmt wurden⁴⁸⁷. Eigenständige Künstlerpersönlichkeiten sind in Brügge vor Memling nicht eigentlich fassbar.⁴⁸⁸ In den burgundischen Niederlanden gelingt es nur wenigen, sich aus dem Banne Rogiers zu lösen und selbstständige künstlerische Formulierungen zu erreichen, die zum einen deutlich auf der Kunst Rogiers fußen, zum anderen neue Qualitäten in die Malerei der Niederlande einführen. Ein solcher Künstler ist der aus den nördlichen Niederlanden stammende Stadtmaler in Löwen, Dieric Bouts, der seit 1457 bis zu seinem Tode 1475 in der Brabanter Universitätsstadt nachweisbar ist und nach dem Tode Rogiers im Jahre 1464 an Einfluß auf die künstlerische Entwicklung in den südlichen Niederlanden gewinnt.⁴⁸⁹ In Gent selbst hat sich nach dem 1432 vollendeten Eyckschen Altars keine Tafelmalerei erhalten, die mit Gewißheit hierher zu lokalisieren ist⁴⁹⁰. Erst 1464 wurde hier der Maler Joos van Wassenhove in die Malergilde aufgenommen, seine Meisterschaft hatte er vier Jahre zuvor in Antwerpen erlangt. Ihm wird ein ebenfalls in St. Bavo aufgestelltes Kreuzigungstriptychon zugeschrieben. Die Komposition entlehnt Motive

unterschiedlichen Rezeptionsformen im Einzelnen zu benennen sind. Auffällig ist jedoch, daß viele der sogenannten "Nachfolger" eine archaisierende Bildsprache benutzen, die sich im authentischen Oeuvre Jan van Eycks nicht nachweisen läßt.

⁴⁸⁷ Auch hier ist hinsichtlich der Lokalisierung der Notnamen-Meister Skepsis angebracht. Vgl. Max J. FRIEDLÄNDER, IV, 1926, S.99-122.

⁴⁸⁸ Die Vielzahl der Brügger Maler, die bei Christian VAN DEN HAUTE, 1913 und Albert SCHOUTEET, 1989 genannt werden sind, ist nur durch Quellen bekannt, bislang konnten jedoch keine Werke aufgefunden werden, die sich mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben ließen.

⁴⁸⁹ Siehe zu Bouts: Wolfgang SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin und Leipzig, 1938; Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei, III, Dieric Bouts- Joos van Gent*, Berlin 1925; ARCA LOVANIENSIS, *Jaarboek 1975 Vrienden Stedelijk Museum-Leuven*, 4, 1975. Der hermeneutische Ansatz der kürzlich als Buch erschienenen Dissertation von Aloys BUTZKAMM, *Der Abendmahlsaltar in der St. Pieterskerk in Löwen von Dirk Bouts*, Paderborn 1991, bleibt weit hinter früheren Ergebnissen zurück. Einen neuen, weiterreichenden Ansatz zeigt die unveröffentlichte Münchener Magisterarbeit von Andreas STROBL, *Dieric Bouts: Die Brüsseler Gerechtigkeitstafeln. Studien zu einer städtischen Ikonographie* (1990). Ich danke Herrn Andreas Strobl für die Überlassung seines Typoscripts.

⁴⁹⁰ Den singulären Versuch, der Genter Tafelmalerei in der Zeit zwischen Van Eyck und Hugo van der Goes nachzugehen hat bislang lediglich Elisabeth Dhanens unternommen: Elisabeth DHANENS, *Tussen de van Eycks en Hugo van der Goes*. In: *Academia Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Kl. der Schone Kunsten*, 45, 1985, Nr. 1, S.1- 98, besonders S. 1-10. So bedenkenswert Frau Dhanens' stilistische Bemerkungen zu den dem Flémalle-Meister (Robert Campin) zugeschriebenen Tafeln im Frankfurter Städel auch sein mögen, so absurd ist deren Zuweisung an Hubert van Eyck. Ihre Beobachtungen sind in jedem Falle nachvollziehbar, ihre Deutungen entbehren jeglicher historischer Grundlage. Die künstlerische Produktion dieser Zeit läßt sich jedoch vereinzelt an der qualitätvollen Genter Wandmalerei ablesen. Vgl. hierzu: Maximiliaan P.J. MARTENS, *De muurschilderkunst te Gent (12de tot 16de eeuw)*, Brüssel 1989.

aus dem Genter Altar, ist ihrem Charakter nach jedoch nicht ohne die Kenntnis der Rogierischen Kunst zu denken. Die Gestaltung der Figuren verweist mit ihren charakteristisch gelängten Köpfen zudem auf die spätere Haarlemer Malerei zur Zeit Geertgens. 1468 verläßt Joos Gent und wird 1473 in Dokumenten als Giusto da Gand bezeichnet, der für Frederico da Montefeltro in Urbino tätig gewesen ist.⁴⁹¹ Joos van Wassenhove wird als Bürge für den wahrscheinlich etwas jüngeren Hugo van der Goes vermeldet, der 1467 in die Genter Malergilde aufgenommen wurde. Hugo van der Goes⁴⁹² ist im eigentlichen Sinne ein Zeitgenosse Memlings und der unterschiedliche Charakter beider Künstler offenbart sich im Vergleich ihrer Werke aufs deutlichste.⁴⁹³ Während Hugos Bilder vielfach den erregten Ausdruck seiner Figuren dynamisch darstellt, zeichnen sich Memlings Kompositionen durch einen stillen, kontemplativen und beinahe statischen Charakter aus. Hugo ist der letzte große Erfinder einer genuin altniederländischen Malerei, während Memling die unterschiedlichen Auffassungen eines Jan van Eyck, eines Rogier van der Weyden und eines Dieric Bouts zu einer gültigen Synthese verschmilzt.

Memlings Begabung, sich fremde Bildgedanken und Ausdrucksmittel anzueignen, offenbart sich am deutlichsten in zahlreichen Mariendarstellungen. Das Antlitz der Maria ist traditionell festgelegt und bietet dem Künstler kaum die Möglichkeit der individualisierenden Wiedergabe, wie es andere Heiligendarstellungen erlauben. Ein gewichtiger Grund hierfür liegt in der Überlieferung des Abbildes der Maria. Die *vita* des Evangelisten Lukas spricht davon, daß Maria dem Heiligen während dessen Arbeit am Evangelium erschienen ist; diese Marienvision hat Lukas der Legende zufolge gemalt. In der Kathedrale von Cambrai wurde seit 1440 ein Marienbildnis aufbewahrt,

⁴⁹¹ Die Literatur zu Joos van Wassenhove ist vergleichsweise spärlich:

-A. de CEULENAER, *Juste de Gand*, Brüssel 1911

-August SCHMAROW, *Justus von Gent*. In: Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 29, 7, 1912.

-Friedrich WINKLER, *Ein voritalienisches Werk des Justus van Gent*. In: Zeitschrift für Bildende Künste, N.F. 27, 1915/16, S.321-327.

-Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei, III, Dierick Bouts- Joos van Gent*, Berlin 1925.

-J. LAVALLEYE, *Juste de Gand. Peintre de Frédéric de Montefeltro*, Löwen 1936.

-J. LAVALLEYE, *Le Palais ducal d'Urbino (Les Primitifs Flamands, I, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 7)*, Brüssel 1967.

Der Verdienst, die sog. holländischen Elemente in Joos' Werk als erste herausgearbeitet zu haben, gilt Susanne SULZBERGER, *Juste de Gand et d'École de Haarlem*. In: Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'art, 29, 1960, S.49-62.

⁴⁹² zu Hugo van der Goes siehe an neuerer Literatur

-Friedrich WINKLER, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin 1964.

-Bernard RIDDERBOS, *De melancholie van de Kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst*, s'Gravenhage 1991

-Jochen SANDER, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992.

⁴⁹³ Max J. FRIEDLÄNDER, *Van der Goes und Memling*. In: Oud Holland, 65, 1950, S.167-171.

das man dem Evangelisten zuschrieb⁴⁹⁴. Das Bildnis, eine Ikone aus dem byzantinischen Raum, hatte höchste Autorität und bestimmte die Entwicklung der Mariendarstellung im flämischen Raum nachhaltig. Der von Rogier van der Weyden entwickelte und späterhin weitverbreitete, eigentlich jedoch aus Italien stammende Typus der halbfigurigen Madonna, ist ohne dieses byzantinische Vorbild, eines *Glykophilousa-Typus*, in den Niederlanden nicht denkbar.⁴⁹⁵ Die Mariendarstellungen Jan van Eycks kannten dieses Vorbild nicht. Seine Marienbilder und auch die des Flémalle-Meisters sind anderen Kompositionsschemata verpflichtet, vor allem dem der *Maria sedens*: als thronende Jungfrau oder als *Madonna Humilitas*. Vorbilder lassen sich hierfür unschwer in der französischen Buchmalerei des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts nachweisen; dort finden sich auch die Vorbilder für Jan van Eycks Darstellungen der stehenden Madonna⁴⁹⁶.

Eine traditionell Memling zugeschriebene Mariendarstellung wird in Ottawa aufbewahrt (Abb.67)⁴⁹⁷. Die Tafel ist oberhalb des Kaminsimses datiert, mit weißer

⁴⁹⁴ Die Ikone *Notre-Dame de Grâces* (35,7 x 25,7 cm) wurde von einem Cambraier Domkapitular *Fursy du Bruille* 1440 aus Rom mitgebracht. Ab 1452 wurde das Bild auf der Himmelfahrtsprozession mitgeführt, ab 1455 ist eine Bruderschaft " *en l'honneur de la Vierge et de St.Luc* " in Cambrai nachweisbar. Die Ikone ist von Hayne de Bruxelles und von Petrus Christus kopiert worden, eine solche Kopie befindet sich in der William Rockhill Nelson Gallery in Kansas City;

vgl. J.DUPONT, *Hayne de Bruxelles et la copie de Notre-Dame de Grâces de Cambrai*. In: *L'Amour de l'Art*, XVI, 1935, S.363-366; R.BÄUMER und L.SCHEZZCZYKS (Hg.), *Marienlexikon*, I, St.Ottilien 1992, p.643.

⁴⁹⁵ Hans BELTING, *Bild und Kult*, München 1990, S.490-492. ; Erwin PANOFKY, 1953, S.297⁴-298, Anm. ; Joel M.UPTON, *Petrus Christus. His Place in 15th-Century Flemish Painting*, Penn State 1990, S. 79-84.

Craig HARBISON, *Jan van Eyck. The Play of Realism.*, London 1991, S.158- 160, Abb. 101. Siehe auch D.KLEIN, *Lukas als Maler der Madonna*, Berlin 1933.

⁴⁹⁶ Carol J. PURTLE, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton 1982, beschäftigt sich zwar vornehmlich mit den Beziehungen zwischen Liturgie und Theologie einer- und Jans Malerei andererseits, benennt aber auch die Vorbilder der Eyckischen Kompositionen. Zur Darstellung der thronenden Madonna etwa die bekannte Stifterminiatur aus dem Stundenbuch des Jean de Berry in Brüssel (Bibl.Royale MS fr 11060/11061) von Jacquemart de Hesdin. Jans *Madonna am Springbrunnen* (Antwerpen Kon.Museum voor Schone Kunsten, Nr. 411) geht als Typusdirekt auf Vorbilder aus der Skulptur des Internationalen Stiles zurück, aber auch auf Miniaturen aus der Werkstatt des Rohan-Meisters. Millard MEISS, *French Painting in the time of Jean de Berry. The Limbourgs and their contemporaries*, New York 1974, S.256-277 .Die Darstellungen der Madonna Humilitas aus der Werkstatt des Flémalle Meisters hingegen weisen stärkere Beziehungen zur burgundischen Skulptur auf. Vgl. hierzu: Robert DIDIER, *Le milieu Bruxellois et le problème Flémalle- dela Pasture/ Van der Weyden*. In: *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III, Le problème de Flémalle-van der Weyden*. Louvain-la-Neuve 1981, S.9-26, Abb. 1-9.

⁴⁹⁷ Veröffentlicht zuerst bei Ludwig KAEMMERER, 1899, S.46; Max J. FRIED-LÄNDER, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1903, 26, S.83.; 1872 in die Wiener Sammlung Liechtenstein verkauft, gelangte die Tafel 1954 in die National Gallery of Canada, Ottawa.(Inv. Nr.6191). vgl. R.H. HUBBARD, *The National Gallery of Canada. Catalogue of paintings and sculpture*. vol. 1 Older Schools, Ottawa und Toronto 1957, S. 64; Myron LASKIN und Michael PANTAZZI, *Catalogue of the National Gallery of Canada, Ottawa. European*

Farbe ist an der Wand die Jahreszahl 1472 zu lesen. Und obwohl das Datum vermutlich später hinzugefügt wurde, sprechen viele Gründe dafür, diese Datierung zu akzeptieren.⁴⁹⁸

Vor einem Innenraum, dessen durchfensterte Außenwand rechts schräg aus dem Bild hinausfluchtet, steht die Gottesmutter. Über ihrem blauen, mit Goldbordüren bestickten Kleid trägt sie ein rotes Gewand. Auf ihren Armen hält sie das aufrecht sitzende Christuskind, das zum Stifter gewandt ist und seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben hat. Auch Maria neigt ihren Kopf nach rechts, dem Stifter zu. An der Stirnwand des Raumes befindet sich hinter Maria ihr "Thron", der sich bei näherer Betrachtung jedoch als eine simple Ofenbank entlarvt, die vor einem Kamin aufgestellt ist.⁴⁹⁹ Der Kamin selbst ist durch einen textilen Baldachin verhängt, der die hölzerne Ofenbank überfängt. Außen rot gefärbt, zeigt der Baldachinstoff innen ein großflächiges florales goldschwarzes Brokatmuster, das in dieser oder leicht abgewandelter Form als charakteristisch für Memlings Werke gelten darf.⁵⁰⁰ Auf der rechten Bildseite kniet der Stifter vor einer geöffneten Tür, die den Blick auf eine sonnige Waldlandschaft freigibt. Hinter ihm ist sein Schutzpatron, der Hl. Antonius zu sehen, der ihn der Jungfrau und dem Kinde empfiehlt. Die Kleidung des Stifters, er ist mit einem pelzbesetzten Stoffmantel bekleidet und trägt an seinem Gürtel eine Geldbörse, erlaubt keine Schlüsse auf seine Herkunft, noch auf seine genaue soziale Stellung. Diese

and American Painting, Sculptures and Decorative Arts, I, Ottawa 1987, S.198-190. Catherine Johnston, Curator of European Painting an der National Gallery of Canada überließ mir großzügig Abbildungsmaterial, die gemäldetechnische Dokumentation und klärte mich über die Befunde der photographisch nicht dokumentierten Infrarotuntersuchungen zu diesem, von mir nicht in Augenschein genommenen Bild auf.

⁴⁹⁸ Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 26, 1903.

⁴⁹⁹ Ähnliche Ofenbänke finden sich auf den Verkündigungen des Meisters von Flémalle, deren Prototyp von der Forschung bislang übereinstimmend in der Verkündigung des Merode-Altars gesehen wurde. Vgl. hierzu K. SCHLÜTER, *Die Möbel in der Altniederländischen Malerei*, M.A. Bonn 1992.

⁵⁰⁰ Großflächige Brokat- oder Goldstickmuster, meist aus einer einzigen langstieligen Blüte oder Knospe bestehend, finden sich in der Altniederländischen Malerei erst bei Memling. Memling benutzt das Muster des Baldachins in Ottawa identisch etwa in dem spät zu datierenden Johannesaltar in Wien, dem Altar in Florenz und den beiden Madonnendarstellungen in Berlin, aber auch in dem 1479 datierten Altar des Brügger Johanneshospitals. Leicht abgewandelt taucht das Muster auch am Baldachin des sog. Donne-Triptychon in London auf. (Abb.76, 77, 83, 85)

Vorläufer hierfür lassen sich in der Altniederländischen Malerei kaum benennen. Der erhaltene Werkbestand weist für Van Eyck und den Meister von Flémalle andere, kleinteiligere Brokatmuster auf. Auch im Oeuvre des Rogier van der Weyden oder Dirk Bouts lassen sich großflächige Muster nicht nachweisen. Ähnliche Muster tauchen in den Niederlanden erst in der Nachfolge Memlings auf, etwa beim Brügger Meister der Ursula-Legende oder bei Gerard David. Ähnliche Brokatmuster finden sich jedoch in der kölnischen Malerei der 1460er Jahre, so etwa beim jüngeren Sippenmeister, später dann auch beim Meister des Bartholomäusaltars.

Kleidung wurde sowohl von der burgundischen Nobilität als auch von den reichen Bürgern und fremden Kaufleuten Brügges um 1470 bevorzugt.⁵⁰¹

Der ursprüngliche Zusammenhang der Tafel ist unbekannt. Aus formalen Gründen kann es kein Flügel eines Diptychons gewesen sein; und gegen die Rekonstruktion als Mittelbild eines Triptychons spricht die Aufteilung der Komposition. Vorstellbar sind lediglich Flügel, die das Stifterwappen und dessen Devise zeigten⁵⁰²; solche Flügel sind für die Arnolfini-Hochzeit Jan van Eycks nachgewiesen.⁵⁰³

Die Schwierigkeiten, die sich bei der Rekonstruktion des ursprünglichen Zusammenhanges dieser Tafel ergeben, erwachsen vor allem aus ihrer ungewöhnlichen Komposition. Memling bezieht sich dabei einerseits auf einen Darstellungsmodus von Bilddiptychen, wie er etwa durch Jan van Eycks "Madonna in der Kirche" in Berlin⁵⁰⁴ vorgeprägt ist, die ursprünglich der linke Flügel eines Diptychons war (Abb.68). Eine um 1500 entstandene Kopie des Berliner Täfelchens zeigt auch einen rechten Flügel, auf dem der Stifter in einem separaten Raum die Maria anbetet, ebenso ein Jan Gossaert zugeschriebenes Diptychon in Rom.⁵⁰⁵

Auf der Tafel in Ottawa ist die eigentlich zweiteilige räumliche Konzeption eines Adorationsdiptychons in einer Komposition vereint. Hierin ist sie zwei weiteren Gemälden Jan van Eycks verwandt, der Madonna Joris´ van der Paele und der Madonna des Nicolas Rolin (Abb.69, 70).⁵⁰⁶ In der unmittelbaren Konfrontation der Stifter mit

⁵⁰¹ Ähnliche Kleidung tragen die profanen Stifter auf den Gemälden des Petrus Christus. Vgl.auch Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 26, 1903, S. 83.

⁵⁰² vgl. das Bildnis des Oswolt Krel von Albrecht Dürer, München Alte Pinakothek (BSTGS, Inv. WAF 230, 230a-b); vgl. Katalog "Alte Pinakothek München", München 1986, S.164-165.

⁵⁰³ vgl. Martin DAVIES, 1968 (3-1987), S.51; Dieter JANSEN, *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks*, Köln und Wien, 1988, S.146-147.

⁵⁰⁴ Berlin, Gemäldegalerie SMPK, Inv. 525 C

⁵⁰⁵ *Diptychon des Abtes Christian de Hondt*, Antwerpen, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, Catalogus Schilderkunst 14e - 15e eeuw (1985), Nr. 255/56; 530/31, S.126-130, Abb. 50-61. Dort dem Meister von 1499 zugeschrieben.

Die Jan Gossaert zugeschriebene Version befindet sich in Rom, Galleria Doria Pamphilij. vgl. FRIEDLÄNDER, I, 1924, S.78-79.

⁵⁰⁶ Brügge, Groeningemuseum; Paris Louvre. Die ältere Literatur zur van der Paele Madonna ist vollständig enthalten in:

A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges. Les Primitifs Flamands, I, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 1, Antwerpen 1959 (3.erweiterte Auflage Brüssel 1983). S. 194-234. An neuerer Literatur sei hier hinzugefügt:

Hélène ADHÉMAR, *Sur la Vierge du chancelier Rolin de Van Eyck*. In: Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique, XV, 1975, S.9-17.

Anne H. van BUREN, *The Canonical Office in Renaissance Painting, II: More about the Rolin Madonna*. In: The Art Bulletin, LX, 1978, S. 617-633.

R. TERNER, *Bemerkungen zur "Madonna des Kanonikus van der Paele"*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XLII, 1979, S. 83-91.

Elisabeth DHANENS, *Hubert and Jan Van Eyck*, New York 1980, S.212-213, 266-279; Carol J. PURTLE, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton 1982, S. 59-

der Madonna und dem Jesuskind in einem einzigen Raum bedeuten diese beiden Darstellungen, trotz der deutlichen Unterschiede, ein direktes Vorbild für die Tafel in Ottawa. In noch stärkerem Maße als auf die Van der Paele Madonna, die sich in ihrer Komposition eher an der Form von Triptychen orientiert⁵⁰⁷, bezieht sich Memling auf die Rolin Madonna. Von dort entlehnt er das seltene Motiv des aufrecht auf dem Schoß der Gottesmutter sitzenden Jesusknaben, dessen rechte Hand zum Segensgestus erhoben ist, während die Linke das Szepter umfaßt. Als bewußte künstlerische Auseinandersetzung mit dem Vorbild muß man wohl die Form der Motivübernahme deuten, die den Jesusknaben weder direkt, noch einfach seitenverkehrt dem Vorbild entnimmt, sondern aus einem um 180° gewendeten Winkel blickend abbildet. Memling kopiert die Eyckische Vorlage aus einem im Bildraum selbst gelegenen Betrachterstandpunkt und setzt die Haltung von Armen, Beinen, Händen und Füßen des Vorbildes folgerichtig um. Er gibt das Jesuskind bekleidet wieder und ersetzt das Szepter durch einen Apfel, dennoch bleibt die Herkunft des Motivs offensichtlich. Voraussetzung für diesen souveränen, selbstständig gestaltenden Umgang mit Vorbildern ist ein ausgeprägtes Abstraktionsvermögen, mit dem sich Memling gegenüber anderen altniederländischen Malern hervortut.

Die Darstellung des Innenraumes, wie er sich in der Ottawa-Tafel darbietet, entstammt denn auch nicht dem Eyckischen Repertoire, sondern geht auf Vorbilder aus dem Kreise Rogier van der Weydens, bzw. des Flémalle-Meisters zurück.⁵⁰⁸ Erweist sich die Tafel in Ottawa bei genauerer Analyse als eine aus mehreren Quellen schöpfende Komposition, die sich vor allem auf Eyckische Vorbilder bezieht und diese selbstständig zu einer Synthese zusammenfügt, finden sich in weiteren Marienbildern Memlings auch stärkere Bezüge zu den Werken Rogiers oder des Dirk Bouts. Zwar greift Memling nie direkt auf die Kompositionsmuster der bekannten halbfigurigen Madonnen Rogiers

97; Barbara G. LANE, *The altar and the altarpiece. Sacramental themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984, S. 17-23; Dieter JANSEN, *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks*, Köln-Wien 1988, S. 67-76, 82-94; Otto PÄCHT, *Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989, S. 81-87; Craig HARBISON, *Jan van Eyck. The play of realism*, London 1991, S.48-63, 100-118; J.R.J van Asperen de Boer und Molly Faries, *La Vierge du chancelier Rolin de Van Eyck: examen au moyen de la réflectographie à l'infra-rouge*. In: *Revue du Louvre*, 1990, S.37-49.

Die meisten oben genannten neueren Studien beschäftigen sich mit den offenbaren und verborgenen religiösen Bedeutungen der beiden Bilder. Die Kontroverse über den Grad von chiffrierte religiösen Bedeutungen in scheinbar alltäglichen Dingen, von Panofsky als *Disguised symbolism* charakterisiert, und deren theoretischer Rechtfertigung, beherrscht in jüngster Zeit die Diskussion innerhalb vor allem der amerikanischen Forschung und hat vielfach den Blick auf die Kunstwerke selbst eher verstellt als erhellt. Die Beschäftigung mit Jan van Eyck, neuerdings auch mit dem Meister von Flémalle, gleicht mittlerweile einer methodisch-theoretischen Spielwiese, auf der unterschiedlich begründete Ansätze, wie Ikonologie, Semiotik und sogenannte Kontextforschung sich gegenseitig ungestraft balbieren dürfen.

⁵⁰⁷ Triptychon des Jan van Eyck, Dresden, Gemäldegalerie Inv. 799.

⁵⁰⁸ etwa die Verkündigungsdarstellung im Brüsseler Museum, Inv. 3937.

(Abb.79)⁵⁰⁹ oder Bouts⁵¹⁰ zurück, sondern verändert das strenge Schema, öffnet den Hintergrund der Darstellung, indem er die Gottesmutter vor eine weite Landschaft setzt, wie etwa in der vermutlich um 1470 entstandenen Tafel im Brüsseler Museum.⁵¹¹ Dennoch bilden Memlings-Halbfigurenmadonnen einen vergleichsweise geringen Anteil in seinem Gesamtwerk. Daneben finden sich in München und Madrid zwei Darstellungen Memlings, die die Madonna der Humilitas, umgeben von musizierenden Engeln in einer Landschaft sitzend zeigen (Abb.71, 73).⁵¹² Während Figurentypen und Komposition, vor allem auf der Münchner Tafel, direkt auf Stefan Lochners Madonna im Rosenhaag verweisen (Abb.74)⁵¹³, zeigen sowohl die Figurenauffassung als auch die Landschaftsgestaltung bei Memling rein niederländischen Charakter. Vor allem die Altarbilder des Dirk Bouts nehmen die Integration von Figuren in Landschaft vorweg, die Memling in seinen Werken immer wieder darzustellen sucht.⁵¹⁴ In der freien Umsetzung der Lochner'schen Figurenauffassung in niederländische Formensprache ähneln die beiden Memling-Tafeln der künstlerischen Haltung, die Martin Schongauer in seiner Madonna im Rosenhaag von 1473 dem, vermutlich selben Vorbild entgegenbringt.⁵¹⁵ Stilistische

⁵⁰⁹ Max J. FRIEDLÄNDER, II, 1924, S.32-43; etwa die Madonnen in Caen, in der Huntington Library in San Marino, in Berlin (Inv.549a), in Tournai (vgl. FRIEDLÄNDER, II, 1924, Nr.31, 40, 43; weitere Versionen Nr. 106 a-i; 107, a-n; 109 a-g; 110 a-c; 111-119); vgl. Erwin PANOFKY, 1953, S.294-298.

⁵¹⁰ Max J. FRIEDLÄNDER, III, 1925, S.41-48, etwa die Madonna im Bargello in Florenz (Nr.9), oder im Frankfurter Stadel (Nr.15).

⁵¹¹ Brüssel, Musée Royaux de Beaux Arts, Inv. 3560.; vgl. dazu Max J.FRIEDLÄNDER, *Noch etwas über das Verhältnis Roger van der Weydens zu Memling*. In: Oud Holland, 61, 1946, S.11-19. "*Roger selbst gestaltet, soweit wir sehen, die Halbfigur der Madonna stets mit neutralem, zumeist dunklem Grund ...Die Auflockerung seiner abstrakten Formel erscheint als eine Neuerung der auf ihn folgenden Generation, im Besonderen als die persönliche Errungenschaft Memlings*" (S.13). Vgl. des weiteren die Halbfigurenmadonnen bei Maria CORTI und Giorgio T.FAGGIN, 1969, S.105, Nr.61-67. Hier bedürfen allerdings die Zuschreibungen einer erneuten, gründlichen Überprüfung. Gerade im Vergleich mit den Madonnen-Tafeln des 1484 entstandenen Nieuwenhove-Diptychon (Abb.88, 89), oder des 1487 datierten Triptychon des Benedetto Portinari (Max J. FRIEDLÄNDER, VI, 1928, Nr.14, Nr. 23a-c) zeigen sich zum Teil so deutliche Unterschiede in Stil und Bildauffassung, daß eine Autorschaft Memlings nicht bei allen Tafeln haltbar scheint.

⁵¹² Madrid, Prado Inv.2543; München, Alte Pinakothek BSTGS Inv.680; vgl. Anm.455

⁵¹³ Köln, Wallraf-Richartz Museum, Inv.WRM 67; vgl. zu diesem Bild ausführlich Frank G.ZEHNDER, 1990, S.223-234.

⁵¹⁴ Löwen, St.Peter, Sakramentsaltar: Erasmusaltar; daneben auf Altarfragmenten u.a. in Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv.32: Johannes auf Patmos; Philadelphia, Johnson Beq.: Brennender Dornbusch; Vgl. Max J.FRIEDLÄNDER, III, 1925, Nr.18, Nr.8., Nr.6, Nr.13; Wolfgang SCHÖNE, 1938, S.84-86, 88-96.

Insbesondere der links der Mitte aufragende Baum auf der Münchner Tafel Memlings (BSTGS Inv.WAF 680) ist geradezu ein Charakteristikum Bouts'scher Landschaften, bzw. der seiner engeren Nachfolge. Vgl. zur Nachfolge Bouts Wolfgang SCHÖNE, 1938, S.37-55.

⁵¹⁵ Colmar, St.Martin

Gründe scheinen eine frühe Datierung beider Tafeln um 1470-1475 nahezu legen.⁵¹⁶ Dieser Bildtyp, den Memling der Kölner Malerei entlehnt und zu einer eigenen Bilderfindung umformt⁵¹⁷, hat sich lediglich in den oben genannten Werken erhalten und scheint keine besondere Verbreitung erfahren zu haben.

Vielfach dargestellt hat Memling jedoch einen weiteren Madonnentypus, den der unter einem brokatausgeschlagenen Baldachin thronenden Madonna (Abb.75). Dieser Bildtyp, der aus dem künstlerischen Repertoire Jan van Eycks herrührt⁵¹⁸, ist bereits von Bouts aufgegriffen worden⁵¹⁹ und findet im Werke Memlings vielseitige Verwendung. Das Schema der thronenden Madonna, die den Christusknaben auf ihrem Schoß hält, wird als Ausgangsbasis für eine, den entsprechenden Erfordernissen des Auftrages durch motivische Versatzstücke, kostbare Teppiche und Vasen, Heilige oder Engel in scheinbar beliebiger Anzahl zu ergänzende, jeweils neu zu gestaltende Komposition genutzt. Zwar scheint es die Erfindung Memlings gewesen zu sein, den Baldachin in eine sich vor eine Landschaft öffnende Säulenarchitektur zu setzen, wie es z.B. auf dem zwischen 1475-1479 entstandenen Johannesaltar in Brügge (Abb.83), dem Donne-Triptychon in London (Abb.85), dem späten Johannesaltärchen in Wien, oder den Tafeln in Grenada, Berlin oder Washington geschieht.⁵²⁰ Daneben hat er aber dieselbe Darstellung auch in einem Innenraum dargestellt, wenn es der Auftraggeber wünschte, etwa auf der ca. 1485 entstandenen Madonna des Jacob Floreins oder einer Madonnen tafel in Berlin.⁵²¹

In diesem Zusammenhang muß eine kleine Tafel Erwähnung finden, die in Kansas City ausgestellt wird und als Frühwerk Memlings betrachtet wird (Abb.78).⁵²² Hinter einer sich am Bildrand befindenden Bogenöffnung sitzt die Madonna, von zwei musizierenden Engeln flankiert, in einem auf Säulen ruhenden Gewölbe. Im

⁵¹⁶ vgl. Ludwig BALDASS, 1942, S.38; Maximiliaan P.J.MARTENS und Hans van MIEGROET, *Nieuwe inzichten omtrent de omstreden du Cellier-Dyptiek, toegeschreven aan Hans Memling*. In: Genste Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, 27, 1981-1984, S.71-73.

⁵¹⁷ Der Typus der "Rasenbank Madonna" ähnelt der Memling'schen Komposition zwar, verzichtet aber weitgehend auf die Darstellung weiterer Figuren. Gerade in der Nachfolge des Dirk Bouts und des Hugo van der Goes finden sich mehrere Rasenbankmadonnen, die allerdings auf die Darstellung der musizierenden Engel verzichten, oder sie durch weibliche Heilige ersetzen, bzw. die Madonna vor einem Brokatbaldachin darstellen. Vgl. Max J.FRIEDLÄNDER, III, 1925, Nr.87-90; Max J.FRIEDLÄNDER, IV, 1926, Nr.84-85.

⁵¹⁸ Brügge, Groeninge-Museum: Van der Paele Madonna; Frankfurt, Städel: Lucca-Madonna; Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister: Dresdener Triptychon.

⁵¹⁹ London, National Gallery: Madonna zwischen Petrus und Paulus.

⁵²⁰ Brügge, Memling Museum, Inv.OSJ 175; London, National Gallery Inv.6275; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.939 (Mitteltafel); Grenada, Capilla Real; Berlin, SMPK Gemäldegalerie, Inv.529D; Washington, National Gallery, Inv.1937.1.41.

⁵²¹ Paris, Louvre, Inv.2026; Berlin, SMPK Gemäldegalerie, Inv.529.

⁵²² Kansas City William Rockhill Nelson Gallery, Nelson-Atkins fund Nr.57; Vgl. Max J.FRIEDLÄNDER, VI, 1928, S.26, Nr.59.

Hintergrund ein von einer Mauer umschlossener Hof, hinter dem die Ansicht einer Stadt sichtbar wird. Ungewöhnlicher Weise ist hier statt eines blauen Himmels Goldgrund verwendet worden. Schon Friedländer wies auf die Übereinstimmungen mit Rogier van der Weyden hin, und insbesondere die Haltung des Christkindes erinnert an dessen Madonna in der Huntington Library (Abb.79)⁵²³, während der Hintergrund vielmehr Rogiers Lukasmadonna zu verarbeiten scheint. Die Verwendung des in den Niederlanden zu diesem Zeitpunkt bereits altertümlichen Goldgrundes verweist möglicherweise auf einen Kölner Auftraggeber, denn der dort vorherrschende Geschmack ließ die Kölner Malerei noch bis Ende des 15. Jahrhunderts an dieser Form festhalten.⁵²⁴ Jüngst durchgeführte Infrarotuntersuchungen haben die Zuschreibung an den frühen Memling bestätigen können und insbesondere Verwandtschaft zur Unterzeichnung des Danziger Weltgerichtsaltars festgestellt.⁵²⁵ Damit stellt sich erneut die Frage nach möglichen Beziehungen Memlings zu Köln und zu der dortigen Kunst Stefan Lochners. Einflüsse der Lochnerschen Kunst finden sich auf dem Weltgerichtsalter in Gdansk und Memling hat, wie oben besprochen, die Madonna im Rosenhaag als Basis der eigenen Bilderfindung nutzen können. Neben Anregungen der Niederländischen Meister, die er vielfältig aufgreift und variiert, lehnt sich Memling gerade in frühen Werken, wie dem Danziger Weltgericht und der Münchner Marien tafel auffallend an Kölner Maler an. Selbst dort, wo er, wie in den Brügger und Madrider Dreikönigsaltären einem unmittelbaren Einfluß Rogiers ausgesetzt ist, weisen seine symmetrischen Kompositionen auf Gestaltungsmerkmale der spätgotischen Kunst in Köln und namentlich auf den Stadtpatronenaltar Stefan Lochners.⁵²⁶

Ein weiteres frühes Werk Memlings weist ebenfalls nach Köln. Die Turiner Passionstafel (Abb.80), eine für Tommaso Portinari vor 1473 entstandene Arbeit Memlings⁵²⁷, bildet zusammen mit der um 1480 zu datierenden Tafel der sog. Sieben Freuden Mariae in München und dem 1491 datierten Passionsaltar in Lübeck die Reihe

⁵²³ vgl. oben Anm.505; Max J.FRIEDLÄNDER, VI, 1928, S.26.

⁵²⁴ Frank G.ZEHNDER, 1989, S.6.

⁵²⁵ Die Untersuchungen sind von Prof.Molly Faries durchgeführt worden, die entsprechenden Infrarotreflektogramme befinden sich im Archiv in Bloomington, Indiana. Ein Aufsatz wird dieses Jahr (1993) in den Akten des Colloque Dessin sous-jacent in Louvain la Neuve erscheinen. Ich danke Prof. Faries für die entsprechenden Hinweise.

⁵²⁶ Vgl. Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, 1902, Sp.97-111. Vgl. auch oben, **S. 108.**

⁵²⁷ Turin, Galleria Sabauda Inv.358; Vgl.zur Forschungsgeschichte ausführlich C.ARU und E.de GERADON, *La Galerie Sabauda de Turin (Les Ptimitifs flamands, I. Corpus de la peinture flamande des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 2)*, Antwerpen 1952, S.14-20; zumeist wird die Datierung des Altarbildes auf 1470 angesetzt, wobei die Ergebnisse von Colin THOMPSON und Lorne CAMPBELL, 1974, S.103-105 nicht berücksichtigt werden. Die in den Dokumenten erwähnte Passionstafel der Buchmalergilde in Brügge, die um 1484 anzusetzen wäre, ist nicht mit dieser Tafel identisch, da die Porträts Tommaso Portinaris und seiner Frau sicher zu identifizieren sind. Sehr wahrscheinlich ist die Turiner Passion als Besitz Cosimo di Medicis aber bei Vasari erwähnt. vgl. Kap. I.3. S.20.

der sogenannten Simultanbilder Memlings. Kluckaert ist den Wurzeln dieses Bildtypus nachgegangen und hat dabei auf Beispiele der französischen Buchmalerei des 14. Jahrhunderts ebenso hingewiesen wie auf italienische Vorbilder⁵²⁸, und sprach auch den sog. Wasserfaß'schen Kalvarienberg in Köln als mögliches Vorbild Memlings an (Abb.81).⁵²⁹ Tatsächlich ist dieser Kalvarienberg das einzige erhaltene frühere Tafelbild nördlich der Alpen, das einen ähnlichen Aufbau des Tiefenraums aufweist. Der bis fast unter den oberen Bildrand gezogene Horizont verweist dabei ebenso auf Memlings Passionstafel, wie der schmale Hügel mit den Stiftern am linken Bildrand, unterhalb dessen die Bildhandlung dargestellt wird. Auf der Turiner Tafel findet auf diesem Hügel die Ölbergsszene und die Gefangennahme Christi statt. Dahinter fällt der Bildraum ganz ähnlich, doch künstlerisch ungleich virtuoser, zur Stadtmauer hin schroff ab. Die Möglichkeit, daß Memling die Kölner Tafel gekannt hat, ist aufgrund solcher Details wahrscheinlich. Aber auch eine in Budapest erhaltene Kopie einer Kreuztragung Christi, die auf Jan van Eyck zurückgeht, weist prinzipiell eine der Turiner Passion nicht unähnliche Raumgestaltung auf.⁵³⁰ Aber die möglichen Einflüsse des Wasserfaß'schen Kalvarienberges oder der Eyckischen Kreuztragung beschränken sich darauf, Memling Anregungen zur Gestaltung seiner Passionstafel gegeben zu haben. Die Turiner Komposition selbst ist in ihrer Bildauffassung ein künstlerisch neuartiges Werk, das zwar vielseitige Einflüsse aufnimmt, aber in der nordalpinen Tafelmalerei in dieser Form ohne tatsächliches Vorbild ist.

Die Betrachtung der Memling'schen Marienbilder und der kurze Blick auf die Turiner Passionstafel können den Umgang Memlings mit Vorbildern der altniederländischen und altdeutschen Tafelmalerei verdeutlichen. Die künstlerische Tradition bildet das Fundament einer selbstständigen Bilderwelt, in der Memling einerseits die existierenden Kompositions- und Bildschemata der älteren Generation untereinander kombiniert, andererseits in stärkerem Maße, als es die Forschung bislang zugeben wollte, ihnen seine eigenen, innovativen Bildideen einverleibt. Er beschränkt sich als Künstler nicht auf das bloße Nachahmen von Vorbildern, sondern gelangt auf dem Boden einer immer intensiven Auseinandersetzung mit der bildnerischen Überlieferung, die vielfach auf einer rein künstlerischen Ebene zu suchen ist, zu neuen Lösungen. Ein überaus effizient organisierter Werkstattbetrieb, in dem die einmal gefundenen Bildschemata zu immer neuen Kompositionen zusammengefügt werden konnten, darf

⁵²⁸ E.KLUCKERT, *Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen*. In: Das Münster, 27, 1974, S.287-290. Vgl. zu diesen "Erzählbildern" auch den Aufsatz von Paul PHILIPPOT, *l'icône et narrative chez Memling*. In: Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 5, 1983, S.33-45.

⁵²⁹ E.KLUCKERT, 1974, S.288; zum Wasserfaß'schen Kalvarienberg (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. WRM 65) vgl. ausführlich Frank G.ZEHNDER, 1990, S.484-491.

⁵³⁰ vgl. zu dieser Tafel Max J. FRIEDLÄNDER, I, 1924, S.121.

nicht darüber hinwegtäuschen, sondern muß vielmehr als Beleg dafür dienen, daß sich Memlings künstlerische Begabung vor allem anderen in einer geradezu abstrakten Bildkonzeption äußert.

VI. Konzeption, Stil und Chronologie - Schlußbemerkungen

Die Beschäftigung mit den exemplarisch ausgewählten Frühwerken Memlings hat sich bewußt von bestimmten Problemfeldern abgewandt. Ermittlungen zur Ikonographie und Ikonologie sind als integraler Bestandteil von Kunstwerken sicherlich zu bedeutend, um oberflächlich im Zusammenhang mit den hier angeschnittenen Fragestellungen behandelt zu werden.

Eine Analyse von Memlings Stil hat zunächst gezeigt, daß dieser sich in seinen Werken längst nicht so einheitlich ausspricht, wie es in der Literatur bislang hervorgehoben wurde. Schon die Betrachtung des kleinen Floreinstriptychons in Brügge verdeutlichte, daß innerhalb eines einzigen Altargemäldes von Memling klar divergierende Auffassungen von Körper, Raum, und Komposition ihre künstlerische Formulierung fanden. Daß der stilistisch unterschiedlichen Behandlung verschiedener Sujets eine künstlerisch bewußte, dem jeweiligen Wesen des Themas angepasste Absicht zugrunde liegt, veranschaulicht die gleichzeitige Vereinheitlichung der einzelnen Darstellungen des Triptychons zu einem Bildganzen, die dadurch konzeptionellen Charakter aufweist. Stil und Bildauffassung sind bei Memling veränderbar, können konkreten Intentionen dienen, sind zweckgebunden.

Diese Haltung erfordert einen Maler, dessen wesentliche Befähigung darin bestanden haben muß, auf einer abstrakten Gedankenebene überlegen mit letztlich formalen Gestaltungsmitteln umzugehen und diese in einem schöpferischen Akt zu einem inventiven Bildkonzept zu formen. Wie bei keinem anderen altniederländischen Maler läßt sich dies bei Memling auch in der Bildgenese, wie sie durch Röntgen- und vor allem Infrarotuntersuchungen sichtbar gemacht werden kann, nachweisen. Hier wird der kompositorische Plan in vielen Einzelheiten in der Unterzeichnung angelegt, dabei jedoch noch im Entwurfsstadium verlassen und kontinuierlich bis zur Bildoberfläche umgeformt, wobei den Hauptfiguren dieselbe gestaltende Aufmerksamkeit zuteil wird, wie scheinbar nebensächlichen Details.

Das einmal gefundene Bildkonzept dient dann häufig als Schablone für weitere Werke, indem es vielfältig wiederholt, durch Zufügung oder Weglassen von einzelnen Motiven, Personen oder Hintergründen variiert, und mit anderen Bildkonzepten kombiniert wird.

Dieser Haltung Memlings entspricht auch sein selektierend-kreativer Umgang mit Vorbildern, die nie ganz kopiert, sondern nur in Teilen als Ausgangspunkt der eigenen Bilderfindung verwendet werden. Immer wird sein Verhältnis zu älteren Vorbildern in deutlichem Maße auch von einem Bewußtsein für ausschließlich künstlerische Phänomene getragen. Vor allem Anregungen von Rogier van der Weyden und Dirk Bouts finden sich in den hier besprochenen Frühwerken verarbeitet, aber es sind auch Eyckische Formen in Memlings Bilderfindungen eingeflossen. Der Kölner Malerei, und

namentlich den Werken Stefan Lochners scheint sich Memling ebenfalls für seine Bildkonzepte bedient zu haben.

In gewissem Sinne lassen sich in Memlings Umgang mit künstlerischen Traditionen Parallelen zu vielen zeitgenössischen Verträgen ziehen, in denen die Auftraggeber Künstler verpflichten, existierende Kompositionen zu kopieren.⁵³¹ Man hat zwar einen Begriff von künstlerischer *Originalität*, aber würdigt das *Original* noch nicht.

Die bei der Betrachtung und Analyse von wenigen Frühwerken Memlings gewonnenen Erkenntnisse zeigen auch klar, daß eine Chronologie im Oeuvre Memlings nicht nach entwicklungsgeschichtlichen "Gesetzmäßigkeiten" verläuft. Stilmerkmale sind auswechselbar und zu häufig werden ältere Bildkonzepte variiert, als das sich eine klare Vorstellung einer Werkchronologie ableiten ließe. Zwar sind einige Tafelbilder Memlings datiert, können aber selten überzeugend als Gerüst für die zeitliche Einordnung eines undatierten Bildes dienen. Solange die Entstehungszeit nicht durch entsprechende Dokumente wahrscheinlich gemacht werden kann, muß in noch stärkerem Maße auf naturwissenschaftliche Datierungsmethoden, vor allem auf die Dendrochronologie, zurückgegriffen werden. Auch Röntgen- und Infrarotuntersuchungen sollten für weitere Erkenntnisse über die spezifischen Formen von Arbeitsteilung innerhalb der Memling-Werkstatt systematisch durchgeführt, kunsthistorisch ausgewertet und mit den Ergebnissen einer detaillierten Stilanalyse verglichen werden.⁵³² Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit können dann, im Lichte neuer Erkenntnisse erweitert, oder müssen revidiert werden.

Auch andere Fragen können und müssen an Memling und seine Werke herangetragen werden, um seine historische Bedeutung zu definieren, sofern man diese gegen Ende des 20. Jahrhunderts überhaupt noch meint, evaluieren zu müssen. Diese betreffen die hier ausgeklammerte Ikonografie ebenso, wie weitere Archivforschungen, die sich zum einen stärker auf den jeweiligen Kontext der Tafelbilder beziehen, zum anderen das sich verändernde Bewußtsein von Künstlern in den Niederlanden betreffen.⁵³³

⁵³¹ vgl. Jellie DIJKSTRA, 1990, S.24-28, 295-303.

⁵³² Die Untersuchungen der Unterzeichnungen in den Werken des Meisters von Flémalle und Rogier van der Weydens durch J.R.J.van ASPEREN DE BOER, 1992, haben die Bedeutung des systematischen Studiums der Bildgenese zweier Künstler und ihrer Konsequenzen für die kunsthistorische Forschung vorbildlich verdeutlicht.

⁵³³ vgl. dazu die verschiedenen Publikationen über Malerzünfte: Jean Pierre SOSSON, *Une approche des structures économiques d'un métier d'art: La corporation des Peintres et Selliers de Bruges (XVe -XVIe siècles)*. In: Revue des Archéologues et Historiens d'art de Louvain, 3, 1970, S.91-101; C.DICKSTEIN-BERNARD, *Rogier van der Weyden, die Stadt Brüssel und ihre Malerzunft*. In: Kat.Aus. Roger van der Weyden / Rogier de la Pasture, Brüssel 1979, S.36-40; Lorne CAMPBELL, *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*. In: Burlington Magazine, 118, 1976, S.188-198; Lorne CAMPBELL, *The early Netherlandish painters and their workshops*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Coll.III, "Le problème Maître de Flémalle-van der Weyden", Louvain-la-Neuve 1981, S.43-62; Peter H.SCHABACKER,

Memling läßt sich zu einem Zeitpunkt in Brügge nieder, in der die wirtschaftliche Situation Flanderns und die Herrschaft der Burgunderherzöge ihren Höhepunkt erreicht hatten. Seine Auftraggeber sind Mitglieder der wirtschaftlichen und sozialen Elite, Italiener zumeist⁵³⁴, und die Wahrscheinlichkeit, daß diese ihm Gedanken der zeitgenössischen italienischen Kunsttheorie vermittelten, liegt nahe. Schon das Danziger Weltgericht setzt sich in einem Maße mit damals aktuellen Problemen der Kunst auseinander, die die Annahme einer künstlerischen Theoriedebatte auch im Norden rechtfertigen kann. Hier ist eine umfassende Erforschung des Bildungsstandes der Auftraggeber von Kunst im Flandern des 15. Jahrhunderts gefordert, die auch konkret den sozialen, politischen und ästhetischen Funktionen des jeweiligen Auftrages nachspüren müssen. Entsprechende Ansätze haben sich als aussagefähig erwiesen.⁵³⁵

Eine kritische Beschäftigung mit Memling muß den reichen Facetten seiner Zeit und ihrer Kunst immer offen gegenüber stehen, nur so wird man dem wohl wichtigsten Charakterzug der Tafelbilder Memlings gerecht werden können: der Vielseitigkeit.

"Mit der Vielseitigkeit aber ist es so: wenn wir ein großes Bauwerk verstehen wollen, müssen wir es umschreiten. Während wir die eine Seite beschauen, erblicken wir die anderen nicht. Es liegt an uns, daß wir Teile in die Hand bekommen. Das Bauwerk ist doch immer dasselbe und ein Ganzes." ⁵³⁶.

Observations on the Tournai Painter's Guild, with special reference to Rogier van derWeyden and Jacques Daret. In: *Academiae Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunst van Belgie, Klasse der Schone Kunsten*, 43, 1982, Nr.1, S.10-28; zu Brügge siehe Albert SCHOUTEET, 1989, S.5-20; zu Köln siehe Frank G.ZEHNDER, 1989, S.20-21.

⁵³⁴ vgl. Kenneth Bruce MC FARLANE, 1971, S.51.

⁵³⁵ vgl. Maximiliaan P.J.MARTENS, *Artistic Patronage in Bruges' institutions ca.1440-1482.* Ph.D.University of California, Santa Barbara, 1992.

Maximiliaan P.J.MARTENS, *Lodewijk van Gruuthuse. Mecenaz en europees Diplomaat ca.1427-1492,* Brügge 1992.

⁵³⁶ Max J.FRIEDLÄNDER, wie Anm.1, S.224.

Anhang 1: Wortlaut der im Text zitierten Quellen

Dokument 1:

(abgedruckt in :

R.A.Partmentier, *Indices op de Brugsche Poorterboeken*, vol. II, Poorterboeken over 1450-1794, Brügge 1938, S. 630.)

Stadtarchiv Brügge

Jan van Mimmelinghe, Hammans zuene, gheboren Zaleghenstadt, poorter xxx in Lameant omme xxiii s.gr.

Dokument 2:

(abgedruckt in:

H.W.Strasser, *Hans Memling te Seligenstadt*. In: Handelingen van het Genootschap "Société d'Emulation", 98, 1961, S. 97-100.)

Seligenstädter Anniversarienbuch 1451-1508, Staatsarchiv Darmstadt C1 Nr.257, 33v.

1451: ...

In die Columbani, quae est tercia dies post Elizabeth, peragetur anniversarium Henrici Apell et Hammanns Momilingen et Luca Styrn, eorum legitima, cum vigella, de quo cedet 1/2 maldrum sillengis, quod dat Hen Meyer, et est perpetuum, modo heredes scillicet Henne Meyer alias Wirthenne in Cozeburg minor. ...

Dokument 3:

(abgedruckt in:

H.W.Strasser, *Hans Memling te Seligenstadt*. In: Handelingen van het Genootschap "Société d'Emulation", 98, 1961, S. 97-100.)

Rechnungen der ehemaligen Stadtpfarrkirche Seligenstadt 1532/33. Dom- und Diözesanarchiv Mainz, K 72, 1/1-1/2.

Item ix schilling vom jorzeit Hans Memelings, burger zu Pruck in Flanders gewest.

Dokument 4:

(abgedruckt in:

Albert Schouteet, *Nieuwe teksten betreffende Hans Memling* . In: Revue Belge d'Archéologie et de l'Histoire de l'Art 1955, S. 82)

Pfarrarchiv Onze-Lieve Vrouw:

Fol. 129, rekening over het dienstjaar 1473, Aug. 26-1474 Aug. 29.:

Dit is den ontfaenc van den niuwen ghildebroeders ende susters ontfaen binnen deze jare: Meester Hans, schilder, 4 gr.

Fol. 160, rekening over het dienstjaar 1475 Sept. 2 - 1476 Dec. 19:

Ontfaenc van jaerlix ghildeghelt in 't ommegan van buten de houder veste de anno 76: ... Meester Ans, schildere, 2 gr.

Fol. 277, rekening over het dienstjaar 1493 Sept. 1.- 1494 Sept 1.:

Andre ontfaenc van doodschult ende ziemessen dit jaer: Meester Hans, de schilder, 3 s.gr.

Fol. 280, zelfde rekening:

Betalinghe van zielmessen dit jaer ghecelebreirt:...Meester Hans, de Schilder, 13 gr.

Dokument 5-6:

(abgedrukt in:

W.H.J.Weale, *Inventaire du mobilier de la corporation des tanneurs de Bruges*. In:Le Beffroi, II, S.268)

Stadtarchiv Brügge:

Nr. 5

In t jaer ons Heeren MccccLxxix zo was desen bouc ghestellt ende gheordiniert by dekin ende vinders, ende voort by den ghemeenen gheselschippe van den hambochte van den hudevetters in Brugghe, om van nu voort an der in te stellen al t gont dies den hambochte daghelix angaen zal. In dese naervolghende blaren vint men al t gont dat doen tan tyden in de capelle behoerde dende naermals vommen es.

Eerst, te onzen houtaere, een scone tafel van onser lieven Vrouwen, de welke ghegheven was by d eer Pieter Bultync in t jaer duust vierhondert neghen ende tseventich voor Paesschen; ende begheerde de zelve Pieter al doen dat men van der tyt voort t elken henden van des habochs messen zal de zelve priester ghehouden ziin over alle zielen te lesen Miserere mei, Deus ende De Profondis.

Die originale Rahmeninschrift:

Nr. 6

Int jaer M.cccc.lxxx zo was dit werc ghegheven de ambochte van de huidevetters van d heer Pieter Bultync fs Joos, hueidevetter ende coopman ende joncvrouwe Kateleyne syn wyf, Goedvaert van Riebekes dochtere .dies moest de priestere van dezen ambochte achter elcke misse lesen eenen miserere ende profundis voor alle zielen.

Dokument 7-9 :

(abgedrukt in:

W.H.J.Weale, *Inventaire du mobilier de la corporation des tanneurs de Bruges*. In:Le Beffroi, II, S.265-66)

Stadtarchiv Brügge:

Nr. 7

Achter het tabernakel is de capelle van de huydevetters. Hetbstucken is geschildert door Johannes Hemmelinck verbeeldende differente historien op het leven Christi; de figuren maer omtrent een alven voet groet op den voergrondt; ider deel van dit stuck op syn selven is perfect, maer het is een onnoosel t saemen stellighe van al die dievrsche historien, het geene te verwonderen is van desen groote meester. (265)

Le Doux Levens der konstschilder, konstenaers en konstenaeressen, so in t schilderen, beeld-houwen als ander konsten, de welke de stadt van Brugge gebooren syn, ofte aldaer hunne konsten geoeffent hebben (Manuskript 1795):

Nr. 8

Daer heeft gheweest in de capelle van Sint Anne (vgl.zu diesem Fehler Gailliard, Insriptions funéraires et monumentales de la Flandre occidentale, I, 2, 272, Brügge 1861) geseyd de huijdevetter capelle, een autær stuck, het welke verbeelde den stal van Bethlehem met die drie koningen, sijnde van eene rijcke en overvloedige ordonnate, benevens daroep de portaites van d heer Pieter Bultijnck, die schepen was van Bruggen in de jaeren 1477, 1478 en 1480, benevens dat van sijn vrouwe

jonchvrouw Catherine van Rijbeke als de donateurs en fondateurs, geschildert door Joannes Hemmelinck."

Descamps: Voyage pittoresque de la Flandre,... , Paris 1769, S.281:

Nr. 9

Dans la chapelle des tanneurs, derrière la tabernacle, est bien conservé un tableaux cuierux peint par J. Hemmelinck; ce sont der sujets diffèrens de la passion du Notre Seigneur; les figures ont environ six puces de hauteur; on ne peut rien ne plus précieux puor la fini, la coleur belle est pleine de chaleur et de finesse; rien ne plus ressemblant á l´email le plus poli.

Dokument 10:

(abgedruckt in:

W.H.J.Weale, *Documents inédites sur les enlumineurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, S.299)

Stadtarchiv Brügge:

Rekeninge van Ian van Hesschen als Deken ,1.Januar - 31. Dezember 1478,

Item ghegheven den scrinewerkere, v s. g. te wetene: ii s. voor teassin van onse taefle, ende iii s. van den duerkins dien ic meester Hans hebbe gheleent van der ghilde weghe. " Item, verleet tot Willem Vrelant, XII g., als de duerkins van onse taefle waren meester Hans besteit te makene.

Item, van ii lekens daer de dueren mede ghehanghen ziin, betaelt viii g.

Item, betaelt meester Hans up de ii duerkins die hii heift van ons the makene, i l.g. "

Dokument 11:

(abgedruckt in:

W.H.J.Weale, *Documents inédites sur les enlumineurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, S.301)

Stadtarchiv Brügge:

Rekeninge van Lieven van Toolnare, als Gouverneur, 1.1.-31.12.1479.

Item, ghegheven messter Hans, al samen in een, iii l. ii.s.g.

Dokument 12-16:

(abgedruckt in:

W.H.J.Weale, *Documents inédites sur les enlumineurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, S. 285,286,287,290)

Stadtarchiv Brügge:

Rechnungsjahr 1.1.1471-31.12.1471, unter dem Dekanat des Colard Manchion:

Nr. 12

Dit na volghende es dat ic, Colard Manchion, voorseid, uutghegheven hebbe ter ghilde ´behouf.

Item an Ian Mayard, omme Sint Luc te sniden vii s. vi. d.

Item omme den belde thuus te bringhene i 1/2 g.

Rechnungsjahr 1.1.1472- 31.12.1472, unter dem Dekanat des Colard Manchion:

Nr. 13

Item omme te bringen de belde ten autaeer i 1/2 g.

Item an den smet die den anderen anden autaeer ghemaet heeft x g.

Item in winen omme recreaeren als den cop van den outaer ghemaet was x g.

Nr. 14

Dit navolghende es den utgheven van den outaer dat ic, Colerd Mansion voorseid, als deken, mitsagaders miinen ghesellen ghildebroeders lan de Buzere, lan de Clerc, lan Tolnaere, loos Scheede, lan van den Berghe, lan Bernaerds, Thibaud, ende meer anderen, hebben doen maken, die intgheheel ghecost heeft iii l. g. Betaelt nii mij, Colaerd, an lan Mayerd, Temmerman den somme van II l. ix s. viii g. Hier naer volcht den ghuene doe ten selven outaer wat ghegheven hebben. Erst, den vorseiden Colaert, vieren waghescotten en de vi.s.g. lan de Tolanere, lan van den Berghe, lan de Buzere, lan vander Wedyn, Arnoudt Bazekin, Guillem de Scoonhove, Stevin Cochon, Willem Vreeland, Reynaud de Tilly, Eronould le cat. Deze voonomden personen hebben ghegheven alsoot blijkt bii huerlieder handschriften.

Rechnungsjahr 1.1.1474- 31.1.1474, unter dem Dekanat des loos Scheede

Nr. 15

Die heeft Colaert Manschion ontfaen in mindernisse van den drie ponden grooten die hii verleit hadde als hii dekin of ghine, angaende onsen outaer , ende ic, loos Scheede, deken, int jaer lxxiii hebbe ghemindert zine somme alsoot hier ghescreven staat.

Dokument 16:

(abgedruckt in:

W.H.J.Weale, *Documents inédites sur les enlumineurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, S. 299)

Stadtarchiv Brügge:

Det is dat ic, Pieter Araddiins, hutghegheven hebbe van divers custen anghaende onser ghilde van jaer 76-77 :

Item betaelt vor belde van Sinte Nicasis te snide vi.sg.

Item ontfaen van den heer Philip ten Eeckhout huet graciën te versscilderen Sinte Nicassis xxi gr.

Dokument 17:

(abgedruckt in:

W.H.J.Weale, *Documents inédites sur les enlumineurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, S. 303)

Stadtarchiv Brügge:

Det is dat ic, Pieter Aradiin, hutgheleyt hebbe als gouverneur van jaer 79-80 Beatelt den temmerman, die den tafel verstelde vi.g.vi.m.

Dokument 18-26:

(abgedruckt in:

W.H.J.Weale, *Documents inédites sur les enlumineurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, S.304-309, 312, 314, 317, 319, 312, 322)

Stadtarchiv Brügge:

Unter dem Dekanat des lan van der Berghe 1480-81

Nr. 18

Dit naervolgende dat ic, lan van der Berghe, als deken ontfaen hAbbe van ghildebroeders ende ghildesuster van onser ghilde, die men houdende es ten Eechoute binnen Brughe,

beginnende den eersten Dach in lauwe anno 80, hendende den laetsten dach in December anno 81.

ontfaen van incommende ghyldede broeders, leerkiinderen, ende van graciën Willem Vrelant, over sin dootscult iii.s.iiii.d.g.

Ontfaen van een taferael van den outare

Dit es dat ic, lan van der Berghe, als dekan betaelt van messen ende van Gods dienst

De Sielmesse van Willem Vrelant iiiis.

Item, lan van den Berghe, als deken, hebbe ontfaen van Kerstineken, onse ghildesuster, binnen hueren levende live, iis. iv..d. in vorme van huer dootscult.dies so siin wii, deken ende sorghers nu siinde of hier naer wesen sullen, vermaent siinde of wetende toverliinde van huer sceeden van den weerelt, te daen doene i siel messe ende gheselschap te doenen vremenenne biiden cler te commen offeren over huer siele ende alle onse ghildebroeder en de ghildesusters ziele.

Unter dem Dekanat des Heinderic van der Eeke 1481-1482

Nr. 19

Dit naervolghende es tghuent dat ic, Heinderic van der Eeke, als deken, ontfanghen hebbe van ghildebroedes ende ghildesusters van onzer ghilde, die men houdende es ten Eechoute bionnen Brugghe, beghinnende den eersten dach van Januario anno 81, hendende den laetsten dach van December anno 1482

Eerst van ioerghelde

De weduwe Wilhem Verylands ii.s. ix.d.P.

Ter octave Barnabe, de messe van willen Wilhem Vreylandt iii g.

Unter dem Dekanat des Lieven de Tolnaere 1483

Nr. 20

Item van zielmessen

een vor Willem Vrelant, Bonifaciusdach

Unter dem Dekanat des Jan de Cat 1485-1486

Nr. 21

Huutghegheven van messen

Item, in Wedemaent, Willem Vrelant, iaerghetide iii gr.

Unter dem Dekanat des Ian Gossins 1487

Nr. 22

Item ontfaen van de weduwe Vrelants ter cause van de messe voort iaerghetide per Willem IX gr.

Huutghegheven van messen

Item, Willem Vreylants, iaerghetide in Weedemaent IX gr.

Unter dem Dekanat des Ian de Buzere 1488

Nr. 23

Uutghegheven eerst van messen 19.s.4.d.g.

Item, in Iunius, Willem Vrelants iaerghetide iii g.

Unter dem Dekanat des Ian van Hesschen 1489

Nr. 24

Huutghegheven van messen 20s. 10.d.g.

Over Willem Vrelant, naer costume iii g.

Unter dem Dekanat des Aernoudt Bazekin 1490

Nr. 25

Huutghegheven van messen 21 s.gr.

In Iunio, tiaerghetide van Willem Vrelant iii gr.

Unter dem Dekanat des Aernoudt Bazekin 1491

Nr. 26

Huutghegheven tot ende October, van messen, metscader een groote van den iaerghetide van Willem Vrelant, de welke ghewich Sinte Bonifacius dach upden Sondach 17 s.g.

Dokument 27:

(abgedruckt in:

W.H.J.Weale, *Documents inédites sur les enlumineurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, S.321)

Stadtarchiv Brügge:

Unter dem Dekanat des Aernoudt Bazekin 1490:

Item noch van den outaer cleet tappis te doen maken ende longten an beede ziide elc een quaertier iii s.g.

Item van onsen outaer taffelen ende beede de bueren buten ende binnen te verwaeschen, scoen te makene, ende doen vernische, ende te doen beslute, metscader lan de Clerc in ziin presencie verleit iii s. vi d.g.

Sonder de twee nieuwe duere witte ende van zwaarte te wetene: Sinte Aernoudt ende Sinte Niclaues, die ic, Aernoudt Basekin ende lan de Clerc hebben ghedaen makken ontcost der ghilde.

Dokument 28:

(abgedruckt in:

W.H.J.Weale, *Documents inedites inédites sur les enlumineurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, S. 236)

Stadtarchiv Brügge. Vertrag der Abtei ten Eeckhoute mit der Gilde der Libraries.:

...ende noch boven dien, huerlieder outaer tafle mette viere dueren daer an ziinde, daer Willem Vreland ende ziin wiif zalegher ghedachte in gheconterfeit ziin, ghemaect bij der hand van wiilen meester Hans, ende daer tot beede de beilden van Sint Jan Ewangeliste ende Sinte Luc, huerlieder patronen, gesneden van houtte ende verchiert, staende boven de voorseide tafle; ende omme dat den voorseide outaer niet blood en zoude bliiven zo worden de voorseiden libraries ghehouden aldaer te latene de beilden van Onser Vrouwe en van Sinte Nichasis;

ende boven allen, zo werdden de vornoomden librariers noch ghehouden inde plaetse daer de outaer tafle als nu staet eene andre tafle te doen maken, also groot als de gheheele plaetse

es, van oyle vaerwe, ende daer inet zulke beilden doen maken ten coste van de vornoomden librariers; als den praelat dan ziinde ende die vanden vornoomden convente begheeren zullen, emmers tot viere beilders of personaigen toe otte viive ende niet meer, ende dat also eerlicke ende also chierlieke also de zelve librariers daer inne huerlieder eere bewaren zullen willen, ende daer toe twee dueren van houte buten en binnen ongheschildert onde onverciert, hanghende an de voorseide tafle.

Dokument 29:

(abgedruckt in:

Ch.van den Haute, *La corporation de peintres de Bruges*, Brügge und Kortrijk 1913, S.28, 35)

Stadtarchiv Brügge:

*“Meester Jan van Memmelinghe leerknape, die men heedt Annekin Verhanneman, f. Jans, ende es ghetrauwet kyndt, was upghenomen ano LXXX”,
 “Meetster Jan van Memmelincghe leerknape, die men heedt Passchier van der Mersch, f. Passchiers, was upghenomen. (Lücke im Text) ano LXXXIII.”*

Dokument 30:

(abgedruckt in:

W.H.J.Weale, *Documents authentiques concernant la vie, la famille et la position sociale de Jean Memlinc découverts à Bruges.* In: *Journal des Beaux Arts...*, III, 1961, S.35)

Stadtarchiv Brügge, Rechnungen der Stadt Brügge vom 2. September 1480 bis 1. September 1481:

Boven tghuend dies voorseide es, zu es de voorseide stede noch ghelast jeghen den personen hier naer vercluerst, ter causen van der leenynghe by hemtieden der stede ghedaen ter hulpe vanden costen vanden orloghe, binden maende van meye, wedemaend, hymaend ende ougst int jaer tachtentich boven der stede porcie ende andeel vande VCM. die daer to insghelycx gheim ployert was, ende welke voorseide leenynghe by hooftmannen en dekenen van dese stede gheconsenteirt es gheweist det men die weder betalen en gheen zoude.

... In Ste.Nicolas zestendeel.

Item Jan Memmelync xx s.g.

Dokument 31:

(abgedruckt In:

W.H.J. Weale, 1871, S.27-30)

Stadtarchiv Brügge, Weisenbuch des Bezirks St.Nicolaus, V:

Den tiensten dach van Septembre in jaer Mcccc ende lxxxvii, Lodewiic de Valkenaere ende Diederic van den Gheere, de goudsmet, als voochden van Hannekin, Neelkin, ende Claykin, lans Memmeliincx, scilders, kinderen , die hi Tanne, ziine wiivve, brochten ten papiere van weesen, volghende haerlieder eedt, voor den heer Iacob de Witte, overzierne, den heer Ian de Boot, ende den heer Lieven van Viven, scepenen van weesen, zittende ten berechte van partien den weesen aenghaende, de groote van den vorseiden kinderen goede, hemlieden toecommen ende verstorven by der doot van haerlieder vorseiden moedere,,ende es tghuent dat hier naervolcht:

eerst, de rechte heltschede van eenen huuse met datter toebehoert, ende de rechte heltschede van eender dwerslove der bachten an, staende ten voorhoofde binnen de Vlaminckbrugghe, ieghens over thof van Teruant, gheheeten Scotters hof, naesten Triistram Bises huuse wiilen was an de noord ziide, an de ziide, ende den huse hier naer ghenoeemt, wiilen toebehorende heer looris Bave, an de zuud ziide, of andere, met vier ponden, Xii scellinghen ende lx penninghen Parisier elkes iaers ghaende ute den vorseidenhuuse ende dwerslove met al datter toebehoert, al gheheel ten rechte landcheinse, daerof men iaerlicx ghelt eene capellerie van Saint Donaes in Brugghe Xvii scellinghen Parisier; item, den fabrike van Saint Donaes vorseid vive ende dartich oeninghen Parisier, telken ende beede Saint (lans) daeghe miitzomers; item, den commune van Onser Vrouwe kerke in Brugghe, dire ponden Parisier telken Maerte; item der obediencie van Saint Donaes kerke in Brugghe, vier ende dartich penninghe Parisier telken midwiintren.

Voort, de rechte heltschede van eender plaetse van lande, daer nu een clein huusekin up staet, ende de rechte heltschede van eenen portkinne der neffens, staende te voorhofde in sheer Jans Marael strate, ander west ziide van der vorseiden strate, bachten der vorseiden loove, naesten tvorseiden Triistram Bieze huuse ende oplaetse wiilen was, an beeden ziiden, up sdiisch lant van Onser Vrouwe kerke in Brugghe, met neghen

scellinghen Parisierselkes iaers ghaende ute der vorseiden plaetse van lande, daer nu een clein hussekin up staet, ende poortkinne der neffens, staende al gheheel ten rechte landcheinse die men iaerlix ghelt den vorseiden dissche telken Saint lans daghe miitzomers.

Voort noch, de rehte heltscheede van eenen huuse met datter toebehoert, gheheeten ten Ingehele, staende binnen der vorseiden Vlamiincbrugghe, an de oost ziide van der vorseiden strate, naesten desen boven ghenoomde huusen an de noort ziide, of een ziide, ende den huuse toebehorende den aeldinhers van lan van den Steene, met eenen ghemeenen muere ende ghoze, an de zuud ziide, od andere ziide, achterwaerts streckende met eender plaetse van lande tot den huuse wiilen toebehorende den vorseiden Trisstram Biese, met eenen ghemeenen aysement toebehorende desen vorseiden huuse, ende den huuse toebehorende den aeldinghers van den vorseiden lan van den Steene, up der kerke lant van Saint Woubuerghe in BNrigghe, met twiintich scellinghen Parisier elkes iaersghaende ute den vorseiden huuse met datter toebehoert, al ghegheel ten rechte lantcheinse, die men iaerlix ghelt telken Lichtmesse, die men met Xii scelliinghen grooten euwelike cheins ooc gheheeten, iaerlix der ute ghedaende, boven den vorseiden landcheinse, die men iaerlix ghelt sheer lans van der Buerse telken Miidwiintren.

Voort noch, behouden ende ute ghisteken den vorseiden voochden ten vorseiden kinderen behouf, als over den uutcoop van den catheylicke goedinghen, de somme van twaelf ponden grooten Tornisis daer of de vorseid lan Memmelinc, als vadere, den vorseiden voochden, ten vorseiden kinderen behouf, besettinghe met der houdenesse ghdaen heeft up de rechte weder heltscheede van husen hier voor3en veclaerst, te betalene zo den chaertre van besettinghe danof ziinde dat wel verclaerst.

Dokument 32:

(abgedrukt In:
W.H.J. Weale, 1871, S.30)

Stadtarchiv Brügge, Weisenbuch des Bezirks St.Nicolaus, V:

Den tiensten dach van Decembre, anno XCV zo brochten de vorseiden voochden, ten behouve van den vorseiden kinderen, ten pampiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de groote van den vorseiden kinderen ghoedt, hemlieden toecommen ende verstorven bij den overliinde van heren vorseiden vader, ende e tghuendt dies naer volcht.

Eerst, de rechte weder heltsgheede van alle de husen ende parcellen die hier voren verclaerst, met zulker renten iaerlicx der hute ghaende ende ooc ghelighert ter zulker plaetse alst hier voren ghespiciiciert ende verclaerst staet.

Ende noch, boven al dies vorseid es, de somme van acht ponden grooten in ghereeden penninghen, commende huut causen van den vercochten kateyllen die de voochden honder hemlieden ende in hunne handen kende hebbende, ende hemlieden ende in hunne handen kende hebbende, ende hemlieden als doe ghlant de zelve penninghen te bestierne ten meesten oorboir van den zelve weesen.

Anhang 2: Literaturverzeichnis

André van ACKER, *Augenblicke von Ekstase vor Memling*. Brügge o.J.

Maryan W. AINSWORTH und Molly FARIES, *Northern Renaissance Paintings. The Discovery of Invention*. In: Bulletin of the Saint Louis Art Museum, New Series, XVIII, 1, S.3-47.

Maryan W. AINSWORTH, *Northern Renaissance Drawings and Underdrawings*. In: Master Drawings, 27, 1989, S.5-38.

Maryan W. AINSWORTH, *Reassessing the Form and Function of Gerard David's Drawings and Underdrawings*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VII, 17.-19. September 1987, "Géographie et chronologie du dessin-sous-jacent", Hg. von Roger van Schoute und Verougtraete-Marcq, H., Louvain-la Neuve, 1989, S.123-130.

Maryan W. AINSWORTH, *Patterns for "physionomyses". Holbein's Portraiture reconsidered*. In: The Burlington Magazine, CCXXXII, 1990, S.173-186.

Maryan W. AINSWORTH, *Methods of Copying in the Portraiture of Hans Holbein the Younger*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VIII, 8.-10. September 1989, "Dessin sous-jacent et copies", hg. von Roger van Schoute und Verougtraete-Marcq, H., Louvain-la-Neuve, 1991, S.11-14.

Karl ARNDT, *Altniederländische Malerei in der Gemäldegalerie Berlin* (=Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, 5/6), Berlin 1968.

C.ARU und E.de GERADON, *La Galerie Sabauda de Turin (Les Ptimitifs flamands, I. Corpus de la peinture flamande des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 2)*, Antwerpen 1952.

J.R.J. van ASPEREN DE BOER, *Recent Developments in Infrared Reflectography of Paintings and its application in Art History*. Vortragstyposcript, ICOM, Committee for Conservation, 3rd Plenary Meeting, Madrid 2.-7.10.1972.

J.R.J. van ASPEREN DE BOER, *An Introduction to the Scientific Examination of Painting*. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, XXVI, 1975, S. 1-40.

J.R.J. van ASPEREN DE BOER, *Examination by Infrared Radiation*. In: PACT 13 (Revue du groupe européen d'études physiques, chimiques et mathématiques appliquées à l'archéologie). Art History and Laboratory. Scientific examination of easel paintings, Hg. von Roger van Schoute und Verougtraete-Marcq, H., Straßburg, 1986, S.109-130.

J.R.J. van ASPEREN DE BOER, *Infrared Reflectography: theory and practice. Report of a workshop*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VI, 12.-14. September 1985, "Infrarouge et autres techniques d'examen", Hg. von Roger van Schoute und Verougtraete-Marcq, H., Louvain-la-Neuve 1987, S.107-112.

J.R.J. van ASPEREN DE BOER und Molly FARIES, *La Vierge du chancelier Rolin de Van Eyck: examen au moyen de la réflectographie à l'infra-rouge*. In: Revue du Louvre, 1990, S.37-49.

J.R.J. van ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA und Roger VAN SCHOUTE, *Underdrawings of Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, (=Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, XLI, 1990), Zwolle 1992.

Ludwig von BALDASS, *Hans Memling*, Wien 1942.

Frans BAUDOIN und andere, *Flemish Art from the Beginning till Now*, London 1985.

Guy BAUMANN, *Early Flemish Portraits 1425-1525*. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, , 1986, 1, S. 3.-64.

Susanne BÄUMLER, *Studien zum Adorationsdiptychon. Entstehung, Frühgeschichte und Entwicklung eines privaten Andachtsbildes mit Adorantendarstellung*, Phil. Diss. München 1983.

Michael BAXANDALL, *Bartholomaeus Facius on Painting. A fifteenth century Manuscript of the De Viris illustribus*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 37, 1964, S.90-107.

Georges BAZIN, *Memling*, Paris 1939.

Felix BECKER, *Schriftquellen zur Geschichte der Altniederländischen Malerei nach den Hauptmeistern chronologisch geordnet. I. Kritik und Kommentar der Quellen*, Leipzig 1897.

E.BERMEJO MARTINEZ, *La Pintura de los Primitivos flamencos en Espana*, 2.Bde. Madrid 1980-1982.

Jan BIALOSTOCKI, *Les Musées de Pologne* (Gdansk, Krakow et Warszawa). (*Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 9), Brüssel 1966.

Jan BIALOSTOCKI, *Memling et Angelo Tani: le portrait du Musée des Offices No.1102*. In: Miscellanea Jozef Duverger, I, Gent 1968, S. 102-109. (Vereiniging voor de Geschiedenis der Textielkunsten)

Jan BIALOSTOCKI, *Fifteenth Century Pictures of the Blessing of Christ based on Rogier van der Weyden*. In: Gesta, XV, 1976, 1-2, S.317-320.

Jan BIALOSTOCKI, *Man and Mirror in Painting: Reality and Trascience*. In: Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss, I, New York, 1977, S.61-72.

Jan BIALOSTOCKI, *Bemerkungen zu zwei Werken Memlings im baltischen Raum*. In: Nordelbingen, 47, 1978, S.39-45.

Jan BIALOSTOCKI, *Modes of Reality and Representation of Space in Memling's Donor Wings of the "Last Judgement" Triptych*. In: Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth Birthday, Doornspijk 1983, S.38-42.

Shirley N. BLUM, *Early Netherlandish Triptychs. A study of patronage*, Los Angeles 1968.

Franz BOCK, *Memling-Studien*, Düsseldorf 1900.

Sulpiz BOISSERÉE, *Ist der vortreffliche Maler Hans Memling in Konstanz geboren ?*. In: Kunstblatt, 2, 1821, S.41-43.

Sulpiz BOISSERÉE, *Tagebücher*, 1-2, Stuttgart 1862.

Jan BRIELS, *Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse Kunstverzamelaar Peeter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer*. In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1980, S.137-226.

Gerard BROM, *Schilderkunst en Litteratuur in de 16e en 17e eeuw*, Utrecht und Antwerpen 1957.

E.B. CAHN, *Eine Münze und eine Medaille auf zwei Bildnisporträts des 15. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 22, 1962, S. 66-72.

Lorne CAMPBELL, *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*.

In: *The Burlington Magazine*, CXVII, 1976, S. 188-198.

Lorne CAMPBELL, *A Double Portrait by Memlinc*. In: *Connoisseur*, 194, 1977, S.186-189.

Lorne CAMPBELL, *Rogier van der Weyden*, London 1979.

Lorne CAMPBELL, *The Early Netherlandish Painters and their Workshops*.

In: *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III, 6.-8. September 1979, "Le problème Maître de Flémalle- van der Weyden"*, Hg. von D. Hollanders-Favart und R. van Schoute, Louvain-la-Neuve 1981. S. 43-62.

Lorne CAMPBELL, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries*. In: *The Burlington Magazine*, CXXIII, 1981, S.467-473.

Lorne CAMPBELL, *Memlinc and the Followers of Verrocchio*. In: *The Burlington Magazin*, CXXV, 1983, S.675-676.

Lorne CAMPBELL, *Renaissance Portraits*, London 1990

M. CONWAY, *The van Eycks and their followers*, London 1921.

J.de COO, *Museum Mayer van den Bergh. Catalogus 1. Schilderijen, Verluchte Handschri-f-ten, Tekeningen*, Antwerpen 1978.

Paul COREMANS und GETTENS, R.J., THISSEN, J., *La technique des "Primitifs flamands". Etude scientifique des matériaux de la structure et de la technique picturale*. In: *Studies in Conservation*, I, 1952, S.1-29.

Paul COREMANS, *L'Agneau mystique au Laboratoire. Examen et traitement*. (= *Les Primitifs flamands*, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 2), Antwerpen 1953.

Paul COREMANS und SNEYERS, R., THISSEN, J., *Memlinc`s Mystiek Huwelijk van de H.Katharina. Onderzoek en Behandeling*. In: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, II, 1959, S.83-96.

Paul COREMANS, *La notation des couleurs. Essai d'application aux Primitifs flamands*. In: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 76-81.

Maria CORTI und FAGGIN, G.T., *L'opera completa di Hans Memling*, Mailand 1969.

Charles D. CUTTLER, *Northern Painting. From Pucelle to Brueghel*, London, ..., New York, 1968- überarbeitete und erw. Auflage 1991.

B. DAVIDSON, *Tradition and Innovation: Gentile da Fabriano and Hans Memling*. In: *Apollo*, XCIII, 1971, 111, S.380-385.

Martin DAVIES, *The National Gallery. London. (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinième siècle, 3) II*, Antwerpen 1954.

Martin DAVIES, *The National Gallery. London. (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinième siècle, 11) III*, Brüssel 1970.

Martin DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Early Netherlandish School*, London 1968. (3) (Reprint 1987).

Martin DAVIES und Ursula HOFF, *The National Gallery of Victoria, Melbourne. (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinième siècle, 12)*, Brüssel 1971.

Martin DAVIES, *Rogier van der Weyden. An Essay with a Critical Catalogue of Paintings assigned to him and to Robert Campin*, London 1972.

Odile DELENDIA, *Rogier van der Weyden*, o.O. 1987

Klaus DEMUS, Friderike KLAUNER und Karl SCHÜTZ, *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d.Ä. Katalog der Gemäldegalerie*, Wien 1981 (= Führer durch das Kunsthistorische Museum Nr.31)

Valentin DENIS, *De Muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italie naar afbeelding in de 15e- eeuwse Kunst*, I, Hun vorm en ontwikkeling, Löwen 1944.

Valentin DENIS, *Le théâtre et les Primitifs. Les représentations des Mystères jouèrent un rôle capital dans l'évolution de la peinture au moyen âge*. In: *L'Oeil*, 1956, 23, 18-27.

Valentin DENIS, *De Vlaamse Schilderkunst 15de -16de-17e eeuw*, Hasselt 1976.

Christiane DEROUBAIX, *Un triptyque du Maître de la légende de Sainte Catherine (Pieter van der Weyden?) reconstitué*. In: *Bulletin de de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 17, 1978/79, S.153-172.

Jean Baptist DESCAMP, *La vie des peintres flamands, allemands, et hollandais*. Bd. 1. Paris 1753.

Jellie DIJKSTRA, *Interpretatie van de infrarood reflektografie (IRR) van het Columba altaarstuk, een hypothese over het ontstaan van de triptiek*. In: *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque 5, "Dessin sous-jacent et autres techniques graphiques"*, Hrsg. von Roger van Schoute und Hélène Verougstraete-Marcq, Louvain-la-Neuve 1985, S.188-197.

Jellie DIJKSTRA, *On the Role of Underdrawings and Modeldrawing sin the Workshop Production of the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*. In: *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VII*, 1987, "Géographie et chronologie du dessin sous-jacent", Hrsg. von Roger van Schoute und Hélène Verougstraete-Marcq, Louvain-la-Neuve, 1989, S.37-53.

Jellie DIJKSTRA, *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden*. Amsterdam 1990.

Jellie DIJKSTRA, *Methods for the Copying of Paintings in the Southern Netherlands in the Early 15th and Early 16th Centuries*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VIII, 1989, "Dessin sous-jacent et copies", Hg. von Roger van Schoute und Verougstraete-Marcq, H., Louvain-la Neuve 1991, S.67-76.

Karl DOEHLEMANN, *Die Entwicklung der Perspektive in der Altniederländischen Kunst*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 34, 1911, S.392-422, 500-535.

Georges DOGAER, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries*, Amsterdam 1987.

Willi DROST, *Das Jüngste Gericht des Hans Memling in der Marienkirche zu Danzig*, Wien 1941.

Albrecht DÜRER, *Schriftlicher Nachlaß* (Hg. von Hans Rupprich), 1, Berlin 1956.

Georges H. DUMONT, *Hans Memling ou la fin d'un monde*. In: Revue générale belge, 8, 1947, S.548-559.

Georges H. DUMONT, *Memling*, Utrecht 1966.

Jules DUJARDIN, *L'école de Bruges, Hans Memling: Son temps, sa vie, et son oeuvre*, Antwerpen 1897.

Colin T.EISLER, *New England Museums* (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 4), Brüssel 1961.

Colin T.EISLER, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish painting*, London und Stuttgart 1989.

Hans G. EVERS, *Dürer bei Memling*, München 1972.

Molly FARIES, B. HELLER und D. LEVINE, *The recently discovered underdrawings of the Master of the Saint Ursula legend's Triptych of the Nativity*. In: Bulletin of the Detroit Institute of Arts, 62, 1987, 4, S.4-19.

Molly FARIES, *Studying Underdrawings: Notes for the Cologne Workshop. A provisional text*. Indiana University, Bloomington 1991. (Typoscript)

Hippolyte FIERENS-GEVAERT, *Le exposition des Primitifs Flamands à Bruges*. In: La Revue de l'art ancien et moderne, 12, 1902, S.105-116, 173-182, 435-444.

Hippolyte FIERENS-GEVAERT, *Etudes sur l'art flamand. La renaissance septentrionale et les premiers maîtres de Flandre*, Brüssel 1905.

Hippolyte FIERENS-GEVAERT, *Les Primitifs Flamands*, I-III, Brüssel 1909.

Hippolyte FIERENS-GEVAERT und Paul FIERENS, *Histoire de la peinture Flamand des origines à la fin de XV^e siècle. III. La maturité de l'art Flamand*. Brüssel und Paris 1929.

Eduard FIRMENICH RICHARTZ, *Hans Memlings Jugendentwicklung*. In: Zeitschrift für Christliche Kunst, 15, 1902, S. 97-112.

Eduard FIRMENICH RICHARTZ, *Die Brüder Boisserée*, Jena 1916

Oskar FISCHER, *Art and the theatre (II)*. In: *The Burlington Magazine*, LXVI, 1935, S.54-66.

Jennifer FLETCHER, *Marcantonio Michiel, "che ha veduto assai"*. In: *The Burlington Magazine*, CXXIII, 1981, S. 602-608.

Hanns FLOERKE, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte*, München/Leipzig 1905.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Hans Memling*. In: *Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin*, 1913, S.164-167.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Von van Eyck bis Bruegel*, Berlin 1916. (Frankfurt/M.1986)

Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei. I (Die van Eyck-Petrus Christus)*, Berlin 1924.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei. II (Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle)*, Berlin 1924.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei. III (Dierick Bouts und Joos van Gent)*, Berlin 1925.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei. IV (Hugo van der Goes)*, Berlin 1926.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei. V (Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch)*, Berlin 1927.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei. VI (Hans Memling und Gerard David)*, Berlin 1928.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Ein Jugendwerk Memlings*. In: *Pantheon*, VII, 1931, S.58-59.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Über den Zwang der ikonographischen Tradition in der flämischen Kunst*. In: *Art Quarterly*, I, 1938, S.18-23.

Max.J. FRIEDLÄNDER, *Noch etwas über das Verhältnis Roger van der Weydens zu Memling*. In: *Oud Holland*, LXI, 1946, S.11-19.

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Hans Memling*, Amsterdam 1949.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Van der Goes und Memling*. In: *Oud Holland*, LXV, 1950, S.167-171.

Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. vol. 6 A. Hans Memling*. Comments and Notes by Nicole VERONÉE-VERHAEGEN, New York 1971.

Mojimir S. FRINTA, *The style of underdrawing: to what extent reflecting the distinct temperament and how much indebted to a drawing tradition*. In: *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III*, 6.-8.September 1979, "Le problème Maître de Flémalle - van der Weyden", hg. von Roger van Schoute und Hollanders-Favart, D., Louvain-la-Neuve 1981.

Theodor FRIMMEL, *Der Anonimo Morelli* (Marcantonio Michiel's Notizia d'opere del disegno) (=Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, N.F.1), Wien 1888.

Paul GANZ, *A Virgin enthroned by Hans Memling*. In: The Burlington Magazine, XLVI, 1925, S. 235-236.

Claire GARAS, *Le ratable du Calvaire de Memling*. In: Bulletin du Musées hongrois des beaux-arts, 9, 1956, S. 28-26.

Maria del Carmen GARRIDO und Dominique HOLLANDERS-FAVART, *Las pinturas del "Grupo Memling" en el Museo del Prado: el dibujo subyacente y otros aspectos técnicos*. In: Boletín del Museo del Prado, V, 15, 1984, S.151-171.

Noel GEIRNAERT, *Hans Memlings Kruisigingstriptiek voor Johannes CrAbbe. Nieuwe Gegevens over Bestemming en Datering*. In: Jaarboek 1987-88. Stadt Brugge Stedelijke Musea, S.174-183.

Michael GERMAN, *Memling*, Leningrad 1983.

Betsy de GHELLINCK D' ELESEGHEM, *Le Maître Brugeois des Scenes de la Passion*, Löwen 1973.

M.GOETINCK und RYCKAERT, M., *Hans Memling (ca.1435-1494). Brugse archivalia betreffende Hans Memling*. In: Sint-Janshospitaal Brugge. 1188/1976. Tentonstelling 5. Juni- 31 August 1976. Brügge 1976, II, S.495-501.

A. GOFFIN, *Memlinc*, Brüssel 1926.

Gisela GOLDBERG und SCHEFFLER, G., *Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland*, München 1972. (=Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München, Gemäldekataloge Bd.XIV.)

Lodovico GUICCIARDINI, *Description de tout le Pais Bas*, Antwerpen 1567.

James O. HAND und WOLFF, M., *Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*. Washington D.C. 1986.

Craig HARBISON, *Jan van Eyck. The play of realism*. London 1991.

C.HASSE, *Das Trierer Bild der Verkündigung Mariä*. In: Zeitschrift für Christliche Kunst, 4, 1891, S. 265-274.

C.HASSE, *Kunststudien*, Heft IV- V., Breslau 1892-1894.

Max HASSE, *Hans Memlings Lübecker Altarschrein* (=Lübecker Museumshefte 6), Lübeck 1979.

Ch. vanden HAUTE, *La corporation des Peintres de Bruges*, Brügge und Kortrijk 1913.

P. HÉDOUIN, *Memling: étude sur la vie et les ouvrages de ce peintre, suivie du catalogue de ses tableaux*. In: Annales archéologiques, 6, 1847, S.256-278.

Julius S. HELD, *A Memling for Kansas City*. In: The Burlington Magazine, LXXXVI, 1946, S. 76.

Julius S. HELD, *Artis pictoriae Amator*. In: Gazette des Beaux-Arts, 6.ser., 50, 1957, S.53-84.

Jules HELBIG, *Le triptyque de Nájera de Hans Memling*. In: Revue de l'art chrétien, 1895, S.273-281.

Carl Georg HEISE und Leo CASTELLI, *Der Lübecker Memling Altar*, Hamburg 1950.

Elisabeth HELLER, *Das Altniederländische Stifterbild*, München 1976.

Irmgard HILLER und Horst VEY, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Köln 1969 (=Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums V)

Dominique HOLLANDERS-FAVART, *Le dessins sous-jacent chez Memling: la chasse de sainte Ursule*. In: Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis. "Société d'Emulation" te Brugge, CXV, 1978, S.174-186.

Dominique HOLLANDERS-FAVART, *Le dessin sous-jacent chez Memling: le diptyque dit de Martin van Nieuwenhove (1487). Apport de la photographie à l'infrarouge*. In: Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof.Em.Dr. J.K.Steppe, Löwen 1981, S.79-84.

Dominique HOLLANDERS-FAVART, *A propos de l'élaboration du diptyque van Nieuwenhove*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque IV, 1981, "Le problème de l'auteur de l'oeuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions." Hrsg. von Roger van Schoute und Dominique Hollanders-Favart, Louvain-la-Neuve 1983, S.103-106.

Dominique HOLLANDERS-FAVART und Maria del Carmen GARRIDO, *Le dessin sous-jacent dans l'oeuvre de Memling. Le Triptyque de l'Adoration des mages au Musée du Prado à Madrid et le Triptyque dit de Jan Floriens au Memling Museum de Bruges*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque 5, 1983, "Le dessin sous-jacent et autres techniques graphiques." Hrsg. von Roger van Schoute und Hélène Verougstraete-Marcq. Louvain-la-Neuve 1985, S.198-203.

Georg Friedrich HOTHO, *Geschichte der Deutschen und Niederländischen Malerei*, II, 1, Berlin 1842.

Georges HUISMAN, *Memlinc*, o.O. 1923.

Georges HULIN DE LOO, *Le portrait du médailleur par Hans Memlinc: Jean de Candida et non Niccolo Spinelli*. In: Festschrift für Max. J. Friedländer, Berlin 1927, S. 103-108.

Georges HULIN DE LOO, *Hans Memling in Rogier van der Weyden's studio*. In: The Burlington Magazine, LII, 1928, S.160-177.

J.Vida HULL, *Hans Memlinc's Paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*, New York und London 1981.

Hans HUTH, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1968.

Barbara JACOBY, *Der Einfluß der niederländischen Tafelmalerei auf die Kunst der benachbarten Rheinländer am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440-1490)*, Köln 1987.

Martin JÄKEL, *Zur Komposition des Hans Memling. Ein Ergänzungskapitel zu Lessings Laokoon*, Leipzig 1910.

W.JAHN, *Der Maler Hans Memling aus Seligenstadt, Burger zu Pruck in Flandern gewest*. In: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, N.F. 38, 1980, S.45-94.

A.JANSSENS DE BISTHOVEN, *Memlings Maria Boodschap gerestaureerd*. In: Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis. "Société d'Emulation" te Brugge, XCIV, 1957, S.87-88.

A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *Le Musée communal des Beaux-Arts. Bruges (Musée Groeninge) (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 1), 2.Aufl. Antwerpen 1959.*

A. JANSSENS DE BISTHOVEN met de medewerking van M. BAES-DONDEYNE en D. DE VOS, *Le Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges. (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 1), 3. erw. und überarbeitete Auflage, Brüssel 1983.*

Jeffrey JENNINGS, *Infrared Visibility of Infrared Media*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque IX, 1991, "Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier", Hrsg. von Roger van Schoute and Verougtraete-Marcq, H.; Louvain-la Neuve. erscheint 1993.

Ludwig KAEMMERER, *Hans Memling*, Bielefeld 1899 (Knackfuß-Monographien).

Ludwig KAEMMERER, *Memlings Altar für die Bruderschaft der Buchhändlergilde zu Brügge*. In: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin, 1899, S.3-4.

E. KLUCKERT, *Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und ihre Wirkungen*. In: Das Münster, XXVII, 1974, S.284-295.

L. KLOCKAERT, *Note sur les émulsions des Primitifs flamands*. In: Bulletin de l'Institut Royal Patrimoine Artistique, XIV, 1973/74, S.133-139.

Christiane KRUSE, *Ein Diptychon von Hans Memling: Johannes der Täufer und die hl. Veronika in einer paradisischen Landschaft*. unveröffentlichte Magisterarbeit, München 1990.

Gustav KÜNSTLER, *Vom Entstehen des Einzelbildnisses in der flämischen Malerei*. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXVII, 1974, S.20-64.

Franz KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin des Großen*, Leipzig 1867.

Franz KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte, II*, Stuttgart 1872.

Paul LAMBOTTE, *Hans Memling, der Meister des Ursula Schreins*, Wien 1939.

Barbara G. LANE, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984.

Barbara G.LANE, *"Requiem aeternam dona eis": The Beaune Las Judgment and the Mass of the Dead*. In: Simiolus, 19, 1989, S.166-180.

Barbara G. LANE, *The Patron and the Pirate: The Mystery of Memling's Gdansk Last Judgment*. In: The Art Bulletin, 74, 1991, S.623-640.

Rolf LAUER und SCHULZE-SENGER, C. und HANSMANN, W., *Der Altar der Stadtpatrone im Kölner Dom*. In: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, 52, 1987, S.9-80.

J.LAVALLEYE, *Hans Memling*, Brügge 1939.

J.LAVALLEYE, *Collections d'Espagne, I-II* (Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles, 1, 2), Antwerpen 1953-1958.

David M. LEVINE, *The Bruges Master of the Saint Ursula Legend reconsidered*. Ph.D. Dissertation, Indiana University, Bloomington, 1989.

Hilde LOBELLE-CALUWÉ, *Beknopte historiek van de Brugse O.C.M.W. collecties*. In: Jaarboek 1989/1990 Brugge Stedelijk Musea, S.265-284.

Wolfgang von LÖHNEYSEN, *Die altniederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, Eisenach und Kassel 1956.

H.LOERSCH, *Hans Memling's Heimath und Todestag*. In: Zeitschrift für christliche Kunst, 2, 1889, S.299-302.

V.LOEWINSON-LESSING und NICULINE, N., *Le Musée de l'Ermitage. Leningrad* (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 8), Brüssel 1965.

Carel van MANDER, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604. (siehe FLOERCKE)

R.H.MARIJNISSEN und VAN DE VOORDE, G., *Een onverklaarde Werkwijze van de Vlaamse Primitieven. Aantekeningen bij het werk van Joos van Wassenhove, Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden en Hans Memling*. In: Academia Analectea, Medelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, 44, 1983, 2, S.42-51.

Anne MARKHAM-SCHULZ, *The Columba Altarpiece and Rogier van der Weyden's stylistic development*. In: Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst, 3.F., 22, 1971, S.63-116.

James H.MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of Transformation of sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. (= Ars Neerlandica. Studies in the History of Art of the Low Countries. vol.1), Kortrijk 1979.

Maximiliaan P.J. MARTENS und VAN MIEGROET, H.J., *Nieuwe Inzichten omtrent de omstreden Du Cellier-Dyptiek, toegeschreven aan Hans Memling*. In: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenes, XXVI (1981-1984), S.59-88.

Maximiliaan P.J. MARTENS, *New Information on Petrus Christus's biography and the patronage of his Brussels Lamentation*. In: Simiolus, 20, 1990/91, 1, S.5-23.

Maximiliaan P.J. MARTENS, *Een Gerechtigheidsbuste in het Gruuthusemuseum aan een Brugs zilversmid van de 15de eeuw toegeschreven*. In: Jaarboek 1989-90 Brugge Stedelijk Musea, S.235-242.

Maximiliaan P.J. MARTENS, *Artistic Patronage in Bruges between c. 1440 and 1482*, unveröffentlichte Dissertation, (University of California, Santa Barbara CA)1992.

Maximiliaan P.J. MARTENS, *Lodewijk van Gruuthuse. Mecenas en Europees Diplomaat ca. 1427-1492*. (Ausst.Kat. Brügge, Gruuthusemuseum, 19.9.-31.11.1992), Brügge 1992.

Lisa MASON, *The Master of the Holy Kinship: An Art Historical and Technical Study*. , Indiana University, Bloomington, 1990.

F.J.MATHER, *Two Altar wings by Memling*. In: *Art in America*, 6, 1918, S.251-252.

Kenneth B.MC FARLANE, *Hans Memling*, Oxford 1971.

M.B.MCNAMEE, *The Good Friday Liturgy and Hans Memling's Antwerp Triptych*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVII, 1974, S.353-356.

Millard MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, I-II, London 1967-1968, III, New York 1974.

Alfred MICHIELS, *Histoire de la peinture Flamande et Hollandaise*, Paris 1866.

Alfred MICHIELS, *Memlinc: Sa vie et ses ouvrages*, Verviers 1883.

A.P. de MIRIMONDE, *Les anges musiciens chez Memling*. In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1962-63, S. 5-55.

A.P. de MIRIMONDE, *Le symbolisme du rocher et de la source chez Joos van Clève, Dirck Bouts, Memling, Patenier, C.van den Broeck, Sustris et Paul Bril*. In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1974, S.73-99.

F. van MOLLE, *Identification d'un portrait de Gilles Joye attribué à Memlinc*.(Les Primitifs flamands, III, Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 3), Brüssel 1960.

Wilhelm MOLSDORF, *Schongauer und Memling*. In: *Cicerone*, 16, 1924, S.1719-720.

Jacopo MORELLI, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da Morelli*, Bassano 1800.

Marsha L. MORTON, *Johann Erdmann Hummel and the Flemish Primitives: The Forging of a Biedermeier Style*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, 1989, S. 46-67.

Jozef MULS, *Memling*, Naarden o.J.

Ursula PANHANS-BÜHLER, *Ekklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus*, Wien 1978.

Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Bd.1-2, Cambridge Mass. 1953

Johann David PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien*, Frankfurt/M. 1833.

Johann David PASSAVANT, *Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerei bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts*. In: *Kunstblatt*, 62, 1843, S.257-259.

Henri PAUWELS, *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie. Inventariscatalogus van de oude schilderkunst*, Brüssel 1984.

Catherine PERIER-D'ETEREN, *L'application des méthodes physiques d'examen à l'étude du modelé dans la peinture flamande du XVe au XVIIe siècle*. In: Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Université libre de Bruxelles, I, 1979, S. 41-56.

Catherine PERIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Brüssel 1985.

Catherine PERIER-D'ETEREN, *Application des méthodes physiques d'examen à l'étude des peintures*. In: Annales d'histoire de l'art et d'archéologie, IX, 1987, S.25-42.

Paul PHILIPPOT, *Les grisailles et les "degrès de réalite de l'image dans la peinture flamande des XV et XVIe siècles*. In: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 15, 1964, S. 225-242.

Paul PHILIPPOT, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Turin 1971.

Paul PHILIPPOT, *Icône et narration chez Memling*. In: Annales d'histoire de l'Art et de l'histoire, Bd. V, 1983, S.33-45.

Paul PHILIPPOT und PERIER-D'ETEREN, C., *Apports des examens technologiques à l'histoire de la peinture*. In: Revue de l'Art, 60, 1983, S. 15-83.

Georg POENSGEN, *Die Begegnung mit der Sammlung Biosserée in Heidelberg*. In: Goethe und Heidelberg. Hrsg.von Kurpfälzisches Museum, Heidelberg 1949, S.145-194.

Walter PREVENIER und BLOCKMANS, W. , *The Burgundian Netherlands*, Cambridge 1986.

William A. REAL, *Exploring new applications for Infrared Reflectography*. In: The Bulletin of The Cleveland Museum of Art, LXXII, 1985, 10, S.392-412.

Roland RECHT und CHATELET, Albert, *Ausklang des Mittelalters 1380-1500*. (Universum der Kunst, Gotik, III) München 1989.

Nicole REYNAUD, *Reconstitution d'un triptyque de Memling*. In: La Revue du Louvre et des Musées de France, XXIV, 1974, 2, S.79-90.

Bernard RIDDERBOS, *De melancolie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudneder-landse schilderkunst*, s'Gravenhage 1991.

Grete RING, *Beiträge zur Geschichte Niederländischer Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig 1913.

Sixten RINGBOM, *Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, 2.überarb. Auflage Doornspijk 1984.

Michael ROHLMANN, *Flämische Tafelbilder im Kreise des Piero de Medici*. In: Andreas Beyer und Bruce Boucher (Hrsg.), *Piero di Medici (1416-1469) Studien zur Geschichte von Kunst und Politik im Florenz der Renaissance*, Berlin 1993. (=ARTEfakt, Bd.6)

Walter ROTHES, *Hans Memling und die Renaissance in den Niederlanden*. München 1926.

Antonius SANDERUS, *Flandria illustrata*, 2 Bde. Köln 1641.

Jochen SANDER, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992.

Karl Friedrich SCHINKEL, Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen (Hg. von Alfred v. Wolzogen), 1-4, Berlin 1862-1863.

Karl J.F. SCHNAASE, *Niederländische Briefe*, Stuttgart 1834.

Norbert SCHNEIDER, *Zur Ikonographie von Memlings "Die sieben Freuden Mariae"*. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst (3. Folge), XXIV, 1973, S.21-32.

Friedrich SCHLEGEL, Ueber die christliche Kunst. (=Kritische Gesamtausgabe Bd. 4) Paderborn 1959.

Wofgang SCHÖNE, *Dieric Bouts und sein Schule*, Berlin und Leipzig 1938.

Wolfgang SCHÖNE, *Die grossen Meister der niederländischen Malerei des 15.Jahrhunderts. Hubert van Eyck bis Quentin Massys*, Leipzig o.J.(1938)

Wolfgang SCHÖNE, *Hans Memling. Zur Ausstellung seines Lebenswerkes in Brügge*. In: Pantheon, XXIV, 1939, S.291-299.

Johanna von SCHOPENHAUER, *Die Van Eyck und ihre Nachfolger*. 2 Bde. Frankfurt/M. 1822. (cf. Kunstblatt 1822, S.137-139)

Roger van SCHOUTE, *La Chapelle royale de Grenade .(Les Primitifs Flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)*, Brüssel 1963.

Albert SCHOUTEET, *Nieuwe teksten betreffende Hans Memling*. In: Revue Belge d'Archéologie et de l'Histoire de l'Art, 1955, S.81-84.

Albert SCHOUTEET, *De Vlaamse Primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David., 1 (A-K)*, Brüssel 1989.

Diane SCILLIA, *Gerard David and Manuscript illumination in the Low Countries, 1480-1509*, Ann Arbor 1975.

C.R.SHINE, *Hans Memling. St. Stephen and St.Christopher*. In: The Cincinnati Art Museum Bulletin, X, 1973, 1, S.17-21.

Maurits SMEYERS und CARDON, B., *Merktekens in de Brugse Miniaturkunst*. In: Merken opmerken. Merk- en meestertekens op kunstwerken in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. Typologie en Methode, hg. von C. van Vlieden und Smeyers, M., Löwen 1990, S.45-70.

Micheline SONKES, *Le dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands*. In: Bulletin de l'Institut Royal Patrimoine Artistique, II, 1959, S.47-58.

Jean-Pierre SOSSON, *Une approche des structures économiques d'un métier d'art: la Corporation des Peintres et Selliers de Bruges (XVe-XVIe siècles)*. In: Revue des Archéologues et Historiens d'art de Louvain, III, 1970, S.91-100.

Jan K. STEPPE, *Hans Memling en zijn atelier: Christus en de musicerende engelen*. In: Jaarboek, Koninklijke academie voor Wetenschappen, Letteren, en Schone Kunsten, 29, 1967, S.169.

Jan K. STEPPE, *Een binnenzicht van de voormalige Sint-Donaaskerk te Brugge op een schilderij van Memling*. In: Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites, 4, 1953, S.187-200.

H.W.STRASSER, *Hans Memling te Seligenstadt*. In: Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis. "Société d'Émulation" te Brugge, XCVIII, 1961, S.97-100.

Reinhard STROHM *Music in late medieval Bruges*, Oxford 1990 (2)

Suzanne SULZBERGER, *La rehabilitation des Primitifs Flamands 1802-1867*. Verhandelingen van de koninklijke Academie van België. Klasse der schonen Kunsten, 12, 3, 1961.

Suzanne SULZBERGER, *Hans Memling dans son cadre idéal*. In: Handelingen van het Genootschap voor geschiedenis Société d'émulation, 113, 1976, S.323-329.

Dagmar R. TÄUBE, *Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung-Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*, Essen 1991.

Johannes TAUBERT, *Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*. Phil.Diss. Marburg 1956. (Typoscript)

Johannes TAUBERT, *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozeß bei einigen altniederländischen Malern*. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 26, 1975, S.41-71.

Barbara THIEMANN, *Hans Memling. Ein Beitrag zum Verständnis seiner Gestaltungsprinzipien*. (unpubl.Diss., Bochum 1992)

Colin THOMPSON und CAMPBELL, L. , *Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh*, Edinburgh 1974.

Eliás TORMO Y MONZÓ, *Las tablas memlingianas de Nájera, del Museo de Maberres: Su primitivo destino, fecha, y autor*. In: Mélanges Bertaux, Paris 1924, S. 300-322.

Eliás TORMO Y MONZÓ, *Pintura, escultura, y arquitectura en Espana: Estudios dispersos*, Madrid 1949.

Przemyslaw TRZECIAK, *Hans Memling*, Berlin 1981

Joel M. UPTON, *Petrus Christus.His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*, Pennsylvania State University und London 1990.

Susanne URBACH, *Museum der bildenden Künste Budapest. Christliches Museum Esztergom. Frühniederländische Tafelbilder*, 2.Aufl. Budapest 1974.

Susanne URBACH, *Research report on examination of underdrawings in some early Netherlandish and German panels in the Budapest Museum of Fine Arts (1)*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VI, 12.-14. September 1985. "Infrarouge et autres techniques d'examen, Hg. von Roger van Schoute und Verougtraete-Marcq, H., Louvain-la Neuve, 1987, S.45-61.

Susanne URBACH, *Research report on examination of underdrawings in some early Netherlandish and German panels in the Budapest Museum of Fine Arts (2)*. In: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VIII, 8.-10. September 1989. "Dessin sous-jacent et copies", Hg. von Roger van Schoute und Verougtraete-Marcq, H., Louvain-la Neuve, 1989, S.77-94.

Marcus van VAERNEWYCK, *Den Spiegel der Nederlandscher Audtheyt*. Gent 1568.

Paul VANDENBROECK, *Catalogue Schilderijen 14e en 15e eeuw. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1985.

Giorgio VASARI, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori, e architettori nelle redazioni del 1550e 1568*, 6Bde. Hg.von R.Bettarini und P.Barocchi, Florenz 1966-1971.

H.A.VASNIER, *L'architecture dans les oeuvres de Memlinc, Jean Fouquet*. In: Gazette des Beaux Arts, 3.F., 35, 1905, 195-204.

Nicole VERONEE-VERHAEGEN, *L'Hôtel-Dieu de Beaune. Les Primitifs flamands.I.Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quizième siècle*, 13, Brüssel 1973.

Nicole VERONEE-VERHAEGEN, *D'un "Jugement Dernier" á l'autre....* In: Ars Auro Prior.Studia Ioanni Bialostocki seagenario dicata, Warschau 1981, S.171-178.

Hélène VEROUGSTRAETE-MARCQ und van SCHOUTE, R., *Cadres et supports dans la peinture flamands aux 15e et 16e siècles*, Heure-le-Romain, 1989.

Hélène VEROUGSTRAETE-MARCQ und van SCHOUTE, R., *Marques des menuisiers de bruxelles sur les cadres de peintures aux Xve et XVIe siècles*. In: Merken opmerken. Merk- en meestertekens op kunstwerken in de Zuidlijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. Typologie en Methode, hg. von C. van Vlierden und Smeyers, M., Löwen 1990, S.185-200.

Karl VOLL, *Memling*, Stuttgart 1909 (= Klassiker der Kunst Bd. 14)

Dirk de VOS, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderijen 15de en 16de eeuw*, Brügge 1979.

Dirk de VOS, *De constructie van Memlings van Nieuwenhove-portrait: een probleem van interpretatie van de voorbereidende tekening*. In: Oud Holland, C, 1986, S.165-170.

Dirk de VOS, *Een belangrijk Portreet van Jacob Obrecht ontdekt: een werk uit de Nalatenschap van het Atelier van Hans Memling*. In: Jaarboek 1989/1990. Stad Brugge Stedelijk Musea, S.193-209.

Georg Friedrich WAAGEN, *Ueber Hubert und Jan van Eyck*, Breslau 1822.

Georg Friedrich WAAGEN, *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerei. Bd. 1*, Stuttgart 1862.

Aby WARBURG, *Flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480*. In: Sitzungberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, VIII, 1901.

Aby WARBURG, *Flandriche Kunst und florentinische Frührenaissance Studien*. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 23, 1902, S. 247-266.

Alphonse J. WAUTERS, *Die Vlämische Malerei*, Leipzig 1893.

Alphonse J. WAUTERS, *Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling*, Brüssel 1893.

W.H.James WEALE, *Documents authentiques concernant la vie, la famille et la position sociale de Jean Memlinc découverts à Bruges*. In: Journal des Beaux Arts, III, 1861, S. 21-28, 34-36, 45-49, 53-55, 196.

W.H.James WEALE, *Généalogie de la famille Moreel*. In: Le Beffroi, II, 1864/65, S.179-196.

W.H.James WEALE, *Inventaire du mobilier de la corporation des tanneurs de Bruges*. In: Le Beffroi, II, 1864/65, S. 264-274.

W.H.James WEALE, *Documents inédits sue les enlumineurs de Bruges*. In: Le Beffroi, IV, 1872-1843, 238-337.

W.H. James WEALE, *Hans Memlinc: A notice of His Life and Works*, London 1865.

W.H.James WEALE, *Hans Memlinc, zijn leven en zijne schilderwerken*, Brügge 1871.

W.H.James WEALE, *Portrait de Hans Memlinc*. In: Le Beffroi,IV, 1872-73, S. 45.

W.H.James WEALE, *Hans Memlinc*, London 1901.

W.H.James WEALE, *Hans Memlinc. Biographie. Tableaux conservés à Bruges*, Brügge 1901.

W.H.James WEALE, *Memlinc's Passion Picture in the Turin Gallery*. In: The Burlington Magazine, XII, 1907-1908, S309-311.

W.H.James WEALE, *The Danzig Last Judgment*. In: The Burlington Magazine, XVI, 1909-1910, S.49.

Friedrich WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Straßburg 1913.

Friedrich WINKLER, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin 1924.

Friedrich WINKLER, *Die flämische Buchmalerei des Xv. und XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1925.

Friedrich WINKLER, *An unknown portrait of a Woman by Memling*. In:Apollo, 7, 1928, S.9-12.

Friedrich WINKLER, *Ein neuer Memling*. In: Pantheon, 26, 1940, S.249.

Friedrich WINKLER, *Hugo van der Goes*, Berlin 1964.

Diane WOLFTHAL, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*. Cambridge 1989.

Anton von WURZBACH, *Niederländisches Künstlerlexikon auf Grund archivalischer Forschungen*, 3 Bde., Wien/Leipzig 1906-1911.

Frank G. ZEHNDER, *St.Ursula.Legende-Verehrung-Bilderwelt*, Köln 1985.

Frank G. ZEHNDER, *Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder 1300-1550*, Köln 1989 (= Wallraf-Richartz-Museum Köln. Bilderhefte zur Sammlungm Bd.3)

Frank G. ZEHNDER, *Die Altkölner Malerei* , Köln 1990. (=Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI)

Anhang 3**Abbildungsverzeichnis**

Abbildungsnachweis:

J.R.J. van ASPEREN DE BOER, 1992: Nr. 25, 26, 28
 E.BATTISTI, wie Anm. 449, Nr. 42a-d
 J. BIALOSTOCKI, 1966: Nr. 37-41a, 43-61.
 C.DEROUBAIX, 1978: Nr.32, 33, 36
 M. J. FRIEDLÄNDER, III, Nr.65
 M. J. FRIEDLÄNDER, VI, Nr. 78
 M.C.GARRICO/ D.HOLLANDERS-FAVART, 1984: Nr. 13-20b, 34, 73
 J.HAND / M.WOLFF, 1986: Nr. 35
 D.HOLLANDERS-FAVART / M.C. GARRIDO, 1985: Nr.5 -7
 B.RIDDERBOS, 1991, Nr.30, 31, 62, 63, 70, 79
 K.VOLL, 1909, Nr.76, 77, 80, 83-87.
 W.H.J. WEALE, 1871: Nr.90
 F.G.ZEHNDER 1990, Nr. 64, 74, 81

alle anderen Abbildungen: Borchert

- Abb. 1. Hans Memling: Floreinstriptychon 1479
 Mittelbild: Anbetung der Könige
 Brügge, Memlingmuseum
- Abb.2. Hans Memling: Floreinstriptychon 1479
 li.Flügel innen: Geburt Christi
 Brügge, Memlingmuseum
- Abb.3. Hans Memling: Floreinstriptychon 1479
 re. Flügel innen: Darbringung im Tempel
 Brügge, Memlingmuseum
- Abb.4. Hans Memling: Floreinstriptychon 1479
 Außenseite: Johannes Bapt. und S.Veronica
 Brügge, Memlingmuseum
- Abb.5. Hans Memling: Floreinstriptychon 1479
 Mittelbild: Anbetung der Könige
 Brügge, Memlingmuseum
 Infrarotreflektogramm (Montage): Kopf der Maria
- Abb.6. Hans Memling: Floreinstriptychon 1479
 Mittelbild: Anbetung der Könige
 Brügge, Memlingmuseum
 Infrarotreflektogramm (Montage): Joseph
- Abb.7. Hans Memling: Floreinstriptychon 1479
 re. Flügel innen: Darbringung im Tempel
 Brügge, Memlingmuseum
 Infrarotreflektogramm (Montage): Hanna und Simeon

- Abb.8. Hans Memling: Dreikönigsaltar
Gesamtansicht
Madrid, Museo del Prado
- Abb.9. Hans Memling: Dreikönigsaltar
Mittelbild: Anbetung der Könige
Madrid, Museo del Prado
- Abb.10. Hans Memling: Dreikönigsaltar
li Flügel innen: Geburt Christi
Madrid, Museo del Prado
- Abb.11. Hans Memling: Dreikönigsaltar
re Flügel innen: Darbringung im Tempel
Madrid, Museo del Prado
- Abb.12. anonym, Ende 16.Jh.: Dreikönigsaltar
Außenseiten
Madrid, Museo del Prado
- Abb.13. Hans Memling: Dreikönigsaltar
Mittelbild: Anbetung der Könige
Madrid., Museo del Prado
Röntgenaufnahme
- Abb.14. Hans Memling: Dreikönigsaltar
Mittelbild: Anbetung der Könige
Madrid, Museo del Prado
Infrarotreflektogramm (Montage): Maria mit Kind
- Abb.15. Hans Memling: Dreikönigsaltar
Mittelbild: Anbetung der Könige
Madrid, Museo del Prado
Infrarotreflektogramm (Montage): König rechts
- Abb.16a. Hans Memling: Dreikönigsaltar
li Flügel innen: Geburt Christi
Madrid, Museo del Prado
Infrarotreflektogramm (Montage): Maria
- Abb.16b. Hans Memling: Dreikönigsaltar
li Flügel innen: Geburt Christi
Madrid, Museo del Prado
Infrarotreflektogramm (Montage): Joseph
- Abb.17. Hans Memling: Dreikönigsaltar
li Flügel innen: Geburt Christi
Madrid, Museo del Prado
Infrarotreflektogramm: Engel
- Abb.18. Hans Memling: Dreikönigsaltar
re Flügel innen: Darbringung im Tempel
Madrid, Museo del Prado
Infrarotreflektogramm (Montage): Christus und Hanna

- Abb.19. Hans Memling: Dreikönigsaltar
re Flügel innen: Darbringung im Tempel
Madrid, Museo del Prado
Infrarotreflektogramm (Montage): Simeon
- Abb.20a. Hans Memling: Dreikönigsaltar
re Flügel innen: Darbringung im Tempel
Madrid, Museo del Prado
Infrarotreflektogramm: Kapitelle
- Abb. 20b. Hans Memling: Dreikönigsaltar
re Flügel innen: Darbringung im Tempel
Madrid, Museo del Prado
Infrarotreflektogramm (Montage): Kopf des jungen Mannes
Aufnahme: Gab.Tecnico, Prado
- Abb.21 Hans Memling: Die sieben Freuden Mariae
Detail: Anbetung der Könige
München, Alte Pinakothek
- Abb.22. Rogier van der Weyden: Columba-Altar
Gesamtansicht
München, Alte Pinakothek
- Abb.23. Rogier van der Weyden: Columba-Altar
Mittelbild: Anbetung der Könige
München, Alte Pinakothek
- Abb.24. Rogier van der Weyden: Columba-Altar
re Flügel innen: Darbringung im Tempel
München, Alte Pinakothek
- Abb.25. Rogier van der Weyden: Columba Altar
Mittelbild: Anbetung der Könige
München, Alte Pinakothek
Infrarotreflektogramm (Montage): Maria mit Kind
- Abb.26. Rogier van der Weyden: Columba Altar
Mittelbild: Anbetung der Könige
München, Alte Pinakothek
Infrarotreflektogramm (Konturen nachgezeichnet): Maria mit Kind
- Abb.27a. Rogier van der Weyden: Columba Altar
Mittelbild: Anbetung der Könige
München, Alte Pinakothek
Detailphoto: Maria mit Kind
- Abb.27b. Hans Memling: Dreikönigsaltar
Mittelbild: Anbetung der Könige
Madrid, Museo del Prado
Detailphoto: Maria mit Kind
- Abb.28. Rogier van der Weyden: Columba Altar
Mittelbild: Anbetung der Könige
München, Alte Pinakothek
Infrarotreflektogramm (Montage): Lattenzaun

- Abb.29. Rogier van der Weyden: Bladelin Altar
Gesamtansicht
Berlin SMPK Gemäldegalerie
- Abb.30. Meister v.Flémalle/Robert Campin: Geburt Christi
Dijon, Musée de la Ville
- Abb.31. Jacques Daret: Geburt Christi
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza
- Abb.32. Meister der Katharinenlegende: Triptychon mit Anbetung der Könige
Gesamtansicht innen (Rekonstruktion)
- Abb.33. Meister der Katharinenlegende: Triptychon mit Anbetung der Könige
Mittelbild: Anbetung der Könige
Schweizer Privatbesitz
- Abb.34. Meister der Prado Anbetung: Anbetung der Könige
Madrid, Museo del Prado
- Abb.35. Meister der Prado Anbetung: Geburt Christi
Glasgow, City Art Museum, Burrell Collection.
- Abb.36. Meister der Katharinenlegende: Geburt Christi
Dijon, Coll.Perrenet
- Abb.37. Hans Memling: Weltgerichtsalter
Gesamtansicht innen
- Abb.38. Hans Memling: Weltgerichtsalter
Gesamtansicht außen
- Abb.39. Hans Memling: Weltgerichtsalter
Mittelbild, Detail: "Tommaso Portinari"
- Abb.39a. Hans Memling: Weltgerichtsalter
Mittelbild, Detail: "Tommaso Portinari"
Gdansk, Muzeum Narodowe
Streiflichtaufnahme
- Abb.40. Hans Memling: Weltgerichtsalter
li Flügel außen: Detail Angelo Tani
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.41. Hans Memling: Weltgerichtsalter
re Flügel außen: Detail Catarina Tanagli
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.41a. Hans Memling: Weltgerichtsalter
re Flügel außen: Detail Catarina Tanagli
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.42a. Piero della Francesca: Verkündigung
Detail: Maria
Arezzo, San Francesco

- Abb.42b. Piero della Francesca: Madonna del Parto
Detail: Maria
Monterchi, Capella del Cimiterio
- Abb.42c. Piero della Francesca: Pala di San Bernardino
Detail: Maria
Mailand, Pinacotheca di Brera
- Abb.42d. Piero della Francesca: Madonna mit Kind
Detail: Maria
Williamstown (Mass.)Sterling and Francine Clark Art Institute
- Abb.43. Hans Memling: Weltgerichtsaltar
Mittelbild.
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.44. Hans Memling: Weltgerichtsaltar
Mittelbild, Detail: die Verdammten
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.45. Hans Memling: Weltgerichtsaltar
Mittelbild, Detail: die Verdammten
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.46. Hans Memling: Weltgerichtsaltar
Mittelbild, Detail: die Seeligen
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.47. Hans Memling: Weltgerichtsaltar
Mittelbild, Detail: junge Frau im Vordergrund
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.48. Hans Memling: Weltgerichtsaltar
re Flügel innen: Höllensturz
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.49. Hans Memling: Weltgerichtsaltar
re Flügel innen, Detail: Höllensturz
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.50. Hans Memling: Weltgerichtsaltar
Mittelbild, Detail Christus
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.51. Hans Memling: Weltgerichtsaltar
Mittelbild, Detail Michael
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.52. Hans Memling: Weltgerichtsaltar
Mittelbild, Detail Michael
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.53. Hans Memling:Weltgerichtsaltar
Mittelbild, Detail Weltkugel.
Gdansk, Muzeum Narodowe

- Abb.54. Hans Memling:Weltgerichtsalter
li Flügel innen, Aufstieg zum Paradies
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.55. Hans Memling:Weltgerichtsalter
li Flügel innen, Aufstieg zum Paradies, Detail
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.56. Hans Memling: Weltgerichtsalter
Mitteltafel, Detail: die Verdammten
Infrarotphotographie
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.57. Hans Memling: Weltgerichtsalter
re Flügel innen, Detail: Höllensturz
Infrarotphotographie
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.58. Hans Memling: Weltgerichtsalter
Mittelbild, Detail: Christus
Infrarotphotographie
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.59. Hans Memling: Weltgerichtsalter
Mittelbild, Detail: Engel mit Arma Christi
Infrarotphotographie
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.60. Hans Memling: Weltgerichtsalter
re Flügel innen, Detail: Petrus
Infrarotphotographie
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.61. Hans Memling: Weltgerichtsalter
Mittelbild, Detail: Christus
Röntgenaufnahme
Gdansk, Muzeum Narodowe
- Abb.62. Rogier van der Weyden: Weltgerichtsalter
Gesamtansicht innen.
Beaune, Hôtel-Dieu
- Abb.63. Rogier van der Weyden: Weltgerichtsalter
Gesamtansicht außen.
Beaune, Hôtel-Dieu
- Abb.64. Stephan Lochner: Weltgericht
Gesamtansicht
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- Abb.65. Dirk Bouts: Höllensturz
Paris, Louvre
- Abb.66. Petrus Christus: Weltgericht
Berlin SMPK Gemäldegalerie
- Abb.67. Hans Memling: Maria mit Kind, S.Antonius und Stifter
Ottawa, National Gallery of Canada

- Abb.68. Jan van Eyck: Madonna in der Kirche
Berlin SMPK Gemäldegalerie
- Abb.69. Jan van Eyck: Van der Paele Madonna
Brügge, Groeningemuseum
- Abb.70. Jan van Eyck: Rolin Madonna
Paris, Louvre
- Abb.71. Hans Memling: Maria mit musizierenden Engeln, Stifter mit Hl. Georg
München, Alte Pinakothek
- Abb.72. Hans Memling: Maria mit musizierenden Engeln, Stifter mit Hl. Georg
Detail: Rüstung des Hl. Georg
München, Alte Pinakothek
- Abb.73. Hans Memling: Maria mit musizierenden Engeln
Madrid, Museo del Prado
- Abb.74. Stephan Lochner: Maria im Rosenhag
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- Abb.75. Jan van Eyck:Lucca Madonna
Frankfurt, Städel
- Abb.76. Hans Memling: Madonna
Berlin SMPK Gemäldegalerie
- Abb.77. Hans Memling: Madonna mit Kind
Berlin SMPK Gemäldegalerie
- Abb.78. Hans Memling: Madonna mit Kind
Kansas City, Willim Rockhill Nelson Gallery, Atkins Fund 57.
- Abb.79. Rogier van der Weyden: Madonna
San Marino, CA, Huntington Library
- Abb.80. Hans Memling: Passion Christi
Turin, Galleria Sabauda
- Abb.81. Kölner (?) Meister umn 1420: Kalvarienberg
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- Abb.82. Hans Memling: Ursula-Schrein
Detail: Ankunft der Hl.Ursula in Köln
Brügge, Memlingmuseum
- Abb.83. Hans Memling: Johannesaltar
Innenansicht
Brügge, Memlingmuseum
- Abb.84. Hans Memling: Johannesaltar
Außenansicht
Brügge, Memlingmuseum

- Abb.85. Hans Memling: Donne-Triptychon
Innenansicht
London, National Gallery
- Abb.86. Hans Memling: Moreel-Altar
Mittelbild: Christopherus
- Abb.87. Hans Memling: Bildnis eines Medailleurs
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
- Abb.88. Hans Memling: Nieuwenhove-Diptychon
li Flügel: Maria mit dem Kind
Brügge, Memlingmuseum
- Abb.89. Hans Memling: Nieuwenhove-Diptychon
re Flügel: Stifter Martin van Nieuwenhove
Brügge, Memlingmuseum
- Abb.90. Marcus Gheraerds Stadtansicht Brügges von 1562
Detail: Wulhuusstraete
Wohnhäuser Memlings. (Nach Weale 1871)

