

Kreuzigung (Dortmunder-Altar)

Baegert, Derick

1470 bis 1474/76

Deutschland; Dortmund; Propsteikirche St. Johannes

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Kreuzigung

Bildnis 1

→ Baegert, Derick

Diskussion: Ein Vorzeigefall aus Deutschland

Literaturverzeichnis

Künstler: Baegert, Derick

Zusammenhang: Der Hochaltar in der Propsteikirche in Dortmund von Derick Baegert

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Mbdortmund

Quelle: unbekannte Quelle

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Farbe bearbeitet

Detailtitel:	Kreuzigung (Mitteltafel von: Dortmunder-Altar)
Alternativtitel Deutsch:	Kreuzigung Christi; Kalvarienberg; Vielfiguriger Kalvarienberg; Kreuzigung im Gedräng
Titel in Originalsprache:	Kreuzigung
Titel in Englisch:	Crucifixion of Christ

Datierung:	1470 bis 1474/76
Ursprungsregion:	deutschsprachiger Raum
Lokalisierung:	Deutschland; Dortmund; Propsteikirche St. Johannes
Lokalisierung (Detail):	Mitteltafel des Hochaltars, bestehend aus: Werktagsseite: Petrus Martyr, Johannes der Täufer, hl. Dominikus, Johann von Asseln, Christus als Salvator mundi, Dominikaner (linker Flügel); Johannes Evangelist, Thomas von Aquin, Maria Magdalena, Vincenz Ferrer (rechter Flügel); Festtagsseite: Hl. Sippe (linker Flügel); Kalvarienberg (Mitteltafel); Anbetung der Könige (rechter Flügel)
Medium:	Altarbild; Tafelbild
Material:	Tempera; Öl; Gold
Bildträger:	Holz (Eiche)
Maße:	Höhe: 207 cm; Breite: 371 cm
Maße Anmerkungen:	Altar im geöffneten Zustand 8 m; Seitenflügel je 206 x 174 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Kreuzigung Christi; Kreuzigung im Gedräng
Ikonografie Anmerkungen:	diverse Szenen zu den letzten Stunden Christi in synchroner Ausführung: Auszug aus Jerusalem, Veronika mit dem Schweißstuch, Kreuzigung, Mariengruppe unter dem Kreuz, Maria Magdalena am Kreuz, der gute Hauptmann, Würfelspiel um die Kleider von Christus, Kreuzabnahme und Grablegung
Iconclass:	73D6 – the crucifixion of Christ: Christ's death on the cross; Golgotha (Matthew 27:45–58; Mark 15:33–45; Luke 23:44–52; John 19:25–38)
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Inschriften:	nicodem; auf der Mütze eines Mannes unter dem rechten Kreuz; im Ausstellungskatalog des Landesmuseums der Provinz Westfalen 1937 ergänzt zu nicodemus joseph; am Ärmel des Mannes mit Bart vor nicodem d e; auf der Stirn des braunen Pferdes unter dem rechten Kreuz
Auftraggeber/Stifter:	Johann von Asseln (von 1468–86 Prior im Dortmunder Dominikanerkloster)
Provenienz:	in situ
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	öffentlich

Zu Vorschlägen zur Identifizierung der Protagonisten der Veronikagruppe.¹

Verweise

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse
Copyright: Mbdortmund
Quelle: unbekannte Quelle
Lizenz: PD
Bildbearbeitung: Detail extrahiert; Farbe bearbeitet

Lokalisierung im Objekt:	vierte Figur von links in der hintersten Ebene der vorderen großen Figuren
Ausführung Körper:	Schulterstück
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Assistenzfigur bei der Kreuzigung Christi; Teil der Veronikagruppe neben dem linken Kreuz
Blick/Mimik:	direkter Blick aus dem Bild
Gesten:	eine Hand auf die Schulter der hl. Veronika, die andere auf die Schulter der Gattin gelegt
Körperhaltung:	Körper nicht zur Gänze sichtbar; leicht nach links vorne gestreckt
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	gesamte Figurengruppe um die hl. Veronika – insbesondere die Gattin (?) in grünem Kleid, die farblich korrespondierende grüne Frau davor (eine Magd?) und zwei in Rot gekleidete Kinder; alle zeitgenössischen Zeugen im Bild, darunter das Familienbild rund um Graf Adolf I. von Kleve-Mark im Umkreis des zentralen Kreuzes:

	der Graf in der Rolle des guten Hauptmanns, der auf den Gekreuzigten zeigt und sein Sohn Herzog Johann I. von Kleve zu Ross mit zum Gruß erhobenem Hut (rechts vom Kreuz), Herzogin Elisabeth von Kleve in der Rolle der Maria Cleophas (links vom Kreuz)
Kleidung:	dunkelrote hohe Mütze; Patrizierkleidung mit verziertem Umhang
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Figuren in der Gruppe der hl. Veronika

Forschungsergebnis: Baegert, Derick

Künstler des Bildnisses:	Baegert, Derick
Status:	weitgehend anerkannt
Andere Identifikationsvorschläge:	Heinrich Duenwege; Victor Duenwege

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Lübke	1853	Lübke 1853 - Die mittelalterliche Kunst in Westfalen	360f	Details Identifizierung eines Selbstporträts bei falscher Zuweisung der Tafel an die Gebrüder Duenwege
Bejahend	Landesmuseum der Provinz Westfalen	1937	Landesmuseum der Provinz Westfalen (Hg.) 1937 - Der Maler Derick Baegert	o. S. (bes. Kat. 9-13)	Details vorsichtig bejahend, in der Stellungnahme scheinen auch frühe Forschungsmeinungen zu Porträtthesen auf Basis der falschen Zuweisung an die Gebrüder Duenwege auf - darunter etwa die Identifizierung als Victor Duenwege.
Bejahend	Riewerts	1937	Riewerts 1937 - Derick Baegert und die westfaelische	222	Details vorsichtig zustimmend
Skeptisch/verneinend	Nienholdt	1937	Nienholdt 1937 - Das Zeitkostüm bei Derick Baegert	231	-
Bejahend	Nissen	1938	Nissen 1938 - Der Stand der Derick-Baegert Forschung	143 (Abb. 89)	-
Bejahend	Stange	1954	Stange 1954 - Nordwestdeutschland in der Zeit	57	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend	Fait	1958	Fait 1958 – Die Kreuzabnahme in Stralsund	269	Details indirekt ausgedrückte Zweifel
Bejahend	Fritz	1963	Fritz (Hg.) 1963 – Der Hochaltar des Derick Baegert	o. S.	-
Bejahend	Fritz	1967	Fritz 1967 – Meisterwerke alter Kunst aus Dortmund	o. S.	-
Bejahend	Tschira-van Oyen	1971	Tschira-van Oyen 1971 – Die Flügel des Xantener Antoniusaltares	312	-
Bejahend	Evers	1972	Evers 1972 – Dürer bei Memling	72-77, bes. 74-76	-
Bejahend	Reising	1978	Rensing 1978 – Auf dem Kalvarienberg von Derick	61f	-
Bejahend	Baxhenrich- Hartmann	1984	Baxhenrich- Hartmann 1984 – Der Hochaltar des Derick Baegert	112- 116, 151	-
Bejahend	Baxhenrich- Hartmann	1984	Baxhenrich- Hartmann 1984 – Der Hochaltar des Derick Baegert	333	-
Bejahend	Zumkley	1988	Zumkley 1988 – Das Weseler Gerichtsbild Die Eidesleistung	56-58	-
Bejahend	Lübbecke	1991	Lübbecke 1991 – Early German Painting	128	Details vorsichtig zustimmend
Bejahend	Arand	1994	Arand (Hg.) 1994 – Schätze im Verborgenen	14, 18	Details indirekt zustimmend
Bejahend	Rinke	2004	Rinke 2004 – Memoria im Bild	161, 169- 178, bes. 173f	-
Bejahend	Marx	2006	Marx 2006 – Der Hochaltar des Derick Baegert	242 (Abb.1), 250	Details vorsichtig zustimmend

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
				(Abb. 2), 250	
Bejahend	Legner	2009	Legner 2009 - Der Artifex	488 (Abb. 793), 492	-
Bejahend	Birnfeld	2009	Birnfeld 2009 - Der Künstler und seine Frau	63-66	-
Bejahend	Gigante	2010	Gigante 2010 - Autoportraits en marge	121	-
Bejahend	Söll-Tauchert	2010	Söll-Tauchert 2010 - Hans Baldung Grien 1484/85-1545	213-218, bes. 214f	-
Bejahend	Marx	2011	Marx 2011 - Derick Baegert	70f	-
Bejahend	Schaller	2021	Schaller 12/2021 - Hans Fries	29 (Anm. 101), 47, 51, bes. 73, 113, 137	Details Herzlichen Dank an Catherine Schaller für das Zurverfügungstellen ihres unveröffentlichten Skripts.
Bejahend	Vlašić	2024	Vlašić 2024 - Derick Baegert	162, 169	-
Bejahend	Kempkens	2024	Kempkens 2024 - Die niederrheinische Tafelmalerei im Umfeld	99	-

Lübke stellt bereits 1853 die Porträthaftigkeit des Mannes unter dem Kreuz fest. Im Zusammenhang mit Überlegungen zu Händescheidungen im Altar und vor dem Hintergrund der damals angenommenen Autorenschaft der Brüder Victor und Heinrich Duenwege meint der Autor, in der Figur unter dem Kreuz Heinrich zu erkennen. Victor sei zudem in der Gestalt mit abgehobener Kopfbedeckung am rechten Seitenflügel in der Anbetung der Könige dargestellt.¹

Im Ausstellungskatalog des Landesmuseums der Provinz Westfalen (1937) ist der frühe Forschungsstand zum Dortmunder Kreuzigungsaltar samt Thesen zu Selbstdarstellungen erfasst. Der Autor des Katalogbeitrags bestätigt abschließend, dass es sich beim Mann in der Veronikaszene der Mitteltafel, dessen intensiver Blick auf den Gebrauch eines Spiegels verweist, um den Maler des Bildes handeln sollte. Dieser war 1931 von Witte² als Derick

Baegert festgeschrieben worden.³ Eine Abbildung des Porträts ist in der Bildunterschrift allerdings einschränkend als „mutmaßliche[s] Selbstbildnis“ bezeichnet.⁴

Nienholdt (1937), die die zeitgenössische Kleidung in den Gemälden Baegerts analysiert, vergleicht die Gewänder der beiden Knaben am rechten Rand der Anbetung der Könige im Dortmunder Hochaltar mit der Kleidung des von ihr als „mutmaßliche[s]“ Selbstbildnis Baegerts bezeichneten Porträts auf der Kreuzigungstafel. Besonderes Augenmerk legt die Autorin auf die halbhohen, durch Bänder gehaltenen Stehkrägen, die bereits ein Jahrzehnt nach der Entstehung des Altars aus der Mode geraten sollten. Vergleichsweise fortgeschritten erscheine hingegen die Mode im Weseler Gerichtsbild, was sich etwa in der Oberbekleidung des jugendlichen Schöffen – insbesondere in der Schnürung des Wamses – zeige. Die bei Baegert anzutreffenden modischen Details, so die Autorin weiter, lassen sich auch in der Kleidung späterer Selbstdarstellungen des jungen Dürer nachweisen.⁵

Riewerts (1937) führt die Vielfigurigkeit der Veronikagruppe auf die kompositionellen Möglichkeiten zurück, die das breite Format der Tafel dem Maler bot. In dieser, so Riewerts weiter, „begegnet uns wahrscheinlich der Maler selbst“. Der Autor stellt zudem die Frage in den Raum, ob die vertrauliche Geste des Mannes seiner Frau gelte. Jedenfalls sei eine Familie dargestellt, die sich auf einer Pilgerfahrt befinde.⁶

1938 bestätigt auch Nissen die Zuschreibung des Altars an den Weseler Maler Baegert. Er illustriert seine Ausführungen mit einer Detailabbildung der Veronikagruppe, die er mit „Selbstbildnis des Künstlers“ betitelt.⁷

Stange (1954) bestätigt das Selbstbildnis Baegerts hinter der hl. Veronika und die Frau daneben als mögliche Gattin des Malers. Links davon wiederhole sich das Bildnis des Stifters, das bereits am Außenflügel zu sehen sei, und blicke über die Schultern der Heiligen zum Vera Icon. Bereits der frühe Altar zeige Baegerts Fähigkeiten als Porträtist auf.⁸

Der Eintrag von Fait (1958) zum Bildnis in der Dortmunder Kreuzigung beschränkt sich auf den allgemeinen Hinweis, dass das Porträt als Charakterbild zu verstehen sei. In der vorsichtigen Formulierung zum Bildnis: „in dem man des Selbstbildnis des Künstlers zu erkennen glaubt“, werden Zweifel an der Identifizierung angedeutet.⁹

Fritz (1963) bestätigt das Selbstbildnis Baegerts und mutmaßt, dass in der Gruppe um die hl. Veronika ein Familienbild mit Sohn und Tochter gegeben sein könnte.¹⁰ 1967 wiederholt der Autor seine Einschätzung.¹¹

Tschira-van Oyen (1971) zieht in ihren Überlegungen zu den Flügelbildern des Antonius-Altars,¹² der Dericks Sohn Jan Baegert zugeschrieben wird, ein Selbstbildnis des Malers in Betracht. Dieses befinde sich am linken Innenflügel, am rechten Bildrand nahe einer Gruppe von Mönchen, und sei kompositorisch dem Geschehen rund um den Heiligen zuzurechnen. Dieses Selbstbildnis Jans stelle ein „bedeutsames Gegenstück“ zu Dericks Selbstporträt in der Dortmunder Kreuzigung dar. Aus den beiden Bildnissen, so die Autorin, lassen sich unterschiedliche Wesenszüge der Maler ableiten.¹³

Evers (1972) beschreibt das Bildnis Baegerts in der Dortmunder Kreuzigung im Kontext seiner Überlegungen zu Veronikabildern¹⁴ und stellt den Maler und die ihn umgebenden Figuren dabei in Zusammenhang mit der von ihm vorgeschlagenen Identifizierung einer Künstlergruppe unter dem linken Kreuz in Memlings Greverade-Altar. Der Autor skizziert eine Entwicklungslinie hinsichtlich der Anwesenheit von Künstlern unter dem Kreuz: Während diese zunächst unmittelbar unter dem Kreuz positioniert gewesen seien und bei Memling durch eine Künstlergruppen ersetzt wurden, sei bei Baegert eine weitere Entwicklungsstufe festzustellen. Die von ihm gestaltete Gruppe habe sich bereits vom Geschehen emanzipiert und eine eigenständige Stellung eingenommen. Nahezu vollständig von der Kreuzigung gelöst entwickle sich die Veronikaszene zur Genredarstellung, was dem Maler einen separaten Platz innerhalb des Bildgefüges einräume: „Eine andere Tradition, zeitgenössische Porträts als erkennbare und abgegrenzte Gruppe auf einem Kalvarienberg unterzubringen, gibt es nicht.“¹⁵ Baegerts Selbstdarstellung in Dortmund sei – ebenso wie das verlorene Bildnis im Berliner Alta¹⁶ und das im Thyssen-Fragment – über jeden Zweifel erhaben, so Evers.¹⁷

Basierend auf einem physiognomischen Abgleich mit dem Bildnis in der Veronikaszene identifiziert Rensing (1978) eine Selbstdarstellung im Thyssen-Fragment.¹⁸

Nach Baxhenrich-Hartmann (1984) ist das Bildnis seit seiner Entdeckung von Lübke unbestritten. Neben dem ungewöhnlichen Merkmal einer Warze auf der Wange hebt die Autorin insbesondere die Hände der Figur hervor, die einen Eindruck von der Persönlichkeit des Malers vermitteln sollen. Sie seien – entgegen anderer Hände auf dem Gemälde – von erstaunlicher Natürlichkeit und Präzision, was darauf hinweise, dass es dem Maler ein Anliegen war, sie selbst auszuführen und diese Arbeit nicht, wie sonst üblich, der Werkstatt zu überlassen. Weiterführend vergleicht die Autorin das Selbstbildnis mit späteren Selbstdarstellungen des Malers im zerstörten Kreuzigungsaltar von Berlin,¹⁹ im Fragment einer Kreuzigung in der Thyssen-Sammlung und in der Weseler Gerichtsbild. Dabei betont Baxhenrich-Hartmann, dass die erhaltenen Bildnisse durch die gleiche Ausführung (Dreiviertelansicht und Drehung nach links) in gegenseitiger Abhängigkeit stehen. Dass die Physiognomien der Bildnisse in den späteren Arbeiten deutlich gealtert erscheinen, spreche nach Auffassung der Autorin sowohl für die vorgeschlagene Chronologie der Werke als auch für die Identifizierung der Selbstbildnisse. Unter Bezugnahme auf gängige Forschungsmeinungen erörtert Baxhenrich-Hartmann weiterführend allgemeine Kriterien für Selbstdarstellungen, wie die vermittelnde Position von Malern als Mediatoren zwischen Realitätsebenen, die eigenverantwortliche Stellung im Bildverband, den Ausdruck zunehmenden Selbstbewusstseins, die Funktionen von memoria und Selbstrepräsentation sowie den Spiegelblick, der auf den Herstellungsprozess zurückzuführen ist. Von letzterem ausgehend verweist die Autorin auf die Schrift *De visione Dei* von Cusanus und die darin thematisierte Bedeutung von Blicken von wahren Bildern und Menschenbildern und stellt fest, dass diese bei Baegert im Veronikatüchlein und im Selbstporträt zusammenfallen. Die Autorin vermutet, dass Baegert den Berner-Teppich als Kopie der Brüsseler Rathausbilder von Rogier van der Weyden und die darin enthaltene Kopie einer Selbstdarstellung des Niederländers, wie sie Cusanus thematisiert hat, gekannt haben könnte. Zu diesem Schluss gelangt die Autorin, weil es große Übereinstimmung im

Aufbau und in der Komposition zwischen dem Bildnis in der Tapisserie und jenem von Baegert gebe.²⁰ Als zweiten Vergleich bringt Baxhenrich-Hartmann ein Porträt eines Mannes aus der Liechtensteinischen Sammlung in Vaduz ein, das sie als Selbstdarstellung von Jean Fouquet bezeichnet.²¹ Wie ein Röntgenbild zeige, erscheine zwischen den Fingern dieses Mannes ein Kreide- oder Rötelfarb, was die Autorin zu der These führt, dass auch Baegert etwas Ähnliches gehalten haben könnte – eine Annahme die den abgespreizten Daumen in der Dortmunder Kreuzigung erklären würde. Abschließend betont die Autorin die Bedeutung des Selbstbildnisses als das früheste nachweisbare eines Malers im nordwesteuropäischen Raum.²² Damit habe Baegert eine Tradition begründet, die von seinen Schülern übernommen wurde, wofür etwa das Bildnis von Jan Baegert im Antonius-Altar von 1510 ein Beispiel sei.²³

In der Zeitschrift *Das Münster* geht Baxhenrich-Hartmann (1984) erneut, aber nur am Rande, auf das Bildnis von Baegert im Dortmunder Altar als das früheste Selbstporträt bzw. Künstlerporträt der nordwestdeutschen Tafelmalerei ein. Die Figur des Malers hinter der hl. Veronika zähle – wie die Bildnisse des Stifters Prior von Asselen und des Herzogs von Kleve-Mark, der auf die politische Situation Dortmunds und Westfalens verweise – zu den drei identifizierbaren Porträts im Dortmunder-Altar.²⁴

Zumkley (1988) bringt das Selbstporträt in der Dortmunder-Kreuzigung zu Vergleichszwecken ein, um eine von der übrigen Forschung abweichende These zu einer möglichen Selbstdarstellung Baegerts in der Figur am linken Rand im Weseler Gerichtsbild zu untermauern.²⁵

Lübbecke (1991) vergleicht die Physiognomie des fürstlich erscheinenden Zenturios im Thyssen-Fragment mit Bildnissen im Dortmunder-Altar (in der Kreuzigung und in der Anbetung der Könige) und im Weseler Gerichtsbild und resümiert: „We can assume that this is a portrait, perhaps even a very self-confident likeness of the painter himself.“²⁶

Arand (1994), der starke Zweifel an einer Selbstdarstellung im Weseler Gerichtsbild vorbringt, bezeichnet die Bildnisse im Dortmunder Altar und im Thyssen-Fragment als „vermutete Selbstporträts“.²⁷ Gleichzeitig datiert er das Geburtsjahr des Malers auf Basis dieser Bildnisse auf frühestens um 1440, was einer indirekten Befürwortung der Selbstporträtthesen gleichkommt.²⁸

2004 stellt Rinke fest, dass das wesentlichste Kriterium der Selbstdarstellungen Baegerts aus der Beobachtung abzuleiten ist, dass sich der Maler unabhängig von seinem Alter als junger Mann zeigt.²⁹ Obwohl zwischen den Bildnissen im Dortmunder-Altar, im Thyssen-Fragment, in der verlorenen Berliner Kreuzigung³⁰ und im Weseler Gerichtsbild ca. 25 Jahre liegen zeigt sich der Maler immer im Alter von ungefähr 30 Jahren. Nach Rinke bediene er damit den Topos des idealen Lebensalters von Christus und stelle sich in seine Nachfolge, wodurch Hoffnung auf ewiges Leben thematisiert sei. Zudem stehen Baegerts physiognomisch übereinstimmende Selbstdarstellungen einerseits in der Tradition italienischer Selbstdarstellungen, die in religiösen Zusammenhängen verankert sind, andererseits in jener südniederländischer Malerei. Letzteres zeige sich im direkten Blick der Bildnisse, der auf die These von Cusanus und das verlorene Bild von Rogier van der Weydens bezogen werden kann.³¹ Alle Selbstbildnisse in Kreuzigungsszenen zeigen den

Maler in übereinstimmender Physiognomie, mit identischem Blick und gleicher Haltung. Sie vermitteln den Eindruck eines selbstbewussten Handwerkers. Von besonderer Bedeutung sei dabei der jeweilige Blick, der – entgegen dem ersten Eindruck – nicht direkt an die BetrachterIn gerichtet sei, sondern auf ein meditatives Wahrnehmen des Geschehens vor dem inneren Auge hinweise.³² Das Bildnis in Dortmund wirke dabei verhältnismäßig bescheiden. Der Maler und die ihm beigegebenen Figuren (evtl. die Gattin und zwei Kinder) nehmen in geistiger Weise an der Verehrung des Vera Icon teil. So zeige sich Baegert als devotionaler Gläubiger.³³

Marx (2006) beschreibt die Szene mit den auf das Vera Icon ausgerichteten Gesten als Aufforderung an die Rezipierenden zur devotionalen Nachahmung. Besondere Erwähnung finden dabei die kniende und betende Frau sowie der Junge. Den dahinter stehenden Mann bewertet die Autorin als wahrscheinliches Selbstporträt. Der These Baxhenrich-Hartmanns zur Kombination der direkten Blicke von Maler und Christus auf dem Schweißstuch fügt die Autorin die Überlegung hinzu, dass es sich bei der nahe an Christus verankerten Selbstdarstellung auch um einen medialen Hinweis handeln könnte: „[D]er Maler [könnte] mit seiner Platzierung neben dem ‚lebensechten‘ Konterfei des Herrn auf seine Fähigkeit, mit dem Pinsel Landschaft, Gegenstände und Personen, insbesondere Heiligenfiguren, ‚naturgetreu‘ wiederzugeben, angespielt haben.“³⁴

2011 weist Marx auf vier Selbstdarstellungen bei Baegert hin: auf den Mann in der Veronikagruppe in der Kreuzigung in Dortmund, auf den guten Hauptmann in der verlorenen Berliner Kreuzigung,³⁵ auf dieselbe Bildfigur im Thyssen-Fragment und auf ein weiteres Bildnis im Weseler Gerichtsbild. Hinsichtlich des Porträts in der Dortmunder Kreuzigung bezieht sich die Autorin erneut auf Baxhenrich-Hartmann und dessen Beobachtung, dass in Baegerts Veronikagruppe zwei Arten des Blickens – wie sie Cusanus in *De visione Dei* beschreibt – miteinander vereint sind: Gemeint ist zum einen der Blick Christi auf dem Veronikatuch, zum anderen jener des Selbstbildnisses.³⁶

Legner (2009) behandelt Baegerts Selbstdarstellungen in der Dortmunder Kreuzigung, im Thyssen-Fragment und in der Weseler Eidesleistung. In Dortmund lege der Maler seine Hand so auf die Schulter der hl. Veronika, „als wollte er so sein eigenes Ich zur vera icon in Beziehung setzen, in Dialog zwischen seinem und dem Bildnis Gottes.“³⁷

Birnfeld (2009) weist in ihren Studien zu Ehebildnissen u. a. auf die detaillierte physiognomische Erfassung sowie die besondere Sorgfalt der Ausführung von Gesicht und Händen des Selbstbildnisses Baegerts hin. Auffällig erscheint der Autorin auch das bürgerliche Gewand (ein Brokatmantel mit Pelzfütterung), das dem Status eines Malers nicht entspreche. Als Erklärung für den Brokat schlägt sie vor, dass der Stoff als Motiv der Abgrenzung zu anderen Bildfiguren eingesetzt wurde, ähnlich wie dies etwa im Zusammenhang mit Vorhängen in Madonnenbildern bekannt ist. Unter Bezug auf die Quellenlage führt Birnfeld zudem aus, dass Baegert mit einer Frau namens Stijn (Styne) verheiratet war. Diese könnte in der Frau neben dem Selbstbildnis, die durch ihre Haube als verheiratet gekennzeichnet ist, dargestellt sein.³⁸ Baegert umhüllt die Dame mit einer für zeitgenössische Ehebildnisse herausragenden Gebärde der Hand und durch den Mantel. Diese Besonderheit, und weitere Gesten der Anteilnahme (Hinweise auf Veronika und das

Vera Icon), zeichnen die beiden als eine in sich geschlossene Gruppe aus, der auch das Mädchen und der Junge zu Füßen der Frau angehören. Nach Birnfeld ist es spekulativ, die beiden Kinder als Nachwuchs des Paares zu identifizieren, zumal in den Quellen lediglich zwei Söhne, Jan und Heinrich, vermerkt sind. Resümierend schließt Birnfeld ihre Ausführungen mit dem Hinweis, dass die Akzeptanz der Selbstdarstellung durch den Auftraggeber als Grundvoraussetzung für die bemerkenswerte Präsenz des Malers im Altar anzunehmen ist.³⁹

Gigante (2010) schätzt vier auf die BetrachterIn ausgerichtete Bildnisse von Baegert mit ähnlichen Gesichtszügen als wahrscheinliche Selbstdarstellungen ein. Neben dem Mann hinter der hl. Veronika im Dortmunder Hochaltar handelt es sich dabei um die Figur des guten Zenturios im Thyssen-Fragment, um den Mann in der gleichen Position, der in der verlorenen Berliner Kreuzigung auf Christus wies⁴⁰ und um die Figur neben dem Richter in der Weseler Eidesleistung.⁴¹

Söll-Tauchert (2010) bezieht sich auf die umstrittene These von Evers zu einem Künstlergruppenbildnis im Greverade-Altar und betont, dass Baegert die Position unter dem linken Kreuz einnimmt, die Evers als besonders geeignet für zeitgenössische Porträts und Künstlerbildnisse herausstreicht. Die Autorin bestätigt das Bildnis des Malers und erachtet es wegen der Vergleichsbildnisse in der verlorenen Berliner Kreuzigung,⁴² im Thyssen-Fragment und im Weseler Gerichtsbild als verifiziert. In Dortmund zeige sich Baegert mit Sicherheit in Begleitung seiner Frau und evtl. auch seiner Kinder. Der abgespreizte Daumen der rechten Hand des Malers, die auf der Schulter der Heiligen liegt, habe eine selbstverweisende Funktion. Weiterführend vergleicht die Autorin das Bildnis von Baegert mit dem des Malers Bartholomäus Bruyn d. Ä., der sich auf der Kreuzigungstafel⁴³ des Hochaltarretabels in Essen an den äußerst linken Rand stellt.⁴⁴ Überhaupt, so Söll-Tauchert, eigne sich die Ikonografie der Kreuzigung besonders gut als Bühne für künstlerische Selbstdarstellungen, was die Autorin anhand zahlreicher Beispiele verdeutlicht.⁴⁵

Schaller (2021) fokussiert in ihren Betrachtungen zu Mehrfachdarstellungen von Künstlern und Ehebildern im Umkreis von Hans Fries auch auf Baegerts Bildnisse in der Veronikaszene und gibt mehrfach an, dass es sich dabei um ein nachgewiesenes Familienbild mit Gattin und Kindern handle. Die Bildniskonstellations stehe insbesondere in der Nachfolge von Rogier van der Weyden, der sich selbst im Columba-Altar als jüngsten der Heiligen Könige und seine Gattin als junge Dienerin abgebildet habe. Ein Zusammenhang zwischen Baegert und van der Weyden ergebe sich aus den jeweils grünen Kleidern der Frauen.⁴⁶

Vlašić (2024) weist auf die allgemein anerkannte Identifizierung des Selbstporträts Baegerts hin und betont, dass es sich dabei um ein „bahnbrechendes Novum“⁴⁷ handle, da Maler zu dieser Zeit noch als Handwerker galten und ihnen eine derartig prominente Inszenierung nicht erlaubt war.⁴⁸

Kempkens (2024) bestätigt das Selbstporträt in der Dortmunder Kreuzigung und fokussiert auf den direkten Blick als Erkennungsmerkmal, der auf eine Fertigung nach dem Spiegel

hinweise. Es handle sich um das erste bekannte Künstlerselbstbildnis in der nordwestdeutschen Malerei, mit dem der Maler weitere Selbstdarstellungen präfigurierte. Auch in späteren Werken lassen sich Selbstdarstellungen „fast signaturhaft“ und „unverkennbar“ finden, so der Autor weiter, der aber darauf verzichtete, diese Werke näher zu bestimmen.⁴⁹

Verweise

1. Lübke 1853, 361. Im Zusammenhang mit dem mutmaßlichen Victor schreibt Lübke von einer würdigen Figur mit abgehobenem Hut in einer Gruppe von Männern am linken Flügel. Eine solche ist links nicht vorhanden, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass der Autor eine Sequenz in der Szene der Anbetung der Könige am rechten Flügel meint. Zu diesem Schluss gelangte man auch im Ausstellungskatalog von 1937, vgl. Landesmuseum der Provinz Westfalen 1937, o. S. (Kat. 9–13). Weiterführend vgl. den übergeordneten Text zum Dortmunder Altar.↵
2. Witte 1931, 85; zitiert nach Landesmuseum der Provinz Westfalen 1937, o. S. (Kat. 9–13).↵
3. Ebd.↵
4. Landesmuseum der Provinz Westfalen 1937, o. S., Umschlagbild.↵
5. Nienholdt 1937, 231f.↵
6. Riewerts 1937, 222.↵
7. Nissen 1938, 143 (Abb. 89).↵
8. Stange 1954, 57.↵
9. Fait 1958, 269.↵
10. Fritz 1963, o. S.↵
11. Fritz 1967, o. S.↵
12. Jan Baegert, Antonius-Altar, 1510, Xanten, Stiftskirche. Das Selbstporträt befindet sich auf der rechten Seite in der Gruppe der Mönche. Zur Detailabbildung vgl. Baxhenrich-Hartmann 1984b, 274 (Abb. 110).↵
13. Tschira-van Oyen 1971, 312.↵
14. Evers 1972, 72–77.↵
15. Ebd., 76.↵
16. Zum verlorenen Berliner Kreuzigungsaltar vgl. den Einleitungstext zu Derick Baegert.↵
17. Evers 1972, 74–76, bes. 76.↵
18. Rensing 1978, 61–62.↵
19. Vgl. den Einleitungstext zu Derick Baegert.↵
20. Zu Rogier van der Weydens verlorenem Selbstbildnis, einer möglichen Übertragung des Porträts in eine Tapisserie und zu den Ausführungen von Cusanus zum „Alles-Sehenden“ vgl. den Einleitungstext zu Rogier van der Weyden.↵
21. Im Museum in Liechtenstein wird von einer Zuweisung des Porträts an Fouquet Abstand genommen, womit sich die These zu einer Selbstdarstellung Fouquets relativiert. Vgl. Anonym, Porträt eines Mannes, 1456, Liechtenstein, The Princely Collection.

22. Baxhenrich-Hartmann 1984b, 115, 151.↵
23. Ebd., 112–116.↵
24. Baxhenrich-Hartmann 1984a, 333.↵
25. Zumkley 1988, 56–58.↵
26. Lübbecke 1991, 128.↵
27. Arand 1994, 18.↵
28. Arand 1994, 14, 18.↵
29. Rinke 2004, 161.↵
30. Vgl. den Einleitungstext zu Derick Baegert.↵
31. Vgl. den Einleitungstext zu Rogier van der Weyden.↵
32. Rinke 2004, 172.↵
33. Ebd., 169–178, bes. 173f.↵
34. Marx 2006, 250. Die Autorin stimmt dem Selbstbildnis vorsichtig einschränkend zu, was sich auch in Bildunterschriften zum Selbstbildnis äußert, die jeweils mit Fragezeichen versehen sind. Vgl. Marx 2006, 242 (Abb. 1), 250 (Abb. 5).↵
35. Vgl. den Einleitungstext zu Derick Baegert.↵
36. Marx 2011, 70f.↵
37. Legner 2009, 488 (Abb. 793), 492.↵
38. Die Autorin gibt an, dass das Selbstbildnis bislang in der Forschung nicht erwähnt wurde, was nach Sichtung der Forschungslandschaft nicht bestätigt werden kann. Vgl. Birnfeld 2009, 63.↵
39. Ebd., 63–66.↵
40. Vgl. den Einleitungstext zu Derick Baegert.↵
41. Gigante 2010, 121.↵
42. Vgl. den Einleitungstext zu Derick Baegert.↵
43. Bartholomäus Bruyn, Kreuzigung (linker Flügel Hochaltarretabel), 1522–25, Essen, Münster.↵
44. Söll-Tauchert 2010, 214f.↵
45. Ebd., 213–218.↵
46. Schaller 2021, 29 (Anm. 101), 47, 51, bes. 73, 113, 137.↵
47. Vlašić 2024, 162.↵
48. Ebd., 169.↵
49. Kempkens 2024, 99.↵

Ein Vorzeigefall aus Deutschland

Derick Baegerts mutmaßliche, in den 1470er Jahren geschaffene Selbstdarstellung im Dortmunder Kalvarienberg in der Mitteltafel des Dortmunder Altars gilt in mehrfacher Hinsicht als ein herausragendes Beispiel integrierter Künstlerporträts. Der Bildnischarakter der Figur wurde schon früh – noch vor der Zuweisung des Gemäldes an

Baegert, und damit unabhängig von seiner Person – erkannt.¹ Diese Porträtidentifikation wurde entsprechend tradiert und auf Baegert übertragen. Zwischenzeitlich ist das Selbstbildnis von der Forschung weitgehend anerkannt, obwohl offensichtliche, beweiskräftige und eindeutig identifizierende Faktoren, wie etwa eine entsprechende Quellenlage oder eine Signatur, nicht vorgebracht werden können. Stattdessen wurde das Künstlerbild hinsichtlich seiner Verankerung und Physiognomie mit ähnlichen Bildnissen abgeglichen.² Die Forschung zu Baegerts Bildnis bzw. das Künstlerbild selbst liefert damit den Beweis, dass eine Selbstdarstellung durch Bildbetrachtung verifiziert werden kann. Baegerts Selbstbildnis gilt als neue und wesentliche Erfindung³ und als das früheste nachweisbare integrierte Selbstporträt eines Malers in der nordwestdeutschen Malerei.⁴

In der Literatur wird das Selbstbildnis zumeist lediglich im Zusammenhang mit Aufzählungen anderer Porträts genannt. Weiterführende Argumentationen legen den Fokus etwa auf Fragen hinsichtlich eines möglichen Ehe- bzw. Familienbildes,⁵ auf das dargestellte Alter des Malers,⁶ auf die Gebärden des Mannes⁷ und auf seine bildwirksame (und logische) Verankerung unter dem Kreuz.⁸ Zudem wird auch das mögliche Kalkül des Malers zur Sichtbarmachung des Mediums thematisiert⁹ bzw. werden Zusammenhänge mit der hl. Veronika, dem Tüchleinbild und Thesen zum Blick, wie sie Cusanus darlegte, erörtert.¹⁰

Letztlich gibt es an der Selbstdarstellung keine Zweifel. Ergänzend ist anzuführen, dass das Bildnis darauf schließen lässt, dass es auch in Deutschland bereits zuvor integrierte Selbstdarstellungen gegeben haben muss. Das Bildnis erscheint zu ausgereift, um tatsächlich als eine „neue Erfindung“ betrachtet werden zu können. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der Maler auf dem Wissen der Zeit aufbaute. Wie etwa Baxhenrich-Harmann ausführt, könnte Baegert die zwischenzeitlich verlorenen Rathausbilder Rogier van der Weydens gekannt haben.¹¹ Zudem dürfte es in den 1470er Jahren auch im Norden bereits eine Vielzahl möglicher Selbstdarstellungen gegeben haben: Zu nennen wären etwa Bildnisse von Malern wie Hans Memling, Friedrich Herlin, Gerard David, Dieric Bouts, Justus van Gent und Nicolas Froment. Selbst in wenig erforschten Regionen wie Österreich sind wahrscheinliche Selbstdarstellungen zu finden – besonders hervorzuheben sind die Bildnisse von Conrad Laib, die sich ebenfalls in vielfigurigen Kalvarienbergsszenen in Wien und Graz finden und darin prominente Positionen einnehmen.

Wie im Einleitungstext zu Derick Baegert angesprochen, lässt sich aus dem Umfeld des Malers ablesen, dass sich in seiner Nachfolge eine Tradition entwickelte, Selbstdarstellungen in narrative Bildkonzepte zu integrieren. Zugleich ist davon auszugehen, dass diese Praxis nicht erst mit Baegert einsetzte, sondern bereits zuvor existierte. Seine Selbstdarstellungen sind somit keine singulären Ausnahmeerscheinungen.

Verweise

1. Lübke 1853, 360f.↵

2. Vgl. weiterführend den Forschungsstand zum Bildnis.↵

3. Vgl. u. a. Vlašić 2024, 169.↵
4. Vgl. u. a. Kempkens 2024, 99.↵
5. Vgl. u. a. Birnfeld 2009, 63-66.↵
6. Vgl. u. a. Rinke 2004, 161.↵
7. Vgl. u. a. Baxhenrich-Hartmann 1984b, 115, 151.↵
8. Vgl. u. a. Evers 1972, 76.↵
9. Vgl. u. a. Birnfeld 2009, 65 (Anm. 205); Marx 2006, 250.↵
10. Vgl. Baxhenrich-Hartmann 1984b, 112-116, 151; Marx 2011, 70f. Zu den Ausführungen von Cusanus zum „Alles-Sehenden“ vgl. weiterführend den Einleitungstext zu Rogier van der Weyden. Zu den detaillierten Forschungsbeiträgen vgl. weiterführend den Forschungsstand zum Bildnis.↵
11. Baxhenrich-Hartmann 1984b, 115.↵

Literatur

Arand, Werner (Hg.): Schätze im Verborgenen. Städtisches Museum Wesel. Auswahl aus den Beständen (Ausstellungskatalog Städtisches Museum Wesel, Wesel, 6.3.-24.4.1994), Wesel 1994.

Baxhenrich-Hartmann, Elisabeth-Maria: Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund. Studien zur Kunst- und Dominikanergeschichte Dortmunds in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 37. Jg. 1984, 332f.

Baxhenrich-Hartmann, Elisabeth-Maria: Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund. Studien zur Kunst- und Dominikanergeschichte Dortmunds in der 2. Hälfte des 15. Jh. (Monographien zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, 8), Dortmund 1984.

Birnfeld, Nicole: Der Künstler und seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.-17. Jahrhunderts, Weimar 2009.

Evers, Hans Gerhard: Dürer bei Memling, München 1972.

Fait, Joachim: Die Kreuzabnahme in Stralsund und ihre Bedeutung im Werk des Derick Baegert, 20. Jg. 1958, 261-274.

Fritz, Rolf (Hg.): Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund, Dortmund 1963.

Fritz, Rolf: Meisterwerke alter Kunst aus Dortmund, Dortmund 1967.

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.

Kempkens, Holger: Die niederrheinische Tafelmalerei im Umfeld Jan Baegerts. Derick Baegert, Jan Joest, Joos van Cleve und Berthel Bryn d. Ä., in: Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e.V. (Hg.): Schönheit und Verzückung. Jan Baegert und die Malerei des Mittelalters (Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung, 90; Ausstellungskatalog, Kleve, 24.3.-23.6.2024), Kleve 2024, 96-119.

Landesmuseum der Provinz Westfalen (Hg.): Der Maler Derick Baegert und sein Kreis (Ausstellungskatalog Landesmuseum der Provinz Westfalen, Münster, 09.1937), Münster 1937.

Legner, Anton: Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung, Köln 2009.

Lübbecke, Isolde: Early German Painting. 1350-1550 (The Thyssen-Bornemisza Collection), Stuttgart 1991.

- Lübke, Wilhelm: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt, Leipzig 1853.
- Marx, Petra: Der Hochaltar des Derick Baegert in der Dortmunder Dominikanerkirche, in: Schilp, Thomas (Hg.): Die Dortmunder Dominikaner und die Propsteikirche als Erinnerungsort, Bielefeld 2006, 241–260.
- Marx, Petra: Derick Baegert. Ein spätmittelalterlicher Maler in Wesel und sein Schaffen zwischen Niederrhein, Niederlande und Westfalen. Forschungsstand und offene Fragen, in: Becks, Jürgen/Roelen, Martin Wilhelm (Hg.): Derick Baegert und sein Werk (Ausstellungskatalog, Wesel, 27.11.2011–15.1.2012), Wesel 2011, 47–91.
- Nienholdt, Eva: Das Zeitkostüm bei Derick Baegert und seine Bedeutung für die Datierung seiner Gemälde, in: Westfalen, 22. Jg. 1937, 231–233.
- Nissen, Robert: Der Stand der Derick-Baegert Forschung, in: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte: Wallraf-Richartz Jahrbuch, 10. Jg. 1938, 139–165.
- Rensing, Theodor: Auf dem Kalvarienberg von Derick Baegert, in: Westfalen, 27. Jg. 1978, 61f.
- Riewerts, Theodor: Derick Baegert und die westfaelische Bildueberlieferung, in: Westfalen, 22. Jg. 1937, 218–230.
- Rinke, Wolfgang: Memoria im Bild. Das Altar-Retabel des Derick Baegert aus Wesel in der Propsteikirche zu Dortmund (Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar, 13), Bielefeld 2004.
- Schaller, Catherine 2021: Hans Fries. Identität und Augsburg Quellen. (Manuskript) 12/2021.
- Stange, Alfred: Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515 (Deutsche Malerei der Gotik, 6), München u. a. 1954.
- Söll-Tauchert, Sabine: Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Selbstbildnis und Selbstinszenierung (Atlas, 8), Köln 2010.
- Tschira-van Oyen, Gundula: Die Flügel des Xantener Antoniusaltares von Jan Baegert und der Spätstil Derick Baegerts, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 33. Jg. 1971, 307–312.
- Vlašić, Valentina: Derick Baegert. Hochaltar-Retabel. Katalog 1, in: Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e.V. (Hg.): Schönheit und Verzückung. Jan Baegert und die Malerei des Mittelalters (Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung, 90; Ausstellungskatalog, Kleve, 24.3.–23.6.2024), Kleve 2024, 161–169.
- Witte, Fritz: Revolutionäres zur rheinisch-westfälischen Kunstgeschichte. Die Lösung der Dunwege-Frage und ihre Beziehungen zum Meister von Liesborn und Kappenberg, in: Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, 24. Jg. 1931, H. 2, 85–91.
- Zunkley, Beate: Das Weseler Gerichtsbild „Die Eidesleistung“ von Derick Baegert. Quellgeschichtliche und technologische Studie zu einem Gemälde des 15. Jahrhunderts (Weseler Museumsschriften, 20), Köln 1988.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Kreuzigung (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/baegert-derick-kreuzigung-dortmunder-altar-1470-bis-1474-76-dortmund-propsteikirche-st-johannes/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte