

Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst

Herausgegeben vom Kunstgeschichtlichen Institut
der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Band 14

Johanna Scheel

Das altniederländische Stifterbild

Emotionsstrategien des Sehens
und der Selbsterkenntnis

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und
mit Hilfe der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e.V. Frankfurt am Main



Benvenuto Cellini-Gesellschaft e.V. Frankfurt am Main

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

© 2014 Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie Über-
setzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,
Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden.
Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagseite gestaltet unter Verwendung der Abbildung: Philipp der Gute bei der Messe,
KBR Ms. 9092, fol. 9. Copyright: Koninklijke Bibliotheek van België, Brüssel.

Umschlagentwurf, Layout und Satz: M&S Hawemann · Berlin
Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH · Köthen

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2695-9

Inhalt

Dank	11
Einleitung: Zur Funktion des Stifterbildes	13
Teil I: Das altniederländische Stifterbild – Eine Bestandsaufnahme.....	17
Grenzziehungen.....	17
Stifter, Auftraggeber, Adorant – zum Vokabular.....	17
Zeitliche Eingrenzung, (Sozial-)Topografie und politischer Hintergrund.....	18
Meisterwerke oder »ugly pictures« – Feldforschung oder Kataloge?.....	25
Aussehen.....	26
Tafelbilder – Altarretabel und größere Triptychen.....	27
Tafelbilder – kleine Triptychen und Diptychen	30
Buchmalerei.....	33
Zwischengedanke zur ikonografischen Herkunft und Entwicklung	39
Zusammenspiel.....	41
Das Gesicht des altniederländischen Stifterbildes.....	42
Das Stiftergesicht als Bruchstelle von Physiognomie und Pathognomie.....	42
Probe mit Exempel.....	47

Faltenfragen – Physiognomik als Schlüssel zum Stifterbild?	49
Wechselwirkungen und Abgrenzungen: Stifterbild – Porträt – Kryptoporträt	54
Verlorene Emotionen – Emotionsausdruck in der Sepulkralkunst	60
Forschungen zum altniederländischen Stifterbild	63
Forschungsgeschichte und -stand zum Stifterbild in der Malerei	63
Das Stifterbild in der Interpretation der Forschung	67
Ewiges Gebet – Perpetual Prayer	69
Religiöses Wunschbild – die Stifterfigur als Ideal und Vorbild	73
»Devotionale Konzentration«	75
Vision	77
<i>Blick – Sehen – Vision</i>	80
<i>Vision als Erscheinung</i>	89
<i>Visionsraum und Gehäuse des Inneren</i>	92
<i>Revision</i>	112
<i>imaginatio</i>	113
Erstes Ergebnis: Intendierte Uneindeutigkeit	118
Emotionslosigkeit und Emotionsforschung	118
Zur Begriffsproblematik: Emotion, Affekt, Gefühl – ein gordischer Knoten	125
Schriftliches Quellenmaterial	128
Teil II: Bild – Affekt – Gebet	131
Emotionen und ihr Ausdruck	133
Reflexive Bildstrukturen – Bilder von Betenden	134
<i>conformitas – Eine emotionale Forderung</i>	139
Quellen über Betende	142
<i>homo interior et exterior im Gebet</i>	145
Die Art zu Beten – Gebetstexte des 15. Jahrhunderts	150
Gebetstheorien der Devotio Moderna	155
<i>Gerard Zerbolt van Zutphen: De Spiritualibus Ascensionibus</i>	157
<i>Besser Beten – Affekte als konstitutive Bestandteile des Gebets</i>	168
Der Stifter im Bild – Zwei Kreuzigungen aus dem Umkreis Rogiers van der Weyden ..	171
Zweites Ergebnis: Leerstelle	172
<i>vacatio spiritualis</i> als zeitgenössische Denkstruktur	173

Teil III: Sich selbst sehen und erkennen.....	181
Persönliche Frömmigkeit	182
Das Diptychon – Ein Medium persönlicher Frömmigkeit?	190
Das Stundenbuch – Ein Medium persönlicher Frömmigkeit?	198
Adaptierte Stifterbilder	203
Erneute Fragestellung.....	208
Selbsterkenntnis.....	209
<i>Spiegelbild und Empathie</i>	209
Quellen zur Selbsterkenntnis – Antike	210
<i>Platon/Sokrates</i>	211
<i>Alkibiades</i>	211
<i>Charmides</i>	212
<i>Plotin: Enneade V, 3</i>	214
<i>Aristoteles</i>	217
<i>Nikomachische Ethik/Magna Moralia</i>	217
<i>De Anima</i>	219
<i>Zwischenfazit</i>	222
Quellen zur Selbsterkenntnis – Mittelalter.....	223
<i>Augustinus</i>	223
<i>Bernhard von Clairvaux</i>	226
<i>Thomas von Aquin</i>	227
<i>Meister Eckhart und Johannes Tauler</i>	228
Selbsterkenntnis im Gebet – Devotio Moderna	230
<i>Selbstüberprüfung – Selbstformung</i>	230
<i>contritio – compunctio</i>	234
<i>Dialogische Reflexion</i>	236
<i>Vollendung der Methode – Johannes Wessel Gansfort</i>	239
Zwischenfazit: Text und Bild	241
Erweiterung des Blickfeldes – Nikolaus von Kues.....	249
<i>Selbsterkenntnis in den Traktaten des Nikolaus von Kues</i>	252
<i>Gesicht und Erkenntnis</i>	258
<i>Nikolaus von Kues – Probleme und Möglichkeiten</i>	261
<i>Philosophie und Praxis</i>	266
<i>Die Predigten</i>	269
<i>Praktische und ethische Aspekte von Selbsterkenntnis</i>	270
<i>Affektive und intellektive (Selbst-)Erkenntnis im Gebet</i>	276
<i>Methodische Überlegungen: Zur Homogenität des cusanischen Korpus</i>	280
<i>Rückbezüge</i>	282
<i>Nikolaus von Kues und die Devotio Moderna – Missing Link</i>	285
<i>Nikolaus von Kues und die Devotio Moderna – Das Motiv des »Anderen«</i>	289

Zwischenfazit: Kunst und Konsequenzen	290
<i>Äpfel und Birnen?</i>	291
<i>imago = pictura?</i>	295
Erneute Erweiterung und Zurückführung – Das Stundenbuch und die Bußsalmen	299
<i>Bußsalmen im Stundenbuch</i>	301
»Fall«-Beispiele: <i>David Orans und Jüngstes Gericht</i>	305
<i>Selbst vor dem Richter stehen – Das Stifterbild im Weltgericht</i>	311
<i>Leben in der Waagschale des Engels – Das Weltgericht Hans Memlings</i>	315
Drittes Ergebnis: Stifterbild und Selbsterkenntnis	317
 Teil IV: Spiegel	 319
Spiegel im Spätmittelalter – Bestand und Funktion	320
Spiegel und Gebet: Dargestellte Spiegel	323
<i>Unvermeidlich: Der Spiegel der Arnolfini-Hochzeit. Bilderfindung oder Artefakt?</i>	323
Spiegel und Gebet: Artefakte und Inventare	342
Zwischenfazit	352
Spiegelmetaphern im Bild	353
<i>Metapikturale Reflexion?</i>	354
<i>Mariensymbol und Malerwerkzeug: Lukas-Madonna</i>	357
Der Spiegel im Bild – das Bild als Spiegel	362
<i>Memlings Diptychen</i>	362
<i>Maria als Spiegel und das Spiegelrund</i>	364
<i>Vom Spiegelrund zu Spiegelassoziationen – »de marskramer«</i>	370
<i>Tugenden und Laster fühlen und erkennen</i>	375
Spiegel, Schädel, Stifterbild	380
Zwischenfazit	398
Spiegelmetapher in den Quellen – Spiegel und (Selbst-)Erkenntnis	400
Antike und Mittelalter im Dialog	400
<i>Augustinus</i>	400
<i>Platon/Sokrates</i>	402
<i>Mystik</i>	403
<i>Aristoteles</i>	404
<i>Nikolaus von Kues</i>	406
<i>Seneca</i>	409
Speculumliteratur	410
<i>Gattung</i>	411
<i>Spiegelmetaphern</i>	412

Spiegelschriften aus dem Kreis der <i>Devotio Moderna</i> :	
Spiegel und Selbsterkenntnis	414
<i>Vorgeschmack – Ruusbroecs Spiegel der ewigen Seligkeit</i>	414
<i>Vollendung der Verbindung – Hendrik Mande</i>	415
<i>Späte Vertreter – Hendrik Herp und Johannes Wessel Gansfort</i>	422
<i>Starke Verbreitung – Arnold Gheylovens Gnotosolitos Parvus</i> <i>oder Speculum Conscientiae</i>	424
Weiterführung – Charakter, Aufgaben und Adressaten von Spiegelschriften	426
<i>Eine Spiegelschrift ohne direkte Verbindung zur Devotio Moderna – der</i> <i>Spiegel ofte reghel der kersten ghelove</i>	426
<i>Sein Bestes tun – und nicht weniger: »facere quod in se est« und »als ich can«</i>	427
<i>Aufgabe der Spiegelschriften – Konzept- und Begriffsvermittlung</i>	430
<i>Adressaten der Spiegelschriften – Lehr- und Lernbücher für Klerus,</i> <i>Bürger und Adel</i>	432
<i>Speculum Humanae Salvationis</i>	434
Stifterbild und Spiegelbild: Ms. fr. 6275	438
Viertes Ergebnis: Spiegel, Selbsterkenntnis, Stifterbild	448
Fazit	451
Farbabbildungen	455
Literaturverzeichnis	473
Quellen	473
Literatur	477
Anhänge	525
Anhang I. Verwendete Abkürzungen für Bibliotheken	527
Anhang II. Web-Ressourcen	527
Anhang III. Obsecro Te	527
Anhang IV.	528
1. Nikolaus von Kues, Sermo V	528
2. Synopse von Sermo V,36 und De Spiritualibus Ascensionibus, Kap. 16–19	534
3. Synopse von Sermo V,31 und De Spiritualibus Ascensionibus, Kap. 15	537
Anhang V: Die Bußpsalmen 1 und 50. Vulgata, Geert Grote, Einheitsübersetzung	539
Abbildungsnachweis	542
Abstract – Donor Portraits in the Later Middle Ages. Emotional Strategies of Seeing and Self-knowledge	544

Dank

Die vorliegende Untersuchung wurde 2012 als Dissertation am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt angenommen und 2013 verteidigt. Zur Veröffentlichung wurde sie nur geringfügig überarbeitet, wobei ich die Denkanstöße dazu meinen Gutachtern Martin Büchsel, Hans Aurenhammer und Jochen Sander verdanke. Der Benvenuto Cellini-Gesellschaft gilt für die geldliche Unterstützung zu dieser Veröffentlichung mein herzlicher Dank, ebenso wie dem Direktorium des Kunstgeschichtlichen Instituts, das meine Arbeit für den Cellini-Preis und zum Erscheinen in den Neuen Frankfurter Forschungen ausgewählt hat.

Begonnen als gegebenes Thema innerhalb eines DFG-Projektes zur historischen Emotionsforschung und mit der paradox erscheinenden Aufgabe konfrontiert, am »emotionslosen« Stifterbild Emotionsforschung zu betreiben, gestaltete sich der Aneignungsprozess der Materie nicht gerade unaufwendig. Umso mehr ist man sich mit dem Abschluss einer Doktorarbeit bewusst, nicht nur in wissenschaftlicher Hinsicht als Zwerg auf den Schultern von Riesen zu stehen, sondern dass eine große Anzahl von Personen, Freunden, Kollegen und Familie, einem sicher und jeder auf seine Weise zum Ziel geholfen hat. Ihnen möchte ich an dieser Stelle vielmals danken.

In diversen Veranstaltungen des Historischen Seminars und des Kunsthistorischen Instituts der Goethe-Universität wurde ich nachhaltig mediävistisch geprägt und mir die notwendige Vielfalt kulturwissenschaftlicher Arbeitsweisen nahegebracht – so sind die geschichtswissenschaftlichen Lehrveranstaltungen von Johannes Fried und Felicitas Schmieder weniger als solche denn als äußert produktive Denkfabriken in meinem Gedächtnis geblieben. Der auf-

geschlossene und vollkommen unverstaubte Blick auf kunstgeschichtliches »Material« wurde mir bereits in den ersten Semestern vor allem bei Peter Schmidt und Henry Keazor vermittelt – und ich habe stets versucht, ihn mir zu erhalten. Mein Doktorvater Martin Büchsel hatte mich ebenso bald nicht nur für das Mittelalter an sich, sondern für die Alten Niederländer begeistert und mit seiner philosophischen Herangehensweise an Kunstwerke und Quellen angesteckt. Er war mir in diesen Jahren stets intellektuelle und produktive Reibungsfläche bei der Entwicklung meiner Ideen und Thesen.

Dies trifft auch besonders auf meine Doktorgeschwister und Doktoranden zu, mit denen mich nicht eine bloße Bekanntschaft durch die ähnliche Situation verbindet und die mit mir in einem äußerst wertvollen wissenschaftlichen Austausch stehen, sondern die darüber hinaus vielmehr Freunde in vielen Lebenslagen geworden sind – Aspekte, die in einem solchen Vorwort wohl kaum adäquat ausgedrückt werden können: Anselm Rau, der nicht nur über die Erleuchtung promoviert, sondern oftmals und in vielerlei Hinsicht zu meiner beitragen konnte (und der dafür sorgt, dass ich mit meinem Latein niemals am Ende bin); Fabian Wolf, dessen Hilfe ebenso als Korrekteur wie auch als Diskussionspartner sehr wertvoll war; ebenso danke ich herzlichst Michaela Schedl, Christian Geyer mit seiner Frau Ali, Eva Ehninger, Magdalena Nieslony, Dörte Wetzler, Brigit Ferguson, Joanna Krawczyk-Coltekin und Maria Gordusenko, die mir bei vielen Gelegenheiten fachlich und methodisch mit Rat und Tat zur Seite standen und mich darüber hinaus moralisch und teilweise auch technisch unterstützten. Was letzteres betrifft, gilt mein Dank Bettina Güdelhöfer, den Mitarbeitern und Hilfskräften der Bibliothek und Bildstelle des Kunsthistorischen Instituts sowie Christian Schütz.

Ohne die stete Ermutigung und das Verständnis sowie stets zur rechten Zeit Ablenkung und Rückbindung an das »wirkliche Leben« durch meine außeruniversitären Freunde Hyun-Jung Park, Andreas Weidemann, Uwe Wesseling, Moto Watanabe und Jochen Fischbach hätte diese Arbeit genauso wenig entstehen können.

Besonders und daher an dieser Stelle möchte ich meinen Familien für ihre unschätzbare Unterstützung danken: der Familie meines Mannes, Barbara, Ludger und Sophie-Marie Scheel mit Sebastian Francks. Vor allem bin ich meinen Eltern Wilfriede und Wolfgang und meiner Schwester Sabine Veltjens äußerst dankbar, die mir in jeder Situation und zu jeder Zeit mit Zuspruch und vielerlei Hilfe zur Seite standen.

Am meisten danke ich meinem Mann Roland für seine langjährige Geduld, die fruchtbaren Diskussionen und Ankurbelung meiner Denkprozesse – für mehr, als ich hier je aufzählen könnte.

Einleitung: Zur Funktion des Stifterbildes

Die altniederländische Malerei erfindet das Stifterbild neu. Sie weist ihm eine neue Bedeutung und Stellung innerhalb des Bildraumes zu. Kennen wir vorher und auch zeitgleich, etwa in der deutschen Malerei, die Stifter als kleine, schablonenhafte, oftmals seriell gereihte »Figürchen« in der Bildperipherie, werden sie hier immer stärker in die Bildkompositionen eingebunden. Sie rücken von dieser Peripherie, beispielsweise von den Außenseiten eines Altarretabels oder dem unteren Bildrand, bis ins Zentrum der Darstellung, ihre Größe wird derjenigen der heiligen Personen angepasst. Sie werden selbst zu Protagonisten des Bildes.

Gerade als solche aber irritieren sie. Denn sind sie zwar in die narrativen Vorgänge hineingestellt, werden sie jedoch keineswegs in sie integriert. Während nun gerade in den Niederlanden des beginnenden 15. Jahrhunderts den Bildfiguren ein immer größeres gestisches und mimisches Repertoire verliehen wird, gibt der dargestellte Stifter seine formelhafte Gebetshaltung nie auf. Damit nicht genug – obwohl allen Bildfiguren inklusive des Stifters ein veristisches und realistisches Vokabular zur mimischen Modulation von Emotionen zur Verfügung steht, teilt das Stifterbild zwar deren physiognomische Intensität, Emotionen zeigt es jedoch niemals. Das Stiftergesicht ist grundsätzlich mimisch reglos.

Dies scheint umso mehr paradox, als Emotionsdarstellungen für den Bildbetrachter eine wichtige Rolle innerhalb der Gebetspraxis spielen. Das Bild wird für ihn zunehmend emotional aufgeschlossen, es bietet ihm anhand vorbildhaft dargestellter Emotionen immer mehr Identifikationsmöglichkeiten, die ihn zu deren Nachahmung oder zur Abgrenzung von ihnen anleiten. Der dargestellte Stifter bietet dem Rezipienten nun keinerlei anleitende Emotion –

obwohl er als dessen Zeitgenosse erkennbar ist und diesem durch seinen *status* sowie durch die Gebetshaltung gleicht, welche diejenige des Betrachters während des gerade stattfindenden Gebets spiegelt. Er wäre geradezu prädestiniert dazu, diesem als Vorbild für einen emotionalen Nachvollzug des Geschehens zu dienen – er tut es aber nicht.

Die Forschung hat in ihren Interpretationen des altniederländischen Stifterbildes – als soziale Repräsentation und Heilsversicherung des Stifters, als religiöses Wunschbild oder Vorbildlichung eines bestimmten Gebetsmodus – dieses definatorische Merkmal der mimischen Reglosigkeit selten gesehen und es damit kaum je in ihre Überlegungen zum *status* des Stifterbildes und zu seiner Funktion innerhalb des Bildes und für den Betrachter einbezogen.

Jenen Spezifika des altniederländischen Stifterbildes geht diese Untersuchung systematisch auf den Grund. Die Leitfrage richtet sich dabei stets auf deren Funktion innerhalb der Bildkonzeption für den vor dem Bild betenden Betrachter – sei dies ein beliebiger Rezipient oder der Stifter selbst.

Hieran knüpft sich nicht allein die Erwartung neuer Erkenntnisse zur Funktion des Stifterbildes in seinem zeitgenössischen Kontext, sondern auch das Interesse an einer Erweiterung des methodischen Instrumentariums sowie – hieraus resultierend – des Korpus an zeitgenössischen Texten, welches der Kunstgeschichte durch ideengeschichtliches beziehungsweise durch kulturhistorisches Arbeiten zur Verfügung gestellt werden kann.

Als grundsätzlich kunsthistorische Arbeit richtet sich die Vorgehensweise nach dem jeweiligen, am Bildwerk entwickelten Erkenntnisinteresse. Die hieraus entstehenden kulturhistorischen Fragestellungen verlangen indes nach der Konfrontation der Medien Bild und Text aus mitunter verschiedenen Kontexten und erzeugen hierdurch eine Komplexität, die ein in unserem Zusammenhang relevanter Zeitgenosse des 15. Jahrhunderts folgendermaßen veranschaulicht:

»Alle, die etwas untersuchen, beurteilen das Ungewisse im Vergleich und gemäß seinem Verhältnis zu einem als gewiß Vorausgesetzten; also ist jede Untersuchung ein Vergleich, der sich eines Verhältnisses als Mittel bedient, so daß, wenn das zu Erforschende durch nahestehende, verhältnisbezügliche Rückführung mit dem Vorausgesetzten verglichen werden kann, das begreifende Urteil leicht ist. Wenn wir viele Zwischenglieder notwendig haben, stellen sich Schwierigkeit und Mühe ein. Dies ist von der Mathematik her bekannt, wo sich die ersten Sätze leichter auf die ursprünglichen völlig bekannten Prinzipien zurückführen lassen, die späteren aber schwieriger, da dies nur durch die Vermittlung der ersten möglich ist.«¹ Nikolaus von Kues, *De Docta Ignorantia*.

In gleicher Weise verlässt diese Untersuchung rasch die Ebene einer einfachen Vergleichbarkeit; es erweist sich als unerlässlich, viele verschiedene und sich ergänzende bzw. vermittelnde

1 Nikolaus von Kues: *De Docta Ignorantia*, I, Kap. I: »Omnes autem investigantes in comparatione praesuppositi certi proportionabiliter incertum iudicant; comparativa igitur est omnis inquisitio, medio proportionis utens. Et dum haec, quae inquiruntur, propinqua proportionali reductione praesupposito possunt comparari, facile est apprehensionis iudicium; dum multis mediis opus habemus, difficultas et labor exoritur; uti haec in mathematicis nota sunt, ubi ad prima notissima principia priores propositiones facilius reducuntur, et posteriores, quoniam non nisi per medium priorum, difficilium.« Nikolaus von Kues: *Philosophisch-theologische Schriften* 1 a, S. 195.

Herangehensweisen (»multis mediis opus«) zur Hilfe zu nehmen. Dies fordert einigen Aufwand in der Vorgehensweise (»difficultas et labor exoritur«), die sich zuweilen auf tangentialer Bahn ihrem Ziel nähern muss.

Kurz gesagt, ein breites Erkenntnisverlangen benötigt eine ebenso breite Aufstellung der Untersuchungsmethoden. Da die Frage weder künstler- noch werkmonographisch gestellt, sondern das altniederländische Stifterbild als Phänomen² betrachtet wird, findet der Schritt von der werkimmanenten Betrachtung eines einzelnen Bildwerks zur Analyse seines Kontextes früh statt. Dennoch ist eine reflektierte Auswahl an Beispielen zu treffen, die einen Rückschluss per Analogie auf dasselbe Phänomen in anderen Bildwerken plausibel macht. Die Konzeption des Stifterbildes wird dabei vorrangig als Ausdruck des Willens seines Auftraggebers gewertet, doch wird dieser nicht primär als einzelner Protagonist gesehen, sondern als eine von vielen Türen zu Denkprozessen und dem Ideenhorizont³ seiner Zeit. Das Hervorheben einzelner Protagonisten, ob Stifter, Bildwerke oder Künstler, soll prinzipiell vermieden werden, bzw. ihre Behandlung soll auf die Gruppe, die sie vertreten, zurückführen.⁴ Gleiches gilt auch für Schriftquellen. Mögen auch einzelne Texte oder Autoren ausführlicher behandelt werden, sollen die aus einzelnen Schriften herausgearbeiteten Aspekte umfassendere Aussagen über zeitgenössische Denkprozesse, Menschen- und Weltbild ermöglichen.⁵

Der Aufbau der Untersuchung ist viergliedrig. Der erste Teil besteht aus der Bestandsaufnahme des Bildmaterials, der Feststellung konstitutiver Merkmale von Stifterdarstellungen sowie der Analyse des Forschungsstandes, bisheriger Interpretationen des Stifterbildes und deren Kritik. Dabei wird die Darstellung nutzbarer Methoden aus der Emotionsforschung bewusst hintangestellt. Letztere leitet zum zweiten Teil der Untersuchung über, dem als Ausgangsmaterial vor allem Stifterdarstellungen in Bildwerken zugrunde liegen, die einer mehr oder minder großen Öffentlichkeit zugänglich waren und (gemeinsam) zur Andacht genutzt werden konnten, zum Beispiel Altarretabel. Den Stifterdarstellungen dieser Werke wird von der Forschung ein zu erläuterndes Bedeutungskonglomerat aus Memoria, Vorbildfunktion, Repräsentation und Heilsversicherung zugeschrieben, das nicht nur zu hinterfragen, sondern um zusätzliche Bedeutungsebenen besonders in funktionaler Hinsicht grundlegend zu erweitern ist. Dies geschieht in erster Linie durch eine präzise Kontextualisierung mit zeitgenössischen Gebetstheorien. Der dritte Teil geht auf dieser Ausgangsbasis von einer ganz neuen,

2 Der Terminus »Phänomen« wird hier im Sinne einer beziehungshaften Erscheinungsweise benutzt, also damit eine Sache oder Ding bezeichnet, das in einem bestimmten, intentionalen Bezugssystem »erscheint«, von dem losgelöst es nicht gedacht werden kann, aber aus dem es in einer eigenen Seinsweise hervortritt.

3 Der Horizontbegriff orientiert sich hier und im Folgenden an den Rezeptionsästhetischen Überlegungen von Hans-Robert Jauß, vgl. Jauß 1977, S. 131–151, sowie Jauß 1994, S. 11–14, der davon ausgeht, dass der (Denk-)Horizont der Zeitgenossen einerseits deren Wahrnehmung konditioniert, zugleich aber durch die Rezeption von Texten – beziehungsweise auch Kunstwerken – sich beständig verschiebt.

4 Aus diesem Grund werden auch keine neuen Forschungsergebnisse zu Datierung, Händescheidung oder anderen »Eckdaten« von Kunstwerken angestrebt oder erwartet. Für diese bedient sich diese Untersuchung der jeweils neuesten oder Standardwerke, wie Katalogen.

5 Daraus folgt ebenso, dass kein Anspruch auf vollständige kritische Analyse jeder einzelnen Quelle bestehen kann. Hierzu wird auf jeweilige fachspezifische Publikationen zurückgegriffen. Dieser Ansatz schloss ob der zu bewältigenden Textfülle zudem ein Quellenstudium im Archiv aus. Allerdings wurde Wert darauf gelegt, die Quellen in Originalsprache und neueren, kritischen Editionen zu bearbeiten.

kontext- und funktionsbezogenen Betrachtungsweise des Stifterbildes aus. Dabei werden Darstellungen untersucht, die zu Lebzeiten des Stifters in Auftrag gegeben wurden, in der Absicht, von ihm selbst zur Andacht genutzt zu werden. Diese begegnen vorrangig in Medien persönlicher Frömmigkeit, wie kleinen Tafelbildern und Altären, Diptychen, Stundenbüchern und Gebetbüchern. Es stellt sich dann die zentrale Frage, warum und wie der Stifter vor seinem eigenen betenden Abbild betete. Anhand einer dichten Quellenanalyse aus verschiedenen Kontexten und – im vierten Teil – unter Einbeziehung mittelalterlicher Artefakte wird die Verflechtung zwischen dem Phänomen Stifterbild und Konzepten der Selbsterkenntnis verfolgt.

Da das Stifterbild hierbei stets die Grundlage und den Fluchtpunkt aller Überlegungen bildet, ist zuerst eine Eingrenzung bezüglich Gegenstand, Raum, Zeit und Gattungen beziehungsweise Medien zu treffen.

Donor Portraits in the Later Middle Ages. Emotional Strategies of Seeing and Self-knowledge

Early Netherlandish painting reinvented the donor portrait. The donor is given a new position, meaning and rank in the image. While the painted donors before the 15th century or even at the same time in other regions of Europe, are small figures in the margins of paintings, they now come forth and take their place as protagonists in the composition. They consequently equal the holy personnel in size and realistically painted face. This fact, however, confuses the viewer: While the donors join the scenes, they stay separated from the narrative or iconic setting because of their unchanging posture of prayer and their motionless, unemotional faces. The donors never show emotions. This constitutes a paradox, as the painted presentation of emotions is an important factor for the 15th century beholder in his reception of the image during prayer. In Early Netherlandish painting, the recipient is confronted with a sometimes even programmatic display of emotions which he has to identify with and reproduce in his own prayer. As a consequence, which character would be a better role model than his contemporary, the donor? Why has this emotionlessness become a specific attribute of the donor figure? Is there nevertheless a special function of the donor portrait in the immediate context of the religious painting, the prayer, for the praying beholder?

Considering these key questions, the preceding study analyses donor portraits in panel painting and book illumination from the 15th century Netherlands in four parts.

Part I deals with the basics of the donor portrait (“Das altniederländische Stifterbild...”). It starts (chapter “Grenzziehungen”) with the choice of “donor” as a term with a certain arthistorical background which is not always fitting. Nevertheless, it offers a reasonable compromise to summarize and discuss the depictions of praying contemporaries – even if the depiction is not related to a donation by this person. The investigation focuses on painting and book illumination from the Burgundian Netherlands, finding them strongly related to the Burgundian court and the wealthy, high-ranking burghers of the Dutch cities. This constellation is a very productive one as these two osmotic social groups use cultural goods (like works of art) to define themselves; that is, to differentiate themselves from and to affiliate themselves with one another as well as with external powers and cultures. Within these cultural borders, this study searches for related written sources that do not originate in these circles but in the religious movement, the Modern Devotion, which rose at the turn of the century and spreads in members and influence throughout it. The following chapter (“Aussehen”) tries to identify and categorize the appearance of donor portraits in large retables and triptychs, in smaller triptychs and diptychs and in book illuminations. Even without a statistical and detailed reconstruction of a historical development of the donor portrait in the 15th century – as others have done – one can state that the donor portrait possesses some specific features: The large scale, the praying posture, some devotional accessories, a form of three-quarter profile and an ever-emotionless face. This is verified in the next chapter (“Gesicht...”) where an example is described in close detail in order to pose the question of whether the creases and wrinkles in a painted face should

be understood as transitory expressions (“pathognomic”) or as physiognomic features; that is, are these emotional expressions or simply facial features? It indeed proves to be impossible to ascribe a definable mimic expression to the donor portrait – as is the attempt to link the donor’s physiognomy to medieval treatises on physiognomy. The comparison to sepulchral sculptures where the “donor” is sometimes able to show emotions leads us to renew the question of why the painted donor in his specific posture and context of prayer is not able to do so. Research on the donor portrait has so far understood it mostly and often exclusively as an expression of social representation, ascribed it solely memorial functions or interpreted it as visualisation of the donor’s wish for salvation or as a painted perpetual prayer (chapter “Forschungen...”). These interpretations possess their own value but could also be applied to other types of donor portraits which lack the described special features. Furthermore, they do not place it in its immediate functional context as part of the devotion of a contemporary beholder – or if they do, they reduce the function of the donor to an unspecific kind of role model. This is also the case if the depicted donor’s activity is identified as a kind of visionary seeing. This particular and popular interpretation has to be revised: On the one hand, it is impossible to define the exact mode of prayer in which the donor is shown, and on the other, comparisons to theoretical texts on the “visio” and to depictions of explicit visions show that the donor portrait cannot match them. The identification of the donor’s state as one of “*imaginatio*” is found to lead to a dead end, too. The first conclusion (chapter “Erstes Ergebnis”) is therefore that the donor is depicted in an intentional ambiguity. This ambiguity, which is based on the emotionslessness of the donor’s face, has to have a certain function as it is highly productive for the recipient. This productivity is shown in the next part of this study, which begins with a survey of modern theories of emotion and then turns to the use of medieval written sources in the following passages (chapter “Emotionslosigkeit...”). Early Netherlandish painting is created in order to match the contemporary instructions for meditation and prayer by displaying different emotional models for the beholder to imitate (e.g. Abb. 40). A comparison between two almost identical pictorial compositions by Rogier van der Weyden/School reveals that even if an emotional figure is replaced by a donor portrait, it remains emotionsless (Abb. 41, 42).

The donor’s placement in these paintings leads to Part II of the study (“Bild – Affekt – Gebet”) and again to the question of whether his intentional ambiguity has a certain function in an affective prayer of the beholder (chapter “Emotionen und ihr Ausdruck”). To this end, depictions of other praying personnel, like St. Hieronymus or Mary Magdalen as penitent prayers, are studied with the result that this personnel may well be depicted in emotional prayers. Thus, it is possible and even ideal for a praying man not only to undergo emotions but also to express them during prayer – while praying in front of praying figures like these, the beholder sees himself reflected and mirrored in their posture and emotion and starts to think about his own emotions at that moment. This also proves correct with regard to written sources that describe the inner and outer behavior during prayer: The concept of the inner and outer man and their ideal unison also covers the act of prayer – a concept which shines through in 15th-century prayer texts that originate in the Burgundian Netherlands. They use descriptions of the praying man’s body and emotional expression, so in the moment in which he speaks them aloud they mirror his posture and behavior at that very moment, steering his attention to them and en-

hancing them. Images and texts thus contain praying figures that let the praying beholder or reader reflect on his prayer and his emotions. Treatises from authors of the Modern Devotion, e.g. Gerard Zerbolt van Zutphen's *De Spiritualibus Ascensionibus*, reveal that the contemplation of one's own emotional state during prayer is common in their theological concepts. They also show that not only one specific emotion, but a whole course of them, is demanded during the act of prayer. Gerard speaks of ‚*personae*‘ the praying man has to adapt. He has to transform (‚*formare*‘) himself, or more precisely: his self, according to these *personae*, then experience and feel (‚*sentire*‘) this transformation and from this point go further in his prayers. Following the analysis of two other works of van der Weyden/Followers (Abb. 1 and 46 chapter “Der Stifter im Bild...”), one is able to combine the results of the analyses so far as to a second conclusion (chapter “Zweites Ergebnis...”): The donor portrait is able to provide with its face a blank surface, a “Leerstelle”, upon which the praying beholder may project this demanded course of emotions during prayer – it does not only provide a model of a single emotion. The concept of “Leerstelle” is thereby not used in a modern way of thinking but also traced in written sources as a theological concept of a productive vacancy, “*vacatio spiritualis*”, which enables the devotee to be “filled” with positive thoughts and the presence of God. It is not the aim of this part of the study to ascribe yet another status to the donor: He is not depicted in a state of *vacatio*, but he may function as a vacant spot for the praying beholder. Thus, the recipient is not entering the picture via the donor portrait by looking at it, but he is thrown back in order to evaluate his own emotions and status before God.

Part III (“Sich selbst sehen und erkennen”) of this study explores the idea that this effect must be even stronger if the beholder is the pictured donor himself. This is the case with objects of “personal piety”, for example devotional portrait diptychs and books of hours (chapter “Persönliche Frömmigkeit”). His own painted face is shown to the donor during the act of personal prayer. Seeing oneself in this context must have been of some importance, as is proven by the existence of adapted donor portraits: This phenomenon, where former owners of books or paintings are overpainted with the figures of the new “users”, occurs increasingly in 15th-century objects of personal piety and is conducted at remarkable artistic and monetary costs. The question of what function the donor portrait could possibly hold for the praying beholder has to be posed again, now considering that the first one to “use” that painted figure to reflect himself upon is the donor himself. Seeing one's own face and praying likeness in this mirroring way functions as a catalyst to a process of cognition, a mutual growth from self-knowledge to a knowledge of God (chapter “Selbsterkenntnis”). Seeing oneself is strongly linked to self-knowledge, as can be traced through written sources from Antiquity to the Late Middle Ages. The concepts of self-knowledge naturally vary and develop over this huge span of time, but these strands come together again and are integrated into the theology of the Modern Devotion in the 15th century Netherlands. Self-examination (of the outer and inner man) now forms an essential part of the techniques of daily prayer and meditation; it is the key to the ability to shape the right emotions in this process. Thus, the resulting selfknowledge is not to be understood as a detached or universal theological concept within a hypothetical ascent to God, but as a practical tool in order to shape one's own self in order to lead a virtuous life. These concepts of self-knowledge, fully developed by the Modern Devotion, are confronted in yet another step

with the thoughts on self and self-knowledge which are to be found in Nicolaus of Cusa's works – with surprising results: They are partly very similar and some parts of writings from the Modern Devotees are even used by Nicolaus in his preachings when he talks about exactly these topics (Anhang IV). This comparison enables the statement that self-knowledge, as presented by these sources, can be identified as the specific feature of late medieval personal piety in the Burgundian Netherlands. The donor portrait fits into this practice: It makes the praying donor, who kneels before his picture, reflect on himself, examine his conscience and experience and develop the right emotions – like contrition – with the right intensity, in short: to come to know himself (chapter “Drittes Ergebnis...”). An additional case study clarifies this step by step in a more specific context: If the donor is pictured in Last Judgments, the event in which his life and deeds will be weighed, this function of the donor portrait is very distinctively shaped. Seeing himself judged, the praying donor is requested to think about his deeds and to judge them, to shape fear and hope in the right degree, to compare himself in this manner to the painted protagonists – Christ as judge, the saints, the damned and the blessed. One encounters donors in Last Judgments in large paintings but also in book illumination. There they are combined with the Penitential Psalms, a canonical text that becomes part of the private prayer and that strongly demands selfreflexion from the praying man (Abb. 62–69). Thus text and image again work together in the agenda of shaping the inner man.

Part IV of this study (“Spiegel”) is dedicated to the question of whether seeing oneself during prayer could occur not only while using the donor portrait in a context of personal piety but also with actual mirrors to the same end: self-knowledge. Mirrors existed in various shapes for multiple uses, mostly as an accessory for personal hygiene but also as tokens of courtly love (chapter “Spiegel im Mittelalter”). They also had their uses in religious contexts as they were integrated in a special form of pilgrims' badges, and as there were more and more mirror boxes with religious iconography in the 15th century, originating from France and the Netherlands. Burgundian ducal inventories show us that the dukes owned a mass of mirrors or objects with mirrors, not only with religious iconography or inscriptions, but combined with reliquaries, religious paintings or other objects that were distinctively used for personal piety. One could already suggest that mirrors could fulfill a certain function in a religious context. Consequently depicted mirrors are examined, considering them as depicted artifacts and trying to draw conclusions about their function from their depicted setting. With the Arnolfini Wedding (Abb. 73) as a starting point (and deliberately neglecting the common interpretations of the mirror with its metapictorial associations), its constellation of objects can be recognized as one which would allow a praying man to use them for his personal piety: the mirror surrounded by scenes of the Passion to reflect on it and on oneself, a rosary as a device in this process, the veiled and cushioned bench to use as a prie-dieu, and the abandoned shoes that point in the direction in which the praying man kneeled. Comparisons with paintings and book illuminations show similar constellations of objects and thereby illustrate that mirrors or prints could seemingly have exchangeable uses as devices of prayer. At least one example shows a book of hours – opened to the Penitential Psalms – cushioned on a bench, with a mirror placed above it (Abb. 85). Not to stop at this view on these mirrors as depicted artifacts, the next chapter (chapter “Spiegelmetaphern im Bild”) inquires into the metaphorical meaning of depicted mirrors. They have a

many-layered meaning in addition to metapictorial interpretations, e.g. as an attribute of Mary, the “speculum sine macula”. But they are also attributes of scholarly and theological wisdom and knowledge as they appear in book illuminations of different evangelists and authors of theological treatises (Abb. 84 und Farbabb. 21). Depicted mirrors – orientated on the physical properties of a real mirror – can be seen as metaphors of knowledge and reflection and are thus able to remind the beholder to reflect and get to know himself. In two diptychs by Hans Memling, this thesis becomes more evident (Farbabb. 2 und Abb. 97): The beholder is invited equally by the depicted mirror and the donor portrait to start this process of reflection during prayer. This invitation or demand for reflection may also work even if a mirror is not depicted but only the round shape of the mirror is used in order to turn the whole painted surface and subject of a painting into a moral mirror for the beholder, as is the case in the so called “marskramer” by Hieronymus Bosch (Abb. 101 und Farbabb. 23). The mirror may function simultaneously as a symbol and a device of a moral appeal. That is also the case if it is shown in combination with virtues and vices, a combination which also occurs more frequently in the 15th century: The moralizing layers of mirror metaphors remind the beholder to examine himself thoroughly according to his own virtuous or vicious life. The 15th-century contemporary had learned to mirror himself in these depictions of Mary, of moralizing narratives like the “marskramer” or virtues and vices. He understands that he – his self – is the actual topic of these pictures and that these figures are just like avatars for him. How much more clearly must a depiction of himself in his donor portrait show him this self-reflexive purpose? This is also true if the reference to oneself is integrated into a painting in another immediate way, namely if the mirror is combined with iconography of death. Not only is Death as a corpse or skeleton holding the mirror for the still living personnel of paintings, illuminations and prints, but the skull appears on the convex surfaces of depicted mirrors, showing the painted (Abb. 109) and real (Farbabb. 25) beholder his future face. This self-reflexive appeal “sticks” to depictions of the skull itself as for example in a diptych with a Franciscan monk by Jan Provoost (Farbabb. 26). The beholder sees himself in his actual and future self and is led to reflect on both in relation to the ultimate mirror: Christ who is depicted carrying his cross. He is to exercise and form his emotions according to Him, to shape his inner self as a likeness of Christ. This correlates with the mirror metaphor in written sources which are again explored from Antiquity to the Late Middle Ages (chapter “Spiegelmetapher in den Quellen...”). This part of the study documents that the primary use of the mirror metaphor (the primary of many metaphorical layers) is to describe the inner man and – again – his process of self-knowledge. It is again the Modern Devotion which takes up these traditional strands from earlier writers and combines them with its own methods of self-examination, prayer and practical guidance of life. One is able to find them absorbed in the broadly received writings of the 15th century “speculum literature” – and thus in the libraries of the same donors who have themselves portrayed in Early Netherlandish painting and book illumination. A last example (Abb. 113–121) (chapter “Stifterbild und Spiegelbild...”) – an illuminated manuscript of the *Speculum Humanae Salvationes* – is able to unify the four strands of this study as it displays the donor, an identifiable Burgundian noble, praying in front of a depicted metaphorical mirror, accompanied by a text which operates with a mirror metaphor, too, and contains a very strong appeal to emotional and self-reflexive prayer.