



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Quentin Massys in Portugal“

Das Polyptychon der „Sieben Schmerzen der Madonna“ aus Madre de Deus

Verfasserin

Patrícia Okay Koch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Artur Rosenauer

Diese Arbeit ist Frau Professor Dr. Michaela Krieger (1956 – 2007) gewidmet.

Mein Dank gilt vor allem Professor Dr. Artur Rosenauer, der mit Interesse und wertvollen Anregungen diese Diplomarbeit betreut hat.

Ich möchte mich auch herzlich bei folgenden Personen für ihre Unterstützung und persönliche Gespräche bedanken (alphabetisch nach Namen):

Paula Aparício (Casa das Histórias Paula Rego, Cascais)

Kate E. Dalton (Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts)

Nazaré Escobar (Instituto de Conservação e Restauro, Lissabon)

Virgínia Gomes (Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra)

Sonia Gomes Pereira (Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasilien)

Fernando António Baptista Pereira (Faculdade de Belas-Artes, Lissabon und Museu de Setúbal)

José Alberto Seabra Carvalho (MNAA, Lissabon)

Inhalt

Einleitung	1
1 Das Polyptychon	3
1.1 Daten	3
1.2 Provenienz	3
1.3 Allgemeiner Forschungsstand	5
1.4 Die »Sieben Schmerzen der Madonna« im ikonografischen Programm	8
1.5 Darstellungstypus	10
2 Die einzelnen Tafeln	13
2.1 Mater dolorosa	13
2.1.1 Forschungsstand	13
2.1.2 Textquelle	14
2.1.3 Bildbeschreibung und Analyse	14
2.1.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke	16
Das Motiv des Schwertes der »compassio«	16
Vorbilder und Zeitgenossen	17
2.2 Darbringung Jesu im Tempel	20
2.2.1 Forschungsstand	20
2.2.2 Textquelle	21
2.2.3 Bildbeschreibung und Analyse	21
2.2.4 Tradition: Vorbild und Zeitgenossen	22
2.3 Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten	26
2.3.1 Forschungsstand	26
2.3.2 Textquelle	27
2.3.3 Bildbeschreibung und Analyse	27
2.3.4 Tradition: Anregungen und Abhebung den Zeitgenossen gegenüber	30
2.4 Der zwölfjährige Jesus im Tempel	38
2.4.1 Forschungsstand	38
2.4.2 Textquelle	39
2.4.3 Bildbeschreibung und Analyse	39
2.4.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke	41
2.5 Kreuztragung Christi	44
2.5.1 Forschungsstand	44
2.5.2 Textquelle	44
2.5.3 Bildbeschreibung und Analyse	45
2.5.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke	47

Die »Kreuztragung Christi« aus Den Haag	49
Kreuztragung bei »Sieben Schmerzen« Darstellungen	49
2.6 Kreuzigung Christi	52
2.6.1 Forschungsstand	52
2.6.2 Textquelle	52
2.6.3 Bildbeschreibung und Analyse	53
2.6.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke	54
Kreuzigung bei »Sieben Schmerzen« Darstellungen	56
2.7 Beweinung Christi	58
2.7.1 Forschungsstand	58
2.7.2 Textquelle	58
2.7.3 Bildbeschreibung und Analyse	59
2.7.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke	60
Vorbilder und Anregungen	60
Die Beweinung im Œuvre Quentin Massys'	62
Die Beweinung bei zeitgenössischen Darstellungen der	
»Sieben Schmerzen der Madonna«	63
2.8 Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab	65
2.8.1 Forschungsstand	65
2.8.2 Textquelle	65
2.8.3 Bildbeschreibung und Analyse	66
Was ist eigentlich dargestellt?	67
2.8.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke	68
3 Stellung im Œuvre des Künstlers	70
4 Überlegungen zur Rekonstruktion	73
Literatur	76
Abbildungsnachweis	84

Bildteil

Einleitung

Quentin Massys, oft auch Quinten Metsys genannt, kam 1465 oder 1466 vermutlich im flandrischen Löwen zur Welt und starb 1530 in Antwerpen. Da keine urkundlichen Belege mehr existieren, wurden die biografischen Daten mit Anekdoten ausgefüllt, vor allem über den Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit.¹ Es ist sehr wahrscheinlich, dass Massys eine Lehre in der Bouts'schen Werkstatt in seiner Geburtsstadt Löwen absolvierte.² Bereits im Jahre 1491 wird Meister Massys in den »Liggeren«, dem Register der St.-Lukas-Gilde von Antwerpen genannt. Wie Hugh Broadley hervorhob, deutet die Erwähnung von 1491 ausschließlich auf eine Beschäftigung, nicht unbedingt jedoch auch auf einen Wohn- oder Ausbildungsort in Antwerpen hin.³

Frühzeitig erkannte Quentin Massys das große Potenzial der aufstrebenden Hafenmetropole Antwerpen im turbulenten Ausklang des 15. Jahrhunderts. Aus politischem Interesse hatte sich der internationale Handel Flanderns und der Niederlande in die kaisertreue Stadt verlagert. Nicht nur Kaufleute aus aller Herren Länder trafen hier zusammen, auch Kunst und Handwerk nahmen dank der vielfältigen Kontakte einen ungeahnten Aufschwung. Schon seit dem 13. Jahrhundert bestand ein reger Kulturaustausch zwischen den Niederlanden und Portugal, der durch ökonomische wie auch dynastische Beziehungen gefördert wurde. Ab etwa 1450 erlebte die niederländische Kunst auf der iberischen Halbinsel einen regelrechten Boom.

Massys' Ruhm gründete sich vor allem auf zwei große Altäre, die er für Löwen und Antwerpen schuf, und so verwundert es nicht, dass er etwa 1509 einen Auftrag des portugiesischen Königshauses erhielt. Der erste von insgesamt vier aus Portugal, betrifft das Polyptychon der »Sieben Schmerzen der Madonna« für das Kloster von Madre de Deus in Xabregas bei Lissabon und ist das Thema dieser Diplomarbeit. Im Gegensatz zu seinen anderen großen Altarbildern findet dieses Werk von Massys in der Forschung nur selten Beachtung und wird in der Literatur im Allgemeinen nur kurz genannt.

¹ Hugh Taylor Broadley, *The mature style of Quinten Massys*, Ph. D. Diss., New York University 1961, S. 1 ff.

² Larry Silver, *The paintings of Quinten Massys*, Oxford 1984, S. 3, Anm. 19.

³ Broadley, zit. Anm. 1, S. 254.

Die inhomogene Qualität der Ausführung des zwischen 1509 und 1513 entstandenen großen Retabels bewog viele Forscher, eine weitgehend selbstständige Arbeit der Werkstatt Quentin Massys zu vermuten. Bei großformatigen Werken war das in Flandern zu dieser Zeit durchaus üblich. Dennoch teile ich die Meinung Larry Silvers, Annick Borns und Maximiliaan P. J. Martens, dass trotz bemerkenswerter Partizipation seiner Mitarbeiter letztendlich der Meister selbst für die Konzeption aller Tafeln verantwortlich war.⁴

Die Epoche der großen Veränderungen mit ihren vielfältigen neuen Einflüssen bildete den Nährboden für Massys' künstlerische Prägung. Zu den Wurzeln in der flämischen Malerei seiner Vorgänger kamen die Auswirkungen der italienischen Renaissance und besonders des Aufkommens der Grafik in der deutschen Kunst. Massys griff auf vielfältige Anregungen zurück. Seine eklektische Malweise, die im Sinne einer konsequenten Entwicklung oft schwer verständlich und widersprüchlich scheint, macht seine Kunst allerdings auch sehr interessant. Es ist eines der Ziele dieser vorliegenden Arbeit, anhand der acht Tafeln auch den Stil Quentin Massys' herauszuarbeiten.

Zunächst wird das Polyptychon als Ganzes betrachtet. Neben den bis jetzt bekannten Daten und Fakten zu dem Altarbild werden auch die Motivationen aufgezeigt, die zum ikonografischen Programm führten, sowie der Ursprung dieses Darstellungstypus beleuchtet. Der zweite Teil der Arbeit untersucht die Tafeln dann im einzelnen, mit dem Fokus auf der Tradition der Darstellungen und den Voraussetzungen für den von Massys gewählten Weg. Konkret wird versucht, seine Entscheidungen zu rekonstruieren und sie mit denen seiner Zeitgenossen zu vergleichen. Da sich die Forschung bis jetzt hauptsächlich mit der Zuschreibung des Werkes beschäftigte, wird auf diese Problematik nicht im Besonderen eingegangen. Diese Erkenntnisse werden bei der Behandlung der einzelnen Tafeln unter dem Stichwort »Forschungsstand« präsentiert. Daran folgt eine Stellungnahme zur Einordnung im Œuvre. Überlegungen zur Rekonstruktion schließen diese Arbeit über das Polyptychon ab.

⁴ Annick Born und Maximiliaan P. J. Martens, O Político de Quinten Metsys para o Convento da Madre de Deus: notas sobre a técnica, in: Casa Perfeitíssima. 500 Anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, Ausst. Kat., Lissabon 2009, S. 157.

1 Das Polyptychon

1.1 Daten

Die Szenen und Maße⁵ der acht Tafeln des Retabels sind im einzelnen wie folgt:

»**Mater Dolorosa**« (Abb. 1) 171,5 x 151 cm

»**Darbringung im Tempel**« (Abb. 2) 82,5 x 79,5 cm

»**Ruhe auf der Flucht**« (Abb. 3) 82,6 x 79,5 cm

»**Zwölfjähriger Jesus im Tempel**« (Abb.4) 62,5 x 80,5 cm

»**Kreuztragung Christi**« (Abb. 5) 82,5 x 82,5 cm

»**Kreuzigung Christi**« (Abb. 6) 92,0 x 90,5 cm

»**Beweinung Christi**« (Abb. 7) 82,5 x 79,5 cm

»**Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab**« (Abb. 8) 82,5 x 79,5 cm

Obwohl weitere technische Untersuchungen erforderlich sind, konnte bereits festgestellt werden, dass die Dimensionen einiger Bilder nachträglich geändert worden sind. So ist die Tafel mit dem »Zwölfjährigen Jesus« an allen vier Seiten beschnitten und daher mindestens 6 Zentimeter kleiner als die »Kreuzigung«, die ihre ursprünglichen Maße beibehielt.⁶

1.2 Provenienz⁷

Sechs Tafeln gehören heute zum Bestand des Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) in Lissabon. Die Darstellung der »Ruhe auf der Flucht« befindet sich im Worcester Art Museum in Massachusetts (USA) und die »Beweinung unter dem Kreuz« in der Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro (Brasilien).

⁵ Andrée de Bosque, Quentin Metsys, Brüssel 1975, S. 141.

⁶ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 159.

⁷ Zur Provenienz: Reynaldo dos Santos, O Políptico da Madre de Deus de Quintino Metsys, Lissabon 1939, S. 10 f. und de Bosque, zit. Anm. 5, S. 141 f.

Auch wenn letztendlich alles auf Schlussfolgerungen basiert, geht man allgemein davon aus, dass das Polyptychon für die Kirche des Klarissinnenklosters Madre de Deus in Xabregas bei Lissabon angefertigt wurde.⁸ Das Kloster wurde 1509 von der Witwe des Königs João II., D. Leonor (1458–1525), als Alterswohnsitz gegründet. Schon zu Baubeginn wurde das Retabel für den Hochaltar in Auftrag gegeben, wahrscheinlich durch Vermittlung des in Antwerpen tätigen portugiesischen »feitor« (Handelsbevollmächtigter der Krone) João Brandão.

Nach Erdbeben und Wassereintrüben ließ König João III. das Kloster vergrößern und eine neue Kirche errichten. Reynaldo dos Santos vermutete, dass man aus Respekt vor der königlichen Klostergründerin und auch unter Berücksichtigung des Prestiges von Massys den ehemaligen Hochaltar geschlossen erhalten wollte. Jedenfalls blieb das Retabel nach den Annalen bis 1752 an seinem zum Kapitelsaal umgebauten ursprünglichen Aufstellungsort.⁹

Dann begann die Auflösung der Gruppe. Wie der *Cronica Seráfica* von Bruder Jeronimo aus Belém zu entnehmen ist, wurde die Zentraltafel mit der Mater dolorosa in eine eigene Kapelle im Kreuzgang versetzt.¹⁰ Dies ist die erste präzise Nachricht über die Demontage des Altars. 1754 wird noch eine »Kreuztragung Christi« im Kapitelsaal erwähnt.

Das verheerende Erdbeben von 1755 verursachte auch in Madre de Deus schwerste Schäden. Glücklicherweise waren die Tafeln »Kreuztragung Christi« und »Kreuzigung« in die Dekoration der Kapellenmauer eingebettet und blieben so verschont. In den 1930er Jahren brachte sie der damalige Direktor des MNAA, José de Figueiredo, zur Restaurierung ins Museum.

Erst 1882 finden sich Nachrichten über weitere vier Tafeln, die zu dieser Zeit nicht mehr im Besitz des Klosters waren. »Zwölfjähriger Jesus im Tempel« dürfte ca. 1863 von den Ordensschwestern Fernando II. (1816–1885) geschenkt worden sein und tauchte 1882 im Besitz der Gräfin d'Edla, der zweiten Frau des Königs auf. Testamentarisch ging die Tafel 1929 an das MNAA. Die anderen – »Darbringung im Tempel«, »Ruhe auf der Flucht« und »Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab« – besaß ein gewisser Ing. Fidié, ein Freund von Fernando II., der sie dem König später verkaufte oder schenkte. Mit dem Tod des Monarchen gingen sie schließlich 1885 an seine Gemahlin über.

⁸ Eine ausführliche Arbeit über die Kirche von Madre de Deus findet man in: Igreja da Madre de Deus, Geschichte, Konservierung und Restaurierung, Lissabon 2002 und vgl. Born und Martens, zit. Anm. 4.

⁹ dos Santos, zit. Anm. 7, S. 5 ff.

¹⁰ Frei Jeronimo de Belém, *Chronica Seráfica da Santa Provincia dos Algarves*, Parte terceira, Lissabon 1757, S. 47: »No claustro e em pouca distância do Capítulo, se venera uma prodigiosa imagem, em pintura, com o título de Nossa Senhora das Angústias, tão antiga como a fundação do Mosteiro. Foi dádiva da Rainha D. Leonor, que com outras semelhantes preciosidades lhe mandou seu primo o Imperador Maximiliano I. Até o ano passado esteve a soberana Senhora no topo do Capítulo, e por não se lograr ali sua incomparável formosura, lhe fizeram uma capela no mesmo claustro, com grande decência, a qual mandou dourar por sua Real Grandeza, a Rainha Nossa Senhora no mesmo ano de 1752.« Die Übersetzung der Verfasserin: »Im Kreuzgang und nicht weit vom Kapitelsaal verehrt man ein wunderbares Gemälde mit dem Titel »Die Schmerzreiche Mutter Gottes«, das so alt ist wie die Gründung des Klosters. Es war ein Geschenk an Königin Leonor, das sie mit anderen wertvollen Gaben von ihrem Cousin Kaiser Maximilian I. bekam. Bis letztes Jahr befand es sich am Ende des Kapitelsaals und weil hier die Schönheit der Mutter Gottes nicht entsprechend zur Geltung kam, baute man im Kreuzgang eine Kapelle, die 1752 ihrer Würde entsprechend vergoldet wurde.«

Die Witwe verkaufte die »Darbringung im Tempel« und die »Ruhe auf der Flucht« 1910 nach Madrid, wo sie der Kunsthändler Leonel Harris aus London 1922 erwarb. Er kaufte nach 1929 von dem Antiquitätenhändler Leo Blumenreich auch die Tafel »Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab«, in dessen Besitz sich das Werk schon vor 1914 nachweisen lässt. Schließlich gelangten alle drei Tafeln in die »Hispanic Art Gallery« in London.

Die »Schmerzensmadonna« (seit 1912), die »Kreuzigung« (seit 1933) und die »Kreuztragung« (seit 1937) kamen direkt ins MNAA. 1938 erwarb der Staat noch die »Darbringung im Tempel« und »Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab«. Schon 1937 hatte das Worcester Museum of Art die »Ruhe auf der Flucht« um 12 000 Pfund erstanden.

In der Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro befindet sich eine »Beweinung Christi«, die José Teixeira Leite als die letzte, für lange Zeit als verschwunden gegoltene Tafel des Polyptychons von Madre de Deus identifizierte und Quentin Massys zuschrieb. Das Werk gehörte – wie die anderen oben erwähnten Darstellungen – zur Sammlung Fidié, die es an Jeronimo Ferreira das Neves verkaufte. Dessen Witwe vermachte das Bild 1945 dem Museum in Rio de Janeiro.¹¹

1.3 Allgemeiner Forschungsstand

1882 wurde in einer Retrospektive über portugiesische und spanische dekorative Kunst im Lissabonner Alvor-Palast die Darstellung »Jesus unter den Schriftgelehrten« der Gräfin d’Edla gezeigt. Carl Justi bezeichnete dieses Werk 1888 in seiner *Die Portugiesische Malerei des 16. Jahrhunderts* als eine der Perlen dieser Ausstellung. 1908 schrieb er es in den *Studien der spanischen Kunst* Quentin Massys’ Lehrling Edouard Portugalois zu und vermutete, in Kenntnis der anderen Tafeln aus der Sammlung Fidié, einen Zyklus aus dem Kloster Madre de Deus.¹²

Eine grundlegende Arbeit ist der 1929 erschienene Band über Quentin Massys aus der Reihe *Die Altniederländische Malerei* von Max Friedländer, der eine kurze Beschreibung und chronologische Einordnung der ihm bekannten drei Tafeln – »Darbringung im Tempel«, »Frauen am Grabe Christi« und »Ruhe auf der Flucht« – beinhaltete. Friedländer war der Erste, der sie Massys selbst zuschrieb und bereits eine mögliche Verbindung zu den »Sieben Schmerzen Mariae« erkannte. Damit ebnete er den Weg zur Rekonstruktion des Polyptychons.¹³

¹¹ José R. Teixeira Leite, »Um quadro de Metsijs no Brasil«, in: Colóquio, Nr. 8, April 1960, S. 25. Der Autor erwähnte noch eine Zahlungsbestätigung, nach der die »Beweinung« zusammen mit der »Ruhe auf der Flucht« von Fidié an Ferreira das Neves verkauft wurde.

¹² Carl Justi, *Die portugiesische Malerei des XVI. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* IX, Berlin 1888, S. 147 f. (neu erschienen und erweitert in: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens* II, Berlin 1908, S. 10).

¹³ Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei, Quentin Massys*, Vol. VII, Berlin 1929, S. 54-56.

1939 präsentierte Reynaldo dos Santos in seinem Artikel *O Políptico da Madre de Deus de Quintino Metsys* wichtige Hinweise zur Datierung des Altars. Er entdeckte im Archiv »Torre do Tombo« ein Dokument vom 20. Juli 1513, in dem König Manuel den Befehl erteilte, »33 Ellen eines in Indien bemalten Stoffes als Staubschutz für das Retabel von Madre de Deus« an D. Leonor zu überreichen.¹⁴ Da seiner Ansicht nach zu jenem Zeitpunkt nur ein einziges Retabel – eben das von Massys – im Chor existierte¹⁵, die Kirche selbst aber erst zwischen 1509 und 1510 errichtet wurde, schloss er daraus auf einen Entstehungszeitraum zwischen 1510 und 1512, da die Herstellung eines Retabels solcher Dimension mindestens zwei Jahren erforderte. Ein weiteres großes Verdienst Reynaldo dos Santos war das Zusammentragen der komplizierten Provenienzzgeschichte des Werkes. Dabei erwähnt er auch, dass die drei Tafeln »Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab«, die »Darbringung im Tempel« und »Die Ruhe auf der Flucht« bereits 1874 in Antwerpen untersucht und restauriert wurden. Leider habe ich keine Publikation dieser Ergebnisse ausfindig machen können.¹⁶

In seiner 1953 veröffentlichten *Obras-primas da pintura flamenga dos séc. XV e XVI em Portugal* zählt Luís Reis Santos folgende Restaurierungen ohne weitere Angaben auf:

»Schmerzensmadonna«, restauriert von Mestre Fernando Mardel.

»Darbringung im Tempel«, restauriert in London.

»Der zwölfjährige Jesus«, restauriert von Mestre Luciano Freire.

»Kreuztragung«, restauriert von Mestre Fernando Mardel 1936.

»Kreuzigung« und »Die drei Frauen am Grabe«, restauriert in London.¹⁷

Ob damals Untersuchungen durchgeführt und welche Ergebnisse erzielt wurden, konnte ich nicht eruieren.¹⁸

Hugh Taylor Broadley äußerte sich in seiner Dissertation *The mature style of Quinten Massys* von 1961 kurz über das Retabel von Madre de Deus. Obwohl die Tafeln Massys' Arbeit sehr nahe kämen, lieferten sie jedoch seiner Ansicht nach für eine eindeutige Zuschreibung an den Künstler nicht

¹⁴ Ich zitiere den Autor: »33 varas de pano pintado da India para um guarda-pó do retábulo da Madre de Deus« (Torre do Tombo, Corpo Cron. 1-13-22), vgl. dos Santos, zit. Anm. 7, S. 5 f.

¹⁵ Seabra Carvalho weist darauf hin, dass in den Inventaren der Kirche von drei Nebentären berichtet wird, davon war einer der Hl. Klara, der Ordensgründerin gewidmet. Diesem Bildprogramm könnten die acht Tafeln des portugiesischen »Meisters von 1515« im MNAA entsprechen. Zusammengesetzt ergibt die Größe dieser Darstellungen ebenfalls einen Hochaltar, der allerdings aus Raumgründen in Konflikt mit dem eben erst fertiggestellten Retabel von Massys geraten würde. Möglicherweise waren aber nicht alle Tafeln in ein Altarprogramm eingebunden (vgl. José Alberto Seabra Carvalho, *Pinturas da Madre de Deus do tempo da rainha D. Leonor*, in: *Igreja da Madre de Deus. História, conservação e restauro*, Lissabon 2002, S. 54 f.).

¹⁶ dos Santos, zit. Anm. 7, S. 9 ff.

¹⁷ Luís Reis Santos, *Obras-primas da pintura flamenga dos séc. XV e XVI em Portugal*, Lissabon 1953, S. 83 ff.

¹⁸ Im Archiv des Instituto de Conservação e Restauro in Lissabon konnte ich nur einen einzigen Bericht über die Tafel mit der Schmerzensmadonna finden. Fernando Mardel und José de Figueiredo verwiesen darin auf einen ausgeschnittenen Teil an der unteren Tafel, da man davor ein Sakramentshäuschen anbringen wollte. Dies scheint auf die im 18. Jahrhundert erfolgte Verlagerung des Altarbildes in eine andere Kapelle zurückzugehen. Der Direktor des Museums, Figueiredo, fand in Madre de Deus ein Holzbrettchen, das genau die Maße des fehlenden Ausschnittes aufwies, jedoch bereits übermalt war. Luciano Freire fügte das Stück ein und ergänzte die Draperien des Mantels der Madonna (vgl. Restaurierungsdokument Nr. 335 von November 1931).

ausreichende stilistische Beweise. Er dachte eher – in Übereinstimmung mit Carl Justi – an eine Arbeit von Edouard Portugalois.¹⁹

1972 erschien die Dissertation *Landscape in the art of Quentin Massys* von Diane Tepfer Robbins, die einen bisher vernachlässigten, dennoch sehr wichtigen Aspekt der Kunst Massys' behandelte. Anhand stilistischer Vergleiche in der Ausführung der Landschaftsmalerei versuchte sie verschiedene Künstler herauszufinden und unterschied neben dem Meister selbst noch »Hand A« und »Hand B«. Bis dahin begannen Untersuchungen über die Entwicklung der Landschaftsmalerei oft erst mit Joachim Patinir, der allerdings erst später nachweisbar ist.²⁰

1975 brachte Andrée de Bosque *Quentin Metsys* heraus, eine Monografie mit einem umfassenden Forschungsstand zu den bis dato publizierten Arbeiten über den Künstler und sein Œuvre.²¹

Larry Silvers ging in seiner 1984 publizierten Monografie *The paintings of Quinten Massys* mit umfangreichem Katalogteil auch auf die Exportkunst Massys' und den kulturellen und religiösen Kontext ein, in denen die Werke entstanden.²²

Ausstellungen, die sich der sehr langen Beziehung zwischen Flandern und Portugal widmen, erfüllen eine wichtige Aufgabe, indem sie nicht nur den historischen, sondern auch den künstlerischen Aspekt aufzeigen. Und auch wenn sie das Polyptychon Massys' nur peripher behandeln, beleben sie das Thema doch immer wieder neu. Besonders zu erwähnen ist die Ausstellungsreihe Europalia 1991, die gleichzeitig in Portugal und Belgien stattfand. Der dazugehörige Katalog *Flandre et Portugal – Au confluent de deux cultures* wurde von John Everaert und Eddy Stols herausgegeben.²³ In weiterer Folge gab es 1999 die Ausstellung *Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon* in Bonn, deren Katalog sich in einem eigenen Kapitel jenen Werken widmete, die speziell im Zusammenhang mit der Kunstmäzenin Königin Leonor standen.²⁴ Im Katalog *Jan van Eyck und seine Zeit, Flämische Meister und der Süden 1430-1530*, Brügge 2002, gibt José Porfirio in einem ganz kurzen Kapitel unter dem Thema *Portugal und der Norden*, einen Abriss über die von der flämischen Malerei geprägten portugiesischen Künstler – ausgehend von Nuno Gonçalves und seinem »Polyptychon des Hl. Vincenz« – bzw. die in Portugal tätigen flämischen Künstler – Frei Carlos und Francisco Henriques – wieder.²⁵

Im Dezember 2009 veröffentlichten Annick Born und Maximiliaan P. J. Martens im Katalog zur Ausstellung *Casa Perfeitíssima. 500 anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus* in Lissabon

¹⁹ Broadley, zit. Anm. 1, S. 212 f.

²⁰ Diane Tepfer Robbins, *Landscape in the art of Quentin Massys*, MA Thesis, University of Washington 1972, S. 24–29 und S. 96 ff.

²¹ de Bosque, zit. Anm. 5, S. 140–146.

²² Silver, zit. Anm. 2.

²³ John Everaert und Eddy Stols, *Flandre et Portugal. Au confluent de deux cultures*, Ausst. Kat., Antwerpen 1991.

²⁴ *Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon, Die großen Sammlungen VIII*, Ausst. Kat., Bonn 1999.

²⁵ José Porfirio, *Portugal und der Norden*, in: *Jan van Eyck und seine Zeit, Flämische Meister und der Süden 1430–1530*, Ausst. Kat., Brügge 2002, S. 157–159.

einen Teil der Ergebnisse der bereits im November 2008 durchgeführten Infrarot-Reflektografie und Makro-Fotografie-Untersuchungen an den sechs Tafeln des Polyptychons, die sich im MNAA befinden. Damit wurde ein wichtiger Schritt getan, um die Kenntnisse über die Technik Massys' bzw. seiner Werkstatt zu bereichern. Auch wenn Unregelmäßigkeiten in der malerischen Ausführung auffallen, ist die »Sprache Massys'« – so die Autoren – deutlich in den Bildern erkennbar. Da die Untersuchungen keine großen kompositorischen Veränderungen bei der Genese der Tafeln aufzeigten, kommen die Autoren zu dem Schluss, Quentin Massys sei selbst für Komposition und detaillierte Unterzeichnung der einzelnen Episoden verantwortlich gewesen und habe auch eigenhändig gewisse Partien teilweise korrigiert, teilweise gemalt. Die Autoren haben angekündigt die Bestimmung der verschiedenen mitwirkenden Hände, wegen der Komplexität des Zuschreibungsproblems, erst zu einem späteren Zeitpunkt nachzuholen.²⁶

1.4 Die »Sieben Schmerzen der Madonna« im ikonografischen Programm

Zunächst zu den Motivationen, die hinter der Entwicklung der Mater dolorosa als unabhängiges Objekt der Verehrung standen, welches die Basis für die Andacht der »Sieben Schmerzen der Madonna« bildete.²⁷

Im späten 12. und 13. Jahrhundert kam es auch außerhalb der Klöster in Haltung und Praxis zu einer grundlegenden Andachtsveränderung.²⁸ Die frühere Anbetung Christi als Triumphator und Sieger über dem Tod wurde von einer persönlicheren und einfühlsameren Verehrung der Leiden während der Passion ersetzt. Neue literarischen Formen wie Passionsspiele und theologische Traktate, Hymnen und die Marienklage – »planctus«²⁹ – förderten, dem Wunsch der Bevölkerung entsprechend, die individuelle Teilnahme am Opfer Christi hervor. Auch die Künstler passten ihre Darstellungen an die geänderten Bedürfnisse an. Als Vorbild und Anregung für die »compassio«, die mitleidende Reaktion des Betrachters, intensivierten sie die Tragödie der Passion bevorzugt mit Hilfe der Figur der Schmerzensmadonna. Entsprechend dem Gottessohn erlitt auch die Mutter unvorstellbare Qualen und wird so zur menschlichen Teilhaberin an der Erlösung. Zur Veranschaulichung griffen die Künstler neben vielen anderen Möglichkeiten auf das Schwert Simeons zurück.³⁰ Durch dieses Objekt konnte Marias Schmerz nicht nur symbolisiert, sondern auch als konkretes physisches Leiden verstanden werden.

²⁶ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 155 ff.

²⁷ Zum Thema der Schmerzensmadonna, vgl. Carol M. Schuler, *The sword of compassion: images of the sorrowing Virgin in late medieval and Renaissance art*, Diss., Columbia University 1987.

²⁸ Carol M. Schuler, *The Seven Sorrows of the Virgin: popular culture and cultic imagery in pre-Reformation Europe*, in: *Simiolus Netherlands quarterly for the history of art*, Vol. 21, Niederlande 1992, S. 7.

²⁹ Ebenda, S. 10, Anm. 15. Während diese neue textliche Form im Osten eine längere Tradition hatte, tauchte sie im Westen erst im 12. Jahrhundert mit der Ziel auf, die Qualen Marias detailliert zu beschreiben.

³⁰ Das Lukas Evangelium berichtet bei der Darbringung Christi im Tempel über die Prophezeiung des greisen Simeon, wonach ein Schwert die Seele Marias durchdringen wird (Lk 2,35). Das ist der einzige biblische Hinweis einer Teilnahme Marias am Leiden ihres Sohnes (vgl. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg und Martin Schawe, *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, München 1998, S. 157).

Die ersten Darstellungen der Madonna mit dem Schwert der »compassio« tauchten häufig in Verbindung mit der Kreuzigung auf, wenn auch zunächst in sekundärer Rolle, da sich die Verehrung immer noch am Leiden Christi orientierte.

Finden sich frühe Darstellungen vor allem in monastischen Kreisen, erreichten sie seit dem 14. Jahrhundert in unterschiedlichsten Medien ein viel breiteres, vor allem laienhaftes Publikum. Mit der in der theologischen Literatur aufkommenden Ansicht, Marias Leiden erstreckte sich über die gesamte Passionsgeschichte, erweiterte sich die Szenenauswahl im 15. Jahrhundert beträchtlich. Für die der Kreuzigung vorangehenden Ereignisse verwendete man interessanterweise weiterhin das »gladis compassionis«, während in den Geschehnissen danach kompositorische Mittel des Ausdrucks bevorzugt wurden. Diese Präferenz dürfte nach Meinung Carol M. Schulers in den unterschiedlichen Aussagen der Szenen liegen. Zu den von Dramatik und Sensationslust geprägten Episoden vor dem Kreuzestod passte die grafische Qualität eines riesigen Schwertes eben besser als zur danach vorherrschenden Trauer.³¹

Da sich in narrativen Passionsszenen das unrealistische Schwertsymbol nur schwer mit dem aufkommenden Naturalismus vereinen ließ, fand es nun vermehrt in auf Marias Schmerzen gerichteten Andachtsbildern Anwendung.³² Seiner vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten wegen, eignete sich das Schwert besonders für die Druckgrafik. In dieser Art meditativen Ikonen wurde die Madonna zu einem von den Leiden Christi unabhängigen Objekt der Verehrung und im Glauben des Spätmittelalters zur Mediatrix, zur Fürsprecherin vor Christus. Seit alters her hatten Zahlen – die fünf Wunden Christi, die vierzehn Stationen des Kreuzes, etc. – eine tiefere Bedeutung in der Religion. Zunächst waren Ausmaß und Art der Schmerzen nicht festgelegt, doch schon bald wurden fünf und sieben die gebräuchlichsten Zahlen und das Schwert nach der Anzahl der Schmerzen eingesetzt – in Einzelfällen bis zu 150 Mal.³³

Von ihrem Ursprung in den Rheinlanden verbreitete sich die enthusiastische Verehrung der Schmerzensmadonna gegen Ende des 15. Jahrhunderts auch in die Niederlande³⁴ und wurde speziell durch die flämischen Übersetzungen der theologischen Spezialliteratur gefördert.³⁵ Am Höhepunkt 1492 gründete der Priester Jan van Coudenbergh, Sekretär Philips des Schönen, die Bruderschaft

³¹ Schuler, zit. Anm. 27, S. 147.

³² Ebenda, S. 147.

³³ Ebenda, S. 236. Heinrich von Meißen (gest. 1318) nennt fünf Schmerzen: Simeons Prophezeiung, Verlust des zwölfjährigen Jesus, Gefangennahme, Kreuzigung und Beweinung, während Barthel Regenbogen sieben zählt: Simeons Prophezeiung, Verlust des zwölfjährigen Jesus, Gefangennahme, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuzigung, Tod Christi am Kreuz und Beweinung (vgl. Wilhelm Lindemann, Blumenstrauß von geistlichen Gedichten der deutschen Mittelalters, Freiburg im Breisgau 1974, S. 96, Nr. 47).

³⁴ Bereits 1380 wurde eine den Schmerzen der Jungfrau gewidmete Bruderschaft in Utrecht gegründet (vgl. Schuler, zit. Anm. 27, S. 244).

³⁵ *Speculum humanae salvationis* (Heilsspiegel), Ghedencknisse van den seven weeden O.L.V. von Gerard Leeu, 1492, *Quodlibetica decisio perpulchra et deuota de septem doloribus christi fere Virginis marie ac communi et saluberrima confraternitate desuper instituta* vom Dominikaner Michael Franciscus de Insulis 1494 oder 1495 und *Hortulus animae*, ab 1498 (vgl. Schuler, zit. Anm. 28, S. 14).

»Unserer Lieben Frau von den Sieben Schmerzen«.³⁶ Auslöser war einerseits die Bewegung der »devotio moderna«, andererseits aber auch die politische Situation nach dem Tod Marias von Österreich. Mit der kirchlichen Zustimmung am 25. Oktober 1495 gewann die Verehrung der Sieben Schmerzen – die Prophezeiung Simeons, die Flucht nach Ägypten, das Verlieren des zwölfjährigen Jesus, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme (manchmal durch die Beweinung unter dem Kreuz ersetzt) und die Grablegung – auch Unterstützung in höchsten Adelskreisen, nicht zuletzt als Bündelung der politischen Gefolgschaft des Hauses Habsburg gegen Frankreich.³⁷

Was als Mittel der Verehrung und des einfühlsamen Verstehens der Tragödie Christi begann, entwickelte sich so zu einer einfacheren Form des Glaubens und der Möglichkeit, die schmerzreiche Madonna anzubeten und ihre mütterliche Unterstützung zu erlangen.

1.5 Darstellungstypus

Die frühesten für die Bruderschaft der Sieben Schmerzen geschaffenen Darstellungen waren Kopien schon existierender Ikonen und zeigten halbfigurige Lukas-Madonnen (Abb. 9 und 10)³⁸: die traditionelle Hodegetria aus S. Maria Maggiore in Rom und die halbfigurige Mater dolorosa von der S. Maria in Aracoeli, ebenfalls in Rom. Bald darauf begannen die Künstler spezielle Werke für die neue Andachtsform zu entwickeln. Möglicherweise von deutschen Holzschnitten beeinflusst, zeigen die einfachsten Formen sieben Schwerter, die das Herz Marias durchbohren. Das vielleicht früheste Beispiel ist das Titelblatt der *Quodlibetica decisio* von Michael Franciscus de Insulis (Abb. 11)³⁹, in dem der Künstler der Ikone der Mater dolorosa einfach die Schwerter zufügte. Daraus entwickelten sich viele mehr oder weniger elaborierte Varianten.⁴⁰ Als Hilfsmittel zur Erinnerung bei Meditation und Gebet schufen die Künstler Kompositionen mit narrativen Szenen, die didaktisch in einer leicht zu merkenden Abfolge zusammengestellt wurden. Das machte für manche die Andacht zu einer Art Zählübung mit einer vorgeschriebenen Anzahl vertrauter Gebete – Ave Maria und Vaterunser – in gleich bleibendem Rhythmus.

Die zentral positionierte Heiligenfigur, flankiert von wichtigen Szenen aus ihrem Leben, beruht auf einer alten Tradition. Dieses Schema zeigt sich schon bei frühchristlichen und karolingischen Elfenbeinarbeiten, sowie den italienischen Vita-Retabeln seit dem 13. Jahrhundert. Früh

³⁶ Silver, zit. Anm. 2, S. 56.

³⁷ Lioba Schollmeyer, Jan Joest. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes um 1500, Schriften der Heeresbach-Stiftung Kalkar, Bd. 11, Bielefeld 2004, S. 298.

³⁸ »Madonna mit Kind« und »Mater dolorosa« aus Devote ghedencknisse van den seven weeden O.L.V., Antwerpen (Gerard Leeu), 14. Juli 1492. Mehr dazu bei Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 70 ff. und Hans Aurenhammer, Marienikone und Marienandachtsbild: Zur Entstehung des halbfigurigen Marienbildes nördlich der Alpen, in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 4, 1955, S. 140.

³⁹ »Sieben Schmerzen der Madonna« aus Quodlibetica decisio de septem doloribus B. Mariae Virginis, Antwerpen (Thierry Martens), ca. 1494-96 (vgl. Schuler, zit. Anm. 27, S. 250 ff.).

⁴⁰ Schuler, zit. Anm. 27, S. 248 ff., Anm. 40 und 41.

übernahm auch der Holzschnitt das Konzept, wie die Memminger Darstellung der »Fünf Schmerzen der Madonna«, um 1440/50 (Abb. 12)⁴¹ beweist. In den gedruckten Versionen des *Speculum humanae* tauchen von Anfang an Illustrationen auf, in denen Marias Wallfahrt an die Wirkungsstätten ihres Sohnes simplifiziert in abgetrennten, kleinen Bildfeldern wiedergegeben wird (Abb. 13).⁴²

Diese Anordnung eignete sich auch hervorragend für die Anbetung der Sieben Schmerzen der Madonna. Die Mutter Gottes gewann so eine vielschichtige Bedeutung, war sie doch als Zentralfigur eine zur Kontemplation über die Passion auffordernde Präsenz, in den seitlichen Darstellungen aber ein in der Vergangenheit befangener »Gegenstand des eigenen Memorierens«.⁴³

Da die Szenen der einzelnen Schmerzen kanonisch nicht festgeschrieben waren, unterlagen sie trotz einer gewissen Dominanz der oben genannten Episoden letztendlich der individuellen Auswahl des Künstlers bzw. der Auftraggeber. So konnte sich Massys statt der »Grablegung« für die eher unübliche Darstellung des »Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab« entscheiden. Sie ist spezifisch auf die Schmerzen der Jungfrau Maria gerichtet, während die Grablegung eigentlich eine Wiederholung – bezüglich der Lokalität und den Beteiligten – der Beweinung über den Tod Christi ist.⁴⁴ Und seine »Ruhe auf der Flucht« statt der »Flucht nach Ägypten« im Zusammenhang mit den Sieben Schmerzen der Madonna ist überhaupt einzigartig.

Albrecht Dürer beschäftigte sich wahrscheinlich bald nach seiner ersten Italienreise um 1495 – 98 mit dem Thema der Sieben Schmerzen (Abb. 14)⁴⁵. Das Bild ist zu einem unbekanntem Zeitpunkt in einzelnen Tafeln zersägt worden, die sich heute in der Gemäldegalerie in Dresden und in der Alten Pinakothek in München befinden. Es handelt es sich um das früheste Beispiel im deutschen Sprachraum.⁴⁶ Auch Dürer wich von den üblichen Episoden ab und stellte die Beschneidung statt der Darbringung und die Annagelung statt der Grablegung dar. Das Prinzip der Ein-Bild-Komposition übernahm auch Adriaen Isenbrant 1521 in der Kirche Notre-Dame in Brügge (Abb. 15)⁴⁷. Die einzelnen Szenen sind hier als fiktive Dekoration des nischenartigen Thronaufbaus zu verstehen.

⁴¹ »Fünf Schmerzen der Madonna«, Einblatt-Holzschnitt, 27 x 19,1 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung (vgl. Schuler, zit. Anm. 27, S. 236 ff.).

⁴² Goldberg, Heimberg und Schawe, zit. Anm. 30, S. 155 f. Zur Abbildung: »Das Leben Mariens nach der Himmelfahrt Christi« aus *Speculum humanae salvationis*, Kap. 35 (Bernhard Richel), Basel 1476.

⁴³ Ebenda, S. 157 und Schuler, zit. Anm. 27, S. 254 ff.

⁴⁴ Silver, zit. Anm. 2, S. 58.

⁴⁵ Albrecht Dürer, »Die Sieben Schmerzen Mariae«, Rekonstruktion, ca. 188,8 x 136 cm. Mehr dazu bei Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Bd. I, Berlin 1991, Nr. 26, S. 132 ff. und Doris Kutschbach, Albrecht Dürer. Die Altäre, Stuttgart und Zürich 1995, S. 97 ff.

⁴⁶ Goldberg, Heimberg und Schawe, zit. Anm. 30, S. 151 ff. und S. 159.

⁴⁷ Adriaen Isenbrant, »Diptychon von Joris van de Velde«, rechter Flügel, »Sieben Schmerzen der Madonna«, 138 x 138 cm, Kirche Notre Dame, Brügge. Vgl. Till Holger Borchert, in: *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, Ausst. Kat., Memlingmuseum, Brügge 1998, S. 120 ff. und Max J. Friedländer, *Die Alt niederländische Malerei, Die Antwerpener Manieristen und Adriaen Ysenbrant*, Vol. XI, Berlin 1933, S. 79 ff.

Laut Inschrift auf den Altarflügeln schuf Juan de Holanda 1505 ein Triptychon mit den »Sieben Schmerzen Mariens« (Abb. 16)⁴⁸ für die Kathedrale San Antolín in Palencia. Der Altar befindet sich noch an seinem ursprünglichen Aufstellungsort im für jedermann zugänglichen Trascoro, einem Raum hinter dem Chor. Den Auftrag erteilte der Bischof von Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca, als er als Botschafter König Ferdinand II. in den Niederlanden weilte. Einzeltafeln mit den Schmerzensszenen umgeben das zentrale große Bild mit der Mater dolorosa.⁴⁹

Von vor 1505 beziehungsweise von zwischen 1515 und 1520 stammen eine Pietà mit den Sieben Schmerzen (Abb. 17)⁵⁰ aus der Werkstatt Quentin Massys' in Brüssel und die Darstellung von Bernard van Orley (Abb. 18)⁵¹ im Museum in Antwerpen. Beide fügen die Episoden in Medaillons um Maria herum ein. Das erinnert an die Rosenkranzbilder, die in ähnlicher Weise Szenen aus dem Leben und der Passion Christi oder auch aus dem Leben der Himmelskönigin in Tondi darstellten.

Carol Schuler sah in der Gliederung in einzelne Tafeln eine Reminiszenz an die auf separaten Holzschnittblättern dargestellten Illustrationen aus Andachtstraktaten⁵², den Ursprung der Tondi hingegen bei Miniaturen, in deren Rahmenwerk narrative Medaillons eingefügt wurden.⁵³

Das im 16. Jahrhundert sehr populäre Thema der Sieben Schmerzen ließ dem Künstler weitgehend freie Hand in der Gestaltung, deren Grenzen nur durch die kreative Wahl des passenden Ausdrucksmittels und den Geschmack des Auftraggebers definiert wurden.

⁴⁸ Juan de Holanda, »Die Sieben Schmerzen Mariae«, 200 x 160 cm, S. Antolín, Palencia. Mehr dazu bei Ulrike Wolff-Thomsen, Jan Joest von Kalkar. Ein niederländischer Maler um 1500 (Schriften der Heeresbach-Stiftung Kalkar, Bd. 3), Diss. Kiel 1992, Bielefeld 1997, S. 43–113 und Schollmeyer, zit. Anm. 37, S. 295–342.

⁴⁹ Schollmeyer, zit. Anm. 37, S. 299 ff.

⁵⁰ Quentin Massys Werkstatt, »Die Sieben Schmerzen Mariae«, 180 x 183 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel. Die Tafel ist nach 1505 in der St. Lukas Gilde zu Antwerpen nachweisbar, vgl. de Bosque, zit. Anm. 5, S. 146.

⁵¹ Bernard van Orley, »Die Sieben Schmerzen Mariae«, um 1516, 47 x 46 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Zur Datierung des Werkes vgl. Max J. Friedländer, Die Altniederländische Malerei, Jan Gossart und Bernart van Orley, Vol. VIII, Berlin 1930, S. 96.

⁵² Schuler, zit. Anm. 28, S. 22.

⁵³ Schuler, zit. Anm. 27, S. 253.

2 Die einzelnen Tafeln

2.1 Mater dolorosa

(MNAA in Lissabon, 171,5 x 151 cm)

2.1.1 Forschungsstand

1931 schreibt José de Figueiredo, über Bilder im Kloster Madre de Deus, die einen Einfluss Quentin Massys' nahe legen. Vom Meister selbst sei in Portugal jedoch nur mehr ein Werk – das allerdings nicht namentlich genannt wird – vorhanden, die anderen seien ins Ausland verkauft worden. Da die Zentraltafel 1912 direkt aus dem Kloster ins Museum kam, kann es sich nur um diese handeln.⁵⁴

Reynaldo do Santos bezieht 1939 die Aussagen in den *Cronica Seráfica des Frei Jeronimo de Belém* auf die Schmerzensmadonna von Massys.⁵⁵

1953 bestätigte Luís Reis Santos, dass die Mater dolorosa von der Hand des Meisters ist.⁵⁶

Diane T. Robbins war 1972 bei der Figur der Schmerzensmadonna von einer eigenhändigen Arbeit Massys überzeugt, die Landschaftsdarstellung ordnete sie zur »Hand B«. ⁵⁷ Zu dieser Gruppe gehören noch andere Werke, die bereits von Reis Santos mit Edouard Portugalois – Massys' Lehrling aus Portugal, der seit 1504 registriert war und 1506 Meister wurde⁵⁸ – in Verbindung gebracht worden sind.⁵⁹

⁵⁴ José de Figueiredo, *Metsys em Portugal*, in: *Extrait des Mélanges Hulin de Loo*, Brüssel 1931, S. 17 ff.

⁵⁵ dos Santos, zit. Anm. 7, S. 9.

⁵⁶ Reis Santos, zit. Anm. 17, S. 84.

⁵⁷ Robbins, zit. Anm. 20, S. 96 ff. und S. 104.

⁵⁸ Silver, zit. Anm. 2, S. 3.

⁵⁹ Luis Reis Santos, *Quentin Massys, seus discipulos e continuadores em Portugal*, in: *Panorama XI*, Lissabon 1942, S. 8 ff.

Andrée de Bosque sprach 1975 über das Problem der Zuschreibung des »Sieben Schmerzen Retabels« an Quentin Massys, und vermutete, dass nur die zentrale Tafel mit der Darstellung der Mater dolorosa von seiner Hand sei.⁶⁰

Larry Silver vermied 1984 eine konkrete Aussage, teilte aber weitgehend Robbins Zuordnung zur »Hand B«, ohne näher auf die unterschiedliche Ausführung zwischen Figur und Landschaft einzugehen. Für ihn sind stilistische Charakteristika evident, die nicht an die Qualität des »Johannes-Altars« – einer eindeutigen Arbeit des Meisters – heranreichen.⁶¹

Nach Durchführung technischer Untersuchungen waren Annick Born und Maximiliaan P. J. Martens aufgrund der hohen Qualität der figürlichen wie auch landschaftlichen Wiedergabe von einer eigenhändigen Arbeit des Meisters bei dieser Tafel überzeugt. Die Ergebnisse der Infrarot-Untersuchung von 2008 ließen keine großen Änderungen an den sehr feinen Unterzeichnungen des Mantels der Madonna erkennen. Auch die Präzision der Konturen der Häuser, die Wiedergabe der Stofflichkeit, wie die minimale Verwendung der Farbe Weiß, um in den Tränen die Reflexe des Lichtes zu zeigen, unterstützen im Vergleich zu den anderen Tafeln die Annahme der Autoren für die Eigenhändigkeit der Arbeit.⁶²

2.1.2 Textquelle

Das Schwertmotiv lässt sich auf die Prophezeiung des Simeon während der Darbringung Christi im Tempel zurückführen, wie im Lukas Evangelium (Lk 2, 34–35) berichtet wird: »... und deine Seele wird ein Schwert durchdringen.«

2.1.3 Bildbeschreibung und Analyse

Die Schmerzensmadonna sitzt frontal im Vordergrund auf einer Bodenschwelle, die fein durchzeichneten Hände im Gebet gefaltet. Ein zarter Strahlennimbus umgibt das zur Seite geneigte Haupt und von links oben sticht ein Schwert in das Herz der Gottesmutter. Ihre beinahe die gesamte Höhe des Bildes einnehmende, monumentale Gestalt im Zentrum der fast quadratischen Tafel erscheint als eine geschlossene pyramidenförmige Farbsilhouette. Sie trägt ein einfarbig blaues Kleid, dessen Ärmel mit grauen Pelzverzierungen versehen sind. Ihren Körper umhüllt ein Mantel aus demselben Stoff, der geradlinig mit nur wenigen Faltenbildungen – mit Ausnahme der gestauchten Draperieformation unten – zu Boden fällt. Der untere Saum des Umhangs ist mit einer filigran verzierten Goldborte versehen und lässt eine Inschrift erkennen, die, soweit identifizierbar, nach Born und Martens

⁶⁰ de Bosque, zit. Anm. 5, S. 144.

⁶¹ Silver, zit. Anm. 2, S. 206 f.

⁶² Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 157 und S. 159 ff.

höchstwahrscheinlich zu einer marianischen Hymne gehört.⁶³ Darunter trägt sie ein helles Tuch, das Brust, Hals und Kopf bedeckt, dem Antlitz eine feine, weiße Umrahmung verleiht und es dadurch besonders hervorhebt. Da das Schwert als konkretes Symbol von Leid zu verstehen ist, spiegelt sich der ganze Schmerz im Gesichtsausdruck: die Augen unter den hochgezogenen Brauen vom Weinen leicht geschwollen und rötlich unterlaufen, der Blick gedankenverloren ins tiefste Innere gekehrt, Tränen auf der Wange, der Mund in stillem Stöhnen leicht geöffnet.

Anders als beim Gesicht, wo Massys die verschieden beleuchteten Partien sehr sanft ineinander übergehen lässt, verwendete er für die plastische Modellierung des Gewandes der Madonna sehr starke Kontraste. Ihre ganze linke Seite befindet sich im Schatten und die Falten zeigen sehr dunkle Tiefen.

Das Körper-Gewand-Verhältnis wird durch die auf verschiedene Höhen gestellten Beine unter dem Mantel – anscheinend aus einem festeren Stoff – akzentuiert. Um den Eindruck zu vermeiden, der Oberkörper sei wie ein fremder Teil einfach aufgesetzt, winkelt Massys das linke Bein der Madonna stärker ab und dreht es gleichzeitig etwas zur Seite. Auch die oft sehr problematische Wiedergabe der frontal gesehenen Knie-Bein-Partie, löst der Künstler mittels Verkürzung souverän auf. So schafft er eine überzeugende räumliche Darstellung der Sitzposition. Unterstützt wird dieser Eindruck noch durch die rechte Bordüre des Mantels, die vom Kopf über Brust und Schoß die Körperachse nachzeichnet.

Maria ist in ihrem Schmerz gefangen. Von den runden – vom Kummer gebeugten – Schultern bis zum abwesenden Blick deutet alles auf ein völliges Nicht-Wahrnehmen der Umwelt hin. Und dennoch bitten ihr leicht zur Seite geneigter Kopf und die vor der Brust gefalteten Hände um unsere Aufmerksamkeit. Auch ohne direkten Blickkontakt wird vom Betrachter nachdrücklich die »compassio« eingefordert.

Die Madonna sitzt nicht in, sondern vor der Landschaft und weist keinerlei räumliche Verbindung zum Hintergrund auf, was ihre Isolation noch verdeutlicht. Hinter ihr entwickelt sich zwischen den an den Rändern weit nach oben gezogenen Berg- und Felsformationen ein weiter Ausblick in dunklen, vorwiegend braunen, grünlichen und bläulichen Farbtönen. Es sind auch nur die Farben, die eine Kontinuität der Landschaft vorspiegeln.

In der linken Hälfte überwiegen ruhige Formen. Ganz außen eine sonnenbeschienene Steilwand in hellen Beigetönen, in halber Höhe des Felsabsatzes ragt ein Baum hoch in den Himmel auf. Dann turmbewehrte Gebäude – kleine Burgen oder Kirchen – inmitten der Felder, dahinter schweift der Blick über sanfte Hänge zu den Gestaden des Meeres. Die schemenhaften Konturen eines hohen Gebirges und einer Hafenstadt verlieren sich im Dunst der Ferne. Rechts dagegen drängt sich hinter

⁶³ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 176 f.

monumentalen, zerrissenen Felsformationen eine dicht besiedelte Stadt um eine mächtige Kathedrale. Ein angedeuteter Weg schlängelt sich von der Bodenwelle, auf der Maria sitzt, in Serpentina bis zu einem »arco naturale« in der Felswand, durch den ein runder Bau – dieser Typ wird normalerweise mit Salomons Tempel in Jerusalem in Verbindung gebracht – erkennbar ist. Im Hintergrund wird die Szenerie von einem baumbestandenen, grünen Hügel begrenzt.

Die Illusion der Tiefe ergibt sich aus der Hintereinanderstaffelung der einzelnen Schichten, wobei die Raumsprünge durch hervorlugenden Baumbestand noch gedehnt werden, und auf der linken Seite durch die überzeugende Verwendung der Luftperspektive am Horizont. Auffallend ist, dass in der aufsichtigen Landschaftsbühne manche Elemente – vor allem die Häuser links – frontal wiedergegeben werden.

Den Himmel zieren langgezogene Wolken und die Sonne steht rechts oben außerhalb des Bildes, wie die hell beleuchtete Wand links beweist. Trotzdem liegen Stadt und Land in eigenartig düsterem Licht, das erst am Horizont in weißem Dunst aufhellt. Maria wird in natürlichem Tageslicht dargestellt, weist aber – obwohl nicht direkt von der Sonne beschienen – unnatürlich dunkle Schatten auf. Diese starken Kontraste verleihen zusammen mit den wie Rahmen an den Seiten hochgezogenen Felsen der ganzen Szene eine sonderbare Stimmung.

2.1.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke

Das Motiv des Schwertes der »compassio«

So wie Christus am Kreuze mit der Lanze gestochen wurde (Joh 19,34), so durchbohrte das Schwert Marias Herz angesichts der Leiden ihres Sohnes. Diese Prophezeiung Simeons wurde für die mittelalterlichen Kommentatoren zu einem Symbol für den Schmerz und das Miterleiden der Madonna.⁶⁴

Obwohl das »gladis compassionis« bereits in der frühen Literatur bekannt war, scheint es in der Kunst nicht vor dem 13. Jahrhundert auf und erreichte um 1500 den Höhepunkt seiner Popularität.⁶⁵ Das Schwertmotiv – nur eine von vielen Möglichkeiten, den Gläubigen zur mitleidenden Verehrung der Passion zu ermahnen – tauchte erstmals wahrscheinlich in Deutschland und zunächst meist in Darstellungen der »Kreuzigung« (Abb. 19) auf.⁶⁶ Die Erkenntnis, darin ein Symbol für die »compassio« zu sehen, verdanken wir Hanns Swarzenski, der das Motiv in illuminierten Handschriften

⁶⁴ Schuler, zit. Anm. 28, S. 6.

⁶⁵ Schuler, zit. Anm. 27, S. 5 f. Im 11. Jahrhundert einigten sich die Theologen über die Bedeutung des Schwertes in der Prophezeiung Simeons als Ausdruck von Marias »compassio«. In diesem Sinne interpretierte es auch Ludolf von Sachsen im 14. Jahrhundert.

⁶⁶ »Kreuzigung«, codex I. 2.8°6, fol. 151v, München, Staatsbibliothek. Nach Schuler dürfte sich in der Miniatur eines dominikanischen Breviers aus dem Kloster in Hirschthal, Diözese Regensburg, bald nach 1253 entstanden, die früheste Darstellung des Schwertes finden, vgl. Schuler, zit. Anm. 28, S. 11 f.

des 13. Jahrhunderts als Erster mit der Stigmatisierung des Hl. Franziskus in Verbindung brachte.⁶⁷ Bei der Miniatur wird Christus am Kreuz links von Maria und Johannes und rechts von Franziskus und Dominikus flankiert, wobei sich die Darstellung durch die Präsentation der Wunden – einerseits die Stigmata, andererseits das Schwert – auf die Analogie der »compassio« von Franziskus und Maria konzentriert.⁶⁸ Zudem hatte das Motiv biblische Legitimation und war durch zeitgenössische Texte gut bekannt und leicht zu verstehen – man assoziierte es sofort mit physischem Schmerz. So verwundert es nicht, dass gerade die Mendikantenorden in ihrem Streben nach einer persönlicheren Andachtsform dieses Symbol aufgriffen und als Prediger zu seiner weiteren Verbreitung beitrugen.⁶⁹ Ab dem 15. Jahrhundert, als Maria bereits zu einem eigenständigen Objekt der Verehrung geworden war, tauchen – neben der traditionellen Kreuzigung oder der Pietà – zunehmend Darstellungen der Mater dolorosa mit einem oder mehreren Schwertern (Abb. 20)⁷⁰ auf.

Vorbilder und Zeitgenossen

Zu dieser Zeit begann man auch die jeweiligen Schmerzen in Einzelbildern darzustellen und um eine zentrale Mater dolorosa zu gruppieren. Ein Beispiel aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist ein Holzschnitt der »Fünf Schmerzen der Jungfrau« (Abb. 12) aus Memmingen. Flankiert von je zwei Episodenbildern, wird Maria in der Zentraltafel mit über der Brust verschränkten Händen zu Füßen des Gekreuzigten und der Passionswerkzeuge sitzend gezeigt. Von der linken Seite sticht ein Schwert in ihre Schulter. Gegen Ende des Jahrhunderts greift Albrecht Dürer in seinem »Sieben Schmerzen Altar«, der vermutlich für die Wittenberger Schlosskirche in Auftrag gegeben wurde, ebenfalls auf das Schmerzsymbol (Abb. 14)⁷¹ zurück. Diesmal ragt das Schwert nach rechts aus der in einer Rundnische stehenden Mutter Gottes. In Juan de Holandas »Sieben Schmerzen Retabel« (Abb. 16)⁷² in Palencia wird das Leid der Mater dolorosa hingegen nur durch ihre Körperhaltung – von Gram gebeugt, blickt sie auf den vor ihr knienden Stifter hinab – und den sie von hinten stützenden Johannes ausgedrückt. Das rote Gewand des Lieblingsjüngers, dessen Hände tröstend über Marias Schulter und Kopf streichen, betont mit seinen ausladenden Draperien den Dreieckscharakter der hochgestellten Tafel. In der Darstellung der »Sieben Schmerzen« aus Massys' Werkstatt (Abb. 17) sitzt eine Pietà am Fuße des Kreuzes, den ausgestreckten Leichnam ihres Sohnes im Schoß. Mit der Rechten zieht sie die restlichen

⁶⁷ Hanns Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau, Berlin 1936, S. 107, Anm. 1.

⁶⁸ Schuler, zit. Anm. 27, S. 6 und S. 55.

⁶⁹ Ebenda, S. 60 und Schuler, zit. Anm. 28, S. 9 f, Anm. 13. Diese Art der Meditation spielte eine zentrale Rolle besonders in den Schriften von Heinrich Suso, wie auch bei den Nonnen aus rheinischen Klöstern. (vgl. P. Dempe, Die Darstellung der Mater Dolorosa bei Heinrich Seuse. Stoff und Stil, Diss., Berlin 1953).

⁷⁰ »Dreizehn Schmerzen der Madonna« aus Van der bedroffenisse vnde herteleyde Marien, Magdeburg (Johann Grashove), 1486 (vgl. Schuler, zit. Anm. 27, S. 236 ff.).

⁷¹ Albrecht Dürer, »Maria als Schmerzensmutter«, 109,2–110 cm x 43,6–43,4 cm, Alte Pinakothek, München (vgl. Anzelewsky, zit. Anm. 45, S. 132 ff.; Kutschbach, zit. Anm. 45, S. 97 ff.; Goldberg, Heimberg und Schawe, zit. Anm. 30, S. 139 ff.).

⁷² Juan de Holanda, »Schmerzensmutter«, Mitteltafel, 135 x 47 cm, S. Antolin, Palencia (vgl. Schollmeyer, zit. Anm. 37, S. 306 f.).

Dornen vom Kopf Christi, ihre Linke hält sie an die Brust gepresst. Auch hier verdeutlicht wieder ein nach links gerichtetes Schwert das unvorstellbare Leid.

Für seinen Lissabonner Altar wählte Massys eine isoliert thronende Figur der Mater dolorosa. Obwohl er die pyramidenförmige Komposition in der Konturlinie beibehielt, löste er die Strenge einer hieratischen Sitzposition durch ein sanftes Drehen aus der Frontalansicht und die unterschiedlich hohe Beinstellung auf. Auffallend sind in dieser Hinsicht deutliche Analogien zu Dürers »Heiliger Familie mit der Libelle« (Abb. 21)⁷³ und der »Madonna mit der Meerkatze« (Abb. 22)⁷⁴. Der Nürnberger Meister zeichnete die Kupferstiche um 1495 bzw. 1498 nach seiner Reise nach Italien. Die überzeugende Wiedergabe der Körperlichkeit und der das Ganze unterstreichende Faltenwurf, aber auch der Lichteinfall legen Massys' Kenntnis der beiden Stiche nahe. Denkbar wäre aber auch ein direkter Einfluss aus dem Süden, zum Beispiel aus Leonardos Schule (Abb. 23)⁷⁵.

Während Massys' Zeitgenosse Bernard van Orley für das Triptychon der »Sieben Schmerzen der Maria« in Besançon (Abb. 24)⁷⁶ die Darstellung des Schwertes mit der am Boden unter dem Gekreuzigten sitzenden Jungfrau beibehielt, zeigte er in seiner Antwerpener Tafel (Abb. 18) die Figur der Mutter Gottes ohne Schwert. Von goldenen Strahlen und Wolken umgeben, thront Maria mit gefalteten Händen aus dem Bild herausblickend. Ihr Oberkörper ist frontal, wobei – wie bei Massys' Bild – die Beine zur Seite gerichtet und unterschiedlich hoch gestellt werden. Auch Adriaen Isenbrant kommt in seinem architektonisch konzipierten »Sieben Schmerzen« Bild (Abb. 15) ohne Schwert aus und lässt die Jungfrau unter starker Betonung der Dreiecksform auf einem reich verzierten Thronessel trauern.

So wie sich Massys bei der Figurendarstellung am Typus der »Madonna auf der Rasenbank« orientierte, machte er aus einer »Madonna in der Landschaft« eine »Mater dolorosa in der Landschaft«. Die Ausgestaltung der einzelnen Elemente zeigt Verwandtschaft zum Umfeld von Dieric Bouts und dessen Werkstatt, wo Massys aller Wahrscheinlichkeit nach ja auch seine Ausbildung erhielt. Das wird einerseits in der Form der zerklüfteten Felsen mit dem kleinen »arco naturale« (Abb. 25)⁷⁷ deutlich, andererseits findet man auch schon bei der Werkstattarbeit »Johannes der Täufer« (Abb. 26)⁷⁸ eine Stadtansicht am Horizont, die sich im hellen Blau der Ferne verliert.

⁷³ Albrecht Dürer, »Heilige Familie mit der Libelle«, Kupferstich, 23,7 x 18,6 cm, monogrammiert (vgl. Rainer Schoch, in: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, Bd. I, München 2001, S. 29 ff. und Erwin Panofsky, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, S. 87, 132, 199).

⁷⁴ Albrecht Dürer, »Madonna mit der Meerkatze«, Kupferstich, 18,9 x 12,2 cm, monogrammiert (vgl. Schoch, zit. Anm. 73, S. 70 ff. und Panofsky, zit. Anm. 73, S. 90 f., 110).

⁷⁵ Leonardos Schule, »Madonna mit dem Kind«, 62,6 x 28,1 cm, Pinacoteca Brera, Mailand (vgl. Pietro C. Marani, Leonardo e i Leonardeschi a Brera, Florenz 1987, S. 199 ff.).

⁷⁶ Bernard van Orley, Altar der »Sieben Schmerzen der Maria«, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon (vgl. Friedländer, zit. Anm. 51, S. 167).

⁷⁷ Dieric Bouts, »Ecce Agnus Dei«, ca. 1460, 53,7 x 41,4 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München. Zur Datierung vgl. Catheline Périer-D'Ieteren, Dieric Bouts. The Complete Works, Brüssel 2006, Nr. 21, S. 290 ff.

⁷⁸ Dieric Bouts Werkstatt, »Johannes der Täufer« auf dem linken Flügel der so genannten »Perlen von Brabant«, ca. 1454–62, 62,6 x 28,1 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München. Zu Datierung und Zuschreibung vgl. ebenda, Nr. A2, S. 314 ff.

Während Bouts jedoch seine Figuren in die Umgebung integriert, bleibt Massys' Madonna – wie schon bei Dürers »Heiliger Familie« – eindeutig vor der Landschaft positioniert.

Das oben erwähnte Motiv des »arco naturale« fand bereits in der Antike in vielen Darstellungen mit Odysseus Verwendung und tauchte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Norditalien – Mantegnas »Camera degli sposi« und »Parnass«, Carpaccio und Leonardos »Felsenmadonna« – wieder auf, möglicherweise als Hinweis auf antike Schauplätze.⁷⁹ In den Niederlanden erschien es erstmals bei Dieric Bouts' »Ecce Agnus Dei« von ca. 1460 und erlebte im 16. Jahrhundert als Kennzeichen einer südlichen Landschaft große Beliebtheit.⁸⁰ Allein bei Quentin Massys findet es sich in neun Werken.⁸¹

So wie in der theologischen Entwicklung die Gottesmutter von einer majestätischen Himmelskönigin zu einer den Gläubigen als Mediatrix nahe stehenden Figur wurde, so hat auch Massys in der bildlichen Darstellung Maria zu einem empfindsamen Menschen gemacht. Auch wenn in der Kontur das majestätisch Erhabene erkennbar bleibt, wird im vom Künstler »durchseelten Leib«⁸² der grenzenlose Schmerz einer Mutter deutlich, die ihr Kind verloren hat. Ein Leid, das bereits begann, als sie ihren Sohn nach altjüdischem Ritus im Tempel darbrachte und der Hohepriester seine düstere Prophezeiung verkündete.

⁷⁹ Charles de Tolnay, An Unknown Early Panel by Pieter Brueghel the Elder, in: Burlington Magazine, XCVIII, 1955 (August), S.6–8.

⁸⁰ Broadley, zit. Anm. 1, S. 40.

⁸¹ Robbins, zit. Anm. 20, S. 117 ff.

⁸² Friedländer, zit. Anm. 13, S. 69.

2.2 Darbringung Jesu im Tempel

(MNAA in Lissabon, 82,5 x 79,5 cm)

2.2.1 Forschungsstand

In seinem Artikel von 1888 über die portugiesische Malerei erwähnte Carl Justi die »Darbringung« als Teil eines Zyklus aus dem Kloster Madre de Deus.⁸³

1929 schrieb Max Friedländer die Darstellung der »Darbringung im Tempel« Quentin Massys zu.⁸⁴ Eine Meinung, der sich 1931 auch José de Figueiredo anschloss.⁸⁵

1975 konstatierte Andrée de Bosque eine im Vergleich zur Zentraltafel generell mindere Qualität in der Ausführung bei den umgebenden Schmerzensdarstellungen. Im Falle der »Darbringung« unterschied sie außerdem noch zwischen feineren männlichen und einfacher gemalten weiblichen Figuren, was neben den individuellen Porträts auch in den Proportionen der Körper evident sei.⁸⁶

Larry Silver übernahm 1984 die Unterscheidung der verschiedenen Hände in der Arbeit am »Sieben Schmerzen Altar« von Diane T. Robbins und ordnete die »Darbringung im Tempel« aufgrund von Ähnlichkeiten zur »Mater dolorosa« ebenfalls der sogenannten »Hand B« zu.⁸⁷

In ihrer 2010 abgeschlossenen Untersuchung kommen Annik Born und Maximiliaan P.J. Martens zu dem Schluss, in der Darstellung eine Beteiligung der Werkstatt – namentlich in den Gesichtern der Frauen – zu sehen.⁸⁸

⁸³ Justi, zit. Anm. 12, S. 147 f.

⁸⁴ Friedländer, zit. Anm. 13, S. 54 ff.

⁸⁵ de Figueiredo, zit. Anm. 54, S. 17 f.

⁸⁶ de Bosque, zit. Anm. 5, S. 144 f.

⁸⁷ Silver, zit. Anm. 2, S. 206 f.

⁸⁸ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 162.

2.2.2 Textquelle

Von den Evangelisten des Neuen Testaments berichtet nur Lukas (Lk 2,22–38) über die Darbringung Christi im Tempel. Zum Zeichen des zwischen Gott und dem jüdischen Volk geschlossenen Bundes musste die jeweilige Erstgeburt von Tier und Mensch dem Herrn geopfert werden, wobei dem Menschen nach dem ersten Lebensmonat ein Loskaufsrecht zustand.⁸⁹ Die Textstelle in der Bibel erwähnt aber noch weitere Begebenheiten dieser Episode. So auch die Purifikation Marias, die dem Mosaischen Gesetz (Lev 12,1–8) entsprechend, am vierzigsten Tag nach der Geburt stattfand. Aber auch die »Hypapante«, also das Zusammentreffen mit Simeon, der in Jesus den Sohn und gesandten Heiland Gottes erkannte und Marias Schicksal mit dem Schwert verglich sowie die Begegnung mit der Prophetin Hanna, die ebenfalls den Messias voraussagte. Weitere Quellen sind das apokryphe Pseudo-Matthäusevangelium und das Armenische Kindheitsevangelium. Die Beliebtheit der Apokryphen ist verständlich, da sie mit ihren Legenden ein breiteres und weniger gebildetes Publikum ansprechen konnten. Außerdem wurden sie von den Predigerorden trotz Häresie als Gegengewicht zu der überaus beliebten – aber aus klerikaler Sicht noch verwerflicheren – romantischen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts stark gefördert. Im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts wird der Einfluss der ausführlicheren Beschreibungen in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine wie auch der *Meditationis vitae Christi* von Johannes de Caulibus spürbar.⁹⁰

2.2.3 Bildbeschreibung und Analyse

In einem offensichtlich separierten Raum des Tempels haben sich die Mitglieder der Gemeinde um einen Opfertisch zur Darbringung versammelt. Eine stilistisch nicht eindeutig zuordenbare Ausstattung aus zarten Marmorsäulchen und Kassettengesims schmückt die nischenartigen Erweiterungen des Kultraumes. Durch das Maßwerk einer Holzverkleidung lässt sich ein gotisches Kirchenschiff erahnen. Die streng auf Symmetrie bedachte Darstellung zeigt im Vordergrund den bildparallel ausgerichteten Altar, auf mächtigen Marmorbeinen ruhend und mit einer weit herabreichenden und an der Unterseite fein verzierten, weißen Decke verhüllt. Die kapitellartig auslaufenden Füße des Tisches stehen auf einem ebenfalls weißen Teppich, der sie vom Fliesenboden trennt. Von den Schmalseiten der Mensa bis in den Hintergrund des Raumes versammelt sich eine dicht gedrängte, vielköpfige Menschenmenge. Rechts, vom Bildrand leicht angeschnitten, steht der greise Priester Simeon mit seinem langen Bart und hält nach byzantinischer Tradition das nackte Kleinkind in seinen – aus Ehrfurcht – verhüllten Händen über den Altar. Sein kahles Haupt mit dem fein gezeichneten, faltenreichen Gesicht blickt nachdenklich auf Jesus hinab. Über einem bodenlangen, grauen Kleid aus

⁸⁹ Buch Exodus Ex 13,2.15; Buch Numeri 18,16 und Buch Leviticus 12,6–8.

⁹⁰ Gertrud Schiller, Darbringung Jesu im Tempel, in: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 100 ff.; Hans Martin von Erffa, Darbringung Jesu im Tempel, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, Stuttgart 1954, S. 1057 ff.; Dorothy C. Schorr, The iconographic development of the Presentation in the Temple, in: *The Art Bulletin*, Vol. 28, Nr. 1, März 1946, S. 17 ff.

dünnem Stoff trägt er einen kaselartigen, ärmellosen Überwurf aus schwerem rotem Damast mit mächtiger floraler und zoomorpher Goldstickerei. In Wadenhöhe schließt eine schwarze Pelzborte den Rock ab. Ein breiter, kapuzenartiger Kragen – ebenfalls in Schwarz – verdeckt die Halspartie. Auffallend ist, dass sich seine leicht vornüber gebeugte und in den Knien abgefangene Haltung fast spiegelbildlich bei der ihm gegenüber angeordneten Person wiederholt wird, was einerseits die ganze Szene in der horizontalen Ausrichtung wie mit Klammern zusammenhält, andererseits durch die dadurch mögliche Isokephalie der Protagonisten auch eine vertikale Geschlossenheit bedingt. Bei der Figur am linken Bildrand handelt es sich um eine Dienerin in einem eng taillierten, lila Kleid mit schwarzer, V-förmiger Borte und einem um die Hüften geschlungenen gelben Schal. Ein zart grüner Umhang mit gestickten Bordüren und rotem Schließband und eine unter dem Kinn fixierte turbanartige Kopfbedeckung komplettieren ihr kostbares Gewand. Die Rechte entschuldigend erhoben, bietet sie in der linken Hand ein Körbchen mit zwei kleinen Tauben dar, das Reinigungsoffer für Maria.

Hinter dem Altar und mit Ausnahme der darunter hervorlugenden Füße von diesem bis zum Oberkörper verdeckt, steht links, neben der Magd, Maria in ihrem üblichen goldverbrämten, blauen Mantel gehüllt. Sie hat – wie auch der neben ihr stehende Joseph – die Hände im Gebet gefaltet und blickt erstaunt fragend auf das Jesuskind. Der Ehemann, in schwarz-rotem Kleid, beugt sich dabei weiter nach vorne und stößt fast mit der Prophetin Hanna zusammen, die zwischen ihm und Simeon stehend, mit beredten Gesten ganz offensichtlich etwas verkündet. Ein Stirn und Hals verhüllendes Kopftuch fällt faltenreich auf ihren purpurfarbenen Mantel herab. Einzig der kleine Christus blickt mit über die Brust gelegten Ärmchen den Betrachter direkt an. Jede sich bietende Lücke zwischen diesen Protagonisten wird mit weiteren Gesichtern – manchmal nur teilweise, manchmal unnatürlich verdreht – gefüllt, was schon Friedländer zu der Aussage veranlasste: »in der Zone des physiognomischen Ausdrucks wirkt die Tafel überlastet, im übrigen aber etwas leer«⁹¹.

Die Komposition ist sehr einfach gehalten. Tiefenräumlichkeit wird überwiegend durch die Lichtführung in den raumbegrenzenden Nischen und nur sekundär durch die Überschneidungen der Figuren simuliert. Perspektivische Verzerrungen an Altar und Teppich fallen optisch kaum ins Gewicht. Durch die fast in halber Höhe des Bildes positionierte Tischplatte mit dem leeren, weißen Tuch entsteht ein wohltuender Kontrast zur überfüllten oberen Bildhälfte. Eine weitere, knapp rechts oberhalb des Betrachters befindliche Lichtquelle beleuchtet die ganze Szenerie gleichmäßig.

2.2.4 Tradition: Vorbild und Zeitgenossen

Die älteste erhaltene »Darbringung im Tempel« findet man am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom in einem Mosaik der Kindheitsgeschichte Jesu von 432–440. Eine große Verbreitung erlebte dieses Thema in karolingischer Zeit, also seit dem späten 8. Jahrhundert.

⁹¹ Friedländer, zit. Anm. 13, S. 56.

Obwohl Stefan Lochners Darstellung von 1447 und Rogier van der Weydens »Columba-Altar« im 15. Jahrhundert beliebte Vorbilder waren, orientierte sich Massys, weniger im Ganzen als in einzelnen Motiven, an einem Holzschnitt von Albrecht Dürer aus dem »Marienleben« um 1505 (Abb. 27)⁹². Im Halbdunkel eines enormen Tempelraumes mit Scheingebälk und mehreren Reihen kolossaler Säulen hat sich eine unübersehbare Menschenmenge an dem erhöhten Altartisch versammelt, um der Zeremonie beizuwohnen. Lassen Säulen und Architrave bei Dürer noch einen italienischen Einfluss erkennen,⁹³ verwandelt sich die fremde Monumentalarchitektur bei Massys zu einer gotisch-renaissanceartigen Wanddekoration,⁹⁴ die das exotische Innere eines altjüdischen Tempels verdeutlicht. Während Dürer die Weite des Raumes betont, reduziert sich Massys' Darstellung auf das eigentliche Geschehen. Der Altartisch – auffallend sind die gleich gestalteten Säulenbeine – wird aus der Schrägansicht frontal in den Vordergrund gerückt, die Anordnung der Protagonisten weitgehend beibehalten – mit einer Ausnahme: Joseph, bei Dürer mit Stock und Hut gegenüber von Simeon vor dem Altar stehend, erhält bei Massys einen Platz zwischen Maria und der Prophetin Hanna. Joseph rückt damit – in Bezug auf Jesus – an eine prominentere Position als die Mutter selbst und ist außerdem aktiver am Darbringungsoffer beteiligt als die im Gebet versunkene Madonna. Da beide Darstellungen mehrere Erzählmomente der Geschichte zusammenfassen – Präsentation, Purifikation, Hypapante, Prophezeiung – und das Geschehen verdichten, können die Einzelheiten oft nur durch Symbole kenntlich gemacht werden. So ist die im Holzschnitt von einem Teilnehmer getragene hohe Kerze neben dem Taubenopfer ein zusätzlicher Hinweis auf die Reinigung Marias⁹⁵ und als Sinnbild für Jesus zu verstehen, dessen Leib als das reine Wachs, dessen Seele als Docht und dessen Gottheit als Flamme verbildlicht wird.⁹⁶ Die Kerze aber fehlt bei Massys ebenso wie die Geldbörse, die das Loskaufen des Erstgeborenen anzeigen soll – bei Dürer ungewöhnlicherweise von der Dienerin getragen. Er hält sich somit streng an die Textstelle im Alten Testament, die ein Reinigungsoffer Marias,⁹⁷ jedoch kein Auslösen des Kindes⁹⁸ erwähnt.

Nicht nur in der Anordnung, sondern auch in Körperhaltung und Gestik des vornüber gebeugten Simeon und der die Weissagung mit beredten Handbewegungen interpretierenden Hannah findet man auffallende Ähnlichkeiten, auch wenn die Prophetin nicht so eindringlich wie bei Dürer auf Maria zeigt. Verschränkt im Holzschnitt Maria die Arme noch analog zu Simeon, vielleicht in

⁹² Albrecht Dürer, »Die Darstellung im Tempel«, um 1505, »Marienleben«, 13, Holzschnitt, 20,9 x 29,5 cm, monogrammiert (vgl. Anna Scherbaum, in: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Holzschnitte und Holzschnittfolgen, Bd. II, München 2002, S.256 ff.).

⁹³ Ob die antiken Tempel in den Fresken eines Piero della Francesca aus Arezzo oder aber die Druckgrafiken aus dem Umkreis des Baccio Baldini Vorbilder waren, sei dahingestellt.

⁹⁴ Wolfgang Krönig, Der italienische Einfluss in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Beiträge zum Beginn der Renaissance in der Malerei der Niederlande, Würzburg 1936, S. 105.

⁹⁵ Kerzenweihe und Lichterprozession wurden bereits sehr früh mit dem kirchlichen Fest in Verbindung gebracht, was möglicherweise auf Simeons Worte »ein Licht, zu erleuchten die Heiden« (Lk 2,32) zurückzuführen ist (vgl. von Erffa, zit. Anm. 90, S. 1057 ff.).

⁹⁶ Friederike Tschochner, Darbringung im Tempel, in: Marienlexikon, Bd. II, St. Ottilien 1989, S. 144 ff.

⁹⁷ Normalerweise ein Schaf und eine Taube, wenn man das jedoch nicht aufbringen kann, nur zwei kleine Tauben.

⁹⁸ Nach Mosaischem Gesetz durch fünf Silbermünzen.

Vorahnung ihrer Rolle nach der Kreuzabnahme,⁹⁹ stellt sie Massys betend und in ihr Schicksal ergeben dar. Gefühlsregungen werden nur bei Joseph erkennbar.

Dürer schuf durch die »gesichtslose« Figur hinter der Säule am linken Bildrand eine geniale Eintrittsmöglichkeit in das Geschehen, konnte sich doch der Betrachter durch diese Anonymität leicht mit ihr identifizieren und so »persönlich« an der Zeremonie teilnehmen. Auch Massys versuchte die beiden Realitäten zu verbinden, indem er die Seite des Altares zum Betrachterraum hin frei- und das Jesuskind den direkten Blickkontakt – eine dem Programm des Polyptychons entsprechende, klare Aufforderung zum Mitfühlen – suchen ließ, jedoch nicht mit demselben Erfolg. Es bleibt immer noch eine gewisse Distanz zwischen Betrachter- und Darstellungsraum. Dürers Bildraum mit seiner asymmetrischen Raumordnung und dem Eindruck des zufälligen Einblicks weist die Figuren in ihren Proportionen überzeugend integriert aus und die sich schon aus dem Blickwinkel erklärende Isokephalie könnte eine Anregung für die strenge Ausrichtung bei Massys geliefert haben.

Ebenfalls in Antwerpen war ein Zeitgenosse Quentin Massys' tätig, der sogenannte Meister von Frankfurt, der eine Kopie des heute teilweise verschollenen »Monforte-Altars«¹⁰⁰ von Hugo van der Goes anfertigte. Der rechte Flügel des Triptychons (Abb. 28)¹⁰¹ zeigte demnach eine Beschneidungsszene mit einem greisen Hohepriester, dessen Haupt große Ähnlichkeit mit der Darstellung Simeons auf Massys' Tafel aufweist. Es wäre also durchaus möglich, dass entweder die Kopie des Frankfurter Meisters oder aber das Original von Hugo van der Goes selbst eine Vorlage für die Gestaltung des Propheten waren.

In den »Sieben Schmerzen« aus Massys' Werkstatt wird die Präsentation (Abb. 29) weitgehend zur Hypapante abgeändert. Im Bildvordergrund steht Maria betend vor dem greisen Simeon, der das in Tücher gewickelte Jesuskind an sich drückt und in seinen Armen wiegt. Hinter einem angedeuteten Schnitzaltar steht zentral die mit ausladenden Handbewegungen weissagende Hanna. Ein zwischen ihr und der Madonna erkennbarer Männerkopf mit rotem Barett dürfte Joseph darstellen. Am rechten Bildrand hinter Simeon steht ein weiterer Priester, ein großes Buch in seiner Hand haltend.

In Juan de Holandas »Sieben Schmerzen Retabel« (Abb. 30) wird die entsprechende Szene in einem mittels goldener Mosesstatue gekennzeichnetem Tempel als »Weissagung Simeons« betitelt.¹⁰² Auf seine Ellbogen gestützt, lehnt sich der kahlköpfige Greis über einen schräg in den Raum gerichteten Altar mit weißer Decke. Mit bloßen Fingern hält er das nackte Jesuskind, das von der vor dem Tisch auf einer Stufe stehenden Mutter mit verhüllten Händen gestützt wird. Flankiert wird die

⁹⁹ Scherbaum, zit. Anm. 92, S. 258.

¹⁰⁰ Die einzig erhalten gebliebene Mitteltafel des »Monforte-Altars« befindet sich heute in den Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Mehr dazu bei Elisabeth Dhanens, Hugo van der Goes, Antwerpen 1998, S. 187 ff.

¹⁰¹ Meister von Frankfurt oder Werkstatt, »Beschneidung Christi«, um 1510–15, 161 x 101 cm, vgl. Stephen Hopkins Goddard, *The Master of Frankfurt and his shop* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie van België, Klasse der Schone Kunsten, XLVI, Nr. 38), Brüssel 1984.

¹⁰² Juan de Holanda, »Weissagung Simeons«, um 1505, 48 x 37 cm, S. Antolín, Palencia (vgl. Schollmeyer, zit. Anm. 37, S. 307).

Darstellung links von Joseph mit dem Taubenkäfig, rechts hingegen von der opulent gekleideten, gestikulierenden Prophetin. Die Köpfe weiterer Zuschauer sind zwischen den Hauptfiguren angeordnet.

Formal viel strenger an eine Darbringung hält sich Bernard van Orley in seiner Tafel mit den »Sieben Schmerzen der Madonna« in Antwerpen (Abb. 31). Auf einem, den Raum beherrschenden, schräg in die Tiefe ausgerichteten Opfertisch präsentiert Maria ihren Erstgeborenen. Ihr gegenüber steht ein Priester in reichverziertem, liturgischem Gewand, die Hände im Gebet gefaltet. Dem langen grauen Barte nach scheint es Simeon zu sein. Weitere Teilnehmer der in einem, vom nischenreichen Haupttempel abgeschirmten Bereich stattfindenden Zeremonie sind Hanna, Joseph und eine Dienerin.

Vergleicht man nun die Lissabonner Tafel, fällt vor allem der prominent im Vordergrund angeordnete Altartisch auf. Massys gibt damit einen deutlichen Hinweis auf das Passionsopfer Christi. Folgt die Darstellung der Ereignisse und Figuren noch mehr oder weniger den damals üblichen Vorstellungen, irritiert Maria durch ihre ungewöhnliche Haltung besonders stark. In Demut beugt sie sich ihrem bevorstehenden Martyrium.

2.3 Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

(Worcester Art Museum in Massachusetts, USA, 82,6 x 79,5 cm)

2.3.1 Forschungsstand

1888 erwähnte Carl Justi die »Ruhe auf der Flucht«, bezweifelte aber eine eigenhändige Arbeit Massys'.¹⁰³

1929 vermerkte Max Friedländer die Darstellung einer »Ruhe auf der Flucht« im Besitz eines Kunsthändlers in London und ordnete die Entstehung des Bildes »nicht viel später als den großen Antwerpener Altar« ein.¹⁰⁴ 1941 präziserte Edgar P. Richardson dann diesen Zeitraum auf zwischen 1511 und 1515.¹⁰⁵

José de Figueiredo stimmte 1931 bezüglich der Zuschreibung der Meinung Friedländers zu, reihte die Darstellung jedoch nicht später als 1509 ein, also in eine wenig dokumentierte Schaffensperiode des Meisters.¹⁰⁶

Diane T. Robbins war 1972 überzeugt, die »Ruhe auf der Flucht« sei im Gegensatz zu den anderen Tafeln des Polyptychons als einzige vollständig von der Hand des Meisters ausgeführt.¹⁰⁷

Der New Yorker Kunsthistoriker Egbert Haverkamp-Begemann sprach sich 1974 ebenfalls für eine eigenhändige Arbeit Massys' aus.¹⁰⁸

Andrée de Bosque lobte 1975 die »Ruhe auf der Flucht« als die »feinste Arbeit unter den narrativen Szenen«, schrieb sie jedoch anhand von Untersuchungen über die »Madonna mit Engeln«

¹⁰³ Justi, zit. Anm. 12, S. 147 f.

¹⁰⁴ Friedländer, zit. Anm. 13, S. 54 f.

¹⁰⁵ Edgar P. Richardson, Quentin Massys, in: *The Art Quarterly* IV, 1941, S. 171.

¹⁰⁶ de Figueiredo, zit. Anm. 54, S. 18 f.

¹⁰⁷ Robbins, zit. Anm. 20, S. 96.

¹⁰⁸ Egbert Haverkamp-Begemann, *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester 1974, S. 192.

in Lissabon – einer Kopie der »Pannwitz Madonna«, die Portugalois zugeordnet wird – ebenfalls Massys' Lehrling zu.¹⁰⁹

In ihrer Dissertation von 1975 gab Sheila Schwartz eine Entstehung um ca. 1515 an, allerdings ohne nähere Erklärung oder Quellenangabe, wobei man aber nicht übersehen darf, dass es in dieser Arbeit ganz allgemein um das Thema »Ruhe auf der Flucht« und nicht nur um Quentin Massys' Werk geht.¹¹⁰

In der 1984 erschienenen Monografie über Quentin Massys schrieb Larry Silver über die »Ruhe auf der Flucht«, sie zeige in Modellierung, Farbgebung und natürlicher Bewegung stilistische Ähnlichkeiten zum Antwerpener »Johannes-Altar« und entspreche damit in der Qualität den besten Arbeiten des Künstlers.¹¹¹

2.3.2 Textquelle

Der Evangelist Matthäus (Mt 2, 13–18) berichtet nur kurz von der Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten. Sie will so dem von Herodes befohlenen »Bethehemitischen Kindermord« entkommen. Umfassendere Ausschmückungen dieser Episode finden sich in den Apokryphen wie dem arabischen Kindheitsevangelium, Kapitel 10–55 und dem im 5. Jahrhundert entstandenen Evangelium des Pseudo-Matthäus, Kapitel 17–24. Obwohl der lateinische Text bereits im 6. Jahrhundert aufgezeichnet wurde, tauchten Illustrationen dazu erst im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in vernikularen Manuskripten auf. Von den zunächst als Illuminationen und Untermalungen des Textes konzipierten Abbildungen schaffte es einzig die »Ruhe auf der Flucht« – schon der »romantischen« Darstellung einer fürsorglichen Familie wegen – zu einem eigenständigen Bildmotiv.¹¹²

2.3.3 Bildbeschreibung und Analyse

Eingebettet in eine reich gegliederte, nach links ansteigende Felslandschaft, hat sich die Heilige Familie zur Rast am Wegesrand niedergelassen. Unter den von Stein- und Erdformationen abgegliederten Handlungsbühnen fällt in der Mitte des rechten Bildrandes helles Licht auf das schreckliche Gemetzel der Schergen des Herodes. Von der im Hintergrund in Bildmitte sich auftürmenden Festung eilen weitere Soldaten und Reiter den gewundenen Weg herab, um im als mittelalterliche Stadt erkennbaren Bethlehem das Blutbad zu vollstrecken. Wie überraschend dieser Überfall geschah, wird durch die fast idyllische Lage des Ortes am Fluss unterstrichen. Eine halb verfallene Brücke mit

¹⁰⁹ de Bosque, zit. Anm. 5, S. 145.

¹¹⁰ Sheila Schwartz, *The Iconography of the Rest on the Flight into Egypt*, Diss., New York University 1975, S. 170.

¹¹¹ Silver, zit. Anm. 2, S. 60, 206.

¹¹² Schwartz, zit. Anm. 110, S. 8.

Wehrturm und palastartige Häuser spiegeln sich ebenso im ruhigen Wasser wie das Azurblau des Himmels. Über der Stadt verlieren sich dunkel bewaldete Hügelketten im Dunst der Ferne. Die Ruhenden sind ganz im Vordergrund des Bildes angeordnet. Im linken Drittel ganz außen sitzt das Christuskind auf einem spärlich bewachsenen Felsblock, gestützt vom rechten Arm Marias, die sich erschöpft an die Bodenerhebung lehnt. Die linke Hand der Gottesmutter zupft an dem über ihre Brust herabhängenden Zipfel ihres Kopftuches. Die Bildmitte dominiert ein fürsorglicher Joseph in auffallend rotem Mantel. In Schrittstellung hinter Maria auf einen Wanderstock gestützt, reicht er mit seiner rechten Hand dem mit einem Strahlennimbus geschmückten Kind einen kleinen Apfel aus einem aufgeklappten Korb am unteren Bildrand. Sowohl Maria als auch Joseph haben einen zarten Heiligenschein und auf ihren Wangen glänzen noch die Tränen des Kummers und des Schreckens. Spielerisch streckt das Kind seinen linken Arm aus, die wie unschuldig übereinandergelegten Füße mit den gespreizten Zehen waren jedoch Motive, mit denen Künstler auf die spätere Kreuzigung anspielten. Im rechten Drittel erkennt man hinter einer grasbewachsenen Bodenwelle eine Senke, in der ein Esel an einen abgestorbenen Stamm angebunden ist. Das am rechten Bildrand angeschnittene Tier steht bildparallel zur Mitte und hat den gesenkten Kopf zum Betrachter hin gewendet, um nach frischen Kräutern zu suchen. Sattel und Reisesack wurden noch nicht abgenommen und verweisen nochmals eindringlich auf die eilige Flucht. Hinter Jesus und Maria windet sich ein Weg durch die steil ansteigende, schroffe Gebirgslandschaft hinauf zu grünen Almen und Wäldern. Zwei Personen und ein Hund steigen aus der Höhe herab.¹¹³

Bereits auf den ersten Blick fällt auf, dass Massys ganz bewusst eine erste kurze Ruhepause im hochdramatischen Fluchtgeschehen darstellen wollte. Die Heilige Familie lagert nicht friedlich im Zentrum einer paradiesischen Landschaft, es gibt noch keine offensichtlichen Hinweise auf die erst im weiteren Verlauf der Vertreibung geschehenden Wunder. Der Meister hat die Figurengruppe aus der Mitte gerückt, um im rechten Drittel des Bildes den Blick auf den tragischen Grund für die Flucht freizugeben. Alle Einzelheiten weisen auf das knappe Entkommen hin.

Die Komposition wird durch eine von links nach rechts abfallende Diagonale bestimmt, die das Bild in zwei Dreiecke teilt. Die gesamte Szenerie besteht aus einzelnen, bühnenartigen Handlungsräumen, die versetzt oder hintereinander geschichtet angeordnet sind. Auffallend ist der inkonsequente Wechsel in der perspektivischen Darstellung. Einen gewissen Zusammenhalt ergibt die Wiederholung der Konturlinie der Protagonisten in den dahinter liegenden Berg- und Felsformationen.

Die Natur wirkt durch die verwendeten warmen Braun- und Gelbtöne zwar nicht wie ein idyllischer Garten, aber auch nicht bedrohlich. Intensives Grün findet sich nur in den hoch gelegenen Wiesen und Weiden. Die wenigen erkennbar ausgeführten Pflanzendarstellungen beschränken sich im Grunde auf die Bodenwelle vor dem Esel, zeichnen sich dafür aber durch eine detailverliebte

¹¹³ Haverkamp schließt die Möglichkeit nicht aus, dass es sich bei diesen Figuren um Anspielungen an die wilden Tiere und Räuber der Apokryphen handelt. Vgl. Haverkamp, zit. Anm. 108, S. 191.

Genauigkeit aus. Neben Gräsern und Löwenzahn ist auch ein gewöhnliches Stiefmütterchen auszumachen, das in der christlichen Ikonografie als Symbol für die schmerzhaft Andacht über die Passion Christi steht.¹¹⁴ Die Felsen im linken Bilddreieck sind dicht bewachsen und überwiegend dunkel gehalten. Daher springt der kahle, fast weiße Felsengrund des Burgberges umso deutlicher ins Auge. Beide Landschaftsformationen werden durch das Motiv des »arco naturale« belebt.

Von allen Tafeln des »Sieben Schmerzen Retabel« weist dieses Bild, obwohl auch hier Massys' charakteristischer schichtenhafter Aufbau klar erkennbar bleibt, den überzeugendsten Versuch einer Verräumlichung auf, und das ist vor allem der Figur des Hl. Joseph zu verdanken. Durch die Schrittstellung Bewegung simulierend und durch seine Körperhaltung schräg zur Bildebene wird Tiefe angedeutet. Am linken Bildrand wird diese Betonung durch die beinahe spiegelverkehrte Haltung des Jesuskindes abgefangen und auf den gemeinsamen Schnittpunkt – also Maria – geleitet. Die Überschneidung des linken Armes von Christus und des rechten Armes von Joseph vor der Gottesmutter verleihen der Figurengruppe zusätzliche Tiefe. Ansatzweise lässt Massys einen Freiraum um die Figuren, also eine Isolierung im Bouts'schen Sinne,¹¹⁵ erkennen.

Fließende Faltenkonfigurationen umspielen Maria und das Kind. Obwohl bis in die verschatteten Partien gebrochene Farben verwendet und so starke Kontraste verhindert werden, führt die weiche Modellierung des Gewandes zu einer überzeugenden Akzentuierung der Körperhaltung. Die Verbundenheit zwischen Mutter und Kind wird durch eine korrespondierende Farbgebung – die gleichen hellen Hauttöne, die goldfarbenen Haare und die Übereinstimmung im Gewandstoff – und das scheinbare innere Leuchten der Personen unterstrichen. Gleichzeitig verleiht der Künstler so den hellen Partien der rechten Bildhälfte – Kindermord und Burg – ein Gegengewicht. Auch der leicht nach vorne gebeugte Joseph hat eine realistische Körperlichkeit, doch der auffallend rote Umhang wirkt etwas flach. Nur durch die kräftige Farbgebung wird die Figur einerseits optisch hervorgehoben und der Heiligen Familie zugeordnet, andererseits ziehen das Rot und die vertikale Betonung – Wanderstab und der senkrecht herabfallende Mantel – wie ein Magnet immer wieder den Blick des Betrachters ins Zentrum des Bildes. Was Massys bewogen haben mag, dem Hl. Joseph eine derart prominente Stellung in der Bildkomposition einzuräumen, lässt sich nur vermuten. Nach einem Bericht des Worcester Museum of Art stellte man im Zuge der Restaurierung fest, dass die Tafel an der linken Seite angeschnitten wurde, was eine mögliche Erklärung für die ungewöhnliche Positionierung Josephs sein könnte.¹¹⁶ Plausibler – auch im Hinblick auf übereinstimmende Formate der sieben Schmerzensdarstellungen – scheint mir allerdings die Ansicht von Sheila Schwartz, die von

¹¹⁴ Stiefmütterchen (lat. *viola tricolor*), vgl. F.O. Büttner: Sehen – verstehen – erleben. Besondere Redaktionen narrativer Ikonographie im Stundengebetbuch, in: Søren Kaspersen & Ulla Haastrup, *Images of cult and devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen 2004, S. 128.

¹¹⁵ Otto Pächt, *Die Altniederländische Malerei: Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, München 1994, S. 112.

¹¹⁶ Es handelt sich um einen anonymen Bericht des Worcester Museum of Art, der mir freundlicherweise von Kate Dalton, Curatorial Assistant, zur Verfügung gestellt wurde. Die Restaurierungsarbeiten wurden vor der Brügger Ausstellung »Jan van Eyck und seine Zeit, Flämische Meister und der Süden, 1430–1530« in 2002 ausgeführt.

einer bewussten Stellung des Heiligen im Zentrum ausgeht. Sie verweist auf die Entstehung des Bildmotives der »Ruhe auf der Flucht« als probate Bühne für Josephs Rolle als »nutritoris domini«. ¹¹⁷ Dafür würde auch der aufgeklappte Korb mit Äpfeln und Broten am unteren Bildrand sprechen.

Vielleicht hat die aufkommende Verehrung des Hl. Joseph dazu geführt, dass sich Quentin Massys in der Wahl der Motive für den »Sieben Schmerzen Altar« gegen die herkömmliche »Flucht nach Ägypten« und für die »Ruhe auf der Flucht« entschied. ¹¹⁸

2.3.4 Tradition: Anregungen und Abhebung den Zeitgenossen gegenüber

In der Literatur wird oft der »eklektische Stil« Quentin Massys' hervorgehoben. ¹¹⁹ Aber gerade bei seiner »Ruhe auf der Flucht« sehen wir zu diesem Thema eine neue Interpretation, deren Einzigartigkeit Friedrich Winkler zu folgender Aussage veranlasste: »Im Vergleich mit den wenig abwechslungsreichen Gestaltungen dieses Kreises sind die Akzente bei Massys mit jener genialen Freizügigkeit neu gesetzt, die einem scheinbar klassischen Typus plötzlich etwas völlig Neues und Ebenbürtiges zur Seite stellt ... Massys' Ausdeutung der Ruhe auf der Flucht ist und bleibt völlig isoliert in der niederländischen Malerei.« ¹²⁰

Anders als das Motiv der »Flucht nach Ägypten«, das auf eine lange Tradition zurückgreifen konnte, gab es nur wenige Beispiele mit der Darstellung der »Ruhe auf der Flucht«. Wie Erwin Panofsky im Zusammenhang mit einer flämischen Miniatur aus dem frühen 15. Jahrhundert meinte, ein »frühes und zu dieser Zeit ziemlich isoliertes Beispiel eines Themas, das Gerard David und Joachim Patinir später bevorzugen sollten.« ¹²¹

Laut Sheila Schwartz tauchen die ersten Darstellungen einer »Ruhe auf der Flucht« im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in illuminierten Manskripten auf, allerdings noch nicht als autonome narrative Szenen. ¹²² Der Grabower Altar der Petri-Kirche in Hamburg von Meister Bertram von 1379–83 (Abb. 32) repräsentiert das Aufkommen des Themas in der monumentalen Kunst, stellt also einen wichtigen Schritt in der ikonografischen Entwicklung außerhalb der Handschriften dar. ¹²³ Mit Beginn des 16. Jahrhunderts erfuhr die »Ruhe auf der Flucht« große Beliebtheit und konnte schon unabhängig von der Zugehörigkeit zu einem Zyklus über die Kindheit Christi als eigenständiges Motiv

¹¹⁷ Schwartz, zit. Anm. 110, S. 119 f.

¹¹⁸ Ebenda, S. 119 f.

¹¹⁹ Richardson, zit. Anm. 105, S. 163 und Ludwig von Baldass, Gotik und Renaissance im Werke des Quinten Metsys, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien VII, 1933, S. 141.

¹²⁰ Friedrich Winkler, Quinten Massys' Ruhe auf der Flucht, in: Pantheon VI, 1930, S. 345.

¹²¹ Erwin Panofsky, Die Altniederländische Malerei, Köln 2001 (Nachdruck der Originalausgabe, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1953), S. 85, Fig. 188. Es handelt sich um eine Miniatur in einem Stundenbuch der Walters Art Gallery zu Baltimore, Ms 211, fol 155v, von ca. 1425.

¹²² Schwartz, zit. Anm. 110, S. 6.

¹²³ Meister Bertram, »Ruhe auf der Flucht«, 50 x 83 cm, Kunsthalle, Hamburg. Vgl. ebenda, S. 42 ff.

wiedergegeben werden.¹²⁴ Abgesehen von den Kulturen um Joseph und die Heilige Familie scheint auch die Entwicklung der Landschaftsmalerei eine entscheidende Rolle für die Popularität der Darstellung der »Ruhe auf der Flucht« gespielt zu haben,¹²⁵ da diese, wie Dietrich Schubert schreibt, ebenso wie auch die »Flucht nach Ägypten« selbst oder »Hieronymus in der Wüste« erst mit der »breiten Schilderung des Landschaftlichen« in ihrer Vollkommenheit dargestellt werden konnte.¹²⁶

Der Bildtypus der »Ruhe auf der Flucht« entwickelte sich in der deutschen und niederländischen Kunst vermutlich aus der Darstellung der »Madonna mit Kind vor einer Landschaft«. Wie auch bei der »Heiligen Familie in der Landschaft« wird das Thema allein durch Hinzufügen bestimmter Elemente wie der Figur des Hl. Joseph, Wanderstab, Korb und Esel abgewandelt.¹²⁷ Nach Art der »Madonna humilitatis« platzierte Massys die Gottesmutter nicht auf einem Thron, sondern auf eine unsichtbare Landschaftsstufe. Auch die gewöhnlich frontale, majestätische Körperhaltung wird in Richtung einer erschöpften, sich an die Felsen schmiegenden Frauendarstellung abgewandelt. Soweit deckt sich dies auch mit einer von Susan Ross konstatierten Säkularisierung des Madonnenbildes gegen Ende des 15. Jahrhunderts als Folge einer Entwicklung der psychologischen Funktion Marias zum Symbol.¹²⁸ Massys ging aber noch weiter: Er setzte das Kind nicht wie bei traditionellen Marienbildern auf den Schoß der Mutter, sondern an ihrer Seite direkt auf die Felsen – eine zumindest im niederländisch-flämischen Raum für diese Zeit sehr ungewöhnliche Darstellung. Jesus bildet so die linke Spitze einer Dreieckskomposition, die nach rechts mit dem Hl. Joseph abschließt und den dynamischen Bildaufbau entscheidend beeinflusst. Möglicherweise lieferte Dieric Bouts »Madonna mit dem Kind« (Abb. 33)¹²⁹ aus der National Gallery in London eine entscheidende Anregung: Im Verhältnis der Figuren zueinander ähnlich, gibt Maria dem auf einer Fensterbank sitzenden Kind die Brust, eine Geste, die Massys mit der Spitze des Kopftuches abändert. Es wäre aber ebenso ein Einfluss aus der Lombardei denkbar: vergleichbare Darstellungen finden sich zum Beispiel bei Leonardo da Vincis »Felsengrottenmadonna« (Abb. 34),¹³⁰ aber auch unter seinen Zeichenskizzen oder in der »Jungfrau mit der Waage« (Abb. 35)¹³¹ von einem Mailänder Maler aus Leonardos Schule.

¹²⁴ Libuše Jirsák, Lucas Cranach d. Ä. zwischen Kronach und Wittenberg. Überlegungen zu einigen Tafelgemälden seiner Frühzeit unter Berücksichtigung des graphischen (Euvres, Dipl. Arb., Wien 2004, S. 132.

¹²⁵ Schwartz, zit. Anm. 110, S. 89.

¹²⁶ Dietrich Schubert, Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Köln 1970, S. 21.

¹²⁷ Elga Lanc, Die religiösen Bilder des Joos van Cleve, Diss., Wien 1972, S. 51.

¹²⁸ Susan Ross, Gerard David Models for Motherhood, in: Rutgers Art Review, 17, New Jersey 1998 (vgl. Maryan W. Ainsworth, Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition, New York 1998, S. 308, Anm. 118).

¹²⁹ Dieric Bouts, »Maria mit dem Kind«, 38,8 x 29 cm, National Gallery, London. Nach der dendrochronologischen Untersuchung und stilistischen Analyse fällt die Datierung des Bildes zwischen 1454 und 1461, also früher als die generell akzeptierte Datierung von 1465 (vgl. Périer-D'eteren, zit. Anm. 77, S. 138).

¹³⁰ Leonardo da Vinci, »Madonna in der Felsengrotte«, 1483–85, Louvre, Paris. Mehr dazu bei C. Pedretti, A Study in Chronology and Style, London 1973, S. 55 ff.; J. Wassermann, Leonardo da Vinci, New York 1975, S. 80; Pietro C. Marani, Leonardo. Catalogo completo, Florenz 1989, S. 55 ff.; Kenneth Clark, Leonardo da Vinci, Harmondsworth/New York 1988, S. 201 ff.

¹³¹ Mailänder Maler, »La Vierge aux balances«, Louvre, Paris (vgl. Wilhelm Suida, Leonardo und sein Kreis, München 1929, S. 169, 226).

Zumindest das Motiv der spielenden Kinder von seinem Studienblatt (Abb. 36)¹³² war nachweislich bekannt, haben es doch sowohl Massys als auch Joos van Cleve in ihren Werken abgewandelt.

Interessanterweise findet sich im Œuvre Albrecht Dürers keine Darstellung einer »Ruhe auf der Flucht«, die eindeutig als solche zu interpretieren ist.¹³³ Allerdings beschäftigte er sich mit der »Flucht nach Ägypten« und sehr häufig mit dem Thema der Heiligen Familie in verschiedenen Ausführungen, wie zum Beispiel die »Heilige Familie mit den drei Hasen« (Abb. 37)¹³⁴, um 1498, oder die »Heilige Familie mit Engeln unter einem Baum« (Abb. 38)¹³⁵, möglicherweise vor 1500. Bei diesen Werken kommt dem Hl. Joseph keine zentrale Position im Bildaufbau zu, dennoch steht er in unmittelbarer Nähe von Maria und dem Kind im Vordergrund. Im ersten Beispiel befindet er sich innerhalb des »hortus conclusus« und wird nur durch die Rasenbank von den anderen getrennt, dahinter entfaltet sich eine weite Landschaft. Im zweiten scheint er bereits vollkommen in die Gruppe integriert zu sein. Solche Arbeiten könnten eine Anregung für Massys geliefert haben, die Figur Josephs und seine Rolle als »nutritoris domini« besonders zu betonen.

Sheila Schwartz verweist auf die seit dem späten 14. Jahrhundert zunehmende Verehrung des Hl. Joseph als Inbegriff von Hingabe und Bescheidenheit. Als selbstlosen Schutzherrn der Heiligen Familie würdigte ihn Papst Sixtus IV. 1479 mit einem eigenen Feiertag im liturgischen Kalender und bereits 1490 erschien das erste Traktat über das Leben des Heiligen in den Niederlanden.¹³⁶ Neben dieser Rolle stieg seine Bedeutung als »nutritoris domini«, dem göttlichen Ernährer, weiter an, die sich auch in den bildlichen Darstellungen von Christi Geburt und Epiphanie – allerdings ohne durchgreifenden Erfolg – widerspiegelte.¹³⁷ Diese Verehrung bestand das ganze 15. Jahrhundert hindurch, wurde jedoch erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts offiziell mit der Darstellung einer »Ruhe auf der Flucht« in Zusammenhang gebracht: der Holzschnitt – die Titelseite eines Officiums, das dem Festtag des Hl. Joseph als »nutritor Christi« gewidmet wurde – ist 1504 in Straßburg veröffentlicht worden (Abb. 39). Eine traditionelle Darstellung der »Flucht« konnte die anwachsende Popularität des

¹³² Leonardo da Vinci, Studienblatt, Königliche Bibliothek, Windsor (vgl. Kenneth Clark und Carlo Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Vol. I, London 1968 (Nachdruck der Erstausgabe London 1935), S. 107 f.

¹³³ Schwartz, zit. Anm. 110, S. 112, Anm. 59. Aus der »Marienleben« Holzschnittfolge, die zwischen 1501 und 1511 entstand, stellte Dürer den »Aufenthalt der Hl. Familie in Ägypten« um 1502 dar, (»Marienleben« 15. Figur, 29,5 x 21 cm, B 90), der früher als »Ruhe auf der Flucht« bezeichnet wurde, aber wegen zu wenig entsprechenden Details nicht als solche zu identifizieren ist.

¹³⁴ Albrecht Dürer, »Hl. Familie mit den drei Hasen«, um 1498, Holzschnitt, 39,5 x 28,5 cm; B 102 (vgl. Rainer Schoch, in: *Albrecht Dürer. Das graphische Werk. Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, Bd. II, München 2002, S. 56 ff. und Panofsky, zit. Anm. 73, S. 65 und 68).

¹³⁵ Albrecht Dürer, »Hl. Familie mit Engeln unter einem Baum«, Federzeichnung mit späteren Weißhöhungen und grauer Lavierung, 28,1 x 18,1 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, KdZ 67. W 187; unten wird es von fremder Hand falsch datiert (1516). Mehr dazu bei Fedja Anzelewsky und Hans Mielke, *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984, S. 27 f.

¹³⁶ Zum Traktat »Historie van den heiligen Joseph« der Brüder vom Gemeinsamen Leben vgl. Maryan W. Ainsworth, *From van Eyck to Brueghel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1998, S. 248.

¹³⁷ Schwartz, zit. Anm. 110, S. 58. Zur Rolle Josephs als »nutritor domini« und den Interpretationen der Forscher dazu, wie auch der Verehrung der Hl. Familie, vgl. ebenda, S. 58–63 und 94–106. Der eigentliche Kult des Hl. Joseph begann in theologischen Zirkeln bereits im 12. Jahrhundert. Bernard von Clairvaux dürfte mit seinem »Missus est« eine wichtige Rolle zu seiner Verbreitung gespielt haben, v.a. unter den franziskanischen Theologen des 13. und 14. Jahrhunderts. (vgl. ebenda, S. 46).

Heiligen nicht in ausreichendem Maße zum Ausdruck bringen, da seine Funktion als Versorger nicht zum Thema passte – normalerweise verlangt Flucht ja eine Bewegung und es geht nicht um die Ernährung.¹³⁸ Daher lag die Übertragung dieser Rolle Josephs auf die »Ruhe« nahe. Außerdem konnte er bei diesem Bildtypus – dank der kompositorischen Affinität zur Heiligen Familie – eine zentrale Position im Bilde als Patriarch einnehmen.¹³⁹

Edgar P. Richardson sprach von Massys' »Ruhe auf der Flucht« als einem von Gegensätzen erfüllten Bild. Dies mache sich sowohl in der Landschaft – hier die kraftvollen, steilen Felsen mit der Burganlage, dort die kleine, fast idyllische Stadt – und in der ruhigen, nur mit wenigen, einfach gezeichneten Elementen aufgelockerten unmittelbaren Nähe der Figuren, wie auch in diesen selbst – einerseits Schmerz und Leid, andererseits Spiel mit dem Apfel – bemerkbar. Er sah darin die Reaktion einer sensiblen Künstlerpersönlichkeit auf die Veränderungen und Spannungen beim Wechsel vom 15. zum 16. Jahrhundert.¹⁴⁰ Zu bedenken ist aber auch, dass eines der Ziele in der Entwicklung der Landschaftsmalerei die möglichst umfassende Abbildung der sichtbaren Umwelt war. Die konsequente Verbindung all dieser Elemente führte schließlich zu Patinirs »Weltlandschaft«. Und wie man bei Geertgen tot Sint Jans »Johannes in der Wüste« (Abb. 40)¹⁴¹, entstanden um 1480, eindrucksvoll sehen kann, vermag Landschaft die Stimmung der Protagonisten subtil zu unterstreichen. So auch bei Massys: All die Gegensätzlichkeiten in der Darstellung bringen den Schmerz und die Sorgen der jungen Mutter nur noch stärker zum Ausdruck. Gerade die scheinbare Widersprüchlichkeit steigert die Dramatik enorm.

Die einzelnen Bausteine zur Konstruktion der Landschaft entsprechen bei Massys im Typus ganz den gängigen Motiven der altniederländischen Malerei zu dieser Zeit. So findet man ähnlich idyllische Stadtansichten mit sich im Wasser spiegelnden Brücken und Türmen ebenso bei Memlings »Jungfrau und Kind mit Engeln und Stiftern« (Abb. 41)¹⁴², fast idente Felsgebilde zum Beispiel auch bei dem Albert van Ouwater zugeschriebenen »Johannes der Täufer« (Abb. 42)¹⁴³.

Die Auseinandersetzung mit der Frage nach den Wurzeln des landschaftlichen Stiles Quentin Massys' führt uns zu den Werken Dieric Bouts und dessen Werkstatt. Wo, wie von den Forschern allgemein angenommen, Massys seine Ausbildung erhielt – nicht bei Dieric Bouts, der ja 1475 starb; Massys war damals erst etwa zehn Jahre alt –, sondern bei seinem Sohn Albrecht. Leider kann diese Annahme nicht dokumentarisch belegt werden. Massys hatte aber sicherlich die Möglichkeit, Werke

¹³⁸ Ebenda, S. 51 f., 119 f.

¹³⁹ Ebenda, S. 94 f.

¹⁴⁰ Richardson, zit. Anm. 105, S. 163 f.

¹⁴¹ Geertgen tot Sint Jans, »Johannes in der Wüste«, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Mehr dazu bei Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei, Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch*, Vol. V, Berlin 1927, S. 24 ff. und Pächt, zit. Anm. 115, S. 223 ff.

¹⁴² Hans Memling, »Jungfrau und Kind mit Engeln und Stiftern«, ca. 1478, National Gallery, London (vgl. Dirk De Vos, *Hans Memling. The Complete Works*, London 1994, S. 170 ff.).

¹⁴³ Albert van Ouwater zugeschrieben, »Johannes der Täufer«, Capilla Real, Granada. Vgl. Albert Châtelet, *Early Dutch Painting. Painting in the northern Netherlands in the fifteenth century*, Lausanne 1988, S. 70 und 210.

des Meisters vor Ort zu sehen, wie den »Erasmus-Altar« und den »Sakraments-Altar« – beide in St. Peter –, die »Gerechtigkeitsbilder« vom Rathaus und noch andere Werke, von denen man nicht mehr genau weiß, ob sie noch in Löwen waren oder nicht.

Auch wenn Ludwig Baldass eine ideologische Verwandtschaft zu Dieric Bouts bestreitet,¹⁴⁴ lässt sich doch eine kompositorische Anknüpfung im Hinblick auf die Aufteilung der Landschaft in Handlungsbühnen zur Tafel mit der »Mannalese« (Abb. 43) aus dem »Sakramentsaltar«¹⁴⁵ erkennen.

Während Bouts für den Eindruck eines Kontinuums sorgt, sei es durch die Figurenperspektive, sei es durch die schräg in die Tiefe angelegten Hügelkonturen, arbeitet Massys viel stärker mit Raumsprüngen und Flächenschichten. So ist nicht klar erkennbar, ob hinter dem kleinen Hügel im Vordergrund der Weg weitergeht, da er durch die Figur des Esels verdeckt wird. Bouts hingegen zeigt deutlich einen Weg, der um den Hügel herum in den Mittelgrund führt. Massys' Bemühungen zur Verräumlichung beschränken sich in ihrer Wirkung nur innerhalb der einzelnen Landschaftsparzellen, nicht jedoch im Sinne eines Ganzen.

Bei beiden Malern ist die Landschaft zu einem wesentlichen Bestandteil des Bildes geworden, doch trotz Detail- und Formenreichtum zeigt sich Massys bezüglich des Verhältnisses zwischen Figur und Landschaft im Grunde immer noch sehr stark der Tradition eines Rogier van der Weyden verhaftet. Wo Bouts durch den raffinierten und konsequenten Einsatz der Farben eine harmonische Abstimmung der Elemente und letztendlich eine Einheit erzielt, hält Massys am Dualismus zwischen Figuren und Landschaft fest. Vom Vordergrund bis zu den Felsformationen im Hintergrund verwendet er den gleichen braunen Farbton, von dem sich die kräftig bunten Gestalten deutlich abheben. Im direkten Vergleich mit der »Mannalese« bleibt den Protagonisten – schon auch durch ihre Größe und Position – nur wenig Handlungsraum in die Tiefe. Im Hinblick auf den Gesamteindruck findet Massys allerdings eine souveräne Lösung: Der Wechsel zwischen aufsichtigem Raum und vorderansichtigen Figuren, hintereinander geschichtet und von Felsen eingerahmt, erzeugt im Auge des Betrachters eine Spannung, die wiederum den Eindruck von Tiefe vermittelt.

Sucht man nach einem eigenständigen Konzept bei Massys, sind die Werke seiner Zeitgenossen Gerard David und Lucas van Leyden zu demselben Thema besonders aufschlussreich. Gerard David hat mehrere Bilder zur »Ruhe auf der Flucht« gemalt und diese immer nur geringfügig abgewandelt. Das Hauptmotiv – die frontal hieratisch thronende Madonna mit dem Kind – behielt er hingegen in allen Darstellungen bei. Massys kannte mit großer Wahrscheinlichkeit die Werke Davids, ist doch zum einen die geografische Distanz zwischen Antwerpen und Brügge nicht groß, zum

¹⁴⁴ Ludwig von Baldass, Die Niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Brueghel, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXIV, Graz 1918, S. 112. Man darf aber nicht vergessen, dass Baldass 1918 die »Ruhe auf der Flucht« noch nicht kannte.

¹⁴⁵ Der »Sakramentsaltar« ist 1468 vollendet worden und war für St. Peter in Löwen bestimmt, wo er bis 1707 blieb (vgl. Périer-D'eteren, zit. Anm. 77, S. 38). Eine ausführliche Analyse zum »Sakramentsaltar« findet man bei Pächt, zit. Anm. 115, S. 100 ff.

anderen war David selbst seit 1515 nachweislich in Antwerpen als Meister registriert. Frühere Kontakte können daher nicht ausgeschlossen werden. Dafür spricht nach Larry Silver auch die auffallende Ähnlichkeit mancher Details.¹⁴⁶ Bestes Beispiel dafür ist Davids Modell des Weidenkorbes aus seiner »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« von 1500–1505 in der National Gallery of Art in Washington (Abb. 44) und der »Geburt Christ mit den Heiligen Hieronymus und Leonhard und den Stiftern« von ca. 1501–1515 aus dem Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 45), der sich auch später noch bei Joos van Cleve und Patinir wiederfindet.¹⁴⁷ Als weiteren Hinweis führt Silver die Armhaltung Marias und die übereinandergeschlagenen Beine von Jesus in Davids »Ruhe auf der Flucht« von ca. 1510–1515 (Abb. 46), ebenfalls im Metropolitan Museum in New York, an. Dabei habe Massys die Stellung der Hand bis ins Detail übernommen, allerdings ohne die veränderte Position des Kindes zu berücksichtigen, was zu einem anatomisch nicht korrekten Ergebnis führte, gerade so, als würde der Arm nicht zum Körper der Mutter gehören. Hält bei Gerard David die Madonna ihre entblößte Brust, lässt Massys sie in einer korrespondierenden Bewegung zur Spitze ihres Kopftuches greifen. Silver interpretiert diesen Gestus ebenfalls als Motiv des Stillens, nur mit dem Unterschied, dass der Künstler im Sinne von Bescheidenheit und Anstand es hier nicht so offen zeigen wollte.¹⁴⁸ Allerdings findet man dieselbe Motivvariation mit dem Kopftuch – seitenverkehrt – in der »Anbetung der Könige« (Abb. 47) aus dem »Marienleben-Altar« von Dieric Bouts, heute im Prado in Madrid. Dass sich auch die gekreuzten Beine und der stützende Arm in den traditionellen alt niederländischen Marienbildern mit Kind finden, weicht Silvers als zwingend nahegelegte Übernahme der Motive von Davids Darstellungen etwas auf. Vielleicht waren die diversen Vorbilder ja auch nur eine zusätzliche Inspiration auf der Suche nach einer eigenständigen Lösung.

Gerard David unterstreicht die Ruhe in seiner New Yorker Darstellung auch durch die bildliche Komposition. So befindet sich die frontal dargestellte Madonna genau auf der Mittelachse des Bildes und nimmt durch den am Boden sich verbreiternden Mantel die Form einer Pyramide ein, was wiederum den symmetrischen bzw. ruhigen Charakter verstärkt. Dies entspricht, auch in Bezug auf die Größe, voll der Funktion der Tafel als Andachtsbild.¹⁴⁹ Massys' Ziele waren ganz anderer Natur, war seine Tafel ja auch nur eine unter acht. Einem Altarbild entsprechend arrangierte er auch seine Figuren. Die Heilige Familie wird dem Beschauer so nah gebracht, dass nur die Felsblöcke an der linken Seite die Räume zu trennen scheinen. Der Schwerpunkt ist nicht narrativ, sondern emotional. So dynamisch und ausdrucksstark wie möglich will er vor allem – dem Hauptthema des Polyptychons entsprechend – den Schmerz der Protagonisten zum Ausdruck bringen und so den Betrachter empathisch ansprechen. Und um die Dramatik zu steigern, wählt er als Hintergrundszene nicht die »Flucht nach Ägypten«, sondern den Kindermord. Trauer und Tränen zeigen sich noch auf den Gesichtern von Maria und Joseph, sind sie doch dem Massaker gerade noch entkommen.

¹⁴⁶ Silver, zit. Anm. 2, S. 206.

¹⁴⁷ Zu den Datierungen der Werke vgl. Ainsworth, zit. Anm. 128, S. 211 und 246.

¹⁴⁸ Silver, zit. Anm. 2, S. 58 und 206.

¹⁴⁹ Ainsworth, zit. Anm. 128, S. 245, Anm. 89.

Massys' individuelle Interpretation wird auch daran deutlich, dass er den Apfel – traditionell ein Sinnbild für die Errettung der Menschheit von der Erbsünde durch den neuen Adam¹⁵⁰ – dem Erlöser nicht wie üblich durch die Gottesmutter, sondern durch Joseph dem Erlöser reichen lässt. Damit schafft er es im Gegensatz zu Davids Washingtoner Darstellung, die noch ganz in der Tradition von Hans Memlings Pariser Tafel von ca. 1475–80 (Abb. 48)¹⁵¹ verhaftet ist und Joseph im Hintergrund beim Pflücken zeigt, dessen Funktion als Nährvater zu betonen, ihn zugleich in den Mittelpunkt der Szene zu setzen und vollkommen mit Maria und Jesus zu vereinen. Eine kompositorische Lösung, die Lucas van Leyden schon ca. 1508 in seinem Kupferstich desselben Themas (Abb. 49)¹⁵² gewählt hatte. Auch er positioniert die Heilige Familie – tiefenräumlich überzeugender als Massys – in den Vordergrund und setzt Joseph neben der das Kind stillenden Madonna auf den Boden, allerdings durch einen Weidenkorb optisch von ihr getrennt. Seiner Rolle als »nutritor« entsprechend, reicht er in einer symbolischen Geste eine Birne hinüber und stellt damit eine Verbindung zu der in sich geschlossenen Einheit von Mutter und Kind her. Massys ging einen Schritt weiter, ordnet den trennenden Korb am unteren Bildrand an und lässt Jesus mit Joseph interagieren.

Bei der Entwicklung der »Ruhe auf der Flucht« lassen sich allein an der Position des Joseph zwei Tendenzen unterscheiden. In der von Memling hergeleiteten Tradition bleibt der Heilige als Randfigur weitgehend im Hintergrund. Diese Art der Darstellung finden wir bei Gerard David und in Folge auch bei Joachim Patinir (Abb. 50)¹⁵³ und Joos van Cleve (Abb. 51)¹⁵⁴. Beim Meister der Madonna von Covarrubias (Abb. 52)¹⁵⁵ rückt Joseph näher in den Vordergrund und beginnt mit Maria und dem Kind eine Einheit zu bilden. Ist er beim Nachfolger von Rogier van der Weyden (Abb. 53)¹⁵⁶ noch durch Baum und Esel deutlich abgegrenzt, reduziert sich die Trennung bei Lucas van Leyden auf einen kleinen Proviantkorb, um schließlich bei Massys zu einem räumlich verwobenen und interagierenden Ganzen zu verschmelzen. Während Patinir und van Cleve die Personen zunehmend in die Umgebung integrieren, verbleiben die Darstellungen van Leydens und Massys' im Genre der Figurenbilder, auch wenn die Landschaft eine wichtige Rolle einnimmt.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 248; Ainsworth, zit. Anm. 136, S. 310; Schwartz, zit. Anm. 110, S. 92.

¹⁵¹ Hans Memling, Triptychon mit der »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, ca. 1475–80, Louvre, Paris (vgl. De Vos, zit. Anm. 142, S. 186 ff.).

¹⁵² Lucas van Leyden, »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, um 1508, Kupferstich, 16 x 14 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Mehr dazu bei Ellen S. Jacobowitz und Stephanie Loeb Stepanek, *The Prints of Lucas van Leyden and His Contemporaries*, Ausst. Kat., National Gallery of Art Washington, Washington 1983, 44f.

¹⁵³ Joachim Patinir, »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, ca. 1518–20, Museo Nacional del Prado, Madrid. Mehr dazu bei Pilar Silva Maroto, in: Patinir, Ausst. Kat., Prado, Madrid 2007, Nr. 5, S. 182 ff.

¹⁵⁴ Joos van Cleve, »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, ca. 1516–18, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel. Mehr dazu bei Lanc, zit. Anm. 127, S. 47 ff.; John Oliver Hand, Joos van Cleve. *The Complete Paintings*, New Haven und London 2004, S. 40 f., 120 und Ausst. Kat.: Joos van Cleve. Leonardo des Nordens, Stuttgart 2011, S. 170.

¹⁵⁵ Meister der Madonna von Covarrubias, »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, ca. 1440, Städel Museum, Frankfurt/Main. In diesem frühen Beispiel betont der Künstler – früher wurde das Werk einem Schwäbischer Meister aus dem Ulmer Umkreis, nach neuesten Forschungen (vgl. Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick, *Deutsche Gemälde im Städel, 1300–1500*, Mainz 2002, S. 226 ff.) jedoch dem Meister der Madonna von Covarrubias zugeordnet – die Bedeutung des Hl. Joseph, indem er ihn – allerdings hinter Maria und mit dem Rücken zu ihr – in das Zentrum der Darstellung rückte.

¹⁵⁶ Nachfolger von Rogier van der Weyden, »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, Art Gallery and Museum, Burrell Collection, Glasgow (vgl. De Vos, zit. Anm. 142, S. 347).

In der Literatur wird oft der Einfluss Gerard Davids und Hieronymus Boschs auf die Landschaften Joachim Patinirs diskutiert. Erst Robbins wies auch auf die Bedeutung Massys' hin, die sie mit der kompositorischen Ähnlichkeit von Patinirs »Flucht nach Ägypten« (Abb. 54)¹⁵⁷ zu Massys' »Ruhe auf der Flucht« begründete.¹⁵⁸ So wenig über die frühen Lebensjahre Patinirs bekannt ist, sicher ist, dass die beiden regen Kontakt und zeitweise auch zusammen gearbeitet hatten, ja dass Massys später auch als Vormund der Töchter Patinirs fungierte. In der oben erwähnten Tafel in Madrid fügte Patinir diverse apokryphe Wunder in seine ausgreifenden Phantasielandschaften ein. Ein Rückgriff, den Schwartz mit der zu dieser Zeit noch geringen Nachfrage nach reinen Landschaften begründete.¹⁵⁹ Aber genau dieser Überblick über die Landschaft, die generelle Sicht der Objekte und die kleinen, der Natur untergeordneten Protagonisten machen den Unterschied zu Massys deutlich. Wie Winkler schrieb: »In der noblen, etwas fragilen Bildung der Gestalten und in der subtilen Malweise weist das Bild nach rückwärts. Massys war mehr ein Vollender als ein neuen Zielen zugewandter Maler trotz der überraschend modern anmutenden Fassung dieses Bildes.«¹⁶⁰

¹⁵⁷ Joachim Patinir, »Flucht nach Ägypten«, 1516–17, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Mehr dazu bei Lizet Klaassen, in: Patinir, Ausst. Kat., Prado, Madrid 2007, Nr. 3, S. 170 ff.

¹⁵⁸ Robbins, zit. Anm. 20, S. 26. Sowohl die Autorin wie auch Robert Koch reihten das Bild vor 1515 ein (vgl. Robert Koch, Joachim Patinir, Princeton, New Jersey 1968, S. 22 f.). Neuerdings vermuteten Selina Blasco und Maximiliaan P. J. Martens aufgrund stilistischer Übereinstimmungen mit Patinirs »Landschaft mit dem Heiligen Hieronymus« im Prado, eine Datierung um 1516–17 (vgl. Documentos y fuentes bibliográficas relativas a Joachim Patinir, in: Patinir, Ausst. Kat., Prado, Madrid 2007, S. 363 ff.).

¹⁵⁹ Schwartz, zit. Anm. 110, S. 122 ff.

¹⁶⁰ Winkler, zit. Anm. 120, S. 345.

2.4 Der zwölfjährige Jesus im Tempel

(MNAA in Lissabon, 62,5 x 80,5 cm)

2.4.1 Forschungsstand

Carl Justi bezeichnete 1888 die Darstellung »Der zwölfjährige Jesus im Tempel« als eine der Perlen der Ausstellung von 1882. Aufgrund einer Bemerkung von José de Vasconcellos über portugiesische Mitarbeiter in der Werkstatt von Quentin Massys vermutete er eine Arbeit von Eduardo Portugalois, da er die Hand des Meisters dezidiert ausschloss.¹⁶¹

Anhand von charakteristischen Stilmerkmalen schätzte José de Figueiredo die Tafel 1931 als eine vor 1509 entstandene Arbeit Quentin Massys' ein.¹⁶²

1975 verneint André de Bosque eine eigenhändige Arbeit Massys', betont aber die große Ausgewogenheit in der Darstellung.¹⁶³

Abgesehen von den Figuren von Maria und Joseph weisen für Larry Silver die subtile Modellierung, die reiche Farbgebung und ein natürliches Bewegungsgefühl starke Parallelen zum »Johannesaltar« von Massys auf.¹⁶⁴

Im Katalog *Casa Perfeitíssima* von 2010 gestehen Annick Born und Maximiliaan P. J. Martens dem Meister persönlich bestenfalls kleine, aber entscheidende Korrekturen zu.¹⁶⁵

¹⁶¹ Justi, zit. Anm. 12, S. 147 f.

¹⁶² de Figueiredo, zit. Anm. 54, S. 17 ff.

¹⁶³ de Bosque, zit. Anm. 5, S. 144.

¹⁶⁴ Silver, zit. Anm. 2, S. 206.

¹⁶⁵ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 158 f.

2.4.2 Textquelle

Das Lukasevangelium (Lk 2, 46–49) und das apokryphe Thomasevangelium (Th 19,2) erzählen die Geschichte vom Vermissten des Jesusknaben auf dem Heimweg von Passahfest. Nach drei Tagen panischer Suche fanden Maria und Joseph ihn im Tempel inmitten der Schriftgelehrten. In seiner Dissertation weist Peter Landesmann auf die Wichtigkeit der Ausschmückungen des Thomasevangeliums hin, durch die Jesus bei der bildlichen Wiedergabe in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt wurde.¹⁶⁶

2.4.3 Bildbeschreibung und Analyse

Die besorgten Eltern entdecken das verschollene Kind in einem durch hohe, hölzerne Wände abgegrenzten Bereich des Tempels.¹⁶⁷ Über der Vertäfelung erkennt man im fahlen Licht gotischer Glasfenster ein von Seitenkapellen flankiertes Holzportal. Die räumliche Wirkung des Sakralraumes wird weniger durch Kontraste, als durch ein raffiniertes Spiel von Architektur und Beleuchtung akzentuiert. Der Lichteinfall im Zentrum des Geschehens erfolgt allerdings von rechts vorne und spiegelt sich in einer dunklen, glänzenden Marmorsäule, die leicht rechts der zentralen Achse das Bildfeld teilt. Oben endet sie in einem reich dekorierten Kapitell, unten in zwei umrundenden Stufen. Auf dem obersten Absatz steht der bloßfüßige Jesus in einem auberginefarbenen Kleidchen und zählt an den gespreizten Fingern der rechten Hand seine Argumente auf. Im Kontrapost an die Säule gelehnt, bildet er nicht nur das inhaltliche, sondern auch das formale Zentrum der Darstellung. Der nach vorne offene Kreis der Schriftgelehrten ermöglicht dem Betrachter die Teilnahme am Geschehen.

Bei den im Hintergrund eintretenden Eltern spiegelt sich nur auf dem Gesicht des Joseph Erstaunen, Maria betrachtet ihren Sohn eher mit einem nach innen gekehrten Blick. Der Verlust ihres Kindes, die verzweifelte, dreitägige Suche und seine Aussage über das »Haus des Vaters« gelten als schmerzhaft erlebte Mariens. Auf der anderen Seite zählt die Erleichterung über das Auffinden im Tempel aber auch zu ihren Sieben Freuden.

Zu beiden Seiten von Jesus sind jeweils drei Hohepriester dargestellt. Links sitzen sie schräg eng hintereinander, beginnend im Vordergrund mit einem etwas korpulenten Mann mit rotem Mantel und pelzverbrämter, schwarzer Kopfbedeckung. Seine Darstellung in strengem Profil erinnerte Reynaldo dos Santos an den »Alten Mann« im Museum Jacquemart-André in Paris (Abb. 55),¹⁶⁸ der

¹⁶⁶ Peter Landesmann, *Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Der Einfluss theologischer und geistesgeschichtlicher Tendenzen sowie geschichtlicher Ereignisse auf die Darstellung*, Diss., Wien 2007, S. 5. und S. 6, Anm. 1.

¹⁶⁷ Gertrude Schiller, *Zwölfjähriger Jesu im Tempel*, in: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 134 f.

¹⁶⁸ Quentin Massys, »Alter Mann«, 48 x 37 cm, Musée Jacquemart André, Paris. Mehr dazu bei Friedländer, zit. Anm. 13, S. 43 f. und Silver, zit. Anm. 2, S. 140 f., 170 ff., 233 f.

nach der Inschrift 1513 von Quentin Massys gemalt worden war.¹⁶⁹ Für das oft mit der »Alten Frau« in der National Gallery in London, deren Vorlage eine Zeichnung Leonardo da Vincis war, in Verbindung gebrachte Bild sucht die Forschung bislang vergeblich nach einem Vorbild oder einer Identifizierung. Wie gewisse Gesichtszüge nahe legen, könnte der Unbekannte zumindest vom Typ her durchaus als Anregung gedient haben.

Seine reservierte Haltung und vorsichtige Gestik¹⁷⁰ deuten auf einen lebhaften Disput mit dem Knaben. Die anderen Schriftgelehrten – sie alle tragen, halten oder blättern in einem Buch als Zeichen ihrer Weisheit – sind entweder tief in Gedanken versunken oder lauschen gebannt dem Streitgespräch. Beeindruckend ist die feine Zeichnung der Gesichter und ihre aussagekräftige Mimik. Obwohl der Schwerpunkt auf der Belehrung der Weisen liegt, hat Massys die innere Dramatik des Geschehens auf sehr subtile und ausgewogene Weise zum Ausdruck gebracht.

Eine glaubhafte Tiefenräumlichkeit erzielt Massys auf zweifache Weise. Einerseits durch seine bevorzugte Anordnung in Schichten, andererseits durch die versetzte Staffelung der drei Gelehrten links, die wie die vorkragenden Kulissen eines Theaters einen weiten Raum suggerieren. Unterstützt wird dieser Eindruck auch durch die hell erleuchtete, zweistufige Säulenbasis, die es dem Jüngling auch ermöglicht, gleichsam auf Augenhöhe mit den Rechtskundigen zu kommunizieren.¹⁷¹ Auf der rechten Seite verzichtet Massys bewusst auf ein Schließen der Szene, was schon im Sinne der Symmetrie naheliegend gewesen wäre, und schafft so viel Freiraum zwischen den Personen.

Entsprechend dem Licht im Innenraum fehlt eine starke Kontrastwirkung, vielmehr verwendet Massys Abstufungen der Grundfarben in verschiedener Intensität. Die Gefahr von Flächenhaftigkeit wird durch feine Modellierungen vermieden, wie man besonders bei den Faltenskonfigurationen bemerken kann. Die Reduktion auf nur wenige Grundfarben sorgt auch für einen harmonischen Zusammenhalt des Bildes.

¹⁶⁹ Reynaldo dos Santos bestätigte seine Datierungsannahme für die Tafel in der Zeit zwischen 1510 und 1512 durch den Vergleich des Mannes auf der linken Seite vorne mit dem der Tafel »Ein alter Mann« des Museums Jacquemart-André in Paris. Vgl. dos Santos, zit. Anm. 7, S. 6.

¹⁷⁰ Gabriele Groschner (Hg.), Zu den bekanntesten und gängigsten Gesten, in: Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Ausst. Kat., Residenzgalerie, Salzburg 2004, S. 70–95.

¹⁷¹ Die Darstellung von Jesus entspricht genau den Anleitungen in da Vincis Traktat über die Malerei: »... wenn er überzeugen möchte, müssen alle seine Gesten entsprechend sein; wenn er anhand verschiedener Gründe etwas erklären möchte, dann soll er mit den beiden ersten Fingern der rechten Hand einen Finger der linken Hand nehmen, wobei er die zwei kleineren Finger abgewickelt lässt; das Gesicht soll er dem Volk zuwenden, den Mund offen haben, so dass es aussieht, als würde er sprechen ...« (vgl. André Chastel, Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990, S. 308).

2.4.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke

Inhaltlich und kompositorisch unterscheidet sich Massys' Werkstattarbeit deutlich von der Lissabonner Tafel. Im Medaillon »Zwölfjähriger Jesus unter den Schriftgelehrten« (Abb. 56) sitzt der Knabe genau in der Mittelachse auf einem frontal gezeigten, mit einem roten Ehrentuch geschmückten Lehrstuhl vier Schriftgelehrten gegenüber. Durch die höhere Platzierung und die vier Stufen wird eine größere Distanz zwischen Jesus und den anderen Protagonisten zum Ausdruck gebracht. Die Symmetrie wird durch die V-förmige Anordnung der schräg hintereinander sitzenden Gelehrten unterstrichen. Links, ganz in den Hintergrund gedrängt und außerhalb des Blickfeldes von Jesus, sind Maria und Joseph vor einer Türöffnung sichtbar. In der Komposition entspricht die Darstellung der gängigen Bildtradition¹⁷², der schon Dürer in seinem »Sieben Schmerzen Altar« in Dresden folgte (Abb. 57)¹⁷³.

Anders wiederum Jan Joest in seinem Werk für die Pfarrkirche St. Nicolai in Kalkar (Abb. 58)¹⁷⁴. Das Hochaltarretabel, eine Auftragsarbeit für die Liebfrauenbruderschaft, schildert auf der Werktagsseite die Vita Jesu und entstand 1505–1508.¹⁷⁵ Im Zentrum des Bildes steht Jesus auf der untersten Stufe einer mächtigen, mit Vorhängen geschmückten Kathedra vor dem obersten Hohepriester, wird jedoch im Profil gezeigt und somit – nach Schollmeyer – als noch nicht erwachsen interpretiert.¹⁷⁶ Dem alten Mann im Lehrstuhl, der verwundert in einem Buch blättert, sieht ein anderer skeptisch über die Schulter. Drei weitere Figuren, teilweise in sehr exotischen Gewändern, stehen und sitzen vor dieser Szene und schließen sie zum Betrachter hin ab. Unter einem noch zum Tempel gehörigen Doppelbogen, aber hinter einer Balustrade, sieht man Joseph und Maria. Dieses Schema des zu Füßen der Kathedra mit dem ältesten Gelehrten stehenden Jesus findet sich im niederländisch-flämischen Raum im 16. Jahrhundert häufig und wird deshalb auch als niederländischer Typus bezeichnet.¹⁷⁷

Im Altar von Juan de Holanda in Palencia findet die Tempelszene (Abb. 59)¹⁷⁸ in einem dunklen Raum mit hochgestellten Fenstern statt, wobei schon durch die Schrägstellung der Ansicht die Dynamik unglaublich gesteigert wird. Überraschend ist die Position des Jesusknaben: Vom einfallenden Licht nur gestreift, steht er, fast verloren, unter einem in seiner Körperachse ausge-

¹⁷² Laut Schiller beginnt ab dem 12. Jahrhundert die Verbreitung jenes Bildtypus, wo Jesus, auf einer hohen Kathedra sitzend, vor den in einem geschlossenen oder nach vorne offenen Halbkreis versammelten Schriftgelehrten dargestellt wird (vgl. Schiller, zit. Anm. 167, S. 134 f.; Scherbaum, zit. Anm. 92, S. 265 f.). Man findet solche Beispiele um 1170 im »Hortus deliciarum« und 1350 bei Giotto in der Arena Kapelle in Padua.

¹⁷³ Albrecht Dürer, »Zwölfjähriger Jesus im Tempel«, 62,5 x 45 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (vgl. Anzelewsky, zit. Anm. 45, S. 132 ff.).

¹⁷⁴ Jan Joest, »Der zwölfjährige Jesus bei den Schriftgelehrten«, Hochaltarretabel, Werktagsseite, St. Nicolai, Kalkar. Mehr dazu bei Schollmeyer, zit. Anm. 37, S. 118 ff.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 42 ff.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 118.

¹⁷⁷ Volker Osteneck, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972, S. 587.

¹⁷⁸ Juan de Holanda, »Zwölfjähriger Jesus bei den Schriftgelehrten«, 48 x 37 cm, S. Antolín, Palencia (vgl. Schollmeyer, zit. Anm. 37, S. 310).

richteten Leseputz. Die durch die Handhaltung angedeuteten Belehrungen scheinen von den anderen gar nicht wirklich wahrgenommen zu werden. Gestenreich sind sie untereinander in eine lebhaft Diskussions vertieft. Ist der Knabe für einen Zwölfjährigen eigentlich zu klein proportioniert, überragt hingegen das hinter – man kann auch sagen, aus ihm – aufragende Pult die Gelehrten. Dabei könnte es sich um eine interessante Abwandlung des Säulenmotives handeln.

In frühen Darstellungen wurde der junge Jesus – ob auf einer Kathedra oder auf einem mehrstufigen Podest sitzend – weit über den Gelehrten positioniert, wobei sein Kopf bis an die Decke des Sakralraumes reicht oder dieser zumindest sehr nahe kommt (Abb. 60)¹⁷⁹. Es ist dies eine bildliche Anspielung auf Christus als alles überragendes Haupt der Kirche, heißt es in den Epheserbriefen doch: »Sie ist sein Leib und wird von ihm erfüllt.« (Eph 1, 22 f.) Auf den alten jüdischen Fundamenten will Christus einen neuen Tempel – die christliche Kirche – errichten. Seine tragende Rolle wird dabei mitunter durch Gewölberippen symbolisiert, die scheinbar seinem Kopf entspringen, seine Figur sozusagen einer Säule gleichgestellt. Unter dem Einfluss der Renaissance veränderte sich diese Darstellungsform, die Aussage an sich sollte jedoch nicht modifiziert werden.¹⁸⁰ Eine Alternative war die Verlegung der Figur Christi vor eine Säule.¹⁸¹ Abgesehen von verschiedenen Kopien (Abb. 61)¹⁸² aus dem späten 16. Jahrhundert, die auf eine nicht näher bekannte Darstellung von Hieronymus Bosch zurückgehen sollen, findet man das Motiv »Jesus vor der Säule« im Norden zuerst im »Sieben Schmerzen Retabel« des Quentin Massys und im Süden in einem Bild des Benvenuto Tisi, genannt Garofalo, um 1550 (Abb. 62)¹⁸³. Ob dieses Bildmotiv einem dieser Künstler, einem heute verschollenen Vorbild oder aber einer Beschreibung in einem populären theologischen Traktat zuzuschreiben ist, lässt sich heute ebenso wenig bestimmen wie der Kulturkreis seines Ursprungs. Dass der Säule mehr als nur eine künstlerische Bedeutung zukam, unterstreicht Landesmann mit seinem Hinweis auf eine im Petersdom existierende antike Marmorsäule, die so genannte »Santa«, an die sich der Legende nach Jesus bei seinem Disput im Tempel Salomons gelehnt haben soll.¹⁸⁴

Als Beispiele für die Gleichstellung von Jesus mit einer Säule seien eine Grafik des Soester Meisters, um 1410, im Landesmuseum zu Münster (Abb. 63) und ein Kupferstich des Meisters der Berliner Passion, um 1460 (Abb. 64) genannt. Der Soester Meister stellt Jesus auf einem Altar sitzend

¹⁷⁹ Heilsspiegel, Holzschnitt (Anton Sorg), Augsburg, 1476 (vgl. Landesmann, zit. Anm. 166, S. 113 ff.).

¹⁸⁰ Ebenda, S. 113.

¹⁸¹ Landesmann beruft sich auf folgende Verse des Neuen Testaments zu dem Vergleich Jesus mit dem Tempel: Joh 2, 19 ff.: »Jesus antwortete ihnen: Reißt diesen Tempel nieder, in drei Tagen werde ich ihn wieder aufrichten. Da sagten die Juden: Sechsendvierzig Jahre wurde an diesem Tempel gebaut, und du willst ihn in drei Tagen wieder aufrichten? Er aber meinte den Tempel seines Leibes.« Vgl. ebenda, S. 113 f.

¹⁸² Nachfolger von Hieronymus Bosch, »Jesus unter den Schriftgelehrten«, um 1545 oder später, 75 x 60 cm, Privatbesitz. Vgl. Jos Koldeweig, Paul Vandenbroeck und Bernard Vermet, Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk, Ausst. Kat., Rotterdam 2001, S. 55.

¹⁸³ Benvenuto Tisi, »Zwölfjähriger Jesus im Tempel«, 50 x 34 cm, Galleria Sabauda, Turin. Mehr zu diesem Maler und seinen Werken, vgl. Tatiana Kustodieva und Mauro Lucco, Garofalo. Pittore della Ferrara Estense, Ausst. Kat., Mailand 2008 und Anna Maria Fioravanti Baraldi, Il Garofalo. Benvenuto Tisi. Pittore (c. 1476 – 1559), Rimini 1993.

¹⁸⁴ Eine Inschrift von 1438 auf der von Kardinal Orsini angebrachten Marmorbrüstung erwähnt diese Legende. Vgl. Landesmann, zit. Anm. 166, S. 116 f., Abb. 118 und Enrico Mauceri, Colonne tortili così dette del Tempio di Salomon, in: L'Arte 1898, S. 377.

dar, wobei im Scheitelpunkt eine Säule mit Gewölberippen erkennbar ist, die als Hauptstütze einen baldachinartigen Aufbau trägt, der die gesamte Bildkomposition einrahmt. Der Kupferstich wiederum ist ein Exemplar jener ab 1450 am Niederrhein und in den Niederlanden massenweise produzierten Vorlagen, die vor allem zur Illustration von Stunden- und Gebetsbüchern benutzt wurden.¹⁸⁵ Er zeigt Jesus auf einer mehrstufigen Kathedra thronend, von den auf Bänken sitzenden Schriftgelehrten umgeben. Ansatzlos entspringen aus seinem nimbusgeschmückten Haupt Gewölbegrate, die die Decke des runden Tempelraumes stützen. In der weiteren Entwicklung dieses Schemas büßte die Säule zunehmend ihre architektonische Funktion ein und wurde zu einem rein illustrativen Symbol.

Bernard van Orley widmete sich dem Thema der »Sieben Schmerzen der Madonna« mehrfach. Auf dem Bild im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (Abb. 65)¹⁸⁶ findet sich unter den sieben die Muttergottes umrahmenden Tondi eine Szene mit dem »Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten«, die weitgehend der Komposition bei Massys entspricht. Auch hier handelt es sich um eine Disputatio, in der Jesus vor einer Säule stehend die Argumente an den Fingern aufzählt. Auffallend ist, dass Orley bei gleicher Anordnung wesentlich überzeugender mit der Raumentiefe umgeht.

Sowohl in der Frontalansicht als auch in dem ihm geläufigen Schichtaufbau zur Wiedergabe von Raumentiefe zeigt sich Massys' Darstellung noch stark der mittelalterlichen Tradition verhaftet. Durch die Interpretation des Tempels als gotisches Kirchenschiff und die eher konservative Auswahl der Gewänder für die Hohepriester verweist er auf die Gegenwart des Betrachters. In der Interpretation des Geschehens folgt er allerdings nicht der herkömmlichen, die Weisheit Jesu betonenden Lehrrede, sondern der freieren Form der Diskussion. Ob das vielleicht erstmals auftauchende Motiv eines – gemäß den Idealen der Renaissance – richtig proportionierten Jesus vor eine Marmorsäule auf eine Erfindung Massys oder aber auf ältere Vorbilder zurückgeht, lässt sich nach dem heutigen Stand der Forschung nicht beantworten.

¹⁸⁵ Landesmann, zit. Anm. 166, S. 138.

¹⁸⁶ Ein in der Galleria Colonna in Rom aufbewahrter Altar der »Sieben Schmerzen und Sieben Freuden der Madonna« weist eine idente Darstellung der Tempelszene auf.

2.5 Kreuztragung Christi

(MNAA in Lissabon, 82,5 x 82,5 cm)

2.5.1 Forschungsstand

Ebenso wie Andrée de Bosque 1975 konnte auch Larry Silver 1984 keine Charakteristika Massys' in der Malweise der Kreuztragung erkennen, glaubte aber dennoch an ein Konzept des Meisters.¹⁸⁷

Die von Annick Born und Maximiliaan P. J. Martens 2008 durchgeführten technischen Untersuchungen und Vergleiche zum »Johannesaltar« ergaben, dass auch bei der Kreuztragung der ursprünglich festgelegte Entwurf nicht wesentlich verändert wurde. Außerdem verwiesen die beiden Forscher auf bestimmte Merkmale – beispielsweise das Gesicht des Christus oder die karikaturhaften Peiniger –, die, unabhängig von einer eigenhändigen Ausführung, für ein »Marken-produkt« Massys' sprachen.¹⁸⁸

2.5.2 Textquelle

Berichte über die Kreuztragung Christi finden sich in allen vier Evangelien (Mt 27, 31–32; Mk 15, 20–21; Joh 19, 16–17 und Lk 23, 26–32). Aber mit Ausnahme des Lukasevangeliums wird keine große Aufmerksamkeit auf dieses Ereignis gerichtet und die Episode nur als Übergang und Weg zum Eigentlichen, der Kreuzigung selbst, behandelt.¹⁸⁹

Nach Johannes musste Jesus das Kreuz allein tragen, doch die anderen Evangelien berichten auch, dass die Soldaten, als sie Jesus aus der Stadt herausführten, auf Simon von Kyrene trafen und diesen zwangen, die Last für Christus zu schleppen.

¹⁸⁷ de Bosque, zit. Anm. 5, S. 144 und Silver, zit. Anm. 2, S. 207.

¹⁸⁸ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 157 ff.

¹⁸⁹ Barbara Wilk, Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandter Szenen bis um 1300, Diss., Tübingen 1969, S. 6 ff. Hier findet man eine ausführliche Interpretation verschiedener Texte – manche werden in dieser Arbeit nicht ausgeführt – sowie Hinweise zur Rolle Simons.

Nur der Evangelist Lukas erwähnt eine Volksmenge und die anwesenden Frauen. Dies war für die mittelalterliche Entwicklung der Darstellung zu einer vielfigurigen Szene wichtig.

Auch das apokryphe Nikodemusevangelium schildert ausführlich das Geschehen am Kreuzweg und die Begegnung zwischen Maria und ihren Begleitern mit Christus und schafft so, wie Barbara Wilk meint, eine »Synthese zwischen den verschiedenen Evangelienversionen«.¹⁹⁰ Theologische Traktate versuchten die Reaktionen der Mutter beim Anblick ihres leidenden Sohnes zu ergründen und auch in die bildliche Darstellung wurden verschiedene Motive wie der gemeinsame Gang von Maria und Johannes zum Kalvarienberg, Marias Ohnmacht, der Versuch der Vertreibung der Frauen oder die Beobachtung aus der Ferne aufgenommen.¹⁹¹

2.5.3 Bildbeschreibung und Analyse

Die brutalen Schergen haben Christus vor die Tore Jerusalems – hier als eine mittelalterliche flämische Stadt wiedergegeben – geführt und ihm das schwere Kreuz auf die Schultern geladen. Am Ende seiner Kräfte, aber erst am Anfang des langen Kreuzweges, stürzt er zu Boden. Einer der Folterknechte versucht, den Stolpernden mit aller Macht an einem um den Leib gebundenen Strick¹⁹² hochzureißen, der andere zieht Christus nach vorne und peitscht mit dem zusammengelegten Seilende auf ihn ein. Sadistisches Vergnügen verzerrt ihre Gesichtszüge. Jesus hingegen, in einen grauen Mantel gehüllt und die Dornenkrone auf dem Haupt, blickt mit ausdruckslosem Gesicht und gesenkten Lidern direkt aus dem Bild heraus. Und doch spürt man förmlich den Vorwurf, das Geschehen zuzulassen und nichts dagegen zu unternehmen. Nur ein zwischen seinen Füßen auf dem Mantelsaum liegendes Nagelbrett – ein in zeitgenössischen niederländischen Darstellungen beliebtes Motiv zur Bereitung weiterer Qualen beim Gehen oder im Fallen¹⁹³ – trennt die schreckliche Szene vom Betrachterraum. Damit wird auch dieses Detail zu einem Aufruf zur »compassio«, zum Miterleiden, ist doch der Weg zur Hilfestellung für den Zuschauer ebenfalls mit Schmerzen verbunden.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 9.

¹⁹¹ Beispiele zur Begegnung Christus und Mariae: *Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica*, um 1230-40; *Meditationes de passione Christi* des Jordanus von Quedlinburg, um 1370-80 gestorben; *Do der minnenklich got*, Anfang des 15. Jahrhunderts, vielleicht aus Straßburg; *Leben Jesu*, von Schreibmeisterin Regula aus dem Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden, um 1450/52; *Vita Jesu Christi* von Ludolph von Sachsen (1378 gestorben). In *Meditationes Vitae Christi des Pseudo-Bonaventura* (um 1300) wird erzählt, dass Maria, Johannes und die Begleiter wegen des großen Gedränges einen Umweg gingen und Christus an einer Kreuzung trafen, aber beide konnten vor Schmerz nicht miteinander reden. Vgl. Dietmar Lüdke, Die überlieferten Werke des Meisters der Karlsruher Passion, in: Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Ausst. Kat., Karlsruhe 1996, S. 76 ff. und Wilk, zit. Anm. 189, S. 9 und S. 12 f.

¹⁹² Wilk, zit. Anm. 189, S. 167. Ihrer Meinung nach tauchte der Leibstrick im 13. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Suche nach weiteren Ausdrucksformen der Grausamkeit auf. Zu dieser Zeit trug Christus das Kreuz noch selbst.

¹⁹³ Das Motiv des Nagelbrettes erschien ca. 1410 in illuminierten, holländischen Manuskripten und gewann im späten 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts in Antwerpen und anderen wichtigen Handelszentren der Niederlande an Popularität. In der Malerei findet man es vorwiegend in der deutschen und niederländischen Kunst und meistens bei Darstellungen der Kreuztragung Christi. Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema, wie auch Untersuchungen von möglichen literarischen Quellen und Interpretationen, vgl. James H. Marrow, *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Kortrijk 1979, S. 171-189.

Am linken Bildrand kauert in einer eigenartig knienden Haltung Simon von Kyrene in rotem Kleid und schwarzer Gugel und versucht das Kreuzgebälk zu stabilisieren. In seinem bärtigen Gesicht spiegelt sich erschrecktes Staunen. Hinter Christus und den Peinigern schreitet ein Herold und verkündet lautstark das Spektakel.¹⁹⁴ An seiner Fanfare hängt eine Fahne mit dem kaiserlichen Doppeladler auf gelbem Grund. Auch ein Trupp Soldaten begleitet den makaberen Zug und ganz am Schluss kommt noch ein Würdenträger mit hohem Hut durch das Stadttor geritten.

Maria, Johannes und eine weitere Frau in einem rosa Kleid beobachten die Prozession. Die Gottesmutter im blauen Gewand hat das Haupt – als einziges mit Heiligenschein – auf die im Gebet erhobenen Hände gesenkt, als würde sie flehentlich um Erbarmen bitten. Die beiden anderen Zuschauer stützen die der Ohnmacht nahe Gestalt.

Um alle Elemente der Tafel in dieser Größe wiederzugeben, hat der Künstler seltsam anmutende Lösungen gefunden. So wird keine der im Vordergrund agierenden Personen aufrecht stehend in voller Höhe gezeigt: Christus fällt, Simon kniet, und während einer der Knechte sein Köpergewicht nach hinten verlagert, um den Sturz zu verhindern, beugt sich der andere weit nach vor, um Jesus zu schlagen. Auch der dahinter stolzierende Herold macht einen ungewöhnlich großen Schritt. Die nächste Ebene zeigt die drei Beobachter nur mehr halbfigurig, als ob sie in einer Senke oder Graben stehen würden. So werden Maria und Johannes dem unmittelbaren Geschehen entrückt, ohne ein Opfer perspektivischer Größenreduktion zu werden. Obwohl sie der Erzählung nach das Ereignis aus der Ferne betrachteten, sind ihre Proportionen tatsächlich nur unwesentlich kleiner als die der Protagonisten im Vordergrund. Die optische Anordnung zwischen dem kreuztragenden Christus und dem grinsenden Sadisten zeigt wiederum jenen unmittelbaren Bezug auf, dem das ganze Programm des Altares untergeordnet ist – den Schmerz der Gottesmutter.

Die Komposition trägt dem Chaos dieser Episode Rechnung. Natürlich ergeben sich immer wieder Parallelen zwischen Körperachsen oder in Verbindung mit anderen Attributen, doch erweist sich keine als dominierend im Bildaufbau.

Verschiedene Lichtquellen sorgen für die Modellierung der Figuren, wenn auch nicht in konsequenter Weise. Einmal von rechts vorne oben, sehr gut sichtbar zum Beispiel bei der Erhellung des Gewandes Christi an der Schulter, am Reflex des Helmes der Schergen oder am Rücken der

¹⁹⁴ Die Trompetenspieler oder Hornbläser kommen in den spätmittelalterlichen Passionsdarstellungen häufig vor. Marrow untersuchte die unterschiedliche Bedeutungen dieses Motiv je nach Kontext sowie das Vorkommen in der Literatur (vgl. Ebenda, S. 153 ff.). Als primäre Funktion des Instrumentenspielers definierte Marrow den Aufruf zur Verspottung Christi während der Passion. Eine zweite Funktion bezieht sich auf eine bestimmte biblische Tradition, die das Trompetenspielen mit dem Töten der Opfertiere im Alten Testament in Verbindung bringt. Christus wird so mit den Opfertieren identifiziert und die Musikanten spielen, weil jemand zur Hinrichtung geführt wird. Nach Lüdke gelten solche Musikanten (Hornbläser) als Herolde des Pilatus, die die Kreuzigung Christi verkündigen und den nahen Tod verbreiten (vgl. Lüdke, zit. Anm. 191, S. 76). Da die Trompete in Massys' Bild nicht direkt auf Christus gerichtet wird, ist der Spieler meiner Meinung nach nicht als Führer oder Spötter, sondern quasi als Verkünder der Kreuzigung zu sehen.

begleitenden Frau, ein anderes Mal von links kommend und interessanterweise nur den Hut des Reiters beleuchtend.

2.5.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke

Der in der christlichen Theologie gegen Ende des 11. Jahrhunderts einsetzende Paradigmenwechsel Christi vom Sieger über den Tod zum Erlöser am Kreuz¹⁹⁵ führte in der bildlichen Darstellung auch zu einer Beschäftigung mit der Passionsgeschichte.¹⁹⁶ Unter diesem leidbezogenen Aspekt ist auch die Kreuztragung zu sehen. Zur Steigerung der »compassio« setzte die Mystik im 13. Jahrhundert verstärkt auf Johannes, Maria und andere Frauen.¹⁹⁷ Waren im 15. Jahrhundert der das Kreuz tragende Christus und sein Helfer Simon – er galt als Symbol der Heidenvölker¹⁹⁸ – schon ein allgemein verbreitetes Motiv, entwickelte sich im 16. Jahrhundert in der niederländischen Tradition die volkreiche Kreuztragung in einer weiten Landschaft.¹⁹⁹

Für seinen »Sieben Schmerzen Altar« wählte Massys die in der mittelalterlichen Malerei verbreitete Darstellung unmittelbar vor den Toren der Stadtmauer, hob jedoch die Begegnung von Maria und Jesus besonders hervor. Viele Künstler suchten seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nach neuen Lösungen für das berührende Zusammentreffen zwischen Mutter und Sohn und so ist diese Szene in vielen Varianten – vor oder dicht hinter Christus, auch von ihm unbemerkt hinter einem kleinen Hügel stehend oder von den Soldaten zurückgedrängt – zu finden. Oder aber wie bei Israhel van Meckenem, der in seinem Passionszyklus (Abb. 66)²⁰⁰ die Muttergottes in manchen Szenen mehrfach abgebildet hat. Die Kreuztragung wird in stark aufsichtiger Perspektive wiedergegeben und so Maria einerseits in Begleitung einer Frau mit einem Kleinkind am Arm²⁰¹ in der Nähe von Christus – optisch nur durch den Querbalken des Kreuzes getrennt – und andererseits im Hintergrund ohnmächtig und von Johannes und einer Frau gestützt positioniert. Nicht nur die Anordnung Marias zwischen Jesus und dem Schergen mit dem ausgestreckten Bein, sondern der Übeltäter selbst, die

¹⁹⁵ Gertrude Schiller, Kreuztragung Jesu, in: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd.2, Gütersloh 1968, S. 88.

¹⁹⁶ Die Darstellung der Kreuztragung Christi auf den Fresken in S. Urbano alla Caffarella in Rom vom Anfang des 11. Jahrhunderts gilt als das früheste Beispiel dafür, vgl. Wilk, zit. Anm. 189, S. 153. In Duccios Maestà (um 1308) trug Simon das Kreuz vermutlich zum ersten Mal, vgl. Ute Ulbert-Schede, Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst: von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Eine ikonographische Untersuchung, Diss., München 1961, S. 27.

¹⁹⁷ Wilk, zit. Anm. 189, S. 178. Das Motiv »Maria und Johannes« ist im Westen bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts auf Fresken in Assisi zu sehen.

¹⁹⁸ Lüdke, zit. Anm. 191, S. 75.

¹⁹⁹ Die volkreiche Kreuztragung Christi entstand in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts in Italien (vgl. Heinrich Laag und Géza Jászai, Kreuztragung Jesu, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994, S. 650). Ein Beispiel dafür ist Antonio da Firenzes Darstellung. Zur niederländischen Kreuztragung des 16. Jahrhunderts, vgl. Daniel Formanek, Die Darstellung der Kreuztragung Christi in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts vor Bruegel, Dipl. Arb., Wien 2008.

²⁰⁰ Israhel van Meckenem, »Kreuztragung Christi«, 21,2 x 14,6 cm (L.149). Mehr dazu bei Jutta Schnack, Der Passionszyklus in der Graphik Israhel van Meckenems und Martin Schongauers, Aschendorff, Münster, Westfalen 1978, S. 43 f.

²⁰¹ Ebenda, S. 43.

berittenen Hohepriester und die allgemeine Komposition könnten durchaus als Anregungen für Massys gedient haben.

Hieronymus Bosch platzierte in seiner Tafel aus dem Escorial (Abb. 67)²⁰² Maria und Johannes der Überlieferung entsprechend in der Ferne. Nur in der rechten oberen Ecke erlaubt die dicht gefüllte Szene einen Ausblick in den Hintergrund. Vor dem Anblick ihres leidenden Sohnes auf die Knie gesunken, stehen die Mutter und der sie tröstende Jünger isoliert auf einem weiten, leeren Feld. Einer Silhouette im Dunst gleich, sind dahinter die Mauern und Türme der Stadt erkennbar. Im Zentrum der großfigurig angelegten Darstellung stürzt Christus unter der Last des Kreuzes zu Boden. Seine Körperhaltung und der auf den Betrachter gerichtete Blick entsprechen weitgehend jenen in Massys' Bild, wirken aber nicht so überzeugend vom Schmerz gezeichnet. Neben den üblichen Gräueltaten der Peiniger manifestieren sich bei Bosch die Qualen zusätzlich noch auf subtile Weise, in dem er Christus auf das am Boden liegende Nagelbrett treten lässt. Dieses auf den Zuschauer gerichtete fast »stille« Leiden interpretiert Walter Gibson glaubwürdig als eine Einladung sein eigenes Kreuz zu tragen, also als Appell zur »imitatio Christi«.²⁰³ In Massys' den Schmerz drastisch überzeichnender Darstellung – nicht nur im Antlitz Christi, sondern auch in den grotesk vom Sadismus verzerrten Gesichtern der Folterknechte – könnte man wiederum eine vorwurfsvolle Mahnung vor der »immerwährenden Passion«²⁰⁴ erkennen.

In ihrem Bestreben, die Realität in all ihren Facetten darzustellen, setzten sich die Künstler des 15. Jahrhunderts vermehrt mit den Absonderlichkeiten der menschlichen Physiognomie auseinander. Auch die Beschäftigung mit optischen Verkürzungen und Verdrehungen von Körpern in Bewegung führte oft zu eigenartig karikaturhaften Figuren. Beides wurde manchmal eingesetzt, um das Schlechte im menschlichen Wesen aufzuzeigen. So weisen schon die Gesichter der Schergen in Schongauers »Kreuztragung« (Abb. 68)²⁰⁵ seltsam grimassenhafte Züge auf und die Genter Darstellung von Hieronymus Bosch (Abb. 69)²⁰⁶ bietet ein regelrechtes Kaleidoskop abstruser Eigenarten. Und auch in der Lissabonner Tafel lassen sich diese Prinzipien ansatzweise erkennen.

Aber Massys hob nicht nur die Folterqualen hervor, einen ebenso wichtigen Akzent legte er auch auf den »inneren« Schmerz der Gottesmutter. Seinem gewohnten Schichtenaufbau treu, ging es ihm nicht so sehr um eine überzeugende Raumtiefe, als um eine Möglichkeit, die horizontale

²⁰² Hieronymus Bosch und/oder Werkstatt, »Kreuztragung Christi«, 150 x 94 cm, Monasterio de San Lorenzo, El Escorial (vgl. Roger H. Marijnissen, Hieronymus Bosch. The Complete Works, Antwerpen 1987, S. 280).

²⁰³ Walter S. Gibson, *Imitatio Christi: the Passion scenes of Hieronymus Bosch*, in: *Simiolus, Netherlands quarterly for the history of art*, VI, 1972-73, S. 83 ff.

²⁰⁴ Larry Silver, *Hieronymus Bosch*, München 2006, S. 329.

²⁰⁵ Martin Schongauer, »Kreuztragung Christi« (L. 26), vgl. Max Lehrs, *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. V, Wien 1925, S. 147 ff.

²⁰⁶ Hieronymus Bosch, »Kreuztragung Christi«, 76,7 x 83,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Gent. Mehr dazu bei Marijnissen, zit. Anm. 202, S. 378 f.; Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch*, London 1975, S. 127 f. und zur Typik Boschs vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, *Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, Bd. 58, München 1981, S. 89 ff.

Dimension von »Ferne« vertikal zu interpretieren, die Mutter sozusagen auf eine andere Höhe zu stellen, und sie damit vor perspektivischen Verkürzungen zu bewahren.

Die »Kreuztragung Christi« aus Den Haag

Eine auf den ersten Blick verblüffende Ähnlichkeit zeichnet Massys' Kreuztragung in Den Haag (Abb. 70)²⁰⁷ aus und im direkten Vergleich glaubt man eher die Unterschiede als die Übereinstimmungen suchen zu müssen. Das dominierende Zentrum der Darstellung ist der vergleichsweise übergroße Christus mit dem Kreuz, das hier seine Figur eher isolierend unterstreicht. In dieser Version des Themas reduziert Massys die Anzahl der Personen und verzichtet – mit Ausnahme der Peiniger, des Soldaten und des Trompetenspielers weitgehend auf narrative Elemente. Zur abschließenden Stadtsilhouette im Hintergrund stellt er noch den Tempel von Jerusalem und den Blick auf Golgotha dar.

War die Anwesenheit Marias in der Lissabonner Tafel noch ein wichtiger Aspekt der Komposition, steht jetzt allein das Leid Christi im Vordergrund. Nicht einmal Simon von Kyrene hilft ihm beim Tragen des Kreuzes. Unter der schweren Last zu Boden gesunken, stützt Jesus sich mit der Linken auf einer Bodenwelle ab und versucht mit der Rechten das drückende Gebälk auf den Schultern zu balancieren. Währenddessen ziehen und reißen die Schergen ihn vorwärts und schlagen auf ihn ein. Umso eindringlicher fleht sein unter halb geschlossenen Lidern auf den Betrachter gerichteter Blick um Hilfe. So könnte man Massys' gestalterische Änderungen auch im Sinne eines Andachtsbildes verstehen.²⁰⁸

Kreuztragung bei »Sieben Schmerzen« Darstellungen

Das Bild mit der Kreuztragung aus Dürers »Sieben Schmerzen Altar« befindet sich heute in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden (Abb. 71)²⁰⁹. In der Szene vor dem Stadttor erkennt der eben zu Boden gestürzte Christus seine Mutter in der nachfolgenden Menge. Das Kreuz auf seinen Schultern mit der rechten Hand im Gleichgewicht haltend, stützt er sich mit der Linken auf einen im Weg liegenden Steinquader. Seinen Kopf wendet er über die rechte Schulter nach hinten und schaut mit leidendem Blick auf die links hinter ihm ohnmächtig zusammengebrochene Maria. Diese Körperdrehung wirkt, besonders in Verbindung mit der perspektivischen Anordnung der anderen Figuren, sehr unrealistisch, lenkt aber die Aufmerksamkeit des Betrachters eindringlich auf die schmerzvolle Verbundenheit von Mutter und Sohn. Die Distanz zwischen den beiden Protagonisten

²⁰⁷ Quentin Massys, »Kreuztragung Christi«, 82,5 x 59 cm, Mauritshuis, Den Haag. Vgl. de Bosque, zit. Anm. 5, S. 148 und Silver, zit. Anm. 2, S. 96, 208.

²⁰⁸ de Bosque ist der Meinung, dass die Tafel auch Teil eines Altares gewesen sein könnte (vgl. de Bosque, zit. Anm. 5, S. 148).

²⁰⁹ Albrecht Dürer, »Kreuztragung Christi«, 63 x 44,5 cm, Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresden (vgl. Anzelewsky, zit. Anm. 45, S. 132 ff.).

wird nicht durch eine überzeugende Tiefenräumlichkeit, sondern durch einen Bruch in der Perspektive angedeutet. Einerseits Christus und die Schergen auf einer stark aufsichtig wiedergegebenen Handlungsbühne, andererseits die durch das Stadttor strömende Menschenmenge mit Johannes, Maria und einer weiteren Frau – anhand des in der Hand gehaltenen Tuches vielleicht als Veronika zu identifizieren – in der vordersten Reihe in Frontalsicht, wobei der lange Kreuzesstamm gleichsam als optischer Raumsprung fungiert.

Juan de Holanda hingegen setzt die Kreuztragung (Abb. 72)²¹⁰ in eine düstere Gebirgslandschaft. Von Tor, Mauer oder Stadt ist hier keine Spur zu sehen. Auch zeigt er nicht jenen dramatischen Augenblick vermehrter Pein, als der geschundene Christus unter der Last zu Boden fällt, sondern lässt ihn – geschlagen, gestoßen und gezogen – als zentralen Teil dieser unheimlichen Prozession vorüberziehen. Den Kopf gesenkt, ist er ganz auf den mühsamen Anstieg nach Golgatha konzentriert. Der Betrachter bleibt Zuschauer. Genau so wie auch Maria, gestützt von Johannes, den Leidensweg ihres Sohnes aus der Ferne verfolgt. In der Felsenlandschaft im Hintergrund ist sie angesichts der Qualen Jesu betend in die Knie gesunken. Sie kann ihrem Sohn nicht beistehen, ein Labyrinth aus Steinblöcken verhindert ein verzweifertes Einschreiten. Und diese Hilflosigkeit empfindet auch der Betrachter des Bildes, denn Pflanzenwuchs und Erdwellen machen ein Übergreifen in den Bildraum unmöglich. Hier wird Marias Schmerz – dem ja der Altar gewidmet ist – eher als ohnmächtige Passivität im makaberen Ablauf der Ereignisse, denn als Aufruf zur »compassio« gedeutet. Kein vorwurfsvoller Blick, sondern die Unnahbarkeit der Szene macht betroffen.

Die Brüsseler Arbeit aus Massys' Werkstatt (Abb. 73) zeigt im Kreuztragungsmedaillon eine kompositorische Ähnlichkeit zum oben besprochenen Bild von Bosch aus Madrid. Die johlende Menschenmenge an der Via dolorosa – die hier von rechts nach links, auf die Mauern der Stadt zu, verläuft – wird hinter dem das Kreuz schleppenden Christus zusammengedrängt und durch die massiven Balken gleichsam in Schach gehalten. Vor der übergroß dargestellten Figur des Erlösers kniet Veronika mit dem Schweißtuch, den Rücken zum Betrachter gekehrt. Im freien Raum davor fällt der Blick auf die ganz klein im Hintergrund vor der Stadtmauer stehenden Gestalten von Maria und Johannes. Die Aufmerksamkeit wird so auf die Hilfe der jungen Frau gelenkt, die für die aktive Unterstützung mit dem wahrhaftigen Abbild des Herrn ausgezeichnet wurde. Obwohl die Tafel den Sieben Schmerzen der Madonna geweiht ist, richtet die Darstellung eine deutliche Aufforderung an den Betrachter, sich aktiv an der Beendigung oder zumindest Erleichterung der Passion Christi zu beteiligen, denn nur dann wird auch ihm gebührender Lohn zuteil.

Auch Bernard van Orley konzentriert sich in seiner Antwerpener »Sieben Schmerzen Tafel« (Abb. 74) voll und ganz auf diese Episode und verzichtet sogar auf die Konfrontation zwischen Maria und Jesus. Im Medaillon zieht das grausame Spektakel wieder von links nach rechts vor die Befesti-

²¹⁰ Juan de Holanda, »Kreuztragung Christi«, 48 x 37 cm, S. Antolín, Palencia (vgl. Schollmeyer, zit. Anm. 37, S. 310 ff.).

gungen der Stadt. Dem in der Bildmitte von den Schergen gepeinigten Christus versperrt die rechts vor ihm kniende Veronika den Weg und hält ihm in ihren hochgestreckten Armen das Schweiß­tuch entgegen. Die weiten Draperien ihres ausgebreiteten Mantels verleihen der Handlungsbühne einen überzeugenden Aufbau in die Tiefe des Raumes. Über den Folterknechten und dem Herold mit der geschwungenen Trompete bilden die Türme der Stadt und die Hügel von Golgatha die Horizontlinie.

2.6 Kreuzigung Christi

(MNAA in Lissabon, 92,0 x 90,5 cm)

2.6.1 Forschungsstand

Bisher haben sich nur wenige Forscher mit dieser Tafel auseinandergesetzt. In ihrer Untersuchung ordnete Diane T. Robbins 1972 die ganze Darstellung – Figuren und Landschaft – der »Hand A« zu, die durch einen trockenen, oftmals sogar spröden Stil und Wiederholungen einzelner Elemente charakterisiert wird.²¹¹

Der Mangel an den in der Zentraltafel manifesten Qualitäten Massys' zeigt sich nach Ansicht von Andrée de Bosque auch in der Kreuzigung. In ihrer Monografie von 1975 verweist sie auf die – im Vergleich zu anderen Bildern Massys' – fehlende Eleganz Marias. Die Unausgewogenheit des heiligen Johannes erinnere eher an die Arbeit eines Kopisten der »Kreuzigung« von Ottawa.²¹²

Ergebnisse der technischen Untersuchungen von 2008 zu dieser Kreuzigungstafel haben Annick Born und Maximiliaan P. J. Martens bislang nicht veröffentlicht. Im Katalog *Casa Perfeitissima* von 2010 findet sich nur eine kurze Beschreibung.²¹³

2.6.2 Textquelle

Alle vier Evangelien erzählen vom Kreuzestod Christi (Mt 27, 33-56; Mk 15, 22-41; Lk 23,33-49; Joh 19, 17-37), Johannes ist aber der Einzige, der die Anwesenheit Marias auf Golgotha notiert. Im Laufe

²¹¹ Robbins, zit. Anm. 20, S. 96 f.

²¹² de Bosque, zit. Anm. 5, S. 144 ff.

²¹³ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 159 ff.

der Entwicklung wurde das Bildthema der Kreuzigung seit dem frühen Mittelalter vielfach von theologischen Schriften und Interpretationen beeinflusst.²¹⁴

2.6.3 Bildbeschreibung und Analyse

Auf dem zerfurchten Boden der Richtstätte erhebt sich in der Mittelachse bildfüllend das Kreuz mit dem toten Christus. Ein Lendenschurz mit wehenden Enden bedeckt den geschundenen Körper. Knochenreste liegen am Boden verstreut herum. Die in hellen und dunklen Beigetönen gemalte Erde läuft in sanften Formationen sternförmig auf den Kreuzesstamm zu und weist kaum Pflanzenwuchs auf. In die Tiefe zu geht das Braun in ein dunkles Grün über, der Gesamteindruck der Landschaft bleibt jedoch weiterhin karg und öd. Das gilt auch für die zum Horizont hin immer heller werdenden Hügel, die zwar eine gelungene atmosphärische Perspektive andeuten, jedoch seltsam undramatisch und stimmunglos erscheinen. Zwei Baum- und Gebüschinseln an den Bildrändern wirken daher fast wie eine Entschuldigung. Die dem entsetzlichen Ereignis so gar nicht entsprechende, fast idyllische Szenerie setzt sich in einem ebensolchen, eher ausgewaschen wirkenden Himmel mit kaum erkennbaren Wolkenkonturen fort. Der friedliche Eindruck wird durch eine weitläufige, mit auffallend viel Grün durchsetzte Stadt- und Flussansicht im Hintergrund noch verfestigt.

In der zur Dreifigurengruppe gehörigen Darstellung sieht man rechts, auf einer Höhe mit dem Kreuz, den barfüßigen Johannes in kräftig rotem Kleid, fast bildparallel, jedoch leicht zur Bildmitte gedreht, in vor Entsetzen erstarrter Haltung. Eine Hand hält er an den halb geöffneten Mund, als würde ihm vor Schreck die Stimme versagen, die andere abwehrend in Brusthöhe erhoben. Mit rotgeweiteten, weit aufgerissenen Augen blickt er zu Christus auf.

In einer flachen Senke auf der linken Bildhälfte steht Maria, wie gewöhnlich in blauem Kleid mit goldverbrämtem Saum, apathisch in weltferne Trauer versunken. Mit der rechten Hand berührt sie die Schläfe ihres bildauswärts geneigten Hauptes, mit der linken rafft sie den Umhang vor der Brust zusammen. Durch die überzeugende Darstellung von Kummer und Leid berührt die Figur der Gottesmutter auf eigenartige Weise. Angefangen bei ihrer Position in der Bodenwelle bis zu ihrer zwar bildparallelen, allerdings vom Kreuz abgewandten Körperhaltung, vermittelt sie den Eindruck völliger Ignoranz gegenüber der aktuellen Realität. Wie ein Fremdkörper verweigert sie jegliche Reaktion auf die Umwelt. So verständlich diese Haltung angesichts des grausamen Schicksals sein mag, so befremdlich scheint sie im Zusammenhang mit einem Altar, dessen Programm doch gerade auf die »compassio«, auf das empathische Mitfühlen der Passion des Erlösers ausgerichtet ist.

²¹⁴ Für weitere Textquellen vgl. Elisabeth Lucchesi Palli und Géza Jászai, Kreuzigung Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994, S. 606 f.

Verwirrend ist auch die Verbindung unterschiedlicher Perspektiven in den Bildebenen. Im Vordergrund wirken die Figuren der Kreuzigung – trotz ihrer überzeugenden Plastizität, vor allem im Faltenwurf – wie auf einer folienartigen Schicht angeordnet. Ihre Raumkoordinaten sind überwiegend bildparallel ausgerichtet. Dahinter erstreckt sich, diesmal in Aufsicht, die kahle Fläche von Golgotha. Hier scheinen die angedeuteten Raumachsen radial auf ein Zentrum zuzulaufen, das sich genau hinter dem Kreuzesnagel der Füße befindet. Dieser Ausrichtung folgt auch der Weg zwischen Hügeln und Bäumen, der am linken Bildrand in die Tiefe führt. Schließlich verliert sich die Landschaft, durch Farbe und Raumsprünge klar abgegrenzt, in der atmosphärischen Perspektive des Hintergrundes. Es entsteht fast der Eindruck, der Künstler habe beim Entwurf der Darstellung eine Bühne um das Kreuz herum errichten wollen. Eine Absicht, die hier durch den flächenhaften Vordergrund zunichte gemacht wurde, bei der »Kreuzigung« von Ottawa (Abb. 75)²¹⁵ ein paar Jahre später aber durch den kreisförmig ausgebreiteten Mantel der Maria Magdalena genial gelöst wurde. Allerdings benötigt diese Lösung mehr Raum im Vordergrund, wodurch sich auch die Figurengröße reduziert, was wiederum nicht dem Konzept des Altares entsprochen hätte.

Trotz aller Widersprüche und Rätsel berührt die Schlichtheit der Kreuzigungstafel tief. Vielleicht um eine Konkurrenz zur Mater dolorosa zu vermeiden, werden Dramatik und Emotionen stark reduziert und nur auf sehr subtile Art und Weise – wie in der die mitleidende Verbundenheit ausdrückenden parallelen Kopfhaltung von Mutter und Sohn – manifestiert.

2.6.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke

Nach dem Aufkommen des in den Anfängen der christlichen Kunst noch unbekanntes Bildthemas »Christus am Kreuz« entstand in den frühbyzantinischen Darstellungen neben der vielfigurigen Kreuzigung auch die Dreifigurengruppe. Diese Reduktion auf Maria, Johannes und den Gekreuzigten fand zunächst vor allem auf liturgischen Geräten und so genannten Pektoralkreuzen Verwendung, später auch in anderen Kunstgattungen, wie Malerei, Buchmalerei und Plastik. Das früheste erhaltene Beispiel dürfte ein kleines, graviertes Bronzekreuz um 590 sein.²¹⁶ Seit dem 10. Jahrhundert schmückten die Assistenzfiguren mit Christus am T-Kreuz die Initialen der Worte »Te igitur«, der ersten Segensbitte des stets gleichbleibenden römischen Messkanons. Aus der Trennung vom Text entwickelte sich das selbständige »Kanonbild«.²¹⁷ Unter den vielfältigen Ausformungen von Kreuzi-

²¹⁵ Quentin Massys zugeschrieben, »Kreuzigung Christi«, 51 x 36 cm, National Gallery of Canada, Ottawa. Mehr dazu bei Baldass, zit. Anm. 119, S. 143 ff.; Broadley, zit. Anm. 1, S. 90 f.; Silver, zit. Anm. 2, S. 214 f.

²¹⁶ Bronzekreuz Rhode Island School of Design, Providence, vgl. Lucchesi Palli und Jászai, zit. Anm. 214, S. 610.

²¹⁷ Gertrude Schiller, Kreuzigung Christi, in: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Gütersloh 1968, S. 110-129; Rainer Schoch, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. III, Buchillustrationen, Nr. 264, S. 76 f. und Dietmar Lüdke, Die »Kreuzigung« des Tauberbischofsheimers Altars im Kontext der Bildtradition, in: Grünwald und seine Zeit, Ausst. Kat., Karlsruhe 2007, S. 209 f. Das Missale, das die verschiedenen Lesungen, Gebete und Gesänge der Messe umfasst, zählt zu den wichtigsten liturgischen Büchern. Lange Zeit handelte es sich bei den Messbüchern um kostbare handgeschriebene und illuminierte Einzelstücke, die erst seit den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts durch gedruckte Exemplare ergänzt und schließlich ersetzt wurden. Am Anfang stehen gewöhnlich ein Kalendarium und eine allgemeine Anleitung zur Feier der

gungsdarstellungen finden sich in weiterer Folge auch immer wieder Beispiele der einfachen Dreiergruppe, die an dem früh determinierten Bildschema festhielt.

So auch bei der großfigurigen Kreuzigung (Abb. 76)²¹⁸ in Berlin, die Hubert oder Jan van Eyck zugeschrieben wird. Von den im Vordergrund dominierenden Protagonisten erstreckt sich eine detailreiche, realistisch gestaltete Szenerie bis zu einer vieltürmigen Stadtsilhouette Jerusalems, die als Raumsprung nur ganz knapp von der in Luftperspektive gemalten Berg- und Flusslandschaft des Hintergrundes überragt wird. Nur Christus am Kreuze hebt sich über die Horizontlinie hinaus vom sommerblauen Himmel ab.

Radikaler verfährt Gerard David in seiner Darstellung vom Altar von San Girolamo della Cervara (Abb. 77)²¹⁹. Durch Absenkung des Horizonts auf das unterste Viertel des Bildes und die drastische Lichtstimmung steigert er die dramatische Wirkung enorm. Auf dem Plateau von Golgotha heben sich nun die Figuren wie Monumente vom schwarzen Himmel ab. Oder wie Pächt sagt: »Jede Gestalt ist ein isolierter und isolierbarer steiler Block geworden, aber wenn sich aus solchen Gestalten eine Kreuzigungsgruppe bildet, dann kann diese Isoliertheit Vereinsamung bedeuten und der Komposition nebst hieratischer Strenge höchsten Adel verleihen.«²²⁰ Diese Einsamkeit betrifft nicht nur die Emotionen der Protagonisten angesichts der unfassbaren Realität, sondern auch jenen Moment der Stille im Geschehen um das Kreuz, den in Massys' Tafel wie auch in der Eyck'schen Darstellung der menschenleere Weg zur Stadt symbolisiert.

Eine andere Ausdrucksform wählte Rogier van der Weyden bei seiner »Kreuzigung Christi« aus dem Escorial (Abb. 78)²²¹. Der Verzicht auf einen Landschaftshintergrund und eine höchst eigenartige Farbwahl prägen den Eindruck dieser Darstellung. Vor einem blutroten Ehrentuch stehen Maria und Johannes in seltsamer Halbgrisaille zu beiden Seiten des Gekreuzigten und bringen so die Isolation im Schmerz berührend zum Ausdruck.

So wie man bei Gerard David eine Weiterentwicklung der Rogier'schen Bildidee erahnen kann, so suchte auch Massys nach einer eigenständigen Gestaltung im Sinne der Eyck'schen Tradition. Wie schon Panofsky feststellte, griffen viele flämische Meister um 1500 auf die verehrten Vorbilder zurück, was zu einem enormen Anstieg an Kopien und Varianten der Werke Jan van Eycks, des Meisters von Flémalle und Rogier van der Weydens führte. Dieser im Zuge eines aufkommenden

Messe, am Ende die Benediktionen und ein Verzeichnis der Festmessen. Den Hauptbestandteil bilden die unveränderlichen Teile jeder Messliturgie: der Kanon und die Messordnung (vgl. Astrid Reuter, Grünewald und seine Zeit, Ausst. Kat., Karlsruhe 2007, Nr. 133, S. 368 f.).

²¹⁸ Hubert oder Jan van Eyck, »Kreuzigung Christi«, 44 x 30 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (vgl. Otto Pächt, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989, S. 174 ff.).

²¹⁹ Gerard David, »Kreuzigung«, Galleria di Palazzo Bianco, Genua. Mehr dazu bei H. J. van Miegroet, Gerard David, Antwerpen 1989, S. 211 ff., 294 f.; Ainsworth, zit. Anm. 128, S. 179 ff.; Pächt, zit. Anm. 115, S. 250.

²²⁰ Pächt, zit. Anm. 115, S. 250.

²²¹ Rogier van der Weyden, »Kreuzigung«, 325 x 192 cm, Monasterio de San Lorenzo, El Escorial (vgl. Panofsky, zit. Anm. 121, S. 300 f.; Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden 1399/1400 – 1464, Potsdam 2007, S. 121; Dirk De Vos, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999, S. 291 ff.).

Nationalbewusstseins entstandene Archaismus konnte »bei Gerard David essentiell und einsichtig, bei Colin des Coter essentiell, aber uneinsichtig, oder aber bei Jan Gossaerts auch nicht essentiell und uneinsichtig sein, Quentin Massys jedoch vertritt eine vierte Möglichkeit – jene eines Archaismus nämlich, der eher peripher als zentral, aber dennoch verständnisvoll und sehr konsequent ist.«²²²

Nun ist es fast unmöglich, aus der unglaublichen Fülle an Kreuzigungsbildern genau jene herauszufinden, die Massys als Vorlage oder Inspiration gedient haben könnten. In der althergebrachten Dreifigurengruppe sind Grunddisposition und Konstruktion schon früh festgelegt worden. Nur in der Darstellung des Gemütes und der Ausgestaltung der Umgebung waren Adaptionen möglich. In seinen Ausführungen über Massys' Kreuzigungsbild in Ottawa führt Larry Silver die langgestreckte, feingliedrige Gestalt Christi – sie ist mit jener der Lissabonner Tafel durchaus ident – auf Eyck'sche Darstellungen zurück, die im Turiner Stundenbuch (Abb. 79)²²³ und in Kopie (Abb. 80)²²⁴ im Ca' d'Oro in Venedig zu finden sind, die flatternden Enden des Lententuches aber auf Rogier van der Weyden.²²⁵

Ein Bild, das Massys wahrscheinlich gekannt hat, ist Justus van Gents Kreuzigungstriptychon (Abb. 81) in der Kirche St. Bavo zu Gent. Die Mitteltafel zeigt zwar eine volkreiche Kalvarienbergszene, doch verschiedene Bildelemente könnten durchaus Ideen für Massys geliefert haben. Der schon aus dem Eyck'schen Œuvre bekannte V-förmige Ausschnitt ineinandergreifender Hügelkonturen hinter dem Kruzifix zeigt eine vergleichbare Stadtansicht, aber auch die Konturlinien selbst könnten durch Verlängerung zu jenen eigenartigen Diagonalen in Massys' Raumkonstruktion beigetragen haben.

Kreuzigung bei »Sieben Schmerzen« Darstellungen

In der einige Jahre zuvor entstandenen »Sieben Schmerzen Tafel« aus Massys' Werkstatt sieht man im Kreuzigungsmedaillon (Abb. 82) noch eine weitere weibliche Person – wahrscheinlich Maria Magdalena – am Bildrand links neben der Gottesmutter. Zur anderen Seite hin steigt ein felsiger Berghang an, von Baumstümpfen und eigenartig laubarmen Bäumen bestanden. Nur der Raum unmittelbar beiderseits des Kreuzstammes erlaubt einen weiten Ausblick in die atmosphärische Ferne des tief liegenden Horizonts. Zum oberen Bildrand hin verdunkelt sich der Himmel zunehmend. Maria und Johannes stehen zum Kruzifix – einem nach oben verlängerten Lateiner-Kreuz – gewendet. Maria hat ihre Hände vor der Brust gekreuzt, Johannes die seinen abwehrend erhoben.

²²² Panofsky, zit. Anm. 121, S. 356.

²²³ Turiner Stundenbuch, »Kreuzigung«, fol. 48v, Museo Civico, Turin (vgl. Panofsky, zit. Anm. 120, S. 232 ff.; Pächt, zit. Anm. 218, S. 207 ff.; Eberhard König, Die Très Belles Heures von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit, München 1998, S. 265 ff.).

²²⁴ Kopie nach Jan van Eyck, »Kreuzigung«, Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Venedig. Mehr dazu bei Hans Belting und Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983, S. 128 ff.; Bernard Aikema, *Pittura veneziana del XV secolo e ars nova dei Paesi Bassi*, in: *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Venedig 1999, S. 202.

²²⁵ Silver, zit. Anm. 2, S. 214 f.

Auch Dürer wählte eine vielfigurige Kreuzigung für seine »Sieben Schmerzen der Madonna« (Abb. 83)²²⁶, suchte aber eine Lösung abseits der symmetrisch-frontalen Tradition. Die entlang einer Diagonale – sie steht wiederum in Beziehung zu den anderen Tafeln des Altares – gestaffelten Trauernden gruppieren sich vor einem bildeinwärts gedrehten Kruzifix am rechten Rand. Obwohl die Szene immer noch hart im Vordergrund spielt, verleihen die Überschneidungen der Figuren und vor allem die Ansicht des Gekreuzigten in Dreiviertelprofil dem Bild Tiefe und eine glaubwürdige Verbindung zu der im Hintergrund gezeigten Stadt am Meer.²²⁷

Juan de Holandas »Christus am Kreuz« (Abb. 84)²²⁸ aus Palencia hält sich wie die Massys'sche Darstellung an die symmetrisch, frontal angeordnete Komposition. Geschickt gestaltet der Künstler mithilfe der Assistenzfiguren eine dreieckige, auf den Kreuzstamm zulaufende Bühne im Vordergrund, ohne dabei die Dominanz der Protagonisten einzuschränken. Gleichzeitig schafft er damit auch ausreichend Raum für Pflanzendarstellungen und vor allem den Schädel Adams, auf den Maria mit ausgestrecktem Finger hinweist. Baumbestandene Berghänge umrahmen die Figuren in ihren farbintensiven Gewändern zu den Rändern hin. Hinterfangen wird die einsame Szene der Trauer von einem undurchdringlichen Felsgewirr, das als Raumsprung zum blau-grün gehaltenen Hintergrund fungiert. Über der atmosphärisch lichten Gebirgslandschaft mit dem turmreichen Jerusalem verdunkeln schwarze Wolken das Firmament.

Ein Ausdrucksmittel zur Steigerung der Dramatik, dessen sich auch Bernard van Orley in seinem Bild in Antwerpen (Abb. 85) bedient. Im Tondo mit der Kreuzigung bauscht außerdem ein fast spürbarer Sturm die wehenden Enden des Lententuches und fängt sich in den Kleidern der drei Figuren vor dem zentral-frontalen Kruzifix. Im Vordergrund kniet mit dem Rücken zum Betrachter Maria Magdalena. Die in Verzweiflung hochgestreckten Arme drücken ihr ganzes Elend aus. Auch Johannes hat seine Hände in abwehrender Haltung erhoben, während die Gottesmutter die ihren in stiller Trauer vor der Brust verkreuzt.

²²⁶ Albrecht Dürer, »Christus am Kreuz«, 63,5 x 45,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (vgl. Anzelewsky, zit. Anm. 45, S. 132 ff.).

²²⁷ Ebenda, S. 132 ff. und Kutschbach, zit. Anm. 45, S. 97 ff. Dürer entwickelte diese asymmetrische Komposition im Kupferstich mit »Christus am Kreuz« von 1508 weiter (vgl. Lüdke, zit. Anm. 217, Nr. 115, S. 336 ff. und Anna Scherbaum, in: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. I, Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München/London/New York 2001, Nr. 61, S. 152 ff.).

²²⁸ Juan de Holanda, »Christus am Kreuz«, 48 x 37 cm, S. Antolín, Palencia (vgl. Schollmeyer, zit. Anm. 37, S. 312 f.).

2.7 Beweinung Christi

(Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro, Brasilien, 82,5 x 79,5 cm)

2.7.1 Forschungsstand

1888 erwähnte Carl Justi die Zugehörigkeit der in der Sammlung Fidié gesehenen Tafel der »Klage am Fuß des Kreuzes« zu einem Zyklus aus dem Kloster Madre de Deus.²²⁹

Das danach für lange Zeit als vermisst gegoltene Bild wurde von José R. Teixeira Leite und dem Restaurator Luiz Carlos Palmeira in der Escola de Belas Artes in Rio de Janeiro wiedergefunden und in einem Bericht von 1960 ohne weitere Angaben als ein originales Werk Quentin Massys' identifiziert.²³⁰

1971 beschrieb Diane T. Robbins – nur aufgrund einer fotografischen Vorlage und daher mit Vorsicht – die Ähnlichkeit in der Ausführung mit der »Kreuzigung Christi« und »Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab« nach den Kriterien der bereits erwähnten »Hand A«, wobei die sorgfältige Komposition ihrer Meinung nach auf ein Konzept des Meisters selbst hindeutete.²³¹

Larry Silver dagegen verwies 1984 besonders bei dieser Tafel auf eine nur minimale oder gar keine Beteiligung Quentin Massys' an der Ausführung.²³²

2.7.2 Textquelle

Im Neuen Testament findet sich keine Erwähnung über eine Beweinung am Kreuz, dafür jedoch im apokryphen Nikodemusevangelium. Passionstraktate und Predigten²³³ sind weitere Quellen, wobei die Beweinungsszene deutlich von der Kreuzabnahme oder der Grablegung zu unterscheiden ist.

²²⁹ Justi, zit. Anm. 12, S. 147 ff.

²³⁰ Teixeira Leite, zit. Anm. 11, S. 25.

²³¹ Robbins, zit. Anm. 20, S. 28 ff.

²³² Silver, zit. Anm. 2, S. 60.

2.7.3 Bildbeschreibung und Analyse

Am Fuße des nur durch einen vertikalen Balken und eine Leiter angedeuteten Kreuzes findet die Beweinung des toten Christus vor einer kargen, hügeligen Landschaftskulisse statt. Die trauernde Figurengruppe füllt die gesamte Breite der Bildfläche aus und wird sogar an den Rändern angeschnitten. Unmittelbar am unteren Bildrand liegt ausgestreckt der Leichnam Christi mit dem Kopf nach rechts auf einem Leichentuch. Der Körper ist ebenso zur Betrachterebene hin gedreht wie sein Haupt, das von Johannes mit von einem Tuch verhüllten Händen auf seinem Schoß gehalten wird. Maria kniet genau in der Bildmitte neben Johannes und beugt sich nach vorne über den Toten. Ihre Rechte legt sie auf die Brust des Heilands, als wolle sie ihn umarmen. Mit ihrer, von einem Teil ihres Kopftuches verdeckten und zum Gesicht erhobenen Linken scheint sie die Tränen zu trocknen. Magdalena, ganz links, in rosa getöntem Kleid und die offenen, lang gewellten Haare unter einer turbanartigen Kopfbedeckung hervorquellend, berührt salbend den Fuß Christi. Das Salbgefäß mit abgenommenem Deckel ist der einzige Gegenstand noch vor dem Toten. Auch sie wischt mit dem Zipfel eines Tuches über ihr Gesicht. Gleich hinter ihr und knapp vor der Leiter steht eine in Schwarz gekleidete ältere Frau mit gefalteten Händen und blickt auf den Leichnam hinab. In der rechten Bildhälfte halten über der linken Schulter des Johannes Nikodemus und Joseph von Arimathia, er mit dichtem Bart und einer pelzverzierten Kopfbedeckung, ehrfürchtig die auf einer Spitze des Leichentuches liegende Dornenkrone Christi.

Der Stamm des Kreuzes teilt das Bild in zwei fast gleich große Hälften, wobei auf der linken Seite die weiblichen und auf der rechten die männlichen Figuren angeordnet sind. Die parallel zur Bildebene und zueinander angeordneten Körper der trauernden Mutter und ihres toten Sohnes verbinden die beiden Hälften, halten die Komposition zusammen und bilden das Zentrum eines vom Arm Magdalenas bis zu Johannes und dem von der Hand des Nikodemus herabhängenden Tuches erweiterten liegenden Halbkreises. Durch Körperhaltung und die – mit Ausnahme Josephs von Arimathia – auf Christus gerichteten Blicke der Hinterbliebenen wird die apathische Geschlossenheit der Gruppe in ihrem unfassbaren Schmerz betont. Und trotzdem wird der Betrachter schon allein durch die eindringliche Präsentation des Gekreuzigten in aufsichtiger Perspektive gleichsam aufgefordert, den Kreis der Trauernden auf seiner Seite zu schließen.

Die Beweinungsszene stellt im Allgemeinen jenen Moment des Verweilens dar, in dem »der Leichnam Christi, von den Frauen und Männern seines Gefolges beweint und betrauert, eben vom

²³³ *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini*; *Karfreitagspredigt* des Georgus Nicodemiensis aus der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts; *S. Maria planctus* von Symeon Metaphrates aus der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts; Joannes Kinnamos vom Ende des 12. Jahrhunderts; *Liber de Passione Domini* aus dem 13. Jahrhundert, das früher Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wurde; *Meditatione vitae Christi* (vgl. Elisabeth Lucchesi Palli und Lidwina Maria Margreta Hoffscholte, Beweinung Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994, S. 278; Claudia Bertling, Die Darstellung der Kreuzabnahme und der Beweinung Christi in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum florentinischen Andachtsbild, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 77, Hildesheim/Zürich/New York 1992, S. 20 f., Anm. 14; Gertrude Schiller, Beweinung Christi, in: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Gütersloh 1968, S. 189).

Kreuz herabgenommen und noch bevor er in das Grab gebettet wird«²³⁴. Im Zustand tiefster Verzweiflung ist Maria im Begriff, ihren Sohn ein letztes Mal zu umarmen.

Die Komposition besteht aus Schichten, die stufenweise auf der Bildfläche angeordnet werden. Den Vordergrund bildet der Körper Christi, danach folgt die Gruppe mit Magdalena, Maria – sie ist die Einzige, die durch ihre Umarmung eine überzeugende Verräumlichung andeutet – und dem knienden Johannes und schließlich die beinahe isokephal angeordneten Köpfe der schwarz gekleideten Frau, Josephs von Arimathia und des Nikodemus. Eine vertikale Betonung erhält das Bild nicht nur durch den Kreuzesstamm, sondern auch durch die aufrecht stehenden Männer rechts und die in einer Linie mit der Leiter ausgerichteten Figuren der Magdalena und der Frau in Schwarz auf der linken Seite.

Es ist keine räumliche Verbindung zwischen dem einfach gestalteten Hintergrund und den Figuren zu erkennen. Die betonte Kargheit der Landschaft und die Eintönigkeit des Himmels lenken den Blick des Betrachters nicht vom Augenblick tiefsten Schmerzes ab.

2.7.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke

Vorbilder und Anregungen

Die frühchristliche Kunst des Westens kannte das Thema der Beweinung Christi nicht. Wahrscheinlich fand es erst durch die Texte des Symeon Metaphrastes aus der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts Niederschlag in der bildenden Kunst. Erhalten sind mehrere byzantinische Darstellungen aus dem 11. Jahrhundert. Da das Ereignis in der Darstellung des Passionsgeschehens zunächst jedoch eng mit der Kreuzabnahme und der Grablegung verknüpft war, ist es oft schwierig, eindeutige Aussagen zu treffen. Mit dem Einsetzen von – vor allem – Maria und Johannes als Gefühlsträger und der Entwicklung eines gestischen Repertoires der Trauer und Verzweiflung entstand die eigentliche Beweinungsszene. Unter dem Einfluss der Ostkirche gelangte der Typus nach Italien und erlebte durch die Schriften *Meditationes Vitae Christi* und *Tractatus de lamentatione Virginis* gegen Ende des 13. Jahrhunderts eine große Verbreitung. Giotto gelang durch Weiterentwicklung der althergebrachten Tradition die dezidierte Darstellung des Verharrens und damit eine völligen Loslösung vom Bewegungsablauf der Grablegung. Besonders in Deutschland und in den Niederlanden wird die Beweinung Christi vor dem 14. Jahrhundert nur selten dargestellt.²³⁵

²³⁴ Gert von der Osten, Beweinung Christi (und Erbärmdebild), in: Reallexikon der deutschen Kunst, Bd. II, Stuttgart-Waldsee 1948, S. 457.

²³⁵ Lucchesi und Hoffscholte, zit. Anm. 233, S. 278.

Einflüsse aus dem Norden – etwa das Vesperbild der Marienklage – und aus dem Süden – das italienische »imago pietatis« – führten in der Folge zu verschiedenen Darstellungsformen der Beweinung Christi, wobei Massys' Bild in die szenische Kategorie eingeordnet werden kann, die im Vergleich eine größere Freiheit in der Gestaltung gewährte, vor allem was die Anordnung der Figuren betraf. Obwohl dieser Typus dem Naturalismus des späten 15. und 16. Jahrhunderts besser entsprach, konnte er nördlich der Alpen die vorherrschende pietäartige – »eine mehrfigurige Gruppe der Pietà«²³⁶ – Form nicht verdrängen.²³⁷

Bezeichnend ist, dass schon Albrecht Dürer nur diesen Typus verwendete. Sein Holzschnitt aus der »Großen Passion« um 1496/99 (Abb. 86)²³⁸ scheint Anregungen für Massys' »Beweinung« geliefert zu haben. Während Dürer die Szene noch in einen narrativen Kontext stellt und die Orte der benachbarten Ereignisse – links der Golgathahügel und rechts die Grabeshöhle – in der sich in die Tiefe erstreckenden Landschaft sichtbar sind, reduziert Massys die Örtlichkeit auf ein Minimum. Der Kreuzesstamm ist noch sichtbar – und verharrt im schmerzvollen Augenblick gleich nach der Abnahme des Leichnams.

Ähnlichkeiten finden sich in der Figurengruppe. So bei Johannes, der in der rechten Bildhälfte den leicht angehobenen Oberkörper des Erlösers mit seinen Knien stützt. Ebenso ist die Haltung der Gottesmutter identisch, auch wenn Massys mit dem Übergreifen ihres rechten Armes auf die Brust Christi nicht nur den Abschied, sondern eine emotional viel stärkere letzte Umarmung andeutet. Die stehende Frau²³⁹, die sich in beiden Darstellungen findet, stimmt in Gestik und Dramatik überein, gehört aber zu dem schon früher entwickelten Repertoire zur Demonstration schierer Verzweiflung.

Die auffallend dichte Konzentration der Klagenden über der Figur Christi bei Dürer löst Massys auf, indem er die Personen über die ganze Bildbreite verteilt und so einen Rahmen um das Zentrum aus Mutter und Sohn schafft. Aus dem durch Mimik und Gestik gesteigerten, fast »lauten« Aufschrei der Trauer wird bei Massys ein verhaltenes, individuelles Klagen über den unfassbaren Verlust.

Trotz Dürers Vorbild bleibt Massys bei seinem charakteristischen Schichtenaufbau. Eine Anregung könnte daher auch in der Tradition Rogier van der Weydens liegen. Aus seiner Werkstatt stammt zum Beispiel eine »Beweinung Christi«, die sich heute in Den Haag befindet (Abb. 87)²⁴⁰.

²³⁶ von der Osten, zit. Anm. 234, S. 460.

²³⁷ Ebenda, S. 468.

²³⁸ Albrecht Dürer, »Beweinung Christi«, um 1498/99, »Große Passion«, 9, Holzschnitt, 19,1 x 28,4 cm, monogrammiert (vgl. Panofsky, zit. Anm. 73, S. 82 f.; Anke Fröhlich, in: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Holzschnitte und Holzschnittfolgen, Bd. II, München 2002, S. 202 ff.).

²³⁹ Wölfflin sieht in Dürers Bild die stehende Figur als Magdalena und die kniende, die die Hand Christi hält, als Maria an. (vgl. Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 61). Dagegen deuteten Panofsky und Appuhn die stehende Frau als die Muttergottes. (vgl. Panofsky, zit. Anm. 73, S. 83 und Horst Appuhn, Albrecht Dürer: Die drei großen Bücher, Dortmund 1979, S. 154).

²⁴⁰ Werkstatt oder Nachfolge Rogier van der Weydens, »Beweinung Christi«, um 1460, 80,7 x 130,3 cm, Mauritshuis,

Frappante Ähnlichkeit fällt nicht nur beim mittig²⁴¹ angeordneten, nur im Stamm erkennbaren Kreuz und der schräg gestellten Leiter auf, sondern auch in der Position, Gestik und Haltung der stehenden Frau.

Das schon bei frühen byzantinischen Darstellungen gezeigte Betten des Leichnams auf ein am Boden ausgebreitetes Tuch findet sich häufig in der altniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Beispielsweise bei Petrus Christus (Abb. 88)²⁴², aber auch im oben zitierten Haager Werk, bei Memling (Abb. 89)²⁴³ und Geertgen tot Sint Jans (Abb. 90)²⁴⁴. In den drei letztgenannten Werken ist der Körper des Heilands allerdings seitenverkehrt ausgerichtet, so dass sein Kopf nach links weist. Ein Einfluss, der auf die übliche Anordnung bei der Marienklage zurückzuführen ist.

Die Beweinung im Œuvre Quentin Massys'

Massys widmete sich dem Thema der Beweinung mehrfach, sei es szenischer Natur – wie bei seinem berühmten »Johannes-Altar« in Antwerpen – oder bei kleineren Bildern, die wahrscheinlich für die private Andacht konzipiert waren, als pietäartiger Typus. Ein Beispiel hierfür findet sich im Pariser Louvre (Abb. 91)²⁴⁵. Dazu kann man auch jene halbfigurigen Tafeln zählen, die Massys in späteren Jahren schuf und die heute nur als Werkstattkopien erhalten sind.²⁴⁶

Die Darstellung im Louvre weist eine starke Orientierung an einer »Beweinung« von Dieric Bouts (Abb. 92)²⁴⁷ auf, die wiederum an Rogiers »Marienaltar« erinnert. Übereinstimmungen zeigen sich im diagonal ausgerichteten, versteiften Körper Christi, dem gestreckt zu Boden fallenden Arm, wie auch in der Haltung des Johannes, der das Haupt des Toten mit einem Tuch stützt. In dieser Pariser Variante der Beweinung reduziert Massys die Zahl der Dargestellten auf drei und verlegt das Geschehen in eine weite Landschaft, die Jerusalem, Golgotha und die Grabeshöhle erkennen lässt.

Den Haag (vgl. Jochen Sander, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, S. 84 ff.; Aikema, zit. Anm. 224, S. 226 f.; De Vos, zit. Anm. 221, S. 403 f.).

²⁴¹ Möglicherweise war die Tafel Massys' ursprünglich größer, was für eine mittige Einrichtung des Kreuzes, so ähnlich wie bei der Haager Tafel, durchaus denkbar wäre.

²⁴² Petrus Christus, »Beweinung Christi«, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel. Mehr dazu bei Max J. Friedländer, Die Altniederländische Malerei, Vol. I, Berlin 1924, 156 ff.; Pächt, zit. Anm. 115, S. 80 ff.; Maryan W. Ainsworth, The Art of Petrus Christus, in: Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges, Ausst. Kat., New York 1994, S. 25.

²⁴³ Hans Memling, Triptychon des Adriaan Reins, um 1480, Johannes-Hospital, Memlingmuseum, Brügge (vgl. Carlos van Hooreweder, Hans Memling im Sint-Jans-Spital Brügge, Brügge 1984, S. 22.; Valentin Vermeersch, Hans Memling, Brügge 1994, S. 13 f.; De Vos, zit. Anm. 142, S. 170 ff.).

²⁴⁴ Geertgen tot Sint Jans, »Beweinung Christi«, Kunsthistorisches Museum, Wien. Vgl. Max J. Friedländer, zit. Anm. 141, S. 16 ff.; Pächt, zit. Anm. 115, S. 218 f.

²⁴⁵ Quentin Massys, »Pietà«, 36,7 x 50,2 cm, Louvre, Paris. Larry Silver schlug als mögliche Datierung aufgrund des Typus des Antlitzes Johannes' wie auch der dichten Gruppierung ca. 1514 – im Zeitraum des »Geldwechslers« im Louvre – vor, wobei andererseits der Typus der Madonna, wie auch die weite Landschaft an den »Passionsaltar« von Coimbra (datierbar zwischen 1513 und 1517) und die »Kreuzigung« von Ottawa (wahrscheinlich nach 1515) erinnern, vgl. Silver, zit. Anm. 2, S. 212 f. Zu weiteren Analysen vgl. Walter Cohen, Studien zu Quinten Metsys. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in den Niederlanden, Bonn 1904, S. 29 ff.

²⁴⁶ Silver, zit. Anm. 2, S. 229.

²⁴⁷ Dieric Bouts und Werkstatt, »Beweinung Christi«, ca. 1460, Louvre, Paris (vgl. Périer-D'Ieteren, zit. Anm. 77, S. 324 ff.).

Bouts' Versuch einer Verräumlichung mithilfe des in die Tiefe zu Johannes hin ausgerichteten Leichnams ignoriert Massys und greift wieder einmal auf seine eher auf die Fläche bezogene Schichtenkonstruktion zurück. Die »schmerzerfüllte Kontemplation«²⁴⁸ Marias mit einem letzten In-den-Armen-Wiegen ihres toten Sohnes transformiert Massys durch ein körpersprachlich eher Ergebenheit signalisierendes Kreuzen der Arme vor der Brust in Richtung »compassio«²⁴⁹. Hat im »Sieben Schmerzen Altar« Johannes noch einen sehr aktiven und tragenden Anteil am Trauergeschehen – auf seinen Knien ruht der Oberkörper des Erlösers, mitfühlend legt er seinen Arm um Marias Schultern –, reduziert sich seine Rolle in der französischen Darstellung fast auf eine Rahmehandlung der pietäartigen Mutter-Sohn-Beziehung.

Die Beweinung bei zeitgenössischen Darstellungen der »Sieben Schmerzen der Madonna«

Das Thema der Beweinung wurde im 16. Jahrhundert immer wieder aufgegriffen, wobei den bildenden Künstlern schon zu Beginn eine bereits seit dem 14. Jahrhundert entwickelte breite Palette an Darstellungsmöglichkeiten zur Verfügung stand.²⁵⁰

Bernard van Orley wählte in den Medaillon seiner Darstellung der »Sieben Schmerzen der Madonna« in Antwerpen (Abb. 93), ähnlich wie Massys, eine bildparallele Seitenansicht des Leichnams Christi mit kniender Muttergottes, die die Hand ihres Sohnes hält und sich zu ihm beugt, was möglicherweise für die Kenntnis des oben erwähnten Dürer'schen Holzschnitts spricht. Die reduzierte Gruppe aus Maria, Johannes und Magdalena stellte er an den Fuß des Kreuzes, das diesmal im Ganzen zu sehen ist. Trotz des engen Bildausschnittes zeigt der Hintergrund eine weite Landschaft mit Stadtansicht. Dagegen stellt die »Beweinung« von Juan de Holanda (Abb. 94)²⁵¹ einen in den Raum hinein positionierten Körper des Toten mit übereinander gekreuzten Füßen dar. Der Vordergrund wird auf der rechten Seite durch die Dornenkrone und Pflanzenwuchs gestaltet. Ähnlich detailverliebt ausgeführte Felsen schließen die Szene im Hintergrund ab. Die Trauernden werden – wie bei Massys – durch Nikodemus und Joseph von Arimathia erweitert. Auch Dürer hat eine »Beweinung« (Abb. 95)²⁵² im Rahmen der »Sieben Schmerzen der Madonna« gemalt. Die vor einem T-Kreuz und einer detailreich geschilderten Landschaft versammelte Gruppe von Personen bringt in expressiven Gesten den schmerzhaften Verlust des Heilands zum Ausdruck. Kopf und Oberkörper des nach rechts aufgerichteten Leichnams werden vom Knie des Johannes gestützt. Maria kniet in der Bildmitte und hebt mit beiden Händen den linken Arm des Erlösers in die Höhe. Hinter ihr zwei

²⁴⁸ Pächt, zit. Anm. 115, S. 126.

²⁴⁹ Ainsworth, zit. Anm. 128, S. 109 f.

²⁵⁰ Goldberg, Heimberg und Schawe, zit. Anm. 30, S. 275.

²⁵¹ Juan de Holanda, »Beweinung Christi«, 48 x 37 cm, S. Antolín, Palencia (vgl. Schollmeyer, zit. Anm. 37, S. 313 f.).

²⁵² Albrecht Dürer, »Beweinung Christi unter dem Kreuz«, 63 x 46 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (vgl. Anzelewsky, zit. Anm. 45, S. 132 ff.).

weitere Klagefrauen, rechts Nikodemus und – angeschnitten – Joseph von Arimathia. Obwohl bildparallel ausgerichtet, könnte die auffallende Darbietung des geschundenen Körpers – ebenso wie auch Holandas Verräumlichung – auf eine »Ostentatio« hinweisen. Hier wird der Oberkörper Christi, im Sinne der spätmittelalterlichen Eucharistieverehrung²⁵³ aufgerichtet und von hinten gestützt dem Betrachter beinahe frontal zur Andacht präsentiert. Dieser wird somit aufgefordert, sich persönlich – durch ein sündenfreies und gottgefälliges Verhalten – am Abnehmen des Körpers vom Kreuze zu beteiligen.

Der aus Italien kommende Typus, dessen Ursprung auf die halbfigurige »imago pietatis« zurückgeführt wird, war bereits durch Rogier van der Weydens Darstellung der »Grablegung« in Florenz in der altniederländischen Malerei bekannt und scheint nördlich der Alpen auf große Resonanz gestoßen zu sein. Dennoch griff Massys auf eine auf den ersten Blick scheinbar einfache, reduzierte Darstellung zurück, da es ihm – dem Thema des Retabels entsprechend – um die Verbildlichung der Schmerzen Marias ging.

²⁵³ Das Eucharistiefest (Festum Corporis Christi) wurde 1264 eingeführt, erlebte aber erst im 14. Jahrhundert große Verbreitung. Mit der Überreichung der Kommunion durch den Priester mit den Worten »Corpus Christi« wird besonders die Gegenwart seines Leibes und Blutes zelebriert (vgl. Peter Browe, Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter, München 1933, S. 70–80 und Goldberg, Heimberg und Schawe, zit. Anm. 30, S. 278, Anm. 41).

2.8 Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab

(MNAA in Lissabon, 82,5 x 79,5 cm)

2.8.1 Forschungsstand

1929 erwähnte Friedländer die Tafel – wie auch die »Darbringung im Tempel« und die »Ruhe auf der Flucht« – in seiner *Altniederländischen Malerei* als Teile eines größeren Altars und schrieb es Massys mit den Worten zu: »... nach Erfindung und Ausführung eine der glücklichsten Schöpfungen Quentins.«²⁵⁴ Dem schloss sich 1933 auch Ludwig Baldass trotz der seiner Meinung nach ungewöhnlich gestauchten Proportionen der Figuren an.²⁵⁵

Diane T. Robbins ordnete die Arbeit – sowohl Figuren als auch Landschaftsdarstellung – anhand der von ihr entwickelten Zuschreibungskriterien der sogenannten »Hand A«, den Entwurf jedoch dem Meister selbst zu.²⁵⁶

Annick Born und Maximiliaan P. J. Martens stellten bei Vergleichen mit der Mater dolorosa trotz ähnlicher Technik eine weniger präzise Ausführung der Stadtlandschaft fest, was sie zur Annahme einer Werkstattarbeit führte.²⁵⁷

2.8.2 Textquelle

Über die Geschehnisse nach der Kreuzigung Jesu erzählen alle vier Evangelisten, allerdings sind die Schilderungen mitunter widersprüchlich. Auch in den apokryphen Evangelien des Petrus und des Nikodemus findet man Berichte darüber. Übereinstimmend hatte Joseph von Arimathia den Leib Christi nach dessen Tod erhalten, ihn in Leinen gewickelt und in eine neu errichtete Grabhöhle gebettet, die er mit einem schweren Stein verschloss. Aufgrund der Weissagung von der Auferstehung

²⁵⁴ Friedländer, zit. Anm. 13, S. 55.

²⁵⁵ Baldass, zit. Anm. 119, S. 165 f.

²⁵⁶ Robbins, zit. Anm. 20, S. 96 f.

²⁵⁷ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 160.

am dritten Tage ließ Pilatus den Ort der Grablegung von Soldaten bewachen. Da der folgende Tag ein Sabbat war, konnten die einem nahen Angehörigen zustehenden Salbungen nicht vollzogen werden. Dies wollten die Begleiterinnen, die Jesus aus Galiläa gefolgt waren, frühmorgens am nächsten Tag nachholen, fanden jedoch das Grab leer vor.

2.8.3 Bildbeschreibung und Analyse

Zwei Drittel sowohl der Höhe als auch der Breite der Tafel nimmt allein eine Gruppe von vier trauernden Personen ein. Sie steht ganz im Vordergrund vor einer dahinter aufragenden Wand mit Grabhöhle, die durch einen Felsbogen noch akzentuiert wird. Das eintönige Hellbraun der Bodenformation wird nur sporadisch von grünen Pflanzeninseln unterbrochen und steht im Kontrast zu den kräftig bunten Farben der Kleider. Am linken Bildrand stützt ein barfüßiger, rot gewandeter Johannes die vom Schmerz gebeugte, betende Gottesmutter Maria, die sich – der Schrittstellung nach zu urteilen – vom Grabe weg bewegt. Ihre Kleidung entspricht jener in der Zentraltafel. Auf der anderen Seite bietet der Madonna eine Frau Halt, die ein violettes, V-förmig dekolletiertes Kleid mit Ärmeln in changierenden Farben und eine turbanartige Kopfbedeckung trägt. Der rosa Mantel mit Goldbordüre ist um Schulter und Körpermitte gewickelt und faltenreich über den linken Arm geworfen. Die Frau wird von Born und Martens als Maria Magdalena identifiziert, die in der Beweinungsszene ein ähnliches Gewand trägt.²⁵⁸ Dies scheint umso wahrscheinlicher, als ja der Altar als Ganzes betrachtet werden muss, und daher eine Vergleichsmöglichkeit unmittelbar daneben gegeben war. Allerdings lässt der Zustand der Tafel in Brasilien keinen eindeutigen Schluss zu.

Haben die Madonna und Johannes den Blick gesenkt, wendet Maria Magdalena den Kopf zu einer weiteren, von der Dreiergruppe etwas abgesetzten Frau hin, die eine ähnliche Kopfbedeckung trägt. Über ihrem hell violetten, bodenlangen Kleid trägt sie einen grünen, gold-verbrämten Umhang, der im Halsbereich von einer schwarzen Masche zusammengehalten wird. Ihren Blick hat sie voll Mitgefühl auf Maria gewendet, mit den Händen verweist sie hingegen auf zwei weitere weibliche Personen, die im Mittelgrund am rechten Bildrand erkennbar sind. Die Frauen stehen auf einem Weg, der vom Grab nach rechts, um den Felsen herum, zu einer im Hintergrund liegenden großen Stadt führt. Eine mächtige Mauer mit imposantem Tor schützt das vieltürmige Gemeinwesen. Am höchsten Punkt ist ein achteckiger Kuppelbau zu erkennen, eine Architektur, die im Mittelalter oft als Anspielung auf den Jerusalemer Felsendom verstanden wurde. Hinter der Stadt erhebt sich ein zum Rand hin ansteigendes Gebirge in dunklen, blaugrünen Farbtönen. In etwas hellerem Blau zeichnen sich weitere Berge und Hügel am Horizont ab. Die vom Berghang weitgehend verdeckte Sonnenscheibe verleiht dem Himmel einen rotgoldenen Glanz, der zum oberen Rand des Bildes in ein dunkles Blau übergeht. Schwarze Wolkenfahnen verleihen der Szene eine düstere Stimmung, allerdings ohne eindeutigen

²⁵⁸ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 185.

Hinweis, ob es sich um einen Sonnenaufgang oder -untergang handelt. Trotz der bedrückenden Lichtverhältnisse am Horizont sind die vier Protagonisten in natürlichem Tageslicht dargestellt. Glanzlichter und mäßige Kontraste modellieren die friesartig angeordneten Figuren in überzeugender plastischer Darstellung. Obwohl die Gruppe von Maria und ihren Helfern, wie auch die voranschreitende Frau, eine nach schräg vorne gerichtete Bewegung andeuten, gelingt es trotz dieser räumlichen Koordinate nicht, sie mit der Hintergrundkulisse zu verbinden. Stehen Johannes und Maria noch glaubwürdig auf der schmalen Handlungsbühne vor der Felswand, wirkt speziell die Frau im grünen Mantel wie aufgeklebt. Nur die in der rechten Ecke angedeutete dunkle Bodenwelle lässt den Versuch errahnen, Tiefe zu suggerieren. Eigenartig ist auch die Komposition der Tafel, die an die Beweinungsszene des »Johannes-Altars« erinnert. So fällt sofort auf, dass die Vierergruppe gänzlich von der Felswand hinterfangen wird, die nach rechts hin, fast den Konturen der letzten Person folgend, abrupt abbricht und den Blick in die Tiefe freigibt. Einzig die überleitenden Hände verbinden die beiden unterschiedlichen Teile des Bildes. Betrachtet man das Retabel in seiner Gesamtheit, war es dem Künstler offensichtlich wichtig, die Dramatik der Schmerzensmadonna in der Zentraltafel nicht durch eine Wiederholung jener Komposition zu beeinträchtigen.

Von den zwei Frauen am Weg ist jene am rechten Rand in einen roten Mantel gehüllt. Sie trägt ein weißes Kopftuch, ihr Blick ist auf die Gruppe vor dem Grab gerichtet. Ihre Nachbarin im schwarzen Kleid hält ein Salbgefäß in ihren Händen und wendet sich zu den über einer Kuppe auftauchenden Wachsoldaten zurück. In dieser Frau glaubte Max Friedländer Maria Magdalena zu erkennen.²⁵⁹ Zu Recht allerdings weisen Born und Martens darauf hin, dass ein Gefäß mit Essenzen allein noch kein eindeutig zuordenbares Attribut sei, da nach den schriftlichen Quellen alle anwesenden Frauen am Grabe Salben und Parfüm mitbrachten.²⁶⁰

Was ist eigentlich dargestellt?

So verwirrend wie die Textquellen sind, so schwer ist auch die Einordnung des Bildes in die zeitliche Abfolge der Ereignisse. Daher divergieren auch die Meinungen der Forscher beträchtlich. Nach Friedländer handelte es sich um »eine selbstständige Paraphrase des Evangelienberichtes«, in der sich Quentin Massys in die »feierliche Würde der Bestattung« hineinversetzte.²⁶¹ So gesehen, kann man die Darstellung als jenen Moment deuten, als nach erfolgter Grablegung, Maria und die anderen Anwesenden diesen Ort des Schreckens verließen. In diesem Fall wäre es der Tag der Kreuzigung und in der untergehenden Sonne eilen die Wachen herbei, um auf das Grab aufzupassen. Born und Martens dagegen interpretierten die Szene so, dass die Trauernden gerade das Fehlen der Leiche Christi er-

²⁵⁹ Friedländer, zit. Anm. 13, S. 55.

²⁶⁰ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 185, Anm. 4 und Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*, II/2, Presse universitaires de France, Paris 1957, S. 542.

²⁶¹ Friedländer, zit. Anm. 13, S. 55.

kannt hatten und sich bestürzt vom Grabe wegwandten.²⁶² Dann wäre es der Sonnenaufgang am Tag der Auferstehung. Versucht man hingegen die Schriften nicht wortwörtlich auszulegen, scheint eine Zusammenfassung aller Geschehnisse dieser drei Tage nach der Kreuzigung am wahrscheinlichsten.

2.8.4 Tradition: Anregungen und zeitgenössische Werke

Statt einer eindeutigen Grablegung, wie sie normalerweise im Kontext mit den Sieben Schmerzen zu erwarten wäre, entschied sich Massys für eine Verlagerung des Themas, um den Schmerz der Gottesmutter noch mehr hervorzuheben. Wie Larry Silver bemerkte, wäre die eigentliche Bestattung, da auch sie mit einer Trauerzeremonie vor dem Toten verbunden ist, eine Wiederholung der vorangegangenen Beweinung sowohl hinsichtlich des Ortes als auch der Teilnehmer.²⁶³ Durch das Fehlen des Leichnams, das weitgehend reglose Verharren im Leid und die Versenkung Marias im Gebet war es dem Künstler möglich, einen eigenständigen Zeitpunkt in der Abfolge der Schmerzen darzustellen. Auch in der Werkstattarbeit in Brüssel (Abb. 17) wird eine Duplikation der gezeigten Emotionen vermieden, steht doch im Zentrum die Pietà am Fuß des Kreuzes und in den umgebenden Medaillons statt einer Beweinung die Grablegung Christi.

Einzelheiten der Darstellung weisen auf eine Kenntnis der Werke altniederländischer Malerei des 15. Jahrhunderts hin. So finden die auf dem Weg nach Golgotha auftauchenden Soldaten eine Entsprechung im Kreuzigungstriptychon von Justus van Gent zu St. Bavo in Gent (Abb. 81), was wiederum, wie Otto Pächt schrieb, die »Reversierung eines Eyckischen Motivs« ist, das aus der »Kreuzigung« des Turiner Stundenbuches im Museo Civico in Turin (Abb. 79) oder dem Tafelbild desselben Themas im Ca' d'Oro in Venedig (Abb. 80) bekannt ist.²⁶⁴

Eine weitere Quelle der Inspiration ist wahrscheinlich der »Hl. Christophorus« (Abb. 96)²⁶⁵ von ca. 1454–62. Zu ähnlich ist die Art der Himmelsdarstellung mit seinen Verfärbungen und den dunklen Wolkenstreifen mit rosa-orangen Lichtkonturen in dieser Arbeit aus der Werkstatt von Dieric Bouts. Während Bouts allerdings die besondere Beleuchtungssituation auch auf die Landschaft – und da speziell auf die Wasseroberfläche – überträgt und so »die farbige Passivität des Landschaftsmilieus völlig überwunden wird«²⁶⁶, beschränkt sich in der Lissabonner Tafel der Effekt nur auf die Gestaltung des Himmels. Diese Inkonsequenz führt bei Massys zu den schon beschriebenen eigenartigen Lichtverhältnissen. Da der Hintergrund des Bildes zum überwiegenden Teil von der aufragenden Felswand dominiert wird, erlaubt nur der verhältnismäßig schmale Bereich auf der rechten Seite die Illusion von

²⁶² Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 185.

²⁶³ Silver, zit. Anm. 2, S. 58.

²⁶⁴ Pächt, zit. Anm. 115, S. 153 f. und Pächt, zit. Anm. 218, S. 207 ff.

²⁶⁵ Dieric Bouts Werkstatt, »Hl. Christophorus« auf dem rechten Flügel der sogenannten »Perle von Brabant«, 62,6 x 28,1 cm, Bayerische Staatsgemäldegalerie, Alte Pinakothek, München. Zur Datierung vgl. Perier-D'leteren, zit. Anm. 77, S. 314 ff.

²⁶⁶ Pächt, zit. Anm. 115, S. 135 ff.

Tiefenräumlichkeit. Massys folgt dabei dem von ihm bekannten Prinzip der Schichtung in braunen, grünen und blauen Farbtönen. Durch die Zuweisung kräftiger Farben an die Dreiergruppe um Maria wird der Schmerzbezug unterstrichen, andererseits hilft der hellgrüne Mantel der vierten Person – im Bouts'schen Sinne²⁶⁷ – den Dualismus zwischen Figuren und Landschaft durch die farbliche Korrespondenz zu überwinden. Gerade dieser neuartige Einsatz von Farben ist ja auch eine der Qualitäten in Quentin Massys' Malerei.²⁶⁸

Der kompositorische Aufbau mit der Felsenhöhle auf einer Seite und einem Ausblick in die weite Landschaft auf der anderen Seite liegt auch dem Holzschnitt »Grablegung« aus Albrecht Dürers »Kleinen Passion« von 1509–10 (Abb. 97)²⁶⁹ zugrunde. Dem Bildthema entsprechend wird der Leichnam Christi von den Trauernden in einen Sarkophag gelegt und folgt damit dem im Orient gebräuchlichen Typus der Bestattung in Höhlen oder Felsengräbern.²⁷⁰ Auch in der bildlichen Konstruktion des Grabes finden sich Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken.

Der Hl. Johannes als Stütze der Gottesmutter findet sich mehrfach bei Rogier van der Weyden, in vergleichbarer Weise aber auch in dem Holzschnitt »Marias Rückkehr nach Jerusalem« (Abb. 98) aus *Das Boek van der Bedroffenisse unde Hertelyde Marien* von 1486. Einen noch größeren Anteil der Bildfläche als bei Massys beanspruchen die Figuren bei Gerard Davids »Maria und Johannes mit den trauernden Frauen« (Abb. 99)²⁷¹. Die in der Mittelachse positionierte Madonna ist tief ins Gebet versunken und wird von dem hinter ihr stehenden Johannes gehalten. Obwohl die Gruppe – Maria Magdalena und zwei weitere Frauen schließen die Komposition an den Rändern ab – dicht gedrängt steht, gelingt es David durch Anordnung und aufsichtiger Perspektive eine überzeugende Tiefenräumlichkeit wiederzugeben.

Damit sei nicht gesagt, dass Massys alle diese Werke kannte, aber wie so oft war er in der Lage, etwas Eigenständiges in der niederländischen Malerei zu schaffen.

²⁶⁷ Ebenda, S. 108.

²⁶⁸ Zur Farbgebung vgl. Heinz Roosen-Runge, *Die Gestaltung der Farbe bei Quentin Metsys*, München 1940.

²⁶⁹ Albrecht Dürer, »Grablegung«, um 1509/10, »Kleine Passion«, 29, Holzschnitt, H 127 B 98 mm, monogrammiert (vgl. Erich Schneider, in: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, Bd. II., München 2002, S. 331 f.).

²⁷⁰ Gertrude Schiller, *Frauen am Grab*, in: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 3, Gütersloh 1971, S. 181.

²⁷¹ Gerard David, »Maria und Johannes mit den trauernden Frauen«, ca. 1480, 45 x 42,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Vgl. Ainsworth, zit. Anm. 128, S. 94 ff.

3 Stellung im Œuvre des Künstlers

Es gilt für die Forschung als gesichert, dass das Polyptychon mit den »Sieben Schmerzen der Madonna« für die Kapelle des Klosters Madre de Deus in königlichem Auftrag hergestellt wurde. Damit lässt sich das Gründungsjahr des Klosters 1509 als »terminus post quem« festlegen. Andererseits kann mit dem Brief König Manuels vom Juli 1513, der von der Überreichung eines Stoffes an die Königinwitwe Leonor als »guarda-pó« – also als Staubschutz – für das Retabel von Madre de Deus berichtet, ein »terminus ante quem« fixiert und so ein Datierungsrahmen für das Werk erstellt werden.²⁷² Nach Meinung von Seabra Carvalho, dem Kurator des MNAA in Lissabon, fanden diese Stoffgaben als Schutz, aber auch als liturgisches Decorum Verwendung und die Dotierung legt nahe, dass der Altar zu diesem Zeitpunkt entweder bereits vollendet oder zumindest kurz vor der Fertigstellung war.²⁷³ Der Auftrag an einen zu jener Zeit schon berühmten Künstler in Flandern spricht höchstwahrscheinlich für den Hauptaltar als Bestimmungsort.

Dass von Quentin Massys leider nur wenige datierte und auch signierte Arbeiten erhalten geblieben sind, macht eine Rekonstruktion seiner künstlerischen Entwicklung sehr schwierig. Ludwig Baldass wies in seiner Beurteilung von 1933 auf die eigenartige Vermengung gotischer und renaissanceartiger Elemente hin und rechtfertigte viele Unstimmigkeiten mit dem auffallendsten Wesenszug des Meisters, dem Eklektizismus.²⁷⁴ Viele Spezifika seiner Malweise – Formen, Farben oder auch Figuren – hat Massys schon früh entwickelt und in seinen späteren Werken mit nur minimalen Änderungen immer wieder verwendet. Ob er sich dabei an den speziellen Wünschen seiner Auftraggeber orientierte, oder nur seiner eigenen Bildsprache gehorchte, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Dadurch wurden aber auch Eigenheiten einer Schaffensperiode leicht zu allgemeinen Charakteristika seines Stils.²⁷⁵ Aus diesem Grund beschränkte sich auch Larry Silver in der Einteilung des Œuvres weitgehend auf die Angabe ungefährender Zeiträume. Anhand bestimmter Merkmale, die markante Einschnitte in Massys' Kunst definieren, gelang es ihm dennoch, eine ambitionierte und überzeugende Chronologie zu erstellen. Nach ihr kann man vier größere Abschnitte unterscheiden. Da

²⁷² Das Dokument wurde bereits im Kapitel »Allgemeiner Forschungsstand« erwähnt.

²⁷³ Seabra Carvalho, zit. Anm. 15, S. 53 f.

²⁷⁴ Baldass, zit. Anm. 119, S. 141.

²⁷⁵ Silver, zit. Anm. 2, S. 192.

sind zunächst die frühen Arbeiten (ca. 1491 bis 1507), die Silver mit der »Thronenden Madonna mit Kind und Engeln« aus London beginnen lässt. Darauf folgt die Zeit der großen Altäre von 1507 bis 1513. Einen grundlegenden Wandel in der Bildkomposition ab 1514 führt Silver auf eine beginnende Zusammenarbeit mit Joachim Patinir zurück, der allerdings erst 1515 in den Antwerpener Urkunden genannt wird.²⁷⁶ Von 1514 bis 1524 zeichnen sich die Arbeiten von Quentin Massys generell durch hohe Experimentierfreude aus. Die letzten Jahre bis 1530 bilden das Spätwerk des Meisters.

Von den fünf großen Altären, die man derzeitigem Wissen nach Massys zuschreibt, entstanden drei mit großer Wahrscheinlichkeit zwischen 1507 und 1513. Der älteste, der »St.-Annen-Altar« (Abb. 100)²⁷⁷ für die Kapelle der St.-Annen-Bruderschaft in der Peterskirche in Löwen, wurde 1507 in Auftrag gegeben und 1509 vollendet. Das Werk befindet sich in den Musées royaux in Brüssel und ist mit der Inschrift »Quinte Metsys screef dit 1509« am linken Außenflügel signiert und datiert.

Der »Johannes-Altar« (Abb. 101),²⁷⁸ 1508 für die Kapelle der Schreiner Gilde in der Kathedrale von Antwerpen bestellt und 1511 fertiggestellt, ist im Koninklijk Museum in Antwerpen ausgestellt.

Es folgte der »Sieben Schmerzen der Madonna Altar« für das Kloster Madre de Deus in Lissabon von 1509 bis 1513.

Ebenfalls auf königlichen Wunsch entstand von 1514 bis 1517 das vom portugiesischen »feitor« in Antwerpen geordnete große »Passionstriptychon« (Abb. 102)²⁷⁹, das sich heute im Museu Nacional Machado de Castro in Coimbra befindet. Dieser Altar, dessen Mitteltafel, wie anhand eines erhaltenen Fragmentes zu vermuten ist, eine Kreuzigung zeigte, gehört nach Silver zu einer Gruppe von Bildern, die möglicherweise unter dem Einfluss Joachim Patinirs entstanden sind, da sie die für dessen Kunst sehr bezeichnenden Charakteristika aufweisen.²⁸⁰ In diesen Darstellungen, zu denen auch verschiedene Kreuzigungen (Abb. 75 und 103)²⁸¹ gehören, fällt vor allem ein anderes Verhältnis

²⁷⁶ Die erste konkrete Erwähnung Patinirs in Antwerpen ist 1515 in der St. Lukas Malergilde. Ob er bereits früher dort war und ob die beiden Künstler einander bereits kannten, ist es leider nicht mehr mit Sicherheit zu beantworten. Mehr als nur eine Zusammenarbeit wie bei der Darstellung der »Versuchung des heiligen Antonius« im Prado verband sie miteinander. So erklärte sich Massys nach einem Dokument vom 5. Oktober 1524 für die Töchter und die Witwe Patinirs verantwortlich, vgl. de Bosque, zit. Anm. 5, S. 425.

²⁷⁷ Quentin Massys, »St.-Annen-Altar«, Mitteltafel 225 x 220 cm, Flügel 225 x 92 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel. Mehr dazu bei Friedländer, zit. Anm. 13, S. 15 f.; Roosen-Runge, zit. Anm. 268, S. 35 ff.; Cohen, zit. Anm. 245, S. 18 ff., 83 f.; Broadley, zit. Anm. 1, S. 27 ff.; Robbins, zit. Anm. 20, S. 11 ff.; Silver, zit. Anm. 2, S. 34 ff., 201 ff.

²⁷⁸ Quentin Massys, »Johannes Altar«, Mitteltafel 260 x 273 cm, Flügel 260 x 120 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Mehr dazu bei Friedländer, zit. Anm. 13, S. 16 f.; Roosen-Runge, zit. Anm. 268, S. 125 ff., 182 ff.; Cohen, zit. Anm. 245, S. 24 ff., 81 ff.; Broadley, zit. Anm. 1, S. 49 ff., 132, 185 ff.; Robbins, zit. Anm. 20, S. 5 ff.; Silver, zit. Anm. 2, S. 45 ff., 204 f.; Broadley, zit. Anm. 1, S. 49 ff., 132, 185 ff.; Robbins, zit. Anm. 20, S. 5 ff.

²⁷⁹ Es war ein Auftrag von König Manuel durch Silvestre Nunes für das Kloster Santa Clara in Coimbra. Das Werk ist nicht datiert, aber Silvestre Nunes war zwischen 16. November 1513 und 1. März 1517 »feitor« in Flandern. Es gibt ein Dokument vom 11. September 1517 mit der Erlaubnis zur Schenkung eines im Auftrag König Manuels für den Kapitelsaal des Klosters Santa Clara in Flandern hergestellten Retabels, das die Forscher mit dem oben genannten Triptychon in Verbindung brachten (vgl. de Figueiredo, zit. Anm. 54, S. 9 ff.). Zur Rekonstruktion vgl. Virginia Gomes, Retábulos e outras pinturas de devoção, in: Museu Nacional Machado de Castro: Roteiro, Lissabon 2005, S. 98 f.

²⁸⁰ Silver, zit. Anm. 2, S. 209 ff. und Baldass, zit. Anm. 119, S. 155.

²⁸¹ Quentin Massys, »Kreuzigungstriptychon«, Mitteltafel 156 x 92,7 cm, Flügel 158,8 x 42,2 cm, Musée Mayer van den Bergh, Antwerpen (vgl. de Bosque, zit. Anm. 5, S. 188 ff.; Silver, zit. Anm. 2, S. 215).

zwischen Figuren und landschaftlicher Umgebung auf. Der Blickpunkt wandert nach oben und die Gestalten werden kleiner und nicht so hart am unteren Bildrand platziert, wodurch der Mittelgrund hervorgehoben und ein überzeugenderer Eindruck räumlicher Kontinuität erreicht wird.

Das als verschollen geltende »Kreuzigungstriptychon«²⁸² für Damião de Goes stellt mit seiner vermuteten Entstehung in den 1520er Jahren eine Ausnahme dar, da sich Massys gerade zu dieser Zeit vor allem wieder – sowohl bei religiösen, als auch säkularen Themen – kleineren Formaten und halbfigurigen Darstellungen zuwandte und somit zum Typus seiner früheren Werke, also vor 1507, zurückkehrte.

Die in rascher zeitlicher Folge erteilten Aufträge setzten natürlich die Zusammenarbeit innerhalb einer Werkstatt voraus. Robbins konnte allein in den Landschaftsdarstellungen des »Sieben Schmerzen Retabels« neben Massys noch zwei weitere individuelle Malstile – »Hand A« und »Hand B« – nachweisen. Man geht davon aus, dass sich die Arbeiten des Meisters und seiner Gehilfen an den verschiedenen großen Altären zeitweise überschneiden. In der Literatur wird daher auch immer die Möglichkeit in Betracht gezogen, der angesehene Künstler habe sich persönlich vor allem jener Werke angenommen, die für eine Aufstellung in der Stadt selbst oder der näheren Umgebung vorgesehen waren. Und obwohl der Auftrag im Namen der portugiesischen Krone erfolgte, kümmerten sich um die Ausführung des Exportproduktes – selbstverständlich unter mehr oder weniger direkter Anweisung oder Beteiligung des Meisters – vor allem die Gesellen. Damit lässt sich vielleicht auch die unterschiedliche Qualität der einzelnen Tafeln erklären. Schlussendlich muss noch bedacht werden, dass die Zuordnung der einzelnen Teile zu dem »Sieben Schmerzen Altar« des Klosters Madre de Deus als allgemein akzeptiert gilt, es sich letztendlich aber auch dabei nur um eine urkundlich nicht überprüfbare Hypothese handelt.

²⁸² Damião de Goes wurde von der Inquisition als Häretiker beschuldigt und legte zu seiner Verteidigung zu den Akten seines Prozesses (9. Februar 1572) eine Liste mit den Kunstwerken bei, die er von Flandern versandte, wie auch jene, die er selbst an verschiedene Kirchen in Portugal schenkte. Darunter befand sich das Retabel für die Kirche Nossa Senhora da Varzea in Alenquer (vgl. de Figueiredo, zit. Anm. 54, S. 14).

4 Überlegungen zur Rekonstruktion

In Portugal vorgefundene und Quentin Massys zugeschriebene Bildwerke wurden anhand von Schilderungen in den seraphischen Chroniken des Bibliothekars des Klosters S. Francisco in Xabregas als Teile eines Polyptychons von Madre de Deus identifiziert.²⁸³ Die Dimensionen des Werkes und die Bedeutung des Künstlers sprechen für den Hauptaltar der Klosterkirche Madre de Deus in Xabregas.²⁸⁴ José Porfirio sieht in dem Auftrag eines Sieben Schmerzen Retabels einen deutlichen Bezug zum Tod des Thronfolgers Alfonso im Jahre 1491, dem einzigen Sohn der Stifterin Leonor.²⁸⁵ Allerdings könnte auch die Bedeutung der »devotio moderna« im Ordensleben der Klarissinnen eine Rolle gespielt haben. Da diese Annahmen unter Forschern allgemein akzeptiert werden, gehen auch folgende Überlegungen zur Rekonstruktion des Zyklus davon aus.

Was die Anordnung der einzelnen Tafeln betrifft, muss auch das architektonische Aussehen der Kirche zur Zeit ihrer Gründung berücksichtigt werden. Das heutige Bild ist das Ergebnis zahlreicher Änderungen und Umbauten, die bereits 1551 begannen.²⁸⁶ Den Prinzipien des Ordens entsprechend, dürfte der ursprüngliche Bau klein gewesen sein. Es existiert ein Schreiben vom 25. Juni 1517, in dem der Bau der Kirche des Mosteiro da Rosa da Ordem de São Domingos in Moraria nach dem Vorbild von Madre de Deus gefordert wird.²⁸⁷ Weil auch Ausmaße genannt werden, geht Maria João Vilhena de Carvalho von einem einschiffigen Kirchenraum von ca. 12,5 x 7 Metern und einem Chor von ca. 4,5 bis 5 Metern im Geviert voraus.²⁸⁸ Da der heute als »Unterchor« bezeichnete Raum, dessen Maße 12,86 x 7,6 Meter betragen, der Überlieferung nach mit der ersten Kirche

²⁸³ Haverkamps Begründungen für die Akzeptanz der Annahmen, vgl. zit. Anm. 108, S. 195.

²⁸⁴ Seabra Carvalho, zit. Anm. 15, S. 53 ff.

²⁸⁵ José Luís Porfirio, *Pintura Européia. Roteiro*. Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon 2005, S. 68.

²⁸⁶ João Paulo Martins, *A Arquitectura: da Fundação à Reinvenção Oitocentista*, in: *Igreja da Madre de Deus. História, conservação e restauro*, Lissabon 2002, S. 19 f.

²⁸⁷ Es handelt sich um die Erteilung des Bauauftrages von Joana de Ataíde an die Bauleute; vgl. Maria João Vilhena de Carvalho, *Imagens Milagrosas e Obra Dourada: a Escultura e a Talha*, in: *Igreja da Madre de Deus. História, conservação e restauro*, Lissabon 2002, S. 76, Anm. 3.

²⁸⁸ Ebenda, S. 64 und Seabra Carvalho, zit. Anm. 15, S. 53.

korrespondieren soll, könnte es sich hierbei um das Langhaus gehandelt haben.²⁸⁹ Damit bestätigt sich die Beschreibung der Größe der Kirche von Pater Jeronimo von Belém.²⁹⁰

Wahrscheinlich liegt in der ältesten bekannten Bildquelle, der Tafel »Die Ankunft der Reliquien der heiligen Auta im Kloster von Madre de Deus« (vor 1522), eine authentische zeitgenössische Darstellung des ersten Baues vor. Nach neuesten Theorien von João Miguel Simões wurde bei Entwurf und Ausführung auf die Mutterkirche S. Clara in Assisi zurückgegriffen. In diesem Fall hätte die einschiffige Kirche die Form eines lateinischen Kreuzes mit Querhaus und zwei Kapellen an jeder Seite des Chores, wobei dieser an der Stelle des heutigen »Unterchores« lag.²⁹¹

Das erste Klosterinventar von 1537 erwähnt auch drei kleinere Nebenaltäre – einer davon der heilige Klara und der andere der heilige Auta gewidmet – in der Kirche, gibt aber leider keine Auskunft über das Hochaltarbild.²⁹² Die technischen Untersuchungen durch Born und Martens ergaben, dass nur die »Kreuzigung Christi« ihre ursprüngliche Größe aufweist.²⁹³ Das Zentralbild mit der Mater dolorosa misst 171,5 x 151 cm. Vorausgesetzt, es wurde nicht allzu viel abgeschnitten und die kleinen Tafeln waren alle gleich groß, also 89,5 x 87 cm, wäre selbst bei mäßiger Rahmenbreite in beiden Kirchenbauvarianten ausreichend Platz gewesen.

Bei der Zusammenstellung des ikonografischen Programms gab es zu jener Zeit viele Varianten. Eher ungewöhnlich war der azyklische Aufbau des Jan Baegert (Abb. 104).²⁹⁴ Die Szenenfolge musste von links oben horizontal gelesen werden. In Dürers später zerteilter Tafel der »Sieben Schmerzen Mariae« waren die Episoden links oben beginnend, U-förmig um die Mater dolorosa verteilt. Mit seinem aus einzelnen Tafeln zusammengesetzten Retabel griff Massys – wahrscheinlich auf Wunsch seiner Auftraggeber – auf einen in Spanien weit verbreiteten Typus zurück. Für Portugal lassen sich keine gesicherten Aussagen treffen, da fast keine Altäre im Originalzustand erhalten blieben, man kann jedoch von einer weitgehend einheitlichen Gestaltung auf der gesamten iberischen Halbinsel ausgehen. Haverkamp und de Bosque legten in den 1970er Jahren eine Rekonstruktion des Polyptychons (Abb. 105) vor, die weiten Anklang fand. Sie beruhte auf dem verbreiteten Konzept einer bogenförmigen Anordnung der narrativen Szenen um die zentrale Tafel, deren chronologische

²⁸⁹ Martins, zit. Anm. 286, S. 19.

²⁹⁰ »...que tudo querião pequeno, pobre, e humilde, conforme à Regra, que professavão ...«, vgl. de Belém, zit. Anm. 10, S. 14.

²⁹¹ João Miguel Simões, *O Modelo Arquitectónico das duas primeiras Casas Coletinas Portuguesas: os Mosteiros de Jesus de Setúbal e da Madre de Deus de Xabregas*, in: *Casa Perfeitíssima. 500 Anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus*, Lissabon 2009, S. 71.

²⁹² Vilhena de Carvalho, zit. Anm. 287, S. 64.

²⁹³ Die Autoren hatten keinen Zugriff auf die Tafel mit der »Beweinung« und laut *Escola de Belas Artes* wurde sie bis jetzt auch noch nicht untersucht. Somit kann man nicht mit Sicherheit sagen, ob sie verkleinert wurde. Zu den von Martens durchgeführten Untersuchungen vgl. Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 159.

²⁹⁴ Jan Baegert, »Die Sieben Schmerzen der Madonna«, ca. 1520, Erzbischöfliches Museum, Köln (vgl. Schuler, zit. Anm. 27, S. 254).

Lesung im Uhrzeigersinn links unten begann.²⁹⁵ Die neuesten Untersuchungen von Born und Martens brachten keinerlei Hinweise, die für eine Rekonstruktion des Altares dienlich gewesen wären.²⁹⁶

Die in Spanien bis heute erhaltene Form des Polyptychons mit zentraler Heiligenfigur, umgeben von Szenen aus deren Leben und Wirken, kristallisierte sich bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts heraus. Mit nur wenigen Ausnahmen setzte sich dabei im ganzen Land jener Typus durch, bei dem sich oberhalb der oftmals wesentlich größeren Mitteltafel eine Darstellung der Kreuzigung Christi oder von Christus am Kreuz befindet (Abb. 106 und 107).²⁹⁷ Die anderen Episodenbilder werden symmetrisch zu beiden Seiten angebracht und von links oben nach links unten und danach von rechts oben nach rechts unten gelesen. Spätestens seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verbreitete sich dieser Retabeltyp auch in Portugal.²⁹⁸

So wie Massys wahrscheinlich schon bezüglich der Form den königlichen Anforderungen entgegenkam, könnte er auch bei der Anordnung des Polyptychons zu Konzessionen bereit gewesen sein. Eine entsprechende Rekonstruktion (Abb. 108) ergäbe auf der linken Seite der Schmerzensmadonna die drei Szenen aus der Kindheit Jesu, auf der rechten hingegen drei Darstellungen der Passion Christi. Der prominente Platz über dem Zentralbild wäre für die »Kreuzigung Christi« vorgesehen. Wie schon bei der Beschreibung dieser Tafel erwähnt, ist besonders der Mangel an Dramatik in der Darstellung auffallend. Möglicherweise liegt die Absicht aber gerade darin, die Einheit des Altares zu bewahren und die Kulmination der Leidensgeschichte vor allem durch ihre Positionierung hervorzuheben.

²⁹⁵ Haverkamp, zit. Anm. 108, S. 191 f. und de Bosque, zit. Anm. 5, S. 140.

²⁹⁶ Born und Martens, zit. Anm. 4, S. 155 f.

²⁹⁷ Judith Berg Sobré, *Behind the altar table: The development of the painted retable in Spain, 1350–1500*, Missouri 1989, S. 6 und S. 75 ff.; Michel Laclotte, *Polyptyques. Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle*, Ausst. Kat., Louvre, Paris 1990. Zur Abbildung: Pere Lembri, *Retabel der Kirche San Juan de Albocàsser, 1. Viertel des 15. Jahrhunderts*, 215 x 210 cm. Vgl. Josep Gudiol und Santiago Alcolea I Blanch, *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona 1986, Nr. 320, S. 109 f.

²⁹⁸ Dalila Rodrigues, *O Episódio de Nuno Gonçalves ou da »Oficina de Lisboa« (A pintura quatrocentista)*, in: *História da Arte Portuguesa*, Vol. I, 1995, S. 508 f.

Literatur

- Aikema, Bernard, *Pittura veneziana del XV secolo e ars nova dei Paesi Bassi*, in: *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Venedig 1999.
- Ainsworth, Maryan W., *From van Eyck to Brueghel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1998.
- Ders., *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*, New York 1998.
- Anzelewsky, Fedja und Mielke, Hans, *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984.
- Anzelewsky, Fedja, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Bd. I*, Berlin 1991.
- Appuhn, Horst, *Albrecht Dürer: Die drei großen Bücher*, Dortmund 1979.
- Aurenhammer, Hans, *Marienikone und Marienandachtsbild: Zur Entstehung des halbfigurigen Marienbildes nördlich der Alpen*, in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* 4, 1955.
- von Baldass, Ludwig, *Die Niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Brueghel*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXIV*, Graz 1918.
- Ders., *Gotik und Renaissance im Werke des Quinten Metsys*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien VII*, 1933.
- de Belém, Frei Jeronimo, *Chronica Seráfica da Santa Província dos Algarves, Parte terceira*, Lissabon 1757.
- Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Belting, Hans und Eichberger, Dagmar, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983.
- Berg Sobré, Judith, *Behind the altar table: The development of the painted retable in Spain, 1350–1500*, Missouri 1989.
- Bertling, Claudia, *Die Darstellung der Kreuzabnahme und der Beweinung Christi in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum florentinischen Andachtsbild*, *Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 77*, Hildesheim/Zürich/New York 1992.

- Blasco, Selina und Martens, Maximiliaan P. J., Documentos y fuentes bibliográficas relativas a Joachim Patinir, in: Patinir, Prado, Madrid 2007.
- Borchert, Till Holger, in: Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus, Memlingmuseum, Brügge 1998.
- Born, Annick und Martens, Maximiliaan P. J., O Políptico de Quinten Metsys para o Convento da Madre de Deus: notas sobre a técnica, in: Casa Perfeitíssima. 500 Anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, Lissabon 2009.
- de Bosque, Andrée, Quentin Metsys, Brüssel 1975.
- Brinkmann, Bodo und Kemperdick, Stephan, Deutsche Gemälde im Städel, 1300–1500, Mainz 2002.
- Broadley, Hugh Taylor, The mature style of Quinten Massys, Ph. D. Diss., New York University 1961.
- Browe, Peter, Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter, München 1933.
- Büttner, F.O., Sehen – verstehen – erleben. Besondere Redaktionen narrativer Ikonographie im Stundengebetbuch, in: Søren Kaspersen & Ulla Haastrup, Images of cult and devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen 2004.
- Chastel, André, Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990.
- Châtelet, Albert, Early Dutch Painting. Painting in the northern Netherlands in the fifteenth century, Lausanne 1988.
- Clark, Kenneth und Pedretti, Carlo, The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Vol. I, London 1968 (Nachdruck der Erstausgabe London 1935).
- Clark, Kenneth, Leonardo da Vinci, Harmondsworth/New York 1988.
- Cohen, Walter, Studien zu Quinten Metsys. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in den Niederlanden, Bonn 1904.
- Dempe, P., Die Darstellung der Mater Dolorosa bei Heinrich Seuse. Stoff und Stil, Diss., Berlin 1953.
- De Vos, Dirk, Hans Memling. The Complete Works, London 1994.
- Ders., Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999.
- Dhanens, Elisabeth, Hugo van der Goes, Antwerpen 1998.
- von Erffa, Hans Martin, Darbringung Jesu im Tempel, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954.
- de Figueiredo, José, Metsys em Portugal, in: Extrait des Mélanges Hulin de Loo, Brüssel 1931.
- Fioravanti Baraldi, Anna Maria, Il Garofalo. Benvenuto Tisi. Pittore (c. 1476 – 1559), Rimini 1993.
- Formanek, Daniel, Die Darstellung der Kreuztragung Christi in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts vor Bruegel, Dipl. Arb., Wien 2008.
- Friedländer, Max J., Die Altniederländische Malerei, Vol. I, V, VII, VIII, XI Berlin 1924-1933.

- Fröhlich, Anke, in: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Holzschnitte und Holzschnittfolgen, Bd. II, München 2002.
- Gibson, Walter S., *Imitatio Christi: the Passion scenes of Hieronymus Bosch*, in: *Simiolus, Netherlands quarterly for the history of art*, VI, 1972-1973.
- Ders., *Hieronymus Bosch*, London 1975.
- Goldberg, Gisela, Heimberg, Bruno und Schawe, Martin, *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, München 1998.
- Gomes, Virgínia, *Retábulos e outras pinturas de devoção*, in: *Museu Nacional Machado de Castro: Roteiro*, Lissabon 2005.
- Groschner, Gabriele, *Zu den bekanntesten und gängigsten Gesten*, in: *Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Residenzgalerie, Salzburg 2004.
- Gudiol, Josep und Alcolea I Blanch, Santiago, *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona 1986.
- Hammer-Tugendhat, Daniela, *Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, Bd. 58, München 1981.
- Hand, John Oliver, Joos van Cleve. *The Complete Paintings*, New Haven und London 2004.
- Haverkamp-Begemann, Egbert, *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester 1974.
- van Hooreweder, Carlos, *Hans Memling im Sint-Jans-Spital Brügge*, Brügge 1984.
- Hopkins Goddard, Stephen, *The Master of Frankfurt and his shop (Verhandelingen van de Koninklijke Academie van Belgie, Klasse der Schone Kunsten, XLVI, Nr. 38)*, Brüssel 1984.
- Jacobowitz, Ellen S. und Loeb Stepanek, Stephanie, *The Prints of Lucas van Leyden and His Contemporaries*, National Gallery of Art Washington, Washington 1983.
- Jirsak, Libuše, *Lucas Cranach d. Ä. zwischen Kronach und Wittenberg. Überlegungen zu einigen Tafelgemälden seiner Frühzeit unter Berücksichtigung des graphischen Œuvres*, Dipl. Arb., Wien 2004.
- Justi, Carl, *Die portugiesische Malerei des XVI. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen IX*, Berlin 1888 (neu erschienen und erweitert in: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens II*, Berlin 1908).
- Kemperdick, Stephan, *Rogier van der Weyden 1399/1400 – 1464*, Potsdam 2007.
- Klaassen, Lizet, in: *Patinir*, Prado, Madrid 2007.
- Koch, Robert, *Joachim Patinir*, Princeton, New Jersey 1968.
- König, Eberhard, *Die Très Belles Heures von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit*, München 1998.
- Koldeweig, Jos, Vandenbroeck, Paul und Vermet, Bernard, *Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk*, Rotterdam 2001.

- Krönig, Wolfgang, Der italienische Einfluss in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Beiträge zum Beginn der Renaissance in der Malerei der Niederlande, Würzburg 1936.
- Kustodieva, Tatiana und Lucco, Mauro, Garofalo. Pittore della Ferrara Estense, Mailand 2008.
- Kutschbach, Doris, Albrecht Dürer. Die Altäre, Stuttgart und Zürich 1995.
- Laag, Heinrich und Jászai, Géza, Kreuztragung Jesu, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994.
- Lacotte, Michel, Polyptyques. Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle, Louvre, Paris 1990.
- Lanc, Elga, Die religiösen Bilder des Joos van Cleve, Diss., Wien 1972.
- Landesmann, Peter, Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Der Einfluss theologischer und geistesgeschichtlicher Tendenzen sowie geschichtlicher Ereignisse auf die Darstellung, Diss., Wien 2007.
- Lehrs, Max, Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. V, Wien 1925.
- Lindemann, Wilhelm, Blumenstrauß von geistlichen Gedichten der deutschen Mittelalters, Freiburg im Breisgau 1974.
- Lucchesi Palli, Elisabeth und Hoffscholte, Lidwina Maria Margreta, Beweinung Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994.
- Lucchesi Palli, Elisabeth und Géza Jászai, Kreuzigung Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994.
- Lüdke, Dietmar, Die überlieferten Werke des Meisters der Karlsruher Passion, in: Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Karlsruhe 1996.
- Ders., Die »Kreuzigung« des Tauberbischofsheimers Altars im Kontext der Bildtradition, in: Grünwald und seine Zeit, Karlsruhe 2007.
- Marani, Pietro C., Leonardo e i Leonardeschi a Brera, Florenz 1987.
- Ders., Leonardo. Catalogo completo, Florenz 1989.
- Marijnissen, Roger H., Hieronymus Bosch. The Complete Works, Antwerpen 1987.
- Marrow, James H., Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative, Kortrijk 1979.
- Martins, João Paulo, A Arquitectura: da Fundação à Reinvenção Oitocentista, in: Igreja da Madre de Deus. História, conservação e restauro, Lissabon 2002.
- Mauceri, Enrico, Colonne tortili così dette del Tempio di Salomon, in: L'Arte 1898.
- van Miegroet, H. J., Gerard David, Antwerpen 1989.
- von der Osten, Gert, Beweinung Christi (und Erbärmdebild), in: Reallexikon der deutschen Kunst, Bd. II, Stuttgart-Waldsee 1948.

- Osteneck, Volker, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972.
- Pächt, Otto, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989.
- Ders., Die Altniederländische Malerei: Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, München 1994.
- Panofsky, Erwin, Die Altniederländische Malerei, Köln 2001 (Nachdruck der Originalausgabe, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1953).
- Ders., Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977.
- Pedretti, Carlo, Leonardo: a study in chronology and style, London 1973.
- Périer-D'eteren, Catheline, Dieric Bouts. The Complete Works, Brüssel 2006.
- Porfirio, José Luís, Pintura Europeia. Roteiro. Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon 2005.
- Ders., Portugal und der Norden, in: Jan van Eyck und seine Zeit, Flämische Meister und der Süden 1430–1530, Brügge 2002.
- Réau, Louis, Iconographie de l'art Chrétien, II/2, Presse universitaires de France, Paris 1957.
- Reis Santos, Luis, Quentin Massys, seus discipulos e continuadores em Portugal, in: Panorama XI, Lissabon 1942.
- Ders., Obras-primas da pintura flamenga dos séc. XV e XVI em Portugal, Lissabon 1953.
- Reuter, Astrid, Grünewald und seine Zeit, Karlsruhe 2007.
- Richardson, Edgar P., Quentin Massys, in: The Art Quarterly IV, 1941.
- Robbins, Diane T., Landscape in the art of Quentin Massys, MA Thesis, University of Washington 1972.
- Rodrigues, Dalila, O Episódio de Nuno Gonçalves ou da »Oficina de Lisboa« (A pintura quatrocentista), in: História da Arte Portuguesa, Vol. I, 1995.
- Roosen-Runge, Heinz, Die Gestaltung der Farbe bei Quentin Metsys, München 1940.
- Ross, Susan, Gerard David Models for Motherhood, in: Rutgers Art Review 17, New Jersey 1998.
- Sander, Jochen, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992.
- dos Santos, Reynaldo, O Políptico da Madre de Deus de Quintino Metsys, Lissabon 1939.
- Schiller, Gertrude, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1: Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi, Bd. 2: Die Passion Jesu Christi, Bd. 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi, Gütersloh 1966-1971.
- Schnack, Jutta, Der Passionszyklus in der Graphik Israhel van Meckenems und Martin Schongauers, Aschendorff, Münster, Westfalen 1978.
- Schneider, Erich, in: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Holzschnitte und Holzschnittfolgen, Bd. II, München 2002.
- Schoch, Rainer, Mende, Matthias und Scherbaum, Anna, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. I: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, Bd. II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, Bd. III: Buchillustrationen, München 2001-2004.

- Schollmeyer, Lioba, Jan Joest. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes um 1500, Schriften der Heeresbach-Stiftung Kalkar, Bd. 11, Bielefeld 2004.
- Schorr, Dorothy C., The iconographic development of the Presentation in the Temple, in: The Art Bulletin, Vol. 28, Nr. 1, März 1946.
- Schubert, Dietrich, Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammistens. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Köln 1970.
- Schuler, Carol M., The sword of compassion: images of the sorrowing Virgin in late medieval and Renaissance art, Diss., Columbia University 1987.
- Ders., The Seven Sorrows of the Virgin: popular culture and cultic imagery in pre-Reformation Europe, in: Simiolus Netherlands quarterly for the history of art, Vol. 21, Niederlande 1992.
- Schwartz, Sheila, The Iconography of the Rest on the Flight into Egypt, Diss., New York University 1975.
- Seabra Carvalho, José Alberto, Pinturas da Madre de Deus do tempo da rainha D. Leonor, in: Igreja da Madre de Deus. História, conservação e restauro, Lissabon 2002.
- Silva Maroto, Pilar, in: Patinir, Prado, Madrid 2007.
- Silver, Larry, The paintings of Quinten Massys, Oxford 1984.
- Ders., Hieronymus Bosch, München 2006.
- Simões, João Miguel, O Modelo Arquitectónico das duas primeiras Casas Coletinas Portuguesas: os Mosteiros de Jesus de Setúbal e da Madre de Deus de Xabregas, in: Casa Perfeitíssima. 500 Anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, Lissabon 2009.
- Suida, Wilhelm, Leonardo und sein Kreis, München 1929.
- Swarzenski, Hanns, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau, Berlin 1936.
- Teixeira Leite, José R., »Um quadro de Metsijs no Brasil«, in: Colóquio, Nr. 8, April 1960.
- de Tolnay, Charles, An Unknown Early Panel by Pieter Brueghel the Elder, in: Burlington Magazine, XCVIII, 1955 (August).
- Tschochner, Friederike, Darbringung im Tempel, in: Marienlexikon, Bd. II, St. Ottilien 1989.
- Ulbert-Schede, Ute, Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst: von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Eine ikonographische Untersuchung, Diss., München 1961.
- Vermeersch, Valentin, Hans Memling, Brügge 1994.
- Vilhena de Carvalho, Maria João, Imagens Milagrosas e Obra Dourada: a Escultura e a Talha, in: Igreja da Madre de Deus. História, conservação e restauro, Lissabon 2002.
- Wassermann, Jack, Leonardo da Vinci, New York 1975.
- Wilk, Barbara, Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandter Szenen bis um 1300, Diss., Tübingen 1969.
- Winkler, Friedrich, Quinten Massys' Ruhe auf der Flucht, in: Pantheon VI, 1930.

Wölfflin, Heinrich, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905.

Wolff-Thomsen, Ulrike, Jan Joest von Kalkar. Ein niederländischer Maler um 1500 (Schriften der Heeresbach-Stiftung Kalkar, Bd. 3), Diss. Kiel 1992, Bielefeld 1997.

Ausstellungskataloge

Bonn 1999

Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon, Die großen Sammlungen VIII, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 26. 3 – 11. 7. 1999, Bonn 1999.

Brügge 1998

Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus, Memlingmuseum, Brügge, 15. 8 – 6. 12. 1998, Brügge 1998.

Brügge 2002

Jan van Eyck und seine Zeit, Flämische Meister und der Süden 1430–1530, Groeningemuseum, Brügge, 15. 3 – 30. 6. 2002, hrsg. v. Till Holger Borchert, Brügge 2002.

Ferrara 2008

Garofalo. Pittore della Ferrara Estense, Castello Estense, Ferrara, 5. 4 – 6. 7. 2008, Mailand 2008.

Karlsruhe 1996

Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Karlsruhe 1996.

Karlsruhe 2007

Grünwald und seine Zeit, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8. 12. 2007 – 2. 3. 2008, Karlsruhe 2007.

Lissabon 2009

Casa Perfeitíssima. 500 Anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, Museu Nacional do Azulejo, Lissabon, 9. 12. 2009 – 11. 4. 2010, Lissabon 2009.

Madrid 2007

Patiner y la invención del paisaje, Museu Nacional del Prado, Madrid, 2. 7 – 7. 10. 2007, hrsg. v. Alejandro Vergara, Madrid 2007.

New York 1994

Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges, The Metropolitan Museum of Art, New York, 14. 4 – 31. 7. 1994, hrsg. v. Maryan W. Ainsworth, New York 1994.

Paris 1990

Polyptyques. Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle, Louvre, 27. 3 – 23. 7. 1990, hrsg. v. Michel Laclotte, Paris 1990.

Rotterdam 2001

Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1. 9 – 11. 11. 2001, Rotterdam 2001.

Salzburg 2004

Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart,
Residenzgalerie, Salzburg, hrsg. v. Gabriele Groschner, Salzburg 2004.

Stuttgart 2011

Joos van Cleve. Leonardo des Nordens, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, 17. 3 – 26. 6. 2011,
hrsg. v. Peter van den Brink, Stuttgart 2011.

Venedig 1999

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, Palazzo Grassi,
Venedig, hrsg. v. Bernard Aikema und Beverly Louise Brown, Venedig 1999.

Washington 1983

Lucas van Leyden, National Gallery of Art, Washington, 5. 6 – 14. 8. 1983 und Museum of Fine Arts,
Boston, 14. 9 – 20. 11. 1983, Washington 1983.

Europalia 91

Flandre et Portugal. Au confluent de deux cultures, hrsg. v. John Everaert und Eddy Stols, Antwerpen
1991.

Abbildungsnachweis

- Born und Martens, zit. Anm. 4: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
- Schuler, zit. Anm. 28: 9, 10, 11, 12, 19, 20, 104.
- Goldberg, Heimberg und Schawe, zit. Anm. 30: 13.
- Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Bd. II: Tafelband, Berlin 1991: 14, 21, 57, 71, 83, 95.
- Borchert, zit. Anm. 47: 15.
- Schollmeyer, zit. 37: 16, 30, 58, 59, 72, 84, 94.
- Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel: 17, 29, 56, 73, 82, 100.
- Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen: 18, 31, 65, 74, 85, 93, 99.
- Schoch, Mende und Scherbaum, zit. Anm. 92: 21, 22, 27, 37, 86, 97.
- Marani, zit. Anm. 75: 23.
- Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon: 24.
- Périer-D'Ieteren, zit. Anm. 77: 25, 26, 33, 40, 43, 47, 92, 96.
- Silver, zit. Anm. 2: 28.
- Jean Paris, *La Fuite en Égypte*, Paris 1998: 32.
- Ausst. Kat. *Leonardo da Vinci. Wissenschaftler, Erfinder, Künstler*, Wien 1996: 34.
- www.flickr.com: 35.
- Clark und Pedretti, zit. Anm. 132: 36.
- Anzelewsky und Mielke, zit. Anm. 135: 38.
- Schwartz, zit. Anm. 110: 39.
- De Vos, zit. Anm. 142: 41, 48, 53.
- Alfred Michiels, *Hans Memling*, New York 2007: 89.
- Châtelet, zit. Anm. 143: 42.
- Ainsworth, zit. Anm. 128: 44, 45, 46, 77.
- Jacobowitz und Loeb Stepanek, zit. Anm. 152: 49.
- Ausst. Kat. *Patinir*, Prado, Madrid 2007: 50, 51, 54.
- Brinkmann und Kemperdick, zit. Anm. 155: 52.

Kemperdick, zit. Anm. 221: 87.
Musée Jacquemart-André, Paris, Internet: 55.
Albert Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Vol.2, Leipzig 1920: 60.
Koldeweij, Vandenbroeck und Vermet, zit. Anm. 182: 61.
Landesmann, zit. Anm. 166: 62, 63, 64.
Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700, Vol. XXIV, Roosendaal 1986:
66.
Silver, zit. Anm. 204: 67, 69.
Lehrs, zit. Anm. 205: 68.
de Bosque, zit. Anm.5: 70, 91, 101, 103, 105.
National Gallery of Canada, Ottawa, Internet: 75.
Pächt, zit. Anm. 218: 76, 79.
Aikema, zit. Anm. 224: 80.
Pächt, zit. Anm. 115: 78, 81, 88, 90.
Albert Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Vol. 12, Leipzig 1929: 98.
Gomes, zit. Anm. 279: 102.
Gudiol und Alcolea I Blanch, zit. 297: 106, 107.

Bildteil



Abb. 1: Quentin Massys, Mater dolorosa, ca. 1509-13, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon, Portugal



Abb. 2: Quentin Massys, Darbringung im Tempel, ca. 1509-13, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon, Portugal



Abb. 3: Quentin Massys, Ruhe auf der Flucht, ca. 1509-13, Worcester Art Museum, Massachusetts, USA



Abb. 4: Quentin Massys, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, ca. 1509-13, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon, Portugal



Abb. 5: Quentin Massys, Kreuztragung Christi, ca. 1509-13, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon, Portugal

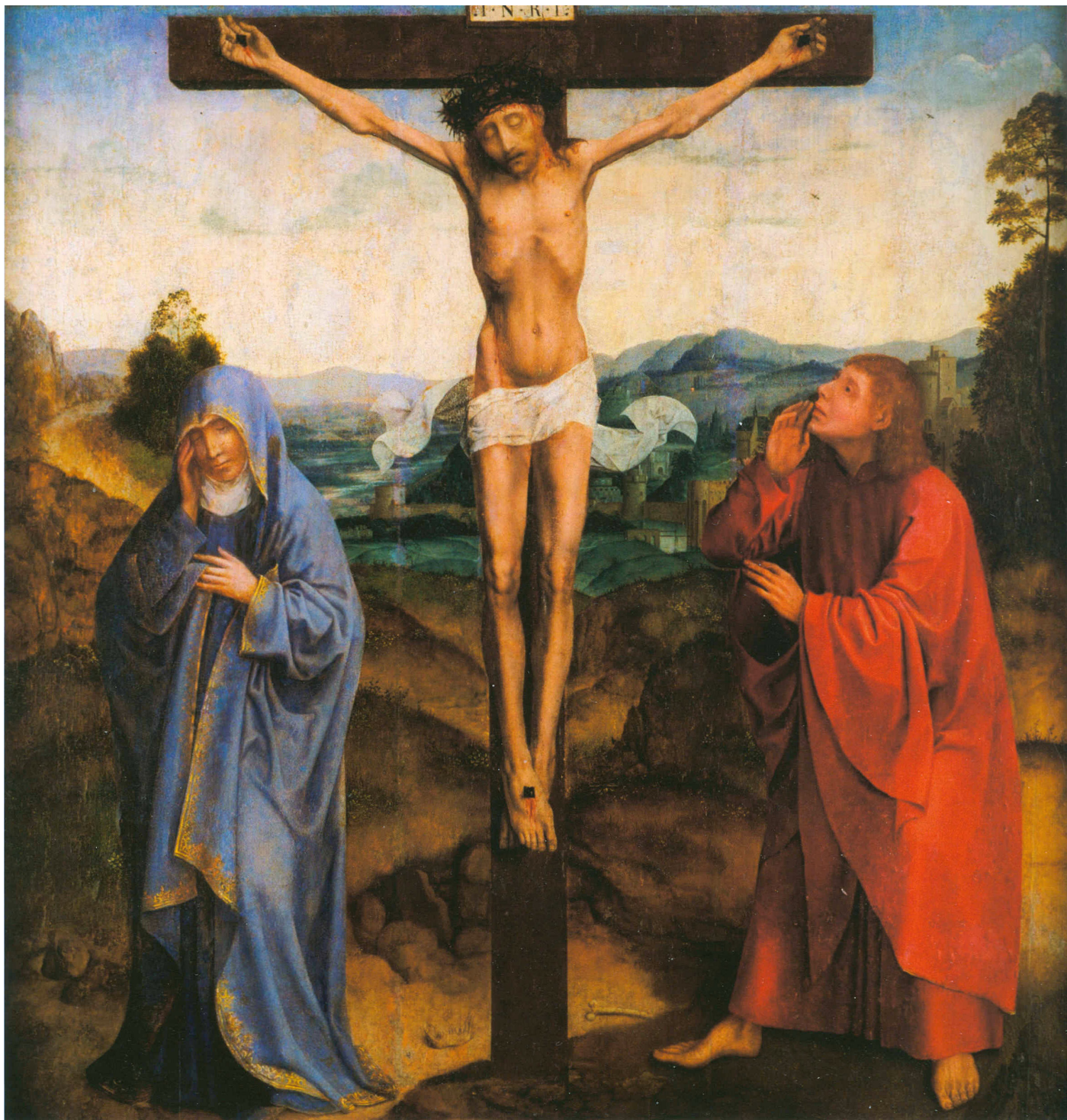


Abb. 6: Quentin Massys, Kreuzigung Christi, ca. 1509-13, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon, Portugal



Abb. 7: Quentin Massys, Beweinung Christi, ca. 1509-13, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasilien



Abb. 8: Quentin Massys, Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab, ca. 1509-13, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon, Portugal



Abb. 9: Gerard Leeu, Madonna mit Kind, 1492, Antwerpen



Abb. 10: Gerard Leeu, Mater dolorosa, 1492, Antwerpen

*Quodlibetica decisio perpulchra et deuota de
septē dolorib⁹ christifere virginis marie ac cōi
z saluberrima cōfraternitate desuper instituta.*



Abb. 11: Thierry Martens, Sieben Schmerzen der Madonna, ca. 1494-96, Antwerpen



Abb. 12: Memmingen, Fünf Schmerzen der Madonna, ca. 1440-50, Staatliche Graphische Sammlung, München



Abb. 13: Bernhard Richel, Das Leben Mariens nach der Himmelfahrt Christi, 1476, Basel



Abb. 14: Albrecht Dürer, Sieben Schmerzen Mariae, um 1495-98, Gemäldegalerie, Dresden und Alte Pinakothek, München



Abb. 15: Adriaen Isenbrant, Sieben Schmerzen der Madonna, 1521, Kirche Notre Dame, Brügge



Abb. 16: Juan de Holanda, Sieben Schmerzen Altartafel, Mitteltafel, 1505, San Antolín, Palencia



Abb. 17: Quentin Massys Werkstatt, Sieben Schmerzen Mariae, vor 1505, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel



Abb. 18: Bernard van Orley, Sieben Schmerzen Mariae, um 1516, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



Abb. 19: Kreuzigung, Codex I.2.8° 6, fol. 151v, Staatsbibliothek, München

Maria oz vyl leue kynt. ach vype de vel
 de breyt Sach hangen an dem crutze
 ho. dar an be den dor leye Symonis
 swerd iamerlyck oz tarte herte snyet
 Kum vns to hulpe o trofsterynne in allem herteleyd



Abb. 20: Johann Grashove, Dreizehn Schmerzen der Madonna, 1486, Magdeburg



Abb. 21: Albrecht Dürer,
Heilige Familie mit der Libelle, 1495



Abb. 22: Albrecht Dürer,
Madonna mit der Meerkatze, 1498



Abb. 23: Leonardos Schule,
Madonna mit dem Kind, Pinacoteca Brera,
Mailand



Abb. 24: Bernard van Orley, Triptychon der
Sieben Schmerzen Mariae, Mitteltafel,
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon



Abb. 25: Dieric Bouts, Ecce Agnus Dei, ca. 1460,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Alte Pinakothek, München



Abb. 26: Dieric Bouts Werkstatt, sog. Perle von Brabant,
linker Flügel, Johannes der Täufer, ca. 1454-62,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Alte Pinakothek, München



Abb. 27: Albrecht Dürer, Marienleben, Darstellung im Tempel, um 1505



Abb. 28: Meister von Frankfurt oder Werkstatt, Kopie nach Hugo van der Goes, Monforte Altar, rechter Flügel, Beschneidung Christi, um 1510-15, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



Abb. 29: Quentin Massys Werkstatt, Sieben Schmerzen Mariae, Medaillon, Darbringung im Tempel



Abb. 30: Juan de Holanda, Sieben Schmerzen Altarretabel, Weissagung Simeons



Abb. 31: Bernard van Orley, Sieben Schmerzen Mariae, Medaillon, Darstellung im Tempel



Abb. 32: Meister Bertram, Detail aus dem Grabower Altar, 1379-83, Kunsthalle Hamburg

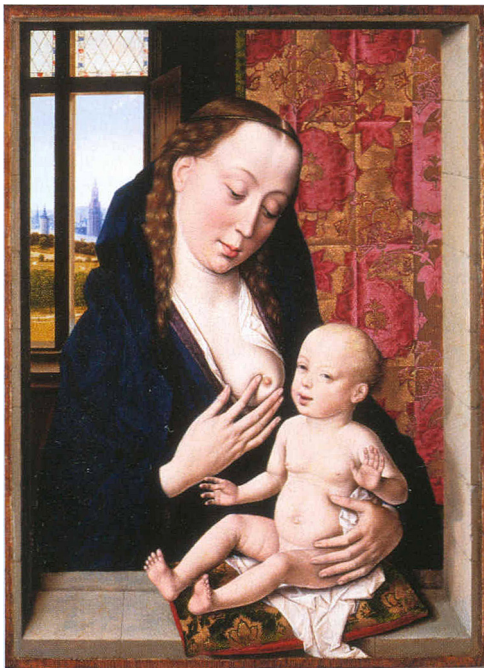


Abb. 33: Dieric Bouts, Madonna mit dem Kind, National Gallery, London



Abb. 34: Leonardo da Vinci, Madonna in der Felsengrotte, 1483-85, Louvre, Paris



Abb. 35: Mailänder Maler, La Vierge aux balances, Louvre, Paris



Abb. 36: Leonardo da Vinci, Studienblatt
Königliche Bibliothek, Windsor



Abb. 37: Albrecht Dürer, Heilige Familie mit den
drei Hasen, um 1498, Kupferstichkabinett der
Akademie der bildenden Künste, Wien



Abb. 38: Albrecht Dürer, Heilige Familie mit
Engeln unter einem Baum,
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Officium ex euangelio et probatis doctor Bernardi: Petri de heliaco: et Johannis Berfon: senentis absq; apochrifis collectum de sancto Joseph nutritore cristi: cuius festum. xij. die marci celebrandum instituit reuerendissimus et illustris princeps dominus Albertus et bauaric ducibus: argentinenfis Episcopus. Et assumpserunt illustres et generosi domini de capitulo maioris ecclesie eiusdem.



Abb. 39: Titelblatt zum Officium des Hl. Joseph von Jakob Wimpheling, 1504, Straßburg



Abb. 40: Geertgen tot Sint Jans, Johannes in der Wüste, um 1480, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin

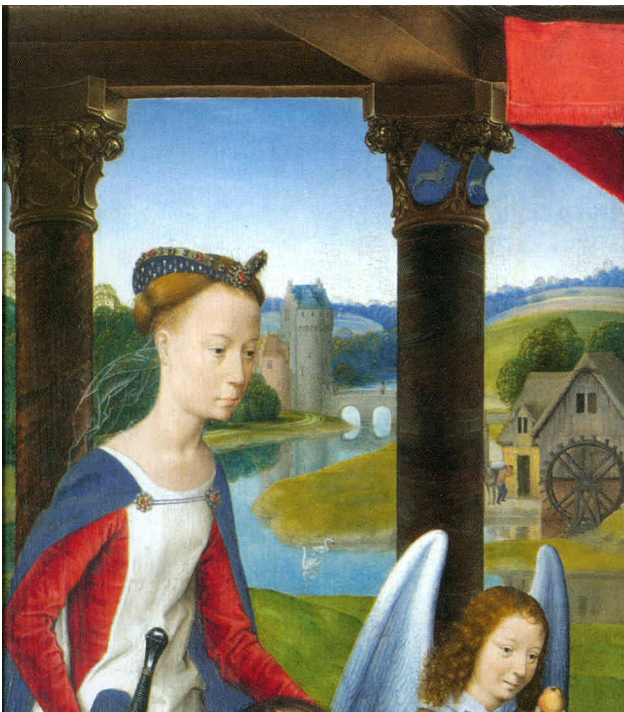


Abb. 41: Hans Memling, Detail aus Jungfrau und Kind mit Engeln und Stiftern, ca. 1478, National Gallery, London

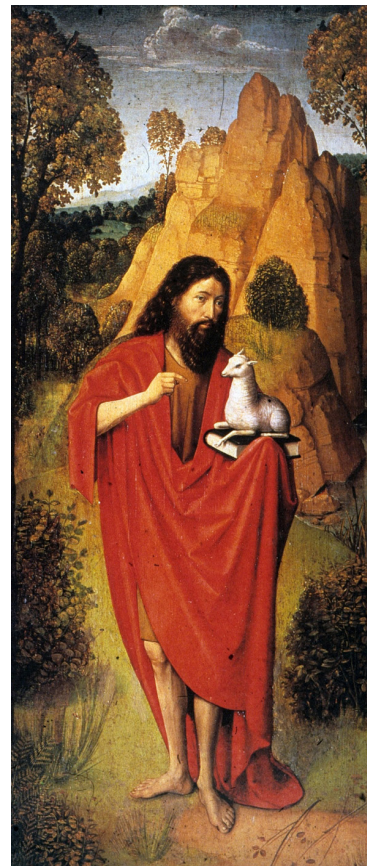


Abb. 42: Albert van Ouwater, Johannes der Täufer, Capilla Real, Granada



Abb. 43: Dieric Bouts, Die Mannalese aus dem Sakramentsaltar, 1468, St. Peter, Löwen



Abb. 44: Gerard David, Ruhe auf der Flucht, 1500-05 National Gallery of Art, Washington



Abb. 45: Gerard David, Detail aus Geburt Christi mit den Hll. Hieronymus und Leonhard und den Stiftern, ca. 1501-15, Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 46: Gerard David, Ruhe auf der Flucht, ca. 1510-15, Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 47: Dieric Bouts, Detail aus Anbetung der Könige aus dem Marienleben-Altar, zwischen 1452 und 1460, Prado, Madrid



Abb. 48: Hans Memling, Triptychon mit der Ruhe auf der Flucht, ca. 1475-80, Louvre, Paris



Abb. 49: Lucas van Leyden, Ruhe auf der Flucht, um 1508, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin



Abb. 50: Joachim Patinir, Ruhe auf der Flucht, ca. 1518-20,
Prado, Madrid



Abb. 51: Joos van Cleve, Ruhe auf der Flucht, ca. 1516-18,
Musees Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel



Abb. 52: Meister der Madonna von Covarrubias,
Ruhe auf der Flucht, um 1440,
Städel Museum, Frankfurt/Main



Abb. 53: Nachfolger von Rogier van der Weyden,
Ruhe auf der Flucht,
Art Gallery and Museum, Glasgow



Abb. 54: Joachim Patinir, Flucht nach Ägypten, ca. 1516-17,
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

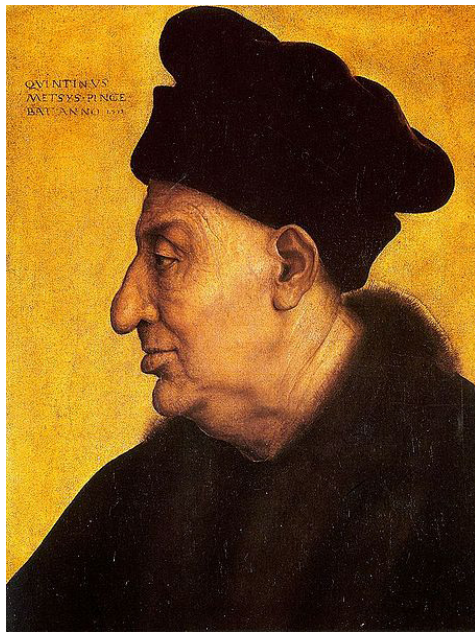


Abb. 55: Quentin Massys, Alter Mann, 1513, Musée Jacquemart André, Paris



Abb. 56: Quentin Massys Werkstatt, Sieben Schmerzen Mariae, Medaillon, Zwölfjähriger Jesus im Tempel



Abb. 57: Albrecht Dürer, Sieben Schmerzen Mariae, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Abb. 58: Jan Joest, Hochaltarretabel, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, ca. 1505-08, Sankt Nikolai, Kalkar



Abb. 59: Juan de Holanda,
Sieben Schmerzen Altarretabel,
Zwölfjähriger Jesus bei den Schriftgelehrten



Abb. 60: Anton Sorg,
Zwölfjähriger Jesus Im Tempel,
1476, Augsburg



Abb. 61: Hieronymus Bosch Nachfolger,
Jesus unter den Schriftgelehrten, um 1545 od. später,
Privatbesitz



Abb. 62: Benvenuto Tisi, gen. Garofalo,
Zwölfjähriger Jesus im Tempel,
um 1550?, Galleria Sabauda, Turin



Abb. 63: Soester Meister,
Zwölfjähriger Jesus im Tempel, um 1410,
Landesmuseum Münster



Abb. 64: Meister der Berliner Passion,
Zwölfjähriger Jesus im Tempel,
um 1460



Abb. 65: Bernard van Orley,
Sieben Schmerzen Mariae, Medaillon,
Zwölfjähriger Jesus unter den Schriftgelehrten



Abb. 66: Israhel van Meckenem,
Passionszyklus, Kreuztragung Christi



Abb. 67: Hieronymus Bosch und / oder Werkstatt,
Kreuztragung Christi,
Monasterio de San Lorenzo, El Escorial

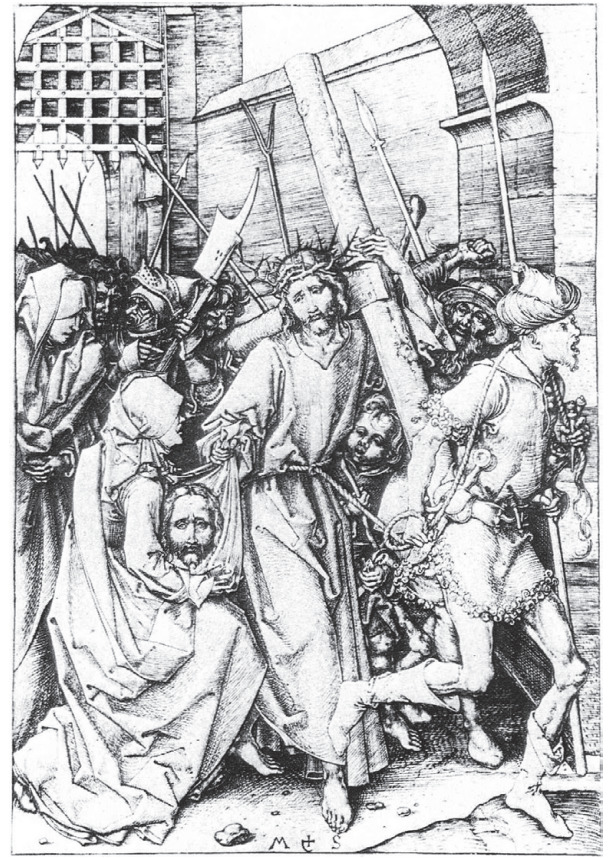


Abb. 68: Martin Schongauer,
Kreuztragung Christi



Abb. 69: Hieronymus Bosch,
Kreuztragung Christi,
Musée des Beaux Arts, Gent



Abb. 70: Quentin Massys,
Kreuztragung Christi,
Mauritshuis, Den Haag



Abb. 71: Albrecht Dürer,
Sieben Schmerzen Mariae, Kreuztragung Christi,
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Abb. 72: Juan de Holanda,
Sieben Schmerzen Altartafel,
Kreuztragung Christi



Abb. 73: Quentin Massys Werkstatt,
Sieben Schmerzen Mariae, Medaillon,
Kreuztragung Christi



Abb. 74: Bernard van Orley,
Sieben Schmerzen Mariae, Medaillon,
Kreuztragung Christi



Abb. 75: Quentin Massys,
Kreuzigung Christi,
National Gallery of Canada, Ottawa

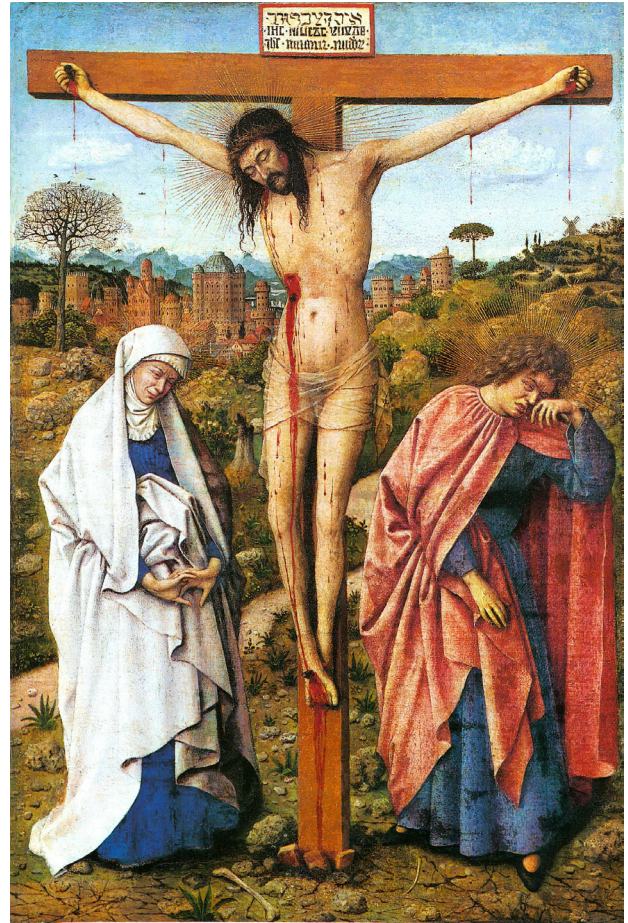


Abb. 76: Hubert oder Jan van Eyck,
Kreuzigung Christi, Gemäldegalerie,
Staatliche Museen, Berlin

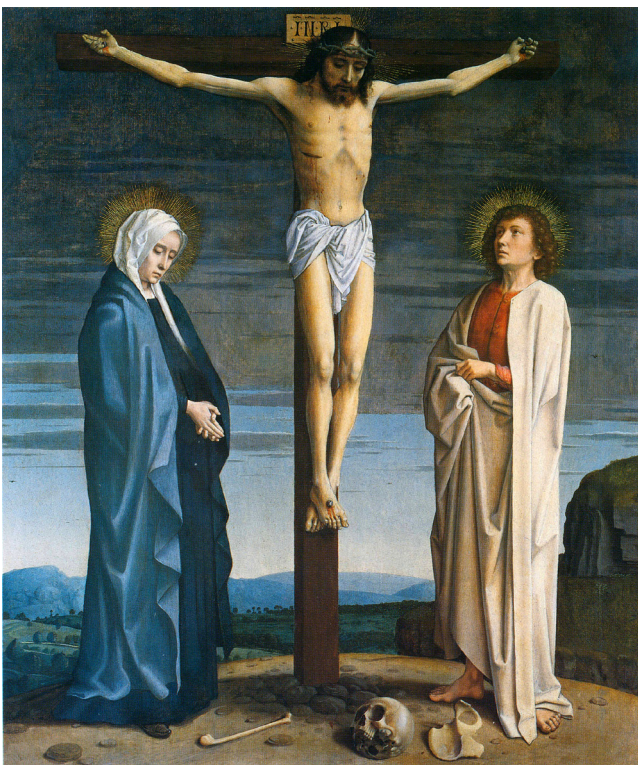


Abb. 77: Gerard David,
Kreuzigung Christi,
Galleria di Palazzo Bianco, Genua

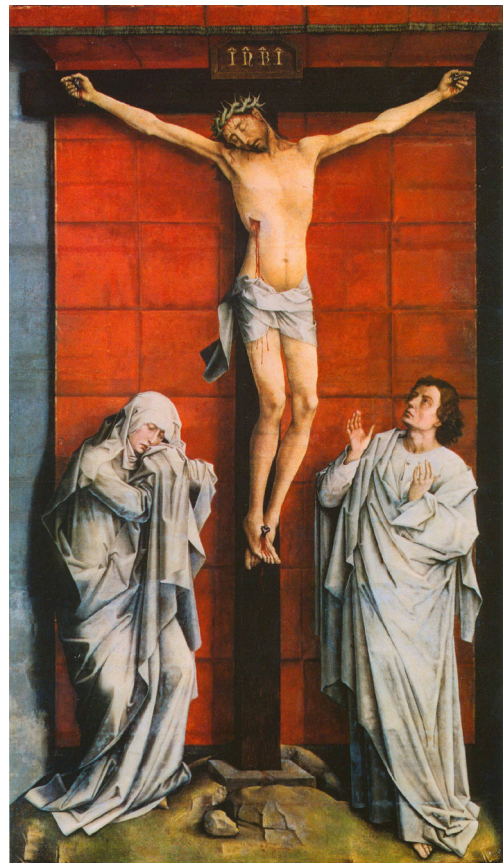


Abb. 78: Rogier van der Weyden,
Kreuzigung Christi,
Monasterio de San Lorenzo, El Escorial

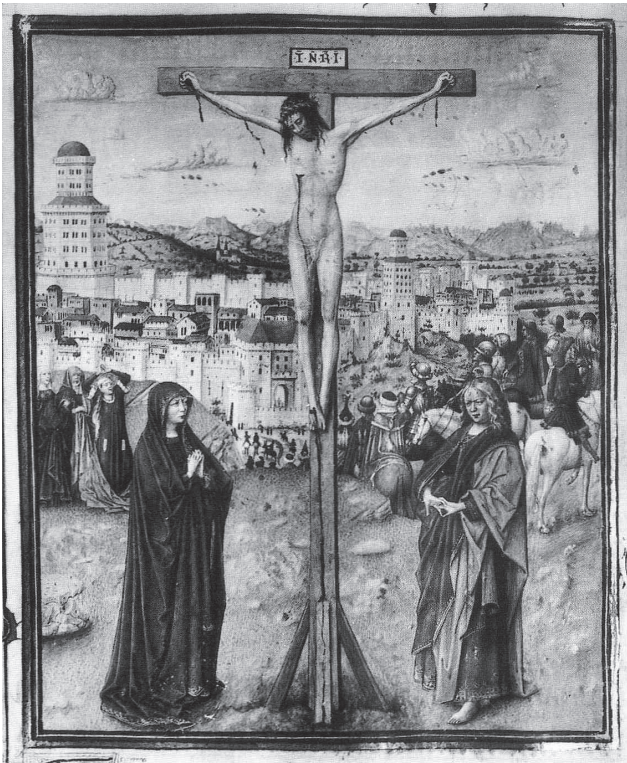


Abb. 79: Turiner Stundenbuch,
Kreuzigung Christi,
fol. 48v, Museo Civico, Turin

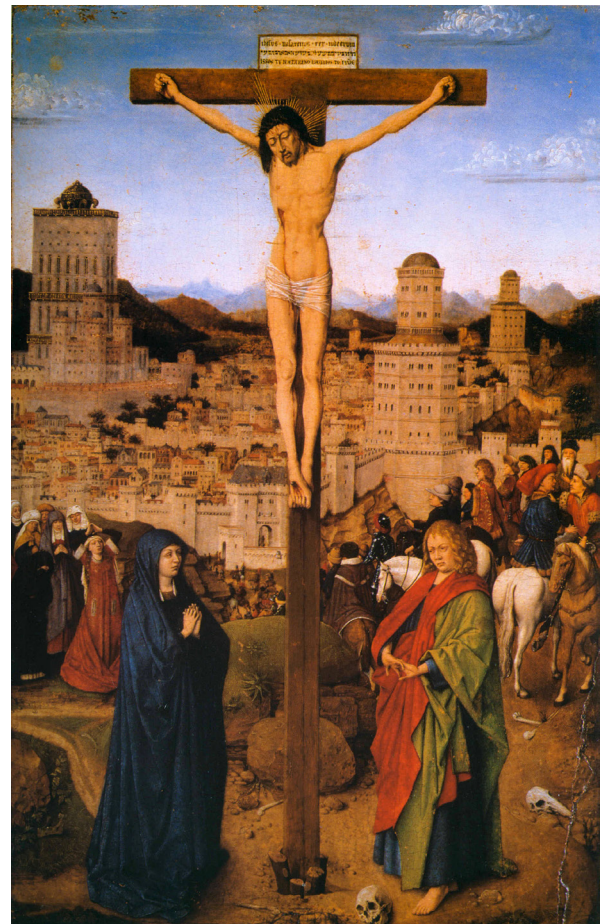


Abb. 80: nach Jan van Eyck,
Kreuzigung Christi, Ca d'Oro,
Venedig



Abb. 81: Justus van Gent,
Kreuzigungstriptychon, Mitteltafel,
St. Bavo, Gent

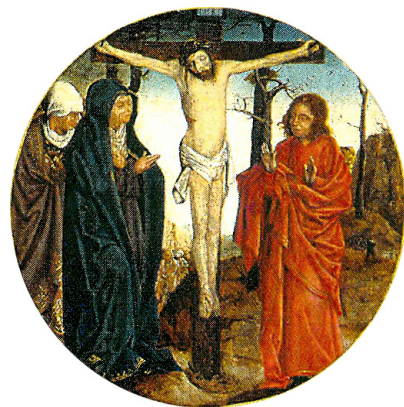


Abb. 82: Quentin Massys Werkstatt,
Sieben Schmerzen Mariae, Medaillon,
Kreuzigung Christi

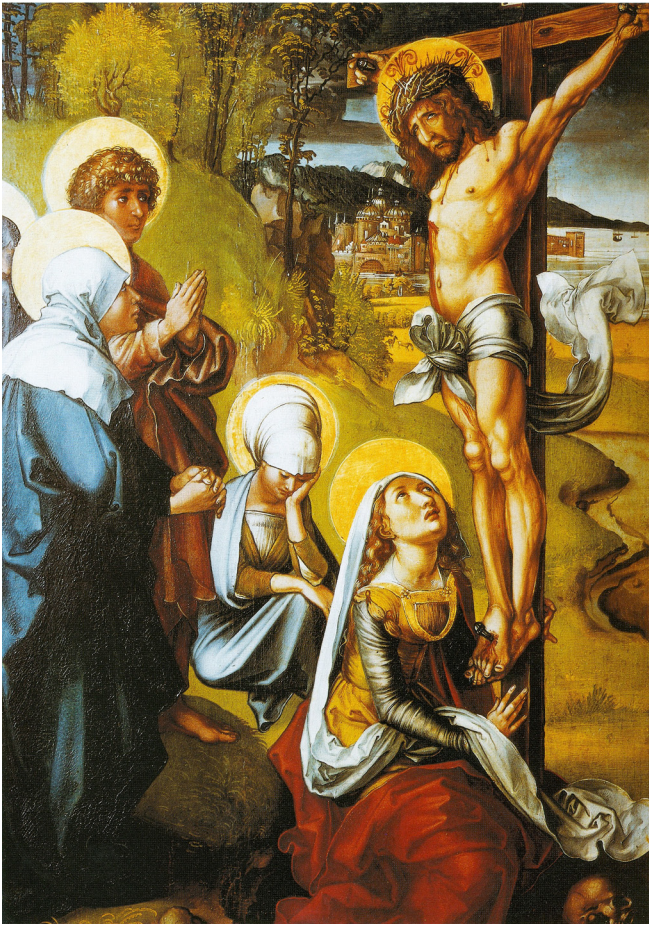


Abb. 83: Albrecht Dürer,
 Sieben Schmerzen Mariae, Christus am Kreuz,
 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

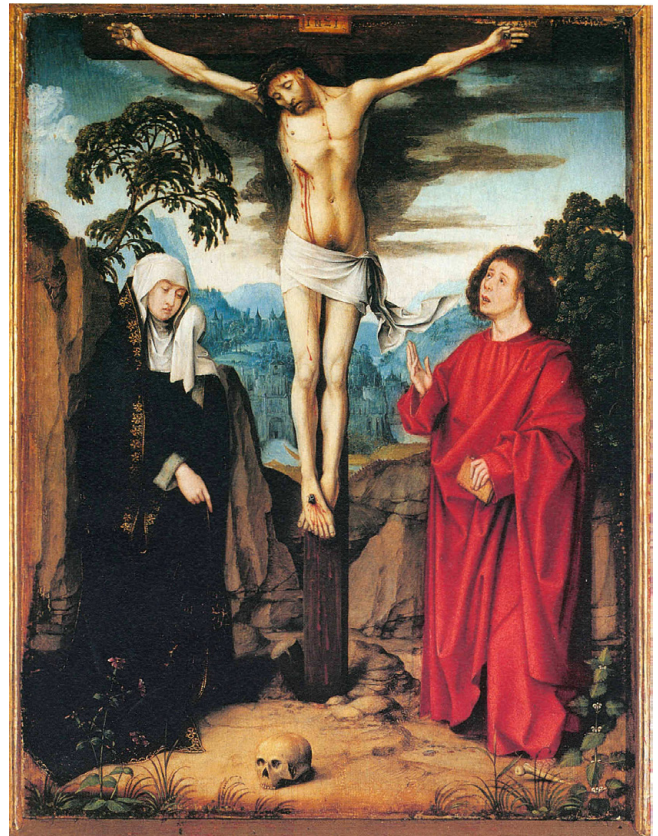


Abb. 84: Juan de Holanda,
 Sieben Schmerzen Altartafel,
 Christus am Kreuz



Abb. 85: Bernard van Orley,
 Sieben Schmerzen Mariae, Medaillon,
 Kreuzigung Christi



Abb. 86: Albrecht Dürer,
 Große Passion, Beweinung Christi,
 um 1498/99



Abb. 87: Werkstatt oder Nachfolge Rogier van der Weyden,
Beweinung Christi,
Mauritshuis, Den Haag



Abb. 88: Petrus Christus,
Beweinung Christi,
Musées Royaux des Beaux Arts, Brüssel



Abb. 89: Hans Memling,
Triptychon des Adriaan Reins, Mitteltafel,
Beweinung Christi, um 1480,
Memlingmuseum, Brügge



Abb. 90: Geertgen tot Sint Jans,
Beweinung Christi,
Kunsthistorisches Museum, Wien

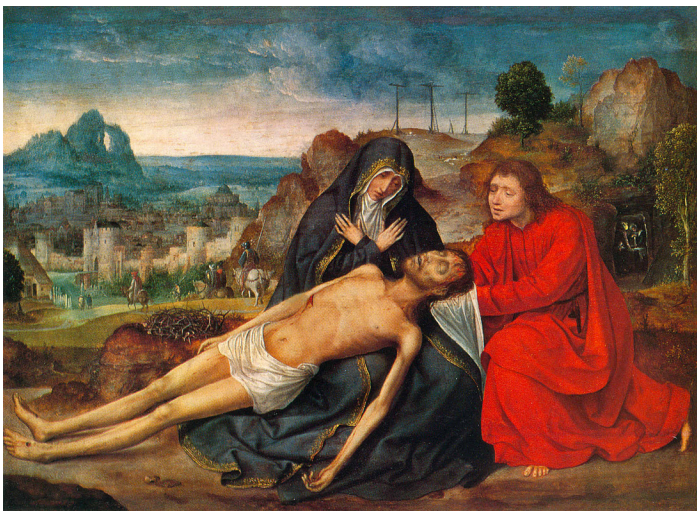


Abb. 91: Quentin Massys,
Pietà, Louvre, Paris



Abb. 92: Dieric Bouts und Werkstatt,
Beweinung Christi, ca. 1460,
Louvre, Paris



Abb. 93: Bernard van Orley,
Sieben Schmerzen Mariae, Medaillon,
Beweinung Christi



Abb. 94: Juan de Holanda,
Sieben Schmerzen Altarretabel,
Beweinung Christi



Abb. 95: Albrecht Dürer,
Sieben Schmerzen Mariae, Beweinung Christi,
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

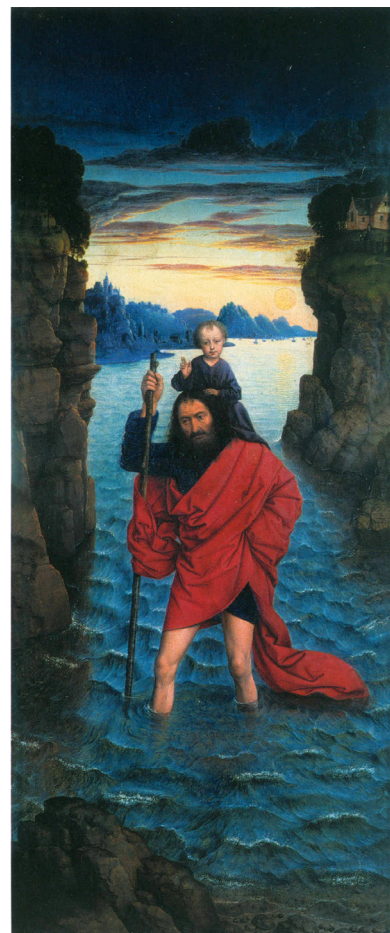


Abb. 96: Dieric Bouts Werkstatt, sog. Perle von Brabant,
rechter Flügel, Hl. Christophorus, ca. 1454-62,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek,
München



Abb. 97: Albrecht Dürer,
Kleine Passion, Grablegung,
um 1509/10



Abb. 98: Johannes Grashove,
Marias Rückkehr nach Jerusalem,
1486, Magdeburg



Abb. 99: Gerard David,
Maria und Johannes mit den trauernden Frauen,
ca. 1480, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
Antwerpen

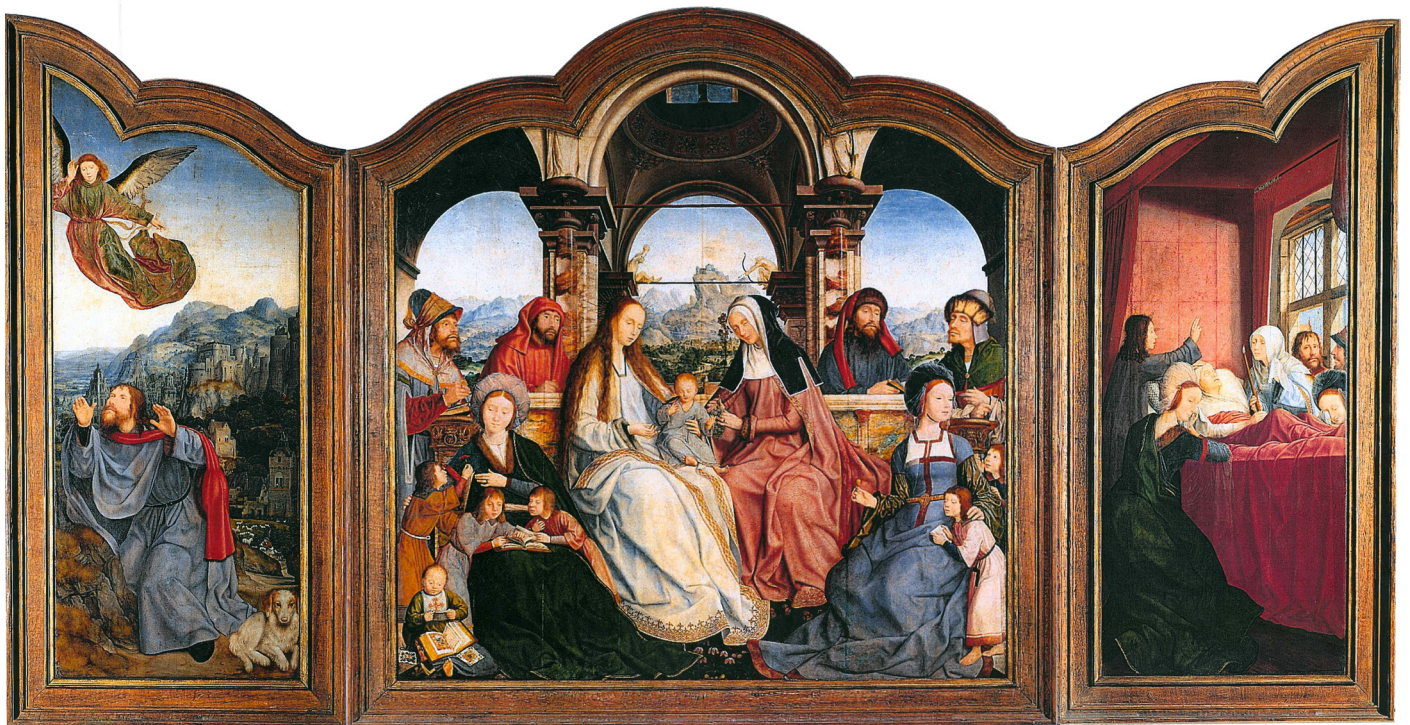


Abb. 100: Quentin Massys,
St. Annen Altar, 1507-09,
Musées Royaux des Beaux Arts, Brüssel

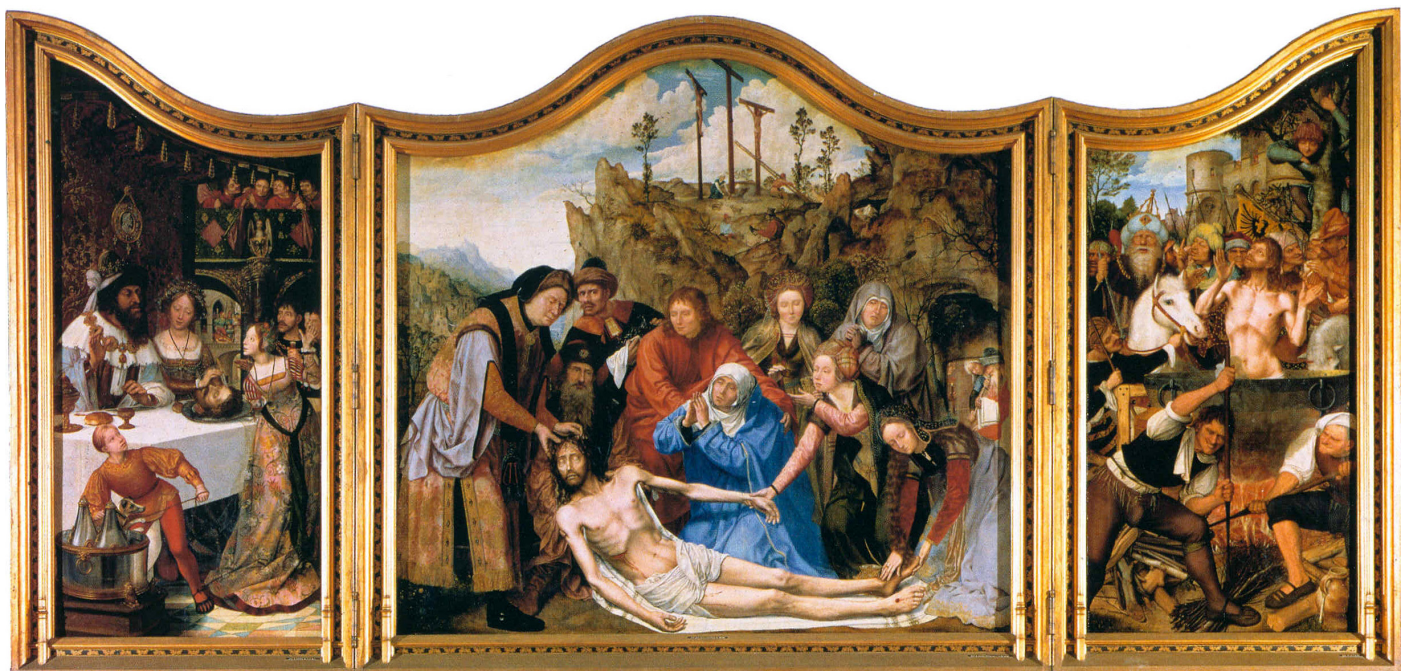


Abb. 101: Quentin Massys,
Johannes Altar, 1508-11,
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

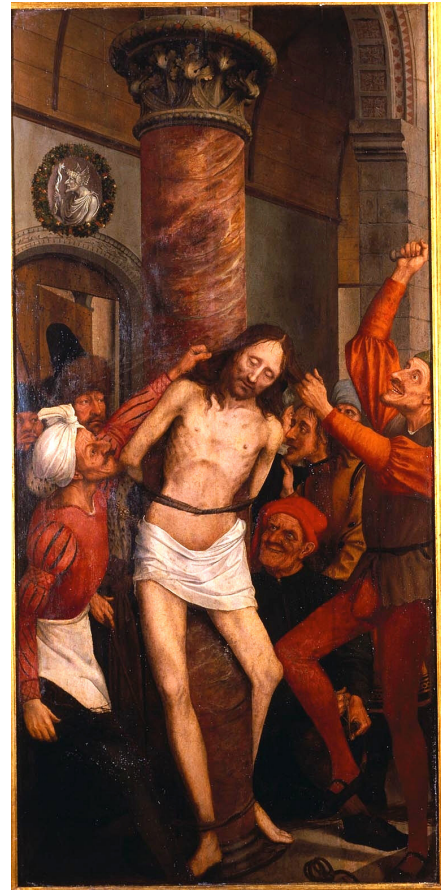


Abb. 102: Quentin Massys,
Passionstriptychon, Ecce Homo und Geißelung, 1514-17,
Museu Nacional Machardo de Castro, Coimbra

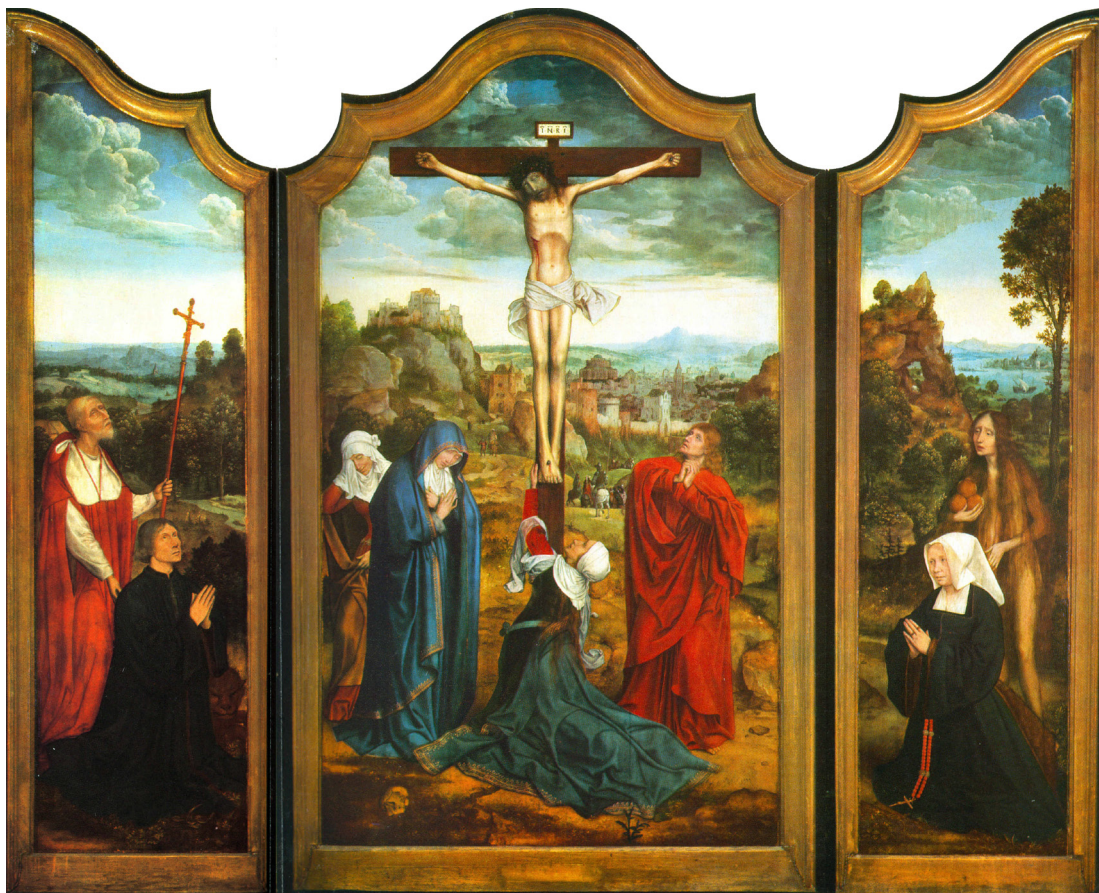


Abb. 103: Quentin Massys,
Kreuzigungstriptychon,
Musée Mayer van den Bergh, Antwerpen



Abb. 104: Jan Baegert,
Sieben Schmerzen der Madonna, ca. 1520,
Erzbischöfliches Diözesan-Museum, Köln

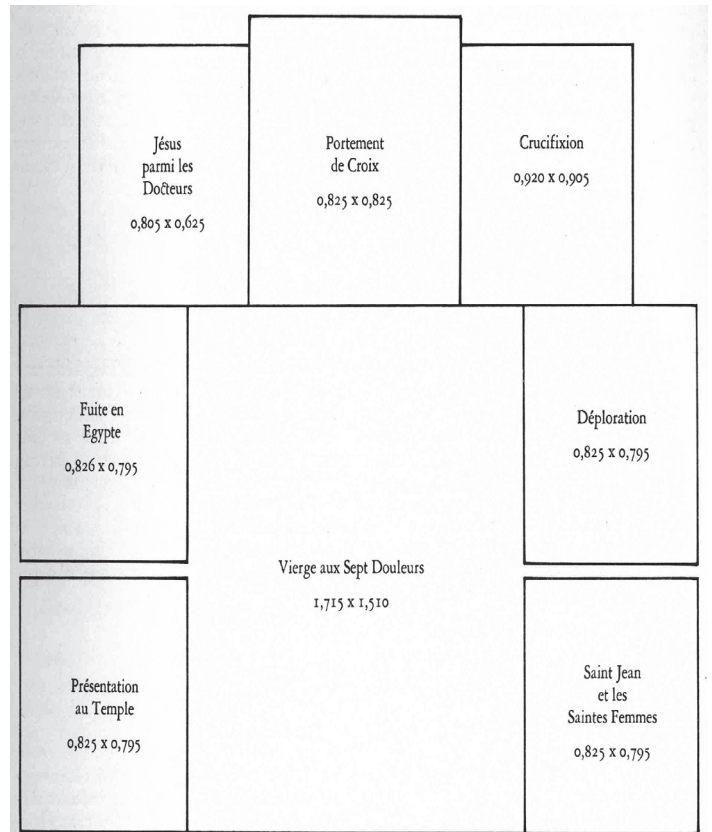


Abb. 105: Andrée de Bosque,
Rekonstruktion des Polyptychons

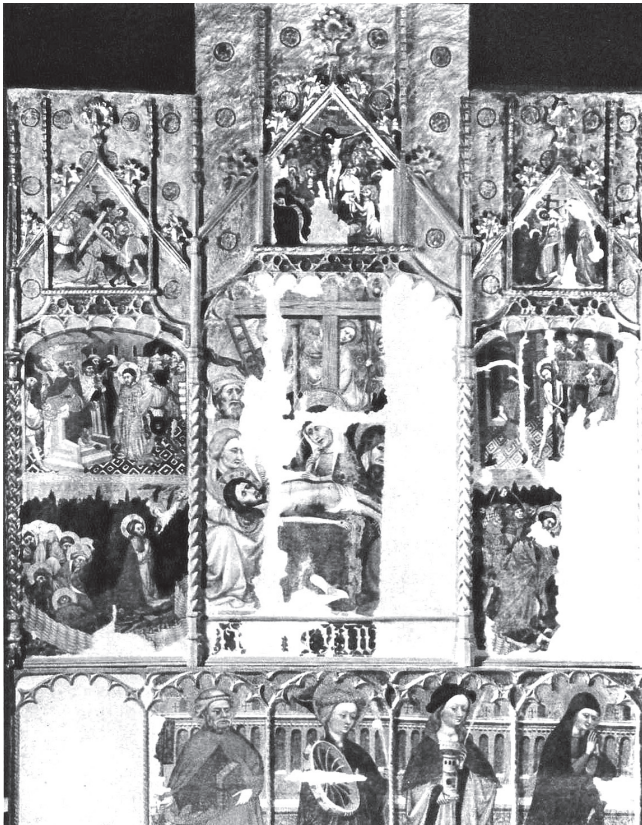


Abb. 106: Jaume Ferrer I.,
Retabel der Pietà, 1. Drittel des 15. Jahrhunderts (?)
Castelló de Farfanya, Nogueira



Abb. 107: Meister von Rubió,
Retabel der Kirche Santa María de Rubió,
3. Viertel des 14. Jahrhunderts (?)

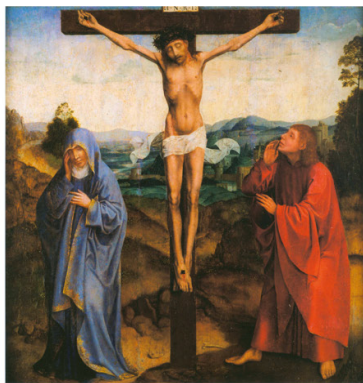


Abb. 108: Rekonstruktion

Zusammenfassung

Das »Sieben Schmerzen Retabel« von Madre de Deus umfaßt neben der Zentraltafel mit der Darstellung einer Mater dolorosa, deren Herz von einem Schwert durchbohrt wird, noch sieben kleinere Episodentafeln. Drei davon betreffen Ereignisse aus der Kindheit Jesu: die »Ruhe auf der Flucht«, die »Darbringung im Tempel« und »Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten«. Vier Bilder beziehen sich auf das schmerzhaftes Geschehen der Passion: die »Kreuztragung Christi«, die »Kreuzigung« selbst, die »Beweinung am Kreuz« und der »Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab«. Anhand von indirekten Belegen und Schlussfolgerungen konnte ein Auftrag des portugiesischen Königshauses nachgewiesen und die Entstehungszeit des Retabels auf den Zeitraum zwischen 1509 und 1513 festgelegt werden.

Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts fand eine neue Form religiöser Andacht auch außerhalb monastischer Kreise weite Verbreitung, die nicht die Rolle des Gottessohnes als Triumphator über den Tod, sondern seinen Opfertod zur Erlösung der Menschheit zum Gegenstand der Verehrung machte. Die daraus folgende Beschäftigung mit der Leidensgeschichte Christi, lenkte die Aufmerksamkeit auch auf die Rolle der Jungfrau Maria, die durch die mütterliche Teilnahme an den Qualen und den Verlust ihres Kindes zur menschlichen Mitträgerin der Passion wurde. Sollte die »compassio« zunächst nur das Verständnis der Heilsgeschichte fördern, wurde sie jedoch bald zu einem eigenen Andachtsobjekt und Maria selbst zur verehrungswürdigen Mediatrix zwischen Gott und den Menschen. Der zunehmenden Popularität folgend suchten auch die bildenden Künstler nach drastischen und einprägsamen Möglichkeiten, den Schmerz graphisch darzustellen. Bevorzugt griff man dabei auf den einzigen biblischen Hinweis eines Miterleidens der Passion durch Maria, die düstere Prophezeiung des alten Simeon – »Deine Seele wird ein Schwert durchbohren« – zurück und machte das »gladis compassionis« zum sprechenden Symbol des Leids. Mit der Gründung einer politisch-religiösen Bruderschaft 1492 legte sich in der Marienverehrung die Konvention bei der zunächst unbestimmten Anzahl auf die Sieben Schmerzen der Madonna fest.

Auf den ersten Blick fällt die unterschiedliche Qualität der einzelnen Tafeln auf. Daher hat sich die Forschung bisher fast ausschließlich mit dem Problem der Zuschreibung auseinandergesetzt. Die

weitgehend stilistische Zuordnung wird einerseits durch die eklektische Malweise Quentin Massys, aber auch durch die Beteiligung einer ganzen Werkstatt an der Auftragsarbeit erschwert.

Bei aller Unsicherheit in der Urheberschaft zeichnet sich der »Sieben Schmerzen Altar« von Madre de Deus jedoch eindeutig als »Markenprodukt« Quentin Massys aus. Der um 1460 in Löwen geborene Maler absolvierte seine Ausbildung wahrscheinlich in der Werkstatt Dieric Bouts und wird 1491 im Meisterbuch der Antwerpener St. Lukas Gilde genannt. Die aufstrebende Metropole bot neben den geschäftlichen Möglichkeiten auch Kontakt zu den vielfältigen Entwicklungen der Bildenden Kunst am Übergang vom 15. auf das 16. Jahrhundert. Neben seinen Wurzeln in der flämisch-niederländischen Tradition spiegeln sich auch Einflüsse aus der italienischen Renaissance und dem Erlühen der Druckgraphik im mitteldeutschen Raum in Quentin Massys Malstil wider. All das ist auch in den Tafeln des »Sieben Schmerzen Altares« von Madre de Deus evident.

Zeigen sich die Darstellungen einerseits noch stark in der gotischen Tradition verhaftet, finden sich andererseits oftmals »moderne« – im Sinne der Renaissance – oder gar wegweisende Lösungen in der Bildkomposition. Nur ansatzweise – speziell in der »Ruhe auf der Flucht« – verlässt Quentin Massys sein gewohntes Schichtenprinzip zur Darstellung von Tiefenräumlichkeit. Auf überzeugende Weise gelingt es ihm, das Menschliche in den leidgeprüften Protagonisten herauszustreichen und so eine intensive Reaktion beim Betrachter hervorzurufen. Hält er sich bei der Konzeption des Altares doch streng an das Programm der Sieben Schmerzen Marias, ist er dennoch bereit, zur Betonung des individuellen Leids die »Flucht nach Ägypten« durch eine »Ruhe auf der Flucht« und eine »Grablegung« durch den »Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab« zu ersetzen. Auf seiner Suche nach Inspiration greift er immer wieder auf das umfangreiche Druckwerk Albrecht Dürers und anderer Vorbilder zurück. Trotz vieler Ähnlichkeiten sind es jedoch keine Kopien, sondern Weiterentwicklungen, Adaptionen und Umdeutungen des Themas, die Massys Tafeln auszeichnen.

Eine genaue Wiedergabe des ursprünglichen Aussehens des Altares ist nach den heutigen Erkenntnissen nicht möglich. Quellenkundliche Indizien und Baurekonstruktionen lassen eine Aufstellung im »Unterchor« des heute als »Museu dos Azulejos« umgestalteten ehemaligen Klosters Madre de Deus vermuten. Folgt man der zu jener Zeit auf der iberischen Halbinsel üblichen Anordnung der Einzelfafeln, kann man von einer größeren Mittelafel mit der Schmerzensmadonna und einer darüber – sozusagen gleich dem Kulminationspunkt der Passion – angebrachten Kreuzigungsszene ausgehen.

Patrícia Okay Koch

6. August 1968

São Paulo, Brasilien

1985: Schulabschluss im Colégio Arquidiocesano in São Paulo

1986 - 1989: Studium der Betriebswirtschaftslehre an der Universidade Mackenzie in São Paulo

1989 - 1990: Praktikum in der Firma Confete Indústria e Confecção de Roupas LTDA, São Paulo
(Projektanalyse, Finanzverwaltung)

1992 - 1996: Studium der Handelswissenschaft an der Wirtschaftsuniversität Wien (nicht abgeschlossen)

1992 - 1993: Marketing Service in der BASF Österreich Ges.m.b.H.

1995 - 1996: Marketing Abteilung der BASF Magnetics Südost Ges.m.b.H.

Februar - April 1997: European Congress of Radiology, 10. Kongress in Wien

seit 2000: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien