

Werl-Altar

Campin, Robert

1438

Spanien; Madrid; Museo del Prado

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Werl-Altar

Bildnis 1

→ Campin, Robert

Diskussion: Mönche im Spiegel

Literaturverzeichnis

Künstler: Campin, Robert

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Zenodot Verlagsgesellschaft mbH

Quelle: Yorck Project (2002)

Lizenz: GNU Free Documentation Licence

Bildbearbeitung: Bild ausgeschnitten

URL: Webadresse

Copyright: Zenodot Verlagsgesellschaft mbH

Quelle: Yorck Project (2002)

Lizenz: GNU Free Documentation Licence

| | |
|---------------------------|--|
| Detailtitel: | Heinrich von Werl mit Johannes dem Täufer (linker Flügel von: Werl-Altar) |
| Alternativtitel Deutsch: | Johannes der Täufer |
| Titel in Originalsprache: | Enrique de Werl con san Juan Bautista |
| Titel in Englisch: | Werl Alterpiece; Saint John the Baptist (wing of the Werl Altarpiece); Heinrich von Werl with Saint John the Baptist |
| Datierung: | 1438 |
| Ursprungsregion: | altniederländischer Raum |
| Lokalisierung: | Spanien; Madrid; Museo del Prado |
| Lokalisierung (Detail): | Inventarnummer: P001513 |
| Medium: | Tafelbild |
| Material: | Öl |
| Bildträger: | Holz (Eiche) |

| | |
|--|--|
| Maße: | Höhe: 101 cm; Breite: 47 cm |
| Ikonografische Bezeichnung: | Johannes der Täufer |
| Iconclass: | 73A(JOHN THE BAPTIST); 61B2(Heinrich von Werl) ¹ - historical person (with NAME) |
| Signatur Wortlaut: | ohne |
| Datierung Wortlaut: | Ano milleno c quter et ter et octo |
| Signatur/Datierung Position: | datiert, bezeichnet: am unteren Rand des Bildes |
| Inschriften: | Ano milleno c quter et ter et octo hic fecit effigie [?] mistry hnricus Werlis mgr colon; am unteren Rand des Bildes; Im Jahr 1438 ließ Heinrich von Werl, Magister von Köln, sein Bildnis malen. 1401; am linken Rand oberhalb der Inschrift 257; im linken unteren Eck |
| Auftraggeber/Stifter: | Heinrich von Werl (Provinzial des Kölner Minoritenordens) |
| Provenienz: | vermutlich bestimmt für die Kölner Minoritenkirche; eventuell von Philipp II. oder Karl IV. erworben; in der königlichen Sammlung (El Escorial, Madrid) bis vor 1801; bis 1827 im Aranjuez-Palast, Madrid; heute im Museo del Prado |
| Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt: | unbekannt |

Die Provenienz des Werl-Triptychons ist unklar.¹ Vermutlich war es für die Minoritenkirche in Köln bestimmt und dort möglicherweise an einem für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen Ort aufgestellt. Diese Annahme stützt sich auf die Beobachtung, dass der Altar in der Kölner Malerei keinerlei nachweisbare Rezeption fand. Anders verhielt es sich jedoch ab der Mitte des 15. Jahrhunderts in der westfälischen Malerei. Einflüsse lassen sich etwa beim Meister von Schöppingen in der Verkündigungstafel des Schöppinger Altars (um 1455, Münster, St. Brictius) sowie bei Johann von Soest in der Verkündigungstafel des Liesborner Altars (1465, London, National Gallery) erkennen. Dies lege nahe, dass das Triptychon um 1450 im Zuge einer Stiftung des Ordensprovinzials in eines der westfälischen Minoritenklöster gelangte.²

Es wird vermutet, dass der Altar bereits unter Philipp II. Teil der königlichen Sammlung war oder von Karl IV. erworben wurde. Sicher ist, dass die beiden Innenflügel 1827 in das Museo del Prado gelangten.³ Details zum Gemälde werden auf der Objektseite des Museums angeführt.

Der Stifterflügel des Werl-Altars bildet zusammen mit der Tafel der Hl. Barbara⁴ die Innenflügel eines Triptychons, dessen Mittelteil nicht bekannt ist.⁵

Verweise

-
1. Zum Stifter Heinrich von Werl vgl. u. a. Warnke 1999, 71.↔
 2. Vgl. Borchert 2010, 171.↔
 3. Zur Rezeptionsgeschichte des Altars vgl. u. a. Kemperdick 1997, 134f; Kruse 1994, 175.↔
 4. Robert Campin (Nachfolger des Meisters von Flémalle?), Hl. Barbara, 1438, Madrid, Museo del Prado.↔
 5. Zu Rekonstruktionsvorschlägen vgl. u. a. Kemperdick 1997, 135f; Kruse 1994, 176.↔

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Zenodot Verlagsgesellschaft mbH

Quelle: Yorck Project (2002)

Lizenz: GNU Free Documentation Licence

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

| | |
|--------------------------|--|
| Lokalisierung im Objekt: | erste Figur von rechts im Rundspiegel |
| Ausführung Körper: | Ganzfigur stehend |
| Ausführung Kopf: | Dreiviertelporträt |
| Ikonografischer Kontext: | Figur in Gestalt eines Mönchs |
| Blick/Mimik: | Blick nach rechts aus dem Bild |
| Gesten: | Hände neben bzw. vor dem Körper |
| Körperhaltung: | aufrecht; Arme angewinkelt; Schrittstellung nach vorne; leicht nach rechts gedreht |

| | |
|---|---|
| Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal: | Teil der Reflexion im Spiegel, die den Raum des Stifters in Richtung BetrachterInnen erweitert; in Begleitung eines weiteren ähnlich gekleideten Mannes; im Lichtschein, der durch eine Tür im Hintergrund einfällt; weitere Akzente auf der linken Seite durch Licht, das durch Fenster einfällt |
| Formale Besonderheiten: | Spiegelung |
| Kleidung: | Mönchskutte |
| Zugeordnete Bildprotagonisten: | Alle reflektierten Figuren im Spiegel, besonders die kleinere Figur im selben Habit, sowie der Stifter im Bildraum außerhalb des Spiegels, der ebenfalls eine Mönchskutte trägt. |

Forschungsergebnis: Campin, Robert

| | |
|--------------------------------------|---|
| Künstler des Bildnisses: | Campin, Robert |
| Status: | kontrovers diskutiert |
| Status Anmerkungen: | Der Forschungsstand zum Gemälde ist nicht zur Gänze erfasst, dennoch wird aus der gesichteten Literatur deutlich, dass die Identifizierung der Figur im Spiegel als Selbstdarstellung großteils abgelehnt wird. Ein erster Hinweis auf eine mögliche Selbstdarstellung wurde bei Vilain in <i>L'autoportrait caché dans la peinture flamande du XVe siècle</i> (1970) gefunden - ob es sich dabei um die Erstidentifizierung handelt, bleibt offen. |
| Andere Identifikationsvorschläge: | Franziskanermönch |

| Typ | Autor/in | Jahr | Referenz | Seite | Anmerkungen |
|--------------------------|-------------|------|---|---------------------|--|
| Skeptisch/ verneinend | Hartlaub | 1951 | Hartlaub 1951 - Zauber des Spiegels; indirekte Ablehnung | 98 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Neumeyer | 1964 | Neumeyer 1964 - Der Blick aus dem Bilde | 18, 18 (Anm. 53) | Details unbestimmte Aussage |
| Bejahend | Vilain | 1970 | Vilain 1970 - <i>L'autoportrait caché dans la peinture</i> | 54 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Davies | 1972 | Davies 1972 - Rogier van der Weyden | 121 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Białostocki | 1988 | Białostocki 1988 - The Message of Images | 94 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Belting | 1994 | Belting 1994 - Die Erfindung des Gemäldes | 7 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Kruse | 1994 | | 176 | - |

| Typ | Autor/in | Jahr | Referenz | Seite | Anmerkungen |
|--------------------------|------------|------|--|--------------------------------|--|
| | | | Kruse 1994 - Dokumentation Weyden | | |
| Skeptisch/ verneinend | Kemperdick | 1997 | Kemperdick 1997 - Der Meister von Flémalle | 134 | - |
| Bejahend | Stoichiță | 1998 | Stoichiță 1998 - Das selbstbewusste Bild | 247 | - |
| Bejahend | Panofsky | 2001 | Panofsky 2001 - Die altniederländische Malerei | 174f | - |
| Skeptisch/ verneinend | Uspenskij | 2001 | Uspenskij 2001 - La pala d'altare di Jan | 74f, 77f | - |
| Skeptisch/ verneinend | Yiu | 2001 | Yiu 2001 - Jan van Eyck | 150 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Burg | 2007 | Burg 2007 - Die Signatur | 438 (Anm. 180) | - |
| Skeptisch/ verneinend | Kemperdick | 2008 | Kemperdick 2008 - Rogier van der Weyden, Werl | 285 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Legner | 2009 | Legner 2009 - Der Artifex | 19 | Details Autor formuliert eine offen Frage, keine These |
| Skeptisch/ verneinend | Borchert | 2010 | Borchert 2010 - Meister von Flémalle | 171 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Gigante | 2010 | Gigante 2010 - Autoportraits en marge | 101 (Anm. 153) | - |
| Skeptisch/ verneinend | Kacunko | 2010 | Kacunko 2010 - Spiegel | 242f | - |
| Skeptisch/ verneinend | Yiu | 2011 | Yiu 2011 - Der Maler als Zeuge | 253 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Borchert | 2014 | Borchert 2014 - Meisterhaft | 70 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Bawden | 2014 | Bawden 2014 - Die Schwelle im Mittelalter | 177, 183- 185 | - |
| Skeptisch/ verneinend | Scheel | 2014 | Scheel 2014 - Das altniederländische Stifterbild | 332-356, 356 (Anm. 1367) | - |

Hartlaub (1951) postuliert eine Selbstdarstellung Jan van Eycks im Spiegel des Arnolfini-Doppelporträts. In der Rezeption dieses Spiegels, so betont der Autor, verzichteten die Maler – darunter auch der Meister des Werl-Altars – weitgehend auf Selbstdarstellungen. Lediglich im Fall von Quentin Massys' Goldwäger¹ sei es nicht auszuschließen, dass der Mann mit Strohhut und Schriftband im Spiegel im Vordergrund des Bildes ein Künstlerbild darstellt.²

Neumeyer (1964) führt den Spiegel im Werl-Altar als direkte Rezeption des Arnolfini-Spiegels an. Campin habe van Eycks Fragestellung verstanden und in symbolisch reduzierter Form aufgegriffen.³ Ob sich diese symbolische Reduktion auf das Vorhandensein oder Fehlen einer Selbstdarstellung bezieht, bleibt unklar, da Neumeyer seinen Fokus auf die raumerweiternde Wirkung des Spiegels legt und in dieser Hinsicht unbestimmt bleibt.

Vilain (1970) untersucht das Motiv des Spiegels und reflektierter Selbstbezüge in der Malerei Jan van Eycks (Arnolfini-Bildnis, Paele-Madonna) sowie dessen Rezeption in der flämischen und spanischen Malerei. Nach Vilain setzt sich die piktorale Innovation des Spiegels fort, während das von van Eyck präfigurierte versteckte Selbstporträt in spiegelnden Oberflächen wenig Nachahmung fand. Eine Ausnahmearbeit bilde der Spiegel im Werl-Altars, dessen Position und Reflexion die Vorbildwirksamkeit des Arnolfini-Spiegels belege. Wie bei van Eyck seien eine reflektierte Tür und zwei Personen zu erkennen. Im Werl-Altar handle es sich dabei um den Maler und seinen Assistenten, „le peintre et son assistant.“⁴

Davies (1972) verweist ebenfalls auf die Vorbildwirksamkeit des Arnolfini-Spiegels für den Rundspiegel im Werl-Altar und deutet die beiden Figuren darin als Franziskaner.⁵

Białostocki (1988) interpretiert den Werl-Spiegel als symbolischen Akt der Anknüpfung an das von van Eyck entwickelte System. Die illusionsstiftende Funktion des Spiegels sei ähnlich wie im Arnolfini-Doppelbildnis, jedoch fehle eine Selbstdarstellung. Der Werl-Spiegel sei ein respektvolles Zitat in der Nachfolge van Eycks, jedoch kein notwendiges Element des Gemäldes.⁶

Belting (1994) analysiert den Werl-Altar als Zitat des Arnolfini-Doppelporträts. Im Spiegel seien zwei Ordensbrüder zu sehen, die sich zum Gebet bereit machen. Das Verhalten dieser Figuren entspräche der Stiftung des Altars und bestätige einen Rechtsakt (den Stiftungsvertrag), womit sie funktional mit den Zeugen im Arnolfini-Spiegel vergleichbar seien. Anders als bei van Eyck ist im Bild jedoch eine Trennwand eingefügt, die auch im Spiegel zu sehen ist – ein blickverstellendes Objekt, das als Antithese zum transparenten Spiegel interpretiert wird.⁷

Kruse (1994) deutet die beiden im Spiegel reflektierten Figuren im Minoritenhabit als Ordensbrüder des Stifters, die durch eine Tür eingetreten seien. Sie seien vom Stifter beauftragt, für ihn zu beten und seine Stiftung zu bezeugen, was eine funktionale Parallele zu den Zeugen im Arnolfini-Spiegel darstelle. Auch Kruse hebt die Trennwand hervor, die als Pendant zum Spiegelbild verberge, während der Spiegel offenbare.⁸

Kemperdick (1997) betont die ähnliche Konzeption des Werl-Spiegels im Vergleich zum Arnolfini-Doppelbildnis und bezeichnet die beiden kleinen Gestalten als ideale Betrachter in Franziskanerkutten.⁹

2008 wiederholt der Autor seine Einschätzung der Figuren als Franziskanermönche.¹⁰

Stoichiță (1998) sieht im Spiegel des Werl-Altars eine Anspielung auf den Arnolfini-Spiegel und die darin gespiegelte auktoriale Einfügung. Im Gegensatz zum Vorbild zeige sich der Maler im Werl-Altar beim Malen und werde so zu einem „Instrument der ‚mise en abyme‘“. Damit begründe er eine Tradition gespiegelter Szenen, die auf die Produktion von Bildern verweisen, wie sie später etwa Nicolas Maes,¹¹ der sich malend in einen Spiegel einfügt, oder Jan Vermeer,¹² der sich an der Staffelei sitzend zeigt, aufgreifen sollten.¹³

Panofsky (2001) beschreibt die beiden von vorne gezeigten Figuren im Spiegel als einen Mann und einen Jungen, die vermutlich den Maler und seinen Gehilfen darstellen, die gerade den Raum betreten. Darstellungen von Spiegeln, die Räume jenseits der Bildgrenzen reflektieren, gelten als Markenzeichen van Eycks – der Spiegel im Werl-Altar sei jedoch nicht als vollumfängliches Zitat zu verstehen, sondern als eine Bezugnahme.¹⁴

Uspenskij (2001) untersucht Spiegelungen bei van Eyck und anderen niederländischen Malern, die der Illusion von dreidimensionalem Raum dienen. Während van Eyck die strukturelle Beziehung zwischen Künstler und dargestellter Realität betone, zeige Campin die Verbindung zwischen heiliger und profaner Welt.¹⁵ Campin verbildliche Elemente, die außerhalb des Hauptbildes liegen – wie die reflektierten Franziskanermönche; anders als van Eyck, stelle er sich dabei aber nicht selbst dar. Der Täufer erscheine als Vision des Stifters sowohl im Spiegel als auch im Gebetsraum, wodurch der Maler die Grenzen zwischen Materiellem und Spirituellem, Physischem und Metaphysischem aufhebe.¹⁶

Yiu (2001) vergleicht den Spiegel und die darin reflektierten Figuren mit dem Arnolfini-Spiegel und gibt an, dass sich die raumerweiternde Reflexion und die als Minoriten gekleideten Männer – Ordensbrüder des Stifters – an die Betrachtenden wenden – die Brüder, die Werl beauftragte, vor seiner Stiftung zu beten. Die Autorin lehnt die Deutungen der Figuren als Maler und Gehilfe ab.¹⁷

2011 wiederholt die Autorin diesen Vergleich, ohne näher auf die gespiegelten Figuren einzugehen. Campin beziehe sich zwar auf van Eyck, indem er ebenfalls eine Raumerweiterung durch den Spiegel erwirke und wie van Eyck zwei Figuren, die sich jenseits der Bildgrenze befinden, einfügte; anders als bei van Eyck werde bei Campin aber kein Bezug zum Entstehungsprozess des Bildes hergestellt.¹⁸

Burg (2007) erkennt in den beiden Figuren im Spiegel eindeutig Mönche und lehnt eine Deutung als Selbstdarstellung des Malers mit Gehilfen ab. Er folgt in dieser Einschätzung Yiu.¹⁹

Legner (2009) stellt die offene Frage, ob im Spiegel ein Bildnis des Malers bei der Arbeit gezeigt ist.²⁰

Borchert (2010) interpretiert die beiden nach vorne orientierten Figuren im Spiegel als zwei weitere Mönche, die gerade den Raum betreten. Dies sei ebenso ein Motivzitat nach

Jan van Eyck wie die scheinbar in die gemalte Steinleiste eingemeißelte Inschrift an der unteren Bildkante – womit eine intensive Beschäftigung mit dem Werk van Eycks deutlich werde.²¹

2014 wiederholt der Autor diese Interpretation.²²

Gigante (2010) widerspricht der Deutung der Spiegelung im Werl-Altar als Selbstdarstellung des Malers. Vielmehr seien im Hintergrund des durch den Spiegel erschlossenen Raums zwei tonsurierte Brüder dargestellt.²³

Kacunko (2010) stellt den Spiegel im Werl-Altar in den Kontext des Arnolfini-Spiegels. Er fokussiert auf den Spiegel als raumbildendes Element, das Mängel in der perspektivischen Erfassung des Hauptbildes überbrücke, verzichtet jedoch auf eine Identifizierung der reflektierten Figuren.²⁴

Bawden (2014) untersucht die Wirkkraft von Schwellen im Mittelalter, die als Bildmotiv und Bildort verschiedene Funktionen erfüllen. Im Fall von Klappaltären stellen sich in diesem Kontext Analogien zwischen Darstellungen und Bildträgern ein.²⁵ Im Werl-Altar inszeniere der Spiegel zwei verschiedene Bewegungs- bzw. Sichtachsen, die hinsichtlich der Rezeption des Altars Auskunft geben. Während die Reflexion eine Blickerweiterung verursache, werde diese durch das Türblatt hinter dem Stifter begrenzt. Die beiden Mönche im Spiegel binden das Bildpublikum als interne Betrachter an das religiöse Geschehen; der Stifter zeige weiterführend durch seinen Blick zur Mitteltafel den Weg zum Heil auf.²⁶

Scheel (2014) vergleicht die Spiegel im Werl-Altar und im Arnolfini-Bildnis und hebt deren axiales Zusammenspiel mit einem Kissen und einer Bank hervor. Sie diskutiert zunächst eine mögliche Deutung als Hinweis auf eine fromme Handlung, verwirft diese jedoch zugunsten einer metapikturalen Interpretation. Der Spiegel diene primär dazu, das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit aufzuzeigen und die Lebensrealität der Betrachtenden zu integrieren.²⁷ Die reflektierten Figuren seien betende Brüder.²⁸

Verweise

-
1. Quentin Massys, Der Goldwäger und seine Frau, 1514, Paris, Musée deu Louvre.↵
 2. Hartlaub 1958, 98.↵
 3. Neumeyer 1964, 18, 18 (Anm. 53).↵
 4. Vilain 1970, 54.↵
 5. Davies 1972, 121.↵
 6. Białostocki 1988, 94.↵
 7. Belting 1994, 74.↵
 8. Belting/Kruse 1994, 176.↵
 9. Kemperdick 1997, 134.↵
 10. Kemperdick 2008, 285.↵

11. Nicolas Maes, Der freche Trommler, um 1655, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.↵
12. Jan Vermeer, Die Malkunst, 1666-68, Wien, Kunsthistorisches Museum.↵
13. Stoichită 1998, 247.↵
14. Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 174f.↵
15. Uspenskij 2001, 74f.↵
16. Ebd., 77f.↵
17. Yiu 2001, 150.↵
18. Yiu 2011, 253.↵
19. Burg 2007, 438 (Anm. 180).↵
20. Legner 2009, 19.↵
21. Borchert 2010, 171.↵
22. Borchert 2014, 70.↵
23. Gigante 2010, 101 (Anm. 153).↵
24. Kacunko 2010, 242f.↵
25. Bawden 2014, etwa 177.↵
26. Ebd., 183-185.↵
27. Scheel 2014, 332-356.↵
28. Ebd., 356 (Anm. 1367).↵

Mönche im Spiegel

Der Spiegel im Werl-Altar steht seit Langem im Fokus kunsthistorischer Untersuchungen, wobei er vor allem als Bildobjekt betrachtet wird, das einerseits Parallelen mit dem Spiegel im Arnolfini-Doppelporträt aufweist und andererseits im Kontext der Entwicklung des niederländischen Realismus von Bedeutung ist.¹ Spiegel gehörten als Hilfsmittel zur Standardausstattung von Malern und wurden als Bildsujet zur Visualisierung von Effekten wie Glanz und gewölbten Oberflächen herangezogen. Nach Białostocki boten gemalte Spiegel die Möglichkeit, Fensterreflexionen in die Malerei einzuführen. Sie verweisen auf die technischen Fertigkeiten der Künstler, fungieren als Symbol für die Malerei selbst und lenken die Aufmerksamkeit der Betrachtenden.² In diesem Zusammenhang wird auch die Funktion des gemalten Spiegels als raumerweiterndes Element diskutiert. Die durch Spiegelungen erzeugte Illusion von Bildraumerweiterung und räumlicher Kontinuität gilt als wesentlicher Beitrag zur Entwicklung des bildlichen Naturalismus.³

Die Rezeption Jan van Eycks zeigt sich bei Campin insbesondere in der Übernahme des Systems, Umraum und Bildraum durch Spiegelung miteinander zu verbinden und das Bild so in Richtung BetrachterInnenraum zu erweitern. Motive im Spiegel – der veränderte Blick aus dem Fenster, die im hinteren Bereich sichtbare Tür, die direkt in den BetrachterInnenraum zu führen scheint, sowie die beiden nur in der Reflexion aufscheinenden Figuren, die als Identifikationsfiguren für das Bildpublikum fungieren – unterstützen die Anbindung der Bilderzählung an die Lebensrealität der Betrachtenden.

Eine inhaltliche Zäsur bildet dabei die Figur Johannes des Täufers, die als Vision des Stifters sowohl im Spiegel als auch im Gebetsraum erscheint.⁴ Besondere Bedeutung kommt der geöffneten Tür hinter dem Stifter zu, die dessen Raum in Richtung der Mitteltafel öffnet (ein kompositorisches Detail, das sich in ähnlicher Ausführung im Merode-Altar findet). Dieses Element erscheint auch in der Spiegelung und beschneidet dort den gespiegelten Raum. Wie Bawden ausführt, steht das System von Bewegungsmotiven und Sichtachsen in Analogie zu den mechanischen und funktionalen Möglichkeiten des Altars.⁵

Ein Großteil der Forschung konzentriert sich auf die dem Spiegel inhärenten Möglichkeiten, in denen auch die Funktion der gespiegelten Figuren aufgehoben ist. Oft werden diese auch in Verbindung mit dem Stifter interpretiert; aufgrund ihrer identischen Kleidung werden sie häufig als Mönche gedeutet. Die Annahme, es handle sich bei der Reflexion des stehenden Mönches um ein Selbstporträt des Malers, wird hingegen nur selten vertreten und erscheint wenig überzeugend. Diese Vermutung ist unabhängig von der Aufmachung der Figuren als spekulativ, wenn nicht gar ausgeschlossen, zu bewerten. Dies wird durch das Fehlen einer Unterschrift untermauert: Hätte der Meister das Motiv van Eycks im Sinne einer Selbstdarstellung übernommen, wäre eine Nennung seines Namens zu erwarten gewesen – ein Element, das im Arnolfini-Doppelbildnis wesentlich zur Interpretation des Selbstporträts beiträgt. Das Fehlen einer solchen Signatur erschwert zudem die Identifikation des Malers und die Zuschreibung des Gemäldes,⁶ was die Annahme einer Selbstdarstellung besonders problematisch macht.

Verweise

1. Aus der umfangreichen Literatur zu den Werl-Altarflügeln vgl. u. a. Alba 2009, 10–12; Asperen de Boer/Dijkstra/Schoute 1992, 117–125; Bermejo Martinez 1980, 85f; Borchert 2014, 70–79; Châtelet 1996, 305f; Friedländer 1924, 112; Frinta 1966, 71–76; Garrido 1996, 55–60; Jacobs 2012, 53–57; Jansen 1984; Kemperdick 1997, 133–148; Kemperdick 2008; Thürlemann 2002, 302–305.↵
2. Białostocki 1988, bes. 89f.↵
3. Vgl. u. a. Rothstein 2005, 53f. Zu einem Vergleich der geometrischen Aufteilung der Reflektionen im Arnolfini- und im Werl-Spiegel vgl. Criminisi/Kemp/Kang 2004. Zu Spiegelungen im Kontext von Selbstdarstellungen vgl. Krabichler 2024, zum Spiegel als Arbeitsbehelf bes. 106–110, zu Bedeutungsebenen und theoretischen Implikationen gemalter Spiegel bes. 203–206.↵
4. Vgl. Uspenskij 2001, 77f.↵
5. Bawden 2014, etwa 177.↵
6. Die Zuschreibung des Werl-Altars ist umstritten. Zunächst galt er als Werk Jan van Eycks, später wurde er u. a. dem Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden zugeordnet. Zu einer Kurzzusammenschau der Forschungsmeinungen zur Zuschreibung des Werks vgl. Kemperdick 1997, 133f. Zu Zuschreibungsfragen weiterführend vgl. u. a. Kruse 1994, 175f; Legner 2009, 637 (Anm. 25); Pérez Preciado 2014; Thürlemann 2002, 303.↵

Literatur

Alba, Laura: El Maestro de Flémalle en el Museo Nacional del Prado. Nuevas consideraciones técnicas, in: Boletín del Museo del Prado, 27. Jg. 2009, 6–25.

Asperen de Boer, Johann Rudolph Justus van/Dijkstra, Jelly/Schoute, Roger van: Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups (Nederlands kunsthistorisch jaarboek), Zwolle 1992.

Bawden, Tina: Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, 4), Köln u. a. 2014.

Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

Belting, Hans: Die Erfindung des Gemäldes, in: Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, 33-93.

Bermejo Martinez, Elisa: La pintura de los primitivos Flamencos in España, Madrid 1980.

Białostocki, Jan: The Message of Images. Studies in the History of Art (Bibliotheca artibus et historiae), Vienna 1988.

Borchert, Till-Holger: Meister von Flémalle. Hl. Barbara, in: Borchert, Till-Holger (Hg.): Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa (Ausstellungskatalog, Brügge, 29.10.2010-30.01.2011), Stuttgart 2010, 170f.

Borchert, Till-Holger: Meisterhaft. Altniederländische Malerei aus nächster Nähe, München u.a. 2014.

Burg, Tobias: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, 80), Berlin 2007.

Châtelet, Albert: Robert Campin. De Meester van Flémalle, Antwerpen 1996.

Criminisi, Antonio/Kemp, Martin/Kang, Sing Bing: Reflections of Reality in Jan van Eyck and Robert Campin, in: A Journal of Quantitative and Historical Methods:, 37. Jg. 2004, H. 3, 109-122.

Davies, Martin: Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972.

Friedländer, Max J.: Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle (Die altniederländische Malerei, 2), Berlin u. a. 1924.

Frinta, Mojmír S.: The genius of Robert Campin (Studies in Art, 1), Den Haag 1966.

Garrido, Carmen: The Campin Group Paintings in the Prado Museum, in: Foister, Susan/Nash, Susie (Hg.): Robert Campin. New Directions in Scholarship, Turnhout 1996, 55-70.

Gigante, Elisabetta: Autoportraits en marge. Images de l'auteur dans la peinture de la Renaissance (Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales), Paris 2010.

Hartlaub, Gustav F.: Das Selbstbildnerische in der Kunst, in: Hartlaub, Gustav F./Weißenfeld, Felix (Hg.): Gestalt und Gestaltung. Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers 1958, 79-135.

Jacobs, Lynn F.: Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted, University Park Pennsylvania 2012.

Jansen, Dieter: Der Kölner Provinzial des Minoritenordens Heinrich von Werl, der Werl-Altar und Robert Campin, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 45. Jg. 1984, 7-40.

Kacunko, Slavko: Spiegel - Medium - Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes, München 2010.

Kemperdick, Stephan: Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden (Ars nova, 2), Turnhout 1997.

Kemperdick, Stephan: Rogier van der Weyden, Werkstatt (?). Flügel des Werl-Altars: Heinrich von Werl mit Johannes dem Täufer, die heilige Barbara, 1438, in: Kemperdick, Stephan/Sander, Jochen (Hg.): Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Eine Ausstellung des Städel Museums, Frankfurt am Main, und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main, 21.11.2008-22.2.2009), Osterfildern 2008, 285-290.

- Krabichler, Elisabeth: Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit (Dissertation, Universität Innsbruck), Innsbruck 2024.
- Kruse, Christiane: Dokumentation. Rogier van der Weyden, in: Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, 174-193.
- Legner, Anton: Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung, Köln 2009.
- Neumeyer, Alfred: Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964.
- Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. 1. Ihr Ursprung und Wesen, hg. von Jochen Sander/Stephan Kemperdick, Köln 2001.
- Pérez Preciado, José Juan: „Restituir la paternidad de algunas tablas muy bellas“. Sobre las atribuciones históricas de la pintura neerlandesa antigua en el Museo del Prado (1819-1912), in: Boletín del Museo del Prado, 32. Jg. 2014, 6-29.
- Rothstein, Bret Louis: Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting, Cambridge 2005.
- Scheel, Johanna: Das altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 14), Berlin 2014.
- Stoichiță, Victor I.: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (Bild und Text), München 1998.
- Thürlemann, Felix: Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München, u. a. 2002.
- Uspenskij, Boris: La pala d'altare di Jan van Eyck a Gand: La composizione dell'opera. La prospettiva divina e la prospettiva umana, Milano 2001.
- Vilain, Jacques: L'autoportrait caché dans la peinture flamande du XVe siècle, in: Revue de l'art, 8. Jg. 1970, 53-55.
- Warnke, Martin: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400-1750 (Geschichte der deutschen Kunst, 2), München 1999.
- Yiu, Yvonne: Der Maler als Zeuge. Strategien der Wahrheitsbezeugung in der Malerei des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Drews, Wolfram/Schlie, Heike (Hg.): Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne (Trajekte; Tagungsband, Bremen, 24.-25.11.2006), München 2011, 247-270.
- Yiu, Yvonne: Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei (Nexus, 51), Frankfurt am Main u. a. 2001.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Werl-Altar (Katalogeintrag), in: Metapictor, http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/CampinRobert_WerlAltar/pdf/ (19.05.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck - Institut für Kunstgeschichte