

Das letzte Abendmahl

Bouts d. Ä., Dieric

1464 bis 1468

Belgien; Löwen; Sint-Pieterskerk, Museum M. Leuven

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Das letzte Abendmahl

Bildnis 1

→ Bouts d. Ä., Dieric

Bildnis 2

→ Bouts d. Ä., Dieric

Diskussion: Der Gastgeber

Literaturverzeichnis

Künstler: Bouts d. Ä., Dieric

Objekt





Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Dominique Provost

Quelle: Museum M Leuven - www.artinflanders.be

Lizenz: CC0 1.0

Bildbearbeitung: Bild ausgeschnitten

URL: Webadresse

Copyright: Dominique Provost

Quelle: Museum M Leuven - www.artinflanders.be

Lizenz: CC0 1.0

Bildbearbeitung: Helligkeit angepasst

Detailtitel:	Das letzte Abendmahl (Mitteltafel von: Sakramentsaltar)
Alternativtitel Deutsch:	Sakramentsaltar
Titel in Originalsprache:	Altarstuk van het Heilig Sacrament; Laatste avondmaal
Titel in Englisch:	Last Supper
Datierung:	1464 bis 1468
Ursprungsregion:	altniederländischer Raum
Lokalisierung:	Belgien; Löwen; Sint-Pieterskerk, Museum M. Leuven
Lokalisierung (Detail):	Inventarnummer: S/58/B; Mitteltafel des Triptychons bestehend aus: Begegnung Abrahams mit Melchisedek, Passahmahl (linke Flügel); Mannalese, Elias in der Wüste (rechter Flügel); Außenflügel nicht erhalten
Medium:	Altarbild; Tafelbild
Material:	Öl
Bildträger:	Holz
Maße:	Höhe: 183 cm; Breite: 152,7 cm
Maße Anmerkungen:	Maße Mitteltafel: 183 x 152,7 cm; einzelne Flügelbilder: von 87,6/88 bis 70,2/71,3 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Abendmahl
Iconclass:	

	73D2(+5) – the episode of the Last Supper (+ donor(s), supplicant(s), whether or not with patron saint(s))
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Auftraggeber/Stifter:	Bruderschaft vom Heiligen Sakrament, Löwen
Provenienz:	bestimmt für die Sint-Pieterskerk, Löwen (2. Chorkranzkapelle links); die Mitteltafel hat Löwen nie verlassen; seit der Trennung von den Flügeln (vermutlich Anfang des 18. Jahrhunderts) wechselten die Flügelbilder hingegen mehrfach ihren Standort; aktuell ist der Altar wieder in Löwen vereint
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	unbekannt

Zu den exakten Maßen und sonstigen technischen Eigenschaften des Altars,¹ der zu einer Auswahl von wenigen altniederländischen Werken zählt, deren Entstehungsumstände urkundlich dokumentiert sind.² Der Vertrag zwischen der Bruderschaft und Dieric Bouts wurde am 15.3.1464 geschlossen. Diese Vereinbarung sowie der nachfolgende Schriftverkehr zwischen Künstler und Bruderschaft sind publiziert.³ Zur Zugänglichkeit des Altars zum Entstehungszeitpunkt, der für die Sint-Pieterskerk in Löwen bestimmt war, können keine exakten Angaben gemacht werden.⁴

Verweise

1. Comblen-Sonkes 1996, 1–7.↵

2. De Vos 2002, 117.↵

3. Zum Schriftverkehr vgl. Comblen-Sonkes 1996, 73–75; zur Geschichte der Quellen vgl. weiterführend Comblen-Sonkes 1996, 41–48.↵

4. Zur frühen Sichtbarkeit des Altars vgl. u. a. Schlie 2002, 79f. Zur Provenienz vgl. u. a. Behringer/Kraus/Marti 2019; Kruse 1994, 217f; Schöne 1938, 89–91.↵

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Dominique Provost

Quelle: Museum M Leuven – www.artinflanders.be

Lizenz: CC0 1.0

Bildbearbeitung: Detail extrahiert; aufgehellt

Lokalisierung im Objekt:	erste Figur von rechts
Ausführung Körper:	Kniestück stehend
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Wirt am Rande des Abendmahls
Blick/Mimik:	verinnerlichter Blick nach links
Gesten:	rechte Hand der Figur in einen Gürtel eingehakt; linke Hand auf das beige stellte Möbelstück abgelegt
Körperhaltung:	aufrecht; nach links ausgerichtet; rechter Arm angewinkelt
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	<p>Das Bildnis befindet sich in einem durch Arkaden und einen Treppenabsatz vom Hauptraum mit der sakralen Handlung differenzierten Seitenraum am rechten Bildrand hinter einer Kommode und wird von dieser sowie dem vordersten der Apostel auf der rechten Seite überschritten. Der Seitenraum setzt sich nach hinten hin in einem Durchgang in Richtung eines weiteren profanen Raums fort (ein Schlafgemach?); parallel dazu führt ein Gang in einen weiteren Vorraum und in einen Garten. Der Blick des Mannes schweift scheinbar über die Haupthandlung hinweg ins Unbestimmte – diese Blickrichtung stellt eine Anbindung an den profanen Raum her (durch die Fenster sind Teile der Stadt Löwen erkennbar). Ein weiterer Innenraum ist durch die Speiseluke angedeutet, in der zwei Porträts sichtbar werden. Der seitlich stehende Mann steht über seine</p>

	<p>Kopfbedeckung in Zusammenhang mit diesen Figuren und auch ein weiteres Porträt zwischen der Servierluke und Christus ist der Gruppe zuzuordnen. Die auffällige Sichtbarkeit aller Bildnisse ist insbesondere durch jene Brüche gegeben, die durch die Positionierungen im perspektivisch konstruierten Raum deutlich werden, in welchem Christus zentral wirkt. Vorrangig gilt dies für die Figur im seitlichen Vorraum, der den Innenraum fragmentiert und so die Perspektivekonstruktion (scheinbar) stört. Der Mann am rechten Bildrand überragt alle Protagonisten des Innenraums und die gelängt erscheinende Kopfbedeckung verstärkt diesen Effekt noch. Die Hände der Figur, die auf dem Tisch abgelegt sind, wirken zu klein (und dies auch unter Berücksichtigung der partiellen Sichtbarkeit und der verkürzten Darstellung). Pentimenti links des Bildnisses sind unschwer als eine weitere, im Bildverband zu groß erscheinende Figur mit dunklen Haaren (oder einer Kopfbedeckung?), die sich vor der Übermalung der Randfigur zugewandt haben mag. Ebenso scheint ein rot-schwarzer Schatten links hinter der Randfigur durch die Bildoberfläche, der auf eine Korrektur des Bildnisses weisen könnte (vielleicht auch darauf, dass während einer Phase des Malprozesses zwei Figuren hinter dem Mann am Rand angeordnet gewesen sein könnten). Dieser Schatten impliziert gemeinsam mit einem Schatten rechts hinter der Figur einen Freiraum zwischen Bildnis und Raumgrenze (trotz der engen Situation am Bildrand).</p>
Kleidung:	rote Kappe; dunkles Oberkleid mit Pelzbesatz an Kragen und Ärmeln
Zugeordnete Bildprotagonisten:	<p>drei weitere zeitgenössische Porträts in der Peripherie der Haupthandlung: zwei Bildnisse in der Servierluke in der hinteren Raumwand, neben anderen Interpretationen vorrangig gedeutet als Stifterbilder oder als Söhne von Dieric Bouts (Albrecht und Dieric d. J.), erstmals vorgeschlagen von van Even; das Porträt schräg hinter Christus, identifiziert als Stifter; zwischenzeitlich herrscht die Meinung vor, es handle sich dabei um den Stifter Rase van Baussele (Bürgermeister von Löwen); zwei weitere Porträts in der Tafel Begegnung Abrahams mit Melchisedek am linken Seitenflügel: möglicherweise die Theologen Johannes Varenacker und Egidius Bailluwel</p>

Insgesamt sind auf der Tafel vier zeitgenössische Porträts ausgeführt, drei davon in der Peripherie der Haupthandlung, die unterschiedlich interpretiert werden: die Bildnisse in der Servierluke in der hinteren Raumwand als Stifterbilder¹ oder als Söhne von Dieric Bouts,² das Porträt schräg hinter Christus als Stifter.³ Zwei weitere Porträts in der Tafel Begegnung Abrahams mit Melchisedek am linken Seitenflügel könnten die für die inhaltliche Konzeption des Altars verantwortlichen Theologen Johannes Varenacker und Egidius Bailluwel darstellen.⁴

Verweise

1. Woltmann/Woermann 1882, 42; vgl. zudem Linden 1901, 286.↵

2. Even 1858, 25f; Even 1860, 206.↵

3. Förster 1863, 9.↵

4. Cardon 1998, bes. 519 (Abb. 3); vgl. zudem Appuhn 1991, 20.↵

Forschungsergebnis: Bouts d. Ä., Dieric

Künstler des Bildnisses:	Bouts d. Ä., Dieric
Status:	kontrovers diskutiert
Andere Identifikationsvorschläge:	Selbstporträt von Justus von Gent; ein Mitglied der auftraggebenden Bruderschaft (zahlreiche Vorschläge), u. a. Laureyse van Wynge

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend	Waagen	1847	Waagen 1847 – Nachträge zur Kenntniss der altniederländischen	178f	-
Erstzuschreibung	van Even	1852	Even 1852 – Les artistes de l'hotel	160– 162	-
Bejahend	van Even	1858	Even 1858 – Nederlandsche Kunstenaers	25f	-
Skeptisch/ verneinend	Weale	1859	Weale 1859 – Aix- la-Chapelle & Cologne	282	-
Bejahend	van Even	1860	Even 1860 – Louvain Monumental ou Description historique	206	-
Bejahend	Waagen	1862	Waagen 1862 – Handbuch der Geschichte der Malerei	96– 104, bes. 102	-
Bejahend	Wauters	1863	Wauters 1863 – Thierri Bouts ou de Harlem	18f	-
Bejahend	Förster	1863	Förster 1863 – Das Altarwerk von Dierk Stuerbout	9	-
Bejahend	van Even	1870	Even 1870 – L'ancienne école de peinture	162f (Anm. 1)	-
Skeptisch/ verneinend	Woltmann/ Woermann	1882	Woltmann, Woermann 1882 – Die Malerei der Renaissance	42	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Benoit	1899	Benoit 1899 – Les Peintres primitifs des Pays-Bas	151	-
Skeptisch/ verneinend	Van der Linden	1901	Linden 1901 – Dirk Bouts en zijne school	286	-
Bejahend	de Loo	1902	Hulin de Loo (Hg.) 1902 – Exposition de Tableaux Flamands	XIX–XXI	-
Bejahend	Bodenhausen	1905	Bodenhausen 1905 – Gerhard David und seine Schule	83	-
Skeptisch/ verneinend	Voll	1906	Voll 1906 – Die altniederländische Malerei von Jan	103	-
Skeptisch/ verneinend	Goffin	1907	Goffin 1907 – Thiéry Bouts	68–70	-
Bejahend	Ring	1913	Ring 1913 – Beiträge zur Geschichte der niederländischen	103, 103 (Anm. 1)	-
Bejahend	Destrée	1914	Destrée 1914 – Hugo van der Goes	230	-
Bejahend	Friedländer	1925	Friedländer 1925 – Dierick Bouts und Joos van	15f, 25	-
Skeptisch/ verneinend	Benkard	1927	Benkard 1927 – Das Selbstbildnis vom 15	7	-
Skeptisch/ verneinend	Baldass	1932	Baldass 1932 – Die Entwicklung des Dirk Bouts	97	-
Skeptisch/ verneinend	Kehrer	1934	Kehrer 1934 – Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse	24	-
Bejahend	Goldscheider	1936	Goldscheider 1936 – Fünfhundert Selbstportraits	o. S. (Abb. 16, Abb. 18)	-
Bejahend	Schöne	1938		157	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
			Schöne 1938 – Dieric Bouts und seine Schule		
Skeptisch/ verneinend	van Gelder	1951	Gelder 1951 – Het Zogenaamde Portret Van Dieric	51	-
Bejahend	Hartlaub	1958	Hartlaub 1958 – Das Selbstbildnerische in der Kunst	96	-
Skeptisch/ verneinend	Denis	1958	Denis 1958 – Dieric Bouts	4	-
Skeptisch/ verneinend	van Molle	1958	Molle 1958 – Dieric Bouts et ses œuvres	7f	-
Bejahend	Gasser	1961	Gasser 1961 – Das Selbstbildnis	24– 26	-
Bejahend	Hall	1963	Hall 1963 – Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars	42	-
Skeptisch/ verneinend	Gerson	1964	Gerson 1964 – Bouts Dieric	505	-
Bejahend	Friedländer	1968	Friedländer 1968 – Dieric Bouts and Joos van	16f	-
Skeptisch/ verneinend	Cuttler	1968	Cuttler 1968 – Northern Painting form Pucelle	140	-
Bejahend	Blum	1969	Blum 1969 – Early Netherlandish Triptychs	64	-
Bejahend	Lanckorońska	1969	Lanckorońska 1969 – Die Medici-Madonna des Rogier van	31	-
Skeptisch/ verneinend	Panofsky	1971	Panofsky 1971 – Early Netherlandish Painting	493 (Anm. 2)	-
Skeptisch/ verneinend	Smeyers	1975	Smeyers 1975 – Schilderijen van Dirk Bouts	241	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend	Châtelet	1975	Châtelet 1975 – Note sur un autoportrait	76f	-
Skeptisch/ verneinend	Dale	1984	Dale 1984 – ‚Latens Deitas‘	111	-
Bejahend	Rivière	1987	Rivière 1987 – Réflexions sur les Saint Luc	62, 62 (Anm. 99)	-
Skeptisch/ verneinend	Butzkamm	1990	Butzkamm 1990 – Bild und Frömmigkeit im 15	12f	-
Skeptisch/ verneinend	King	1991	King 1991 – Representations of Artists	250	-
Bejahend	Schweikhart	1993	Schweikhart 1993 – Das Selbstbildnis im 15	15	-
Bejahend	Asemissen/ Schweikhart	1994	Asemissen, Schweikhart 1994 – Malerei als Thema der Malerei	67	-
Skeptisch/ verneinend	Pächt	1994	Pächt 1994 – Altniederländische Malerei	103f, 110	-
Bejahend	Comblen- Sonkes	1996	Comblen-Sonkes 1996 – The Collegiate Church of Saint	58f, 178	-
Bejahend	Müller Hofstede	1998	Müller Hofstede 1998 – Der Künstler im Humilitas-Gestus	60– 62	-
Skeptisch/ verneinend	Cardon	1998	Cardon 1998 – Ingekeerde portretten van Bouts	bes. 519 (Abb. 3), 523 (Abb. 5)	-
Skeptisch/ verneinend	Smeyers	1998	Smeyers 1998 – Dirk Bouts	51	-
Skeptisch/ verneinend	Stroo/Syfer- d'Olne	1999	Stroo, Syfer-d'Olne 1999 – Dirk Bouts	91	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend	Welzel	2000	Welzel 2000 – Ausstattung für Sakramentsliturgie und Totengedenken	183	-
Skeptisch/ verneinend	Vos	2002	De Vos 2002 – The Flemish Primitives	122	-
Skeptisch/ verneinend	Vos	2002	De Vos 2002 – Flämische Meister	122– 125	-
Skeptisch/ verneinend	Schlie	2002	Schlie 2002 – Bilder des Corpus Christi	76– 84, bes. 7f, 77 (Anm. 243), 81f	-
Bejahend	Van Calster	2003	Calster 2003 – Of Beardless Painters and Red	468f	-
Skeptisch/ verneinend	Snyder/Silver	2005	Snyder, Silver 2005 – Northern Renaissance Art	149	-
Skeptisch/ verneinend	Wouk	2005	Wouk 2005 – Dirk Bouts's Last Supper Altarpiece	bes. 44	-
Bejahend	Périer- D'Ieteren	2006	Périer-D'Ieteren 2006 – Bouts in Louvain	36, 37 (Abb. 11), 59 (Anm. 4)	-
Bejahend	Martens	2006	Martens 2006 – The portraits	124f	-
Bejahend	Burg	2007	Burg 2007 – Die Signatur	441f	-
Bejahend	Salomon	2009	Salomon 2009 – Geertgen tot Sint Jans	50– 53	-
Bejahend	Franke	2009/2012	Franke 2012 – Raum und Realismus	262– 265, bes. 262, 270	-
	Gigante	2010		118	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend			Gigante 2010 - Autoportraits en marge		
Skeptisch/ verneinend	Blümle	2011	Blümle 2011 - Der Zeuge im Bild	60	-
Skeptisch/ verneinend	Cleland	2015	Cleland 2015 - Rogier van der Weyden	18	-
Skeptisch/ verneinend	DeWitt	2017	DeWitt 2017 - The Last Supper with Donors	106	-
Bejahend	Schaller	2021	Schaller 12/2021 - Hans Fries	19	-
Skeptisch/ verneinend	Buijsen	2021	Buijsen 2021 - Bouts, Dierick 1415	o. S.	-
Skeptisch/ verneinend	Kemperdick	2023	Kemperdick 2023 - Niederländischer Maler	144f	-

Einen großen Teil der Forschung zum Gemälde nehmen Fragestellungen zu bzw. Zuweisungen von den vier zeitgenössischen Porträts der Tafel ein. Dies betrifft den stehenden Mann hinter Petrus, die beiden Porträts im Fensterausblick dahinter und das Bildnis am rechten Bildrand (das mögliche Selbstbildnis). Teilweise werden die Männer als die verantwortlichen Mitglieder und Vertreter der auftraggebenden Bruderschaft gesehen, die den Vertrag mit dem Künstler im Frühjahr 1464 unterzeichneten: Rase van Baussele (Bürgermeister von Löwen), Laureyse van Wynge, Reyner Soep und Stas Roelofs (Bäcker). Teils wird angenommen, es handle sich um Bildnisse der Künstlerfamilie Bouts in Kombination mit einem der Stifter.¹

Waagen, der den Abendmahl-Altar 1847 Justus von Gent zuschreiben will, vermutet in der Figur am rechten Bildrand der Mitteltafel ein mögliches Selbstbildnis dieses Malers, das er über einen Abgleich mit einem weiteren in der Kommunion der Apostel in Urbino identifiziert.²

Van Even beruft sich 1852 auf Waagens 1847 getätigte Zuweisung der Abendmahl-Tafel an Justus von Gent. Diese korrigierend schreibt er das Gemälde Dieric Bouts zu und identifiziert die Figur am rechten Bildrand über einen Abgleich mit einem von Dominicus Lampsonius³ publizierten, grafischen Porträt von Bouts als dessen Selbstporträt. Zu den beiden Bildnissen in der Durchreiche in der hinteren Raumwand stellt er die vorsichtige These auf, es könnte sich um Mathieu de Layens (Architekt) und Hubert Stuerbout (ein angeblicher Verwandter des Meisters) handeln.⁴ 1858 ändert der Autor seine Meinung hinsichtlich der Porträts in der Servierluke und benennt sie als die Söhne des Malers: Dieric d. J. und Albrecht.⁵

1859 gibt Weale an, beim Künstler handle es sich um ein Porträt, das durch ein Fenster im Hintergrund der Tafel blicke.⁶

1862 bietet Waagen eine Zusammenschau von Werken von Dieric Bouts. Hinsichtlich der Abendmahl-Tafel beruft er sich auf seinen 1847 getätigten Hinweis auf ein Selbstporträt und bestätigt van Evens Einschätzung des Mannes rechts als ein Bildnis von Dieric Bouts.⁷

1863 merkt Förster an, dass es sich bei der Figur hinter Petrus um den Stifter und bei dem Bildnis rechts neben der Anrichte um einen mutmaßlichen Freund des Hauses – möglicherweise den Maler selbst – handeln könne. Die beiden Figuren im offenen Fenster interpretiert er als Diener.⁸

Im selben Jahr (1863) bestätigt Wauters van Evens Identifikation der Selbstdarstellung. Er beschreibt die sorgfältige Gestaltung der porträthaften und ausdrucksstarken Figur am rechten Bildrand und meint, es handle sich um ein Bildnis des Malers im Alter von etwa 70 Jahren.⁹

Eine weitere These liefert van Even im Jahr 1871, nachdem er einen Text des Löwener Theologen Jan Molanus bearbeitet hatte, in dem zwei Triptychen aus dem Besitz der Bruderschaft als Werke aus der Bouts-Werkstatt geführt werden und das Todesjahr von Dieric Bouts d. Ä. mit 1400 angegeben ist.¹⁰ Der Autor mutmaßt, Molanus habe die letzten beiden Ziffern in Unkenntnis des Todesjahres vorläufig durch zwei Nullen ersetzt. Nach van Even muss Dieric Bouts im Jahr 1400 geboren worden sein, da er aufgrund der Selbstdarstellung im Abendmahl, das 1468 vollendet wurde, auf ein Alter des Meisters von achtundsechzig Jahren schließt.¹¹

Nach Woltmann/Woermann (1882) handelt es sich bei den vier zeitgenössischen Figuren um die Vorsteher der Bruderschaft vom heiligen Sakrament.¹²

1899 bestätigt Benoit das Selbstporträt. Sie bejaht die festgestellte Ähnlichkeit mit dem Porträt in der Porträtsammlung von Lampsonius und beschreibt das Bildnis des Malers als altersmäßig zur Herstellungszeit der Tafel passend. In den Porträts der beiden jungen Männer im Hintergrund erkennt die Autorin Dieric d. J. und Albrecht Bouts.¹³

Van der Linden mutmaßt 1901, dass es sich bei den vier zeitgenössischen Porträts möglicherweise um die vier Vertreter der Bruderschaft handle, die als Auftraggeber aufscheinen.¹⁴

1905 meint Bodenhausen, das Selbstporträt zeige den Maler als einen angehenden Siebzigjährigen. An diese Annahme will der Autor Überlegungen zur Vita von Bouts knüpfen und spekuliert, dass Dieric der Lehrmeister von Albert van Ouwater gewesen sei.¹⁵

1906 vermerkt Voll, dass man das Porträt ohne ausreichenden Grund als Selbstbildnis identifiziert habe. Im Gegenzug schlägt er vor, die Bildnisse der beiden älteren Männer (hinter Christus und am rechten Bildrand) als Wirte zu sehen. Diese Deutung ergebe sich, wenn man die Tafel unter dem Aspekt eines möglichen Einflusses durch den französischen Mysteriendichter Jean Michel analysiere. Die beiden Diener im Fensterdurchblick könnten nach Voll die Söhne des Malers darstellen.¹⁶

1907 lehnt Goffin die Selbstporträtthese nach einem physiognomischen Abgleich mit einem autonomen Porträt (ein mögliches Selbstporträt) von Bouts in der National Gallery London sowie dem von Lampsonius publizierten Bildnis des Malers ab. Zudem verweist der Autor darauf, dass es dem decorum nicht entsprochen hätte, wenn Bouts sich selbst anstelle der Stifter abgebildet hätte.¹⁷

Ring weist 1913 auf das bescheiden am Rand positionierte Selbstporträt von Dieric Bouts hin. Als „eingekleidete[s] Eigenbildnis[...]“ nehme es die Rolle des Wirtes beim Abendmahl ein und habe keine autoreferenziellen Funktionen hinsichtlich einer Sichtbarmachung von Künstlerstolz oder Schöpfungstum. Die Autorin vergleicht das Gemälde u. a. mit dem Letzten Abendmahl von Cosimo Rosselli in der Sixtinischen Kapelle, in dem die Künstlerporträts auf der linken Seite durch über die Schulter geschlagene Handtücher als Diener der Sitzenden verdeutlicht wären.¹⁸

Destrée, der 1914 Darstellungen von Stiftern und Malern vergleicht, betont, dass sich Künstler dem decorum entsprechend im Hintergrund darstellten, wie es etwa Bouts im Abendmahl zeige.¹⁹

Friedländer (1925) geht nach einem Abgleich mit dem von Lampsonius publizierten Porträt des Malers von einer Selbstdarstellung in der Abendmahl-Tafel aus. Zudem stellt der Autor Spekulationen über das Alter des Meisters an (er wirke wie ein 67ig-jähriger) und schließt weiterführend auf biografische Details zurück. Die Figuren im Fensterdurchblick deutet Friedländer als Konterfeis der Söhne von Dieric.²⁰

Benkard (1927) will die Möglichkeit einer Selbstdarstellung im Abendmahl-Altar prinzipiell nicht ausschließen, obwohl es keine beweiskräftigen Argumente gebe. Bei der Figur am Rand könne es sich nach dem Autor ebenso gut um einen Stifter handeln.²¹

Baldass bezieht sich 1932 auf Voll (s. o.) und bestätigt dessen Einschätzung, dass das Bildnis zu Unrecht als Selbstporträt identifiziert wurde. Die beiden Männer im Fensterdurchblick bezeichnet er als Diener.²²

Kehrer (1934) findet keine Argumente, die für die Identifizierung des Bildnisses am rechten Bildrand als Selbstporträt sprechen würden. Im Gegenzug schlägt er vor, dass es sich beim linken Porträt im rückwärtigen Durchblick um eine bescheidene Selbstdarstellung handeln könnte.²³

Das Bildnis ist wie das Bouts'sche Lukasbild in Goldscheiders umfangreichem Verzeichnis von fünfhundert Selbstporträts gelistet (1936).²⁴

1938 bestätigt Schöne das Selbstbildnis über einen Abgleich mit dem Bouts'schen Porträt in der Sammlung von Lampsonius. Zudem betont der Autor, dass die linke Hand des Mannes verdeckt ist, die – geht man von einer Gestaltung vor dem Spiegel aus – der rechten (der Malhand) entspreche. Abschließend insistiert Schöne, dass sich keine Rückschlüsse auf das Geburtsdatum bzw. das Alter des Malers über das Porträt ziehen lassen.²⁵

Van Gelder bezieht sich 1951 auf den Forschungsstand und bezeichnet die Thesen zu einer Selbstdarstellung von Dieric Bouts als unhaltbar, als eine „volstrekt onhoudbare opvattin“. Laut dem Autor gibt es kein Altarbild im 15. Jahrhundert, auf dem sich ein Maler in derart prominenter Inszenierung verewigt hat. Vielmehr habe Bouts die vier Meister der Bruderschaft porträtiert, die den Vertrag mit dem Maler unterzeichneten. Die Position am rechten Bildrand nehme Laureyse van Wynge ein.²⁶

Auch Denis (1958), der weitere Porträts in den Reihen der Apostel ausmachen will, spricht sich dafür aus, dass die Auftraggeber abgebildet sind. Die Figur am rechten Bildrand zeige dabei Laureyse van Wynge.²⁷

Im selben Jahr (1958) äußert sich van Molle sehr unbestimmt: Die Porträts würden vielleicht die Züge der Auftraggeber zeigen; die Person rechts betrachte man eventuell zu Unrecht als Selbstporträt.²⁸

Hingegen erwähnt Hartlaub 1958 in seinen Überlegungen zum „Selbstbildnerische[n] in der Kunst“ unter anderem die Selbstdarstellung von Dieric Bouts im Abendmahl-Altar als eines der nordischen Beispiele, die sich in den Kulturzentren in Burgund und in den Niederlanden entwickelten. Diese seien trotz fehlender Verifizierung – wie die ihrer italienischen Vorbilder – als Ausdruck von Individualismus, Realismus und Selbstprojektion zu werten.²⁹

„[Wer] anderes könnte mit diesem wie zufällig ins Bild gebrachten, dann aber mit allen Mitteln in Szene gesetzten Unbekannten gemeint sein, wenn nicht Dirk Bouts, der Maler des Abendmahlbildes?“³⁰ Für Gasser (1961) herrscht trotz fehlender Beweise keinerlei Zweifel daran, dass es sich bei dem Mann am Bildrand, der die Rolle eines Majordomus oder Schaffner einnehme, um ein Selbstbildnis handelt. Entsprechend den Gepflogenheiten der Zeit habe Bouts ein Selbstporträt in Assistenz geschaffen. Zwar sei ein physiognomischer Abgleich der psychologisch erfassten Figur aufgrund der eindeutig auf eine Selbstdarstellung weisenden Stellung im Bild nicht notwendig, so Gasser, dennoch erhärte der Vergleich mit dem Bouts'schen Selbstporträt als Hl. Lukas den Befund. Verzichtet der Maler in der Abendmahl-Tafel auf seine Berufsattribute, so werde sein Berufsstand schon durch die Aufmerksamkeit deutlich, die er dem Bildsujet vom Bildrand aus gebe.³¹

1963 listet Hall das Bildnis in seiner Sammlung von niederländischen Selbstporträts auf.³²

1964 vermerkt Gerson, dass die im Vertrag genannten Vertreter der Bruderschaft porträtiert seien.³³

Auch Cuttler (1968) glaubt, dass die Vertreter der Bruderschaft dargestellt sind, die Position am rechten Bildrand nehme dabei Laureyse van Wynge ein.³⁴

Die Figur am rechten Bildrand „is undoubtedly Bouts himself“, so Blum 1969, der weiterführend auf eine vom Maler unterzeichnete Quittung verweist, in der dieser selbst seine Zufriedenheit mit der Arbeit betont.³⁵

Lanckorońska (1969) gibt an, dass es im Spätmittelalter üblich war, in Gemälden Beziehungen zwischen Stifter und Maler darzustellen. Als Beispiel nennt sie u. a. das Selbstbildnis von Bouts, das seinen Blick auf den stehenden, betenden Mann richte, in dem der Auftraggeber vermutet werde.³⁶

1971 erwähnt Panofsky die Porträts nur im Anmerkungsapparat und gibt der Interpretation der Figur als Meister der Bruderschaft verhalten den Vorzug.³⁷

Smeyers (1975) benennt die vier weltlichen Porträts als die Vertragsunterzeichner von Seiten der Bruderschaft. Die Figur am rechten Bildrand werde fälschlicherweise oft als Dieric Bouts identifiziert, so der Autor weiter.³⁸

Für Châtelet (1975) besteht kein Zweifel daran, dass es sich beim Wirt im Abendmahl um ein Selbstbildnis des Malers handelt und bei den Figuren in der Durchreiche um dessen Söhne. Letztere lassen sich u. a. über einen Abgleich mit Bildnissen in den Gerechtigkeits Tafeln eindeutig identifizieren, so Châtelet.³⁹ Die Verankerung des Selbstbildnisses am Rand des Gemäldes, an einer von der Handlung isolierten und doch zu ihr hinführenden Position, und die gleichzeitige Diskrepanz zwischen diskreter Rücknahme und offensichtlicher Zurschaustellung sieht er als Präfiguration späterer Selbstdarstellungen etwa von Gerard David oder Albrecht Dürer an. Eine ähnliche, nur scheinbar zweitrangige Position habe schon Rogier van der Weyden in seinen verlorenen, über eine Tapisserie kopie überlieferten Rathausbildern eingenommen. Das Bouts'sche Selbstbildnis, so der Autor, funktioniere als Markenzeichen, das den Stolz des Handwerkers repräsentiere.⁴⁰

1984 verweist Dale auf die spekulativen Identifizierungen der Porträts und gibt der Annahme, es handle sich um Stifterbilder, den Vorzug.⁴¹

Rivière (1987) betont, dass sich in der Abendmahldarstellung von Dieric Bouts ein Selbstporträt befinde, ein weiteres sei mit Sicherheit in der Darstellung des hl. Lukas, der die Madonna malt, gegeben.⁴²

1990 unterstützt Butzkamm die These, dass es sich bei den Dargestellten um die vertraglich genannten Vorsteher der Bruderschaft handelt.⁴³

King (1991) weist in ihren Überlegungen zu nordischen Assistenzporträts auf die prinzipiellen Schwierigkeiten der Identifizierung solcher Fallbeispiele hin.⁴⁴ Die Autorin argumentiert, dass im Abendmahl-Bild zwar auch ein Stifter als Diener dargestellt sein könnte, dass dies aber für das Lukasbild, welches die Autorin als Vergleich anführt, ausgeschlossen sei. Trotz dieser Indizienbeweisführung sei die Verifizierung des Bouts'schen Beispiels im Abendmahl, so King, äußerst schwach.⁴⁵

Auch Schweikhart (1993) betont die Problematik von Identifizierungen. Oft, wie auch im Falle von Bouts, seien Selbstporträts zwar nicht verifiziert, aber doch „wahrscheinlich“.⁴⁶

Pächt (1994), der die Konzeption des Bildes als eine Durchdringung von historischem Geschehen und allgemeingültigem Zeremoniell ebenso wie eine Kombination von idealisierten überzeitlichen Idealtypen und nach dem Leben gestalteten Porträts wertet,

bezeichnet alle Zuweisungen der letztgenannten Gruppe als „unbeweisbare Legende[n] und Anekdote[n].“ Vielmehr, so betont der Autor, handle es sich bei den Bildnissen um eine Präfiguration späterer holländischer Porträts etwa von Gilden oder Bruderschaften.⁴⁷ Bei Bouts, so Pächt, beginne entgegen der basisbildenden Analyse zum Gruppenporträt von Riegl die über Bildnisse ausgedrückte „Verinnerlichung von Malerei.“⁴⁸ (Laut Riegl sei der Start des Sujets bei Geertgen tot Sint Jans zu suchen.⁴⁹)

In ihren Ausführungen zu den Anfängen des neuzeitlichen Selbstbildnisses erörtern Asemissen/Schweikhart (1994) die Figur innerhalb einer Zusammenschau von Beispielen als ein Selbstbildnis in Assistenz. Als die These untermauernde Indizien führen die Autoren die Verankerung des Bildnisses am rechten Gemälderand, den Porträtcharakter und die rote Kappe an. Resümierend stellen die beiden in den Raum, dass das Bildnis trotz abweichender Meinungen überwiegend als Malerporträt gedeutet werde.⁵⁰

1996 resümiert Comblen-Sonkes, dass die Identifizierung der zeitgenössischen Personen zwar hypothetisch bleibe, die Gleichsetzung des Mannes rechts mit dem Maler aber plausibel sei. Als Begründung führt die Autorin an, dass das Porträt der Vorstellung entspreche, die man vom Maler angesichts seines Werks habe. Träfe diese Identifizierung zu, so Comblen-Sonkes, könne man die Männer in der Durchreiche weiterführend als Bouts' Söhne ansehen: Albrecht links, Dieric d. J. rechts.⁵¹

Müller Hofstede (1998), der altniederländische Selbstdarstellungen nach Kriterien von humilitas untersucht, stellt eine solche Potenz auch im Autorenporträt von Dieric Bouts fest. Von den Ergebnissen einer gemäldetechnologischen Untersuchung will der Autor ableiten, dass der Maler sein Selbstbild von einem Erstentwurf ausgehend nachträglich weiter an den rechten Rand setzte – somit deutlich von der sakralen Handlung abgrenzte und vom Stifter entfernte. Dieses Procedere und das Zusammenspiel mit dem Stifter – diesen erkennt Müller Hofstede im Porträt von Rase van Baussele (Bürgermeister von Löwen) in der nahe am sakralen Geschehen stehenden Figur hinter Petrus – zeige eine Funktion des Bildnisses: die Erhöhung des Auftraggebers. Trotz seiner Selbstabwertung sei der Maler, ebenso wie seine im Hintergrund in der Durchreiche sichtbaren Söhne (Albrecht, links; Dieric d. J., rechts), in die liturgische memoria eingeschlossen. In Summe zeigt sich Müller Hofstede von der These der Selbstdarstellung, die mit der von Hans Memling auf dem Flügel des Donne-Altars vergleichbar sei, überzeugt.⁵²

Cardon (1998) stellt fest, dass es sich bei den Porträts im Zentralblatt des Abendmahl-Altars um die Vertreter der Bruderschaft handelt, die Figur ganz rechts zeige die Züge von Laureyse van Wynge. Zudem erkennt der Autor in Bildnissen in der Tafel Begegnung Abrahams mit Melchisedek am linken Seitenflügel zwei weitere, für den Auftrag relevante Personen: die für die inhaltliche Konzeption der Tafeln verantwortlichen Theologen Johannes Varenacker und Egidius Bailluwel.⁵³

Smeyers (1998) benennt die vier weltlichen Porträts als die Vertragsunterzeichner von Seiten der Bruderschaft. Die Figur am rechten Bildrand werde fälschlicherweise oft als Dieric Bouts identifiziert, so der Autor.⁵⁴

Stroo/Syfer-d'Oline (1999) verneinen die These zum Selbstporträt in der Abendmahl-Tafel indirekt. In ihrer Analyse der Bouts'schen Gerechtigkeits tafeln setzen sie vier Porträts von Repräsentanten des Löwener Magistrats auf der Tafel des Martyriums des unschuldigen Grafen (linker Teil des Diptychons der Gerechtigkeitsbilder) in Analogie mit Porträts der Vertreter der Bruderschaft in der Abendmahl-Tafel.⁵⁵

2000 beschreibt Welzel die hierarchische Abstufung der Porträts, die sich aus den verschiedenen Positionen im Bild ergebe. Dabei erwähnt sie neben den vier Bildnissen in der Haupttafel auch die beiden Memorialporträts im linken Seitenflügel (Begegnung Abrahams mit Melchisedek) und meint, es handle sich insgesamt um Mitglieder der Bruderschaft, die verschieden gewichtet in der liturgischen Memoria eingeschlossen wären. Zudem verweist die Autorin auf bisherige Identifizierungsversuche und betont, dass diese über die Quellenlage nicht zu belegen seien.⁵⁶

Vos (2002) geht ohne weitere Begründung davon aus, dass es sich beim Bildnis am Rand und dem in der Mitte um Mitglieder der Bruderschaft handelt. Die beiden Männer im Durchblick lassen ihn an Bouts' Söhne denken.⁵⁷

Schlie bezieht sich 2002 auf die Ausführungen von Asemissen/Schweikhart zum möglichen Selbstporträt (s. o.) und zeigt sich von den vorgebrachten Argumenten zu Verortung und Kopfbedeckung der Figur nicht überzeugt. Vielmehr nimmt sie an, dass es sich bei den Dargestellten um die vier ältesten Mitglieder der Bruderschaft handelt. Darauf aufbauend stellt die Autorin Fragen nach der Funktion des Bildes und der Bedeutung der Bildnisse für die Bruderschaft. Die Konzeption des Gemäldes (insbesondere auch die Anordnung der Stifterporträts), so Schlie, weise auf den Status der Bruderschaft im Kult und impliziere, dass das Gemälde bei Messfeiern zur Unterstützung gezeigt wurde. „Es handelt sich um eine Art Rückspiegelung, da die Liturgie ihrerseits die biblische Historie spiegelt“. Der Priester agiere im Angesicht Christi, hinter ihm selbst und Christus stehen die assistierenden und bezeugenden Mitglieder der Bruderschaft – „im Bild und vor dem Bild.“⁵⁸ Bezugnahmen zu Inhalten des französischen Mysteriendichters Jean Michel sind nach Schlie evident. Michel zeichnet für Vorgaben für die Bühnenversion des Abendmahls verantwortlich, in der auch die Anwesenheit von assistierenden Wirten definiert ist. Die Rolle der Diener, die den Männern im Spiel und im Bild zukommt, sowie die weiterführende Parallelisierung mit den Aufgaben der Bruderschaft, dürfte für die Ikonografie und Komposition des Bildes wesentlich und für das zeitgenössische Publikum nachvollziehbar gewesen sein.⁵⁹

Van Calster (2003) geht von einem Abgleich mit der Bouts'schen Lukasdarstellung aus und argumentiert mit Ähnlichkeiten. Die Assistenzfigur im Abendmahl werde von vielen zu Recht als Selbstporträt gedeutet, zudem ähnele der Hl. Lukas einem der Zuschauer im Gerechtigkeitsbild in Brüssel und könnte auch identisch mit dem autonomen Porträt eines Mannes in New York sein.⁶⁰

2005 schließen sich Snyder und Silver der Forschungsmeinung an, wonach es sich bei den Porträtierten um die Vertreter der Bruderschaft handle. Zwar werde die Hierarchie der Gezeigten im Bild nicht deutlich, man könne aber davon ausgehen, dass es sich bei einem

der Protagonisten im Fensterdurchblick um den Bäcker Roelofs, beim Mann hinter Christus um den ältesten Mann der Organisation, Baussele, handeln sollte.⁶¹

Wouk (2005), der ein ganzheitliches Verständnis für den Altar und die Auftragsumstände anstrebt, erörtert die Geschichte der Bruderschaft vor ihrem theologischen und sozialpolitischen Hintergrund. Die Identifizierungen der Assistenzfiguren als Künstlerporträts weist er als dürftig zurück. Auch der Ansatz, dass es sich um vier Vertreter der Bruderschaft handeln könne, scheint ihm nach Studien zur Unterzeichnung, die den Fokus auch auf eine fünfte (übermalte) Figur legen, wenig vertretbar. Wouk verzichtet seinerseits darauf, für die Porträts der Abendmahl-Tafel Thesen zu konstruieren.⁶²

Périer-D'Ieteren (2006) argumentiert mit einer Infrarotfotografie, auf der einerseits ersichtlich wird, dass Bouts die Figur rechts etwas verschoben hat, andererseits, dass er vormals eine zweite Figur daneben (zwischen rechter Randfigur und vorgelagerter Säule) gemalt hatte, die weder eine Kopfbedeckung trug noch der verbleibenden Figur in der Gestaltung von Gesicht und Hals entsprach. Diese malerische Veränderung könne auf bewusstes Kalkül des Malers verweisen, die ursprüngliche Figur durch sein Selbstporträt zu ersetzen, um zum Zeugen in der Eucharistie zu werden. Folgerichtig habe der Meister auch seine Söhne integriert, so die Autorin. Ein persönlicher Vermerk des Malers auf einem Rechnungsbeleg, der die Bedeutung des Altars für Bouts dokumentiert, belege diese These.⁶³

Martens bietet 2006 Überlegungen zu den thematisierten integrierten Selbstbildnissen von Bouts (im Abendmahl-Altar, in der Marter des hl. Erasmus, in der Feuerprobe) und dem autonomen Künstlerporträt in der Publikation von Lampsonius und stellt in den Raum, dass die Möglichkeit einer Selbstdarstellung als Stifter in einem Altarstück plausibel wäre. Einschränkend weist Martens aber auf Abweichungen zwischen den Physiognomien hin. Gerade im Falle der Porträts im Erasmusbild und in der Feuerprobe sei die Ähnlichkeit zur Grafik bei Lampsonius nicht überzeugend. Die Identifikation des Selbstbildnisses im Abendmahl erscheint ihm gerechtfertigt. Dieses ähnele zudem dem New Yorker Porträt.⁶⁴

Nach Burg (2007) entspricht das Bouts'sche Selbstporträt am Bildrand der italienischen Tradition. Dass es sich um ein Stifterbildnis handeln könnte, schließt der Autor aus, da dieser schräg hinter Christus zu finden sei. In der hierarchischen Abstufung der Bildnisse innerhalb des Bildsystems (nahe der sakralen Narration, abseits am Bildrand, aus einem weiteren Raum hereinblickend) erkennt der Autor nach Müller Hofstede (s. o.) ein Zurücktreten des Malers im Sinne einer Erhöhung des Stifters. Die Aussage der Bildnisse changiere zwischen religiöser Demut und weltlichem Geltungsdrang, das Selbstporträt funktioniere zudem als visuelle Signatur.⁶⁵

Franke, die sich (2009/2012) mit Raum und Realismus bei Hugo van der Goes beschäftigt, stellt Zusammenhänge zwischen dem Werk von van der Goes, Dieric Bouts und dem Bouts-Kreis fest. Etwa liefere Dieric Bouts die Basis für die Goes'sche Selbstwahrnehmung im Bild. Franke stellt die Bouts'sche Abendmahl-Tafel in direkten Vergleich mit der van Goes'schen Hirtenanbetung in Berlin und legt hierbei den Fokus auf jeweils zwei halbfigurige Porträts im jeweiligen Hintergrund der Bilder in vergleichbarer Anordnung:

zwei musizierende Hirten bei van der Goes, zwei Männer in der Servierluke bei Bouts. Hier wie dort, so die Autorin, weisen u. a. diese Figuren auf eine motivische Anlehnung der Arbeiten an Textquellen zu Mysterienspielen hin. Dies betreffe auch den Wirt im Abendmahl – die Selbstdarstellung von Bouts, eine Figur, die wie die anderen nicht zur Standardikonografie von Abendmahlsdarstellungen gehört und der BetrachterIn zur Identifikation dient. In weiterführenden Überlegungen zu den Porträts im Altar erachtet Franke den betenden Mann hinter Christus als Stifter Rase van Baussele und zwei kommentierende Porträtfiguren in der Tafel der Begegnung Abrahams mit Melchisedek am linken Seitenflügel als die für das Programm verantwortlichen Theologen Johannes Varenacker und Egidius Bailluwel. In Summe erkennt die Autorin somit sechs Porträts: die Theologen im Sinne eines „konzeptionelle[n] Selbstzeugnis[ses]“ auf dem Seitenflügel, den Stifter und die an der malerischen Ausführung Beteiligten in der Hauptszene.⁶⁶ So drücke der Maler das für nordische Verhältnisse neue Selbstverständnis und Bewusstsein hinsichtlich der eigenen Arbeit aus, indem er sich eine die Narration ausschmückende Rolle in der Bildrealität zugesteht (ganz entsprechend dem durch Mysterienspiele geschaffenen Möglichkeiten, sakrale Themen über BetrachterInnenansprache in der Realität zu verankern). Zudem verweise Bouts sinnbildlich auf seinen Produktionsprozess; durch die ins Leere führenden, verinnerlichten Blicke thematisiere er visionäres Sehen.⁶⁷ Wie die Selbstdarstellung in der Anbetung der Könige (der sogenannten Perle von Brabant) verkörpere der Maler auch im Abendmahl einen übergeordneten Status.⁶⁸ Die Identifikation des Selbstbildnisses wird laut Franke durch verschiedene Hinweise unterstützt: die dem Alter des Malers zur Entstehungszeit der Tafel entsprechende Physiognomie, die zur Stellung als erfolgreicher Stadtmaler passende Kleidung und der Hinweis auf eine weitere ursprünglich geplante Figur: Ein Mann, der das vermutete Selbstbildnis anblickte und so dessen Kommentator-Funktion betonte, ist unter der letzten Malschicht der Wand, links des Selbstporträts, erkennbar, was durch eine Infrarotaufnahme des Gemäldes festgestellt werden konnte. Es handle sich dabei nicht um eine Korrektur der Stellung der Randfigur, da diese eine Kappe trage, der Mann in der Unterzeichnung hingegen nicht, so Franke.⁶⁹

Salomon (2009) arbeitet wiederkehrende ikonografische Standards niederländischer Selbstdarstellungen heraus – ein solcher ist die Positionierung von Selbstbildnissen in räumlicher Nähe zu einer Säule, wie es bereits bei van Eycks Spiegelung in der Paele-Madonna zu beobachten ist. Bei Bouts finden sich zwei solche Beispiele: einmal das anerkannte Selbstbildnis im Abendmahlaltar, einmal im Gerechtigkeitsbild mit der Feuerprobe. Weitere Beispiele seien in nachfolgenden Gemälden gegeben: (Hans Memling, Donne-Altar), Hans Memling, Johannes-Altar, und Rogier van der Weyden, Sakramentsaltar.⁷⁰

Gigante (2010) stellt in ihren Ausführungen zu integrierten Selbstdarstellungen die für Bouts thematisierten Fallbeispiele summarisch vor (Abendmahl, Marter des hl. Erasmus, Feuerprobe) und resümiert, dass sich die Porträts einerseits deutlich unterscheiden und dass andererseits gerade im Fall des Abendmahls alle Zuweisungen hypothetisch bleiben müssen. Es könne sich sowohl um die Maler als auch die Stifter handeln.⁷¹

Blümle (2011) zieht in ihren Thesen zu Porträts im Abendmahl-Altar den Schluss, dass die Quellenlage nur eine allgemeine Identifizierung der Dargestellten als mit der Stadt Löwen verbundene Bürger, Kleriker oder Adelige zulasse.⁷²

In ihrer kritischen Betrachtung und Ablehnung der These zu einer Kopie einer Selbstdarstellung Rogier van der Weydens im Trajan- und Herkinbaldteppich⁷³ gibt Cleland (2015) zu Vergleichszwecken u. a. das mögliche Bildnis von Bouts im Abendmahl-Altar an. Trotz der häufigen Identifizierungen als Selbstdarstellung ist es laut der Autorin wahrscheinlicher, dass die vier Mitglieder der Bruderschaft, die den Vertrag signierten, porträtiert sind.⁷⁴

DeWitt (2017) sieht im Abendmahl von Bouts ein Gruppenstifterporträt als Präfiguration späterer Abendmahlszenen mit Beteiligung von Stiftern. Dies arbeitet der Autor am Beispiel eines Gemäldes eines anonymen niederländischen Malers aus der Sammlung des Chrysler Museum of Art heraus, in dem sich unter den anwesenden profanen Figuren auch eine Selbstdarstellung am rechten Rand befinde.⁷⁵

Buijsen (2021) fasst die Diskussion um die Thesen zu den vier zeitgenössischen Figuren im Gemälde im Allgemeinen Künstlerlexikon summarisch zusammen und präferiert die Identifizierung der Protagonisten als Vorstandsmitglieder der auftraggebenden Bruderschaft.⁷⁶

Kemperdick (2023) vergleicht die beiden Porträtbüsten im Fensterdurchblick mit einem übermalten Bildnis im Fenster der Lukasmadonna von Hugo van der Goes. Während der Autor das über infrarotreflektografische Untersuchungen belegte Porträt bei van der Goes als mögliches Selbstbildnis des Malers interpretiert, gibt er hinsichtlich der beiden Männer in der Durchreiche bei Bouts keine Wertung ab. Es könne sich um Auftraggeber oder beteiligte Maler handeln.⁷⁷

Schaller (in Vorbereitung) behandelt die Bildnisse im Abendmahl-Altar im Zuge ihrer Überlegungen zu Kryptoporträts. Sie weist auf den Zusammenhang des Mannes am Rand mit den Figuren im Fensterausblick hin, der über die Kopfbedeckungen gegeben ist.⁷⁸

Verweise

-
1. Zu einem umfangreichen Forschungsstand zu Thesen zu den vier profanen Protagonisten vgl. Comblen-Sonkes 1996b, 18f. Soweit die von Comblen-Sonkes zitierte Literatur verfügbar gemacht werden konnte, wurden die Hinweise in den vorliegenden Forschungsstand aufgenommen. Ausgenommen davon bleiben die Einträge zu Francotte, Hammacher, Emmens, Madou und Buthkamm. Auch Literatur, die sich mit den Figuren allgemein befasst und keine Thesen zu möglichen Identifizierungen bereithält, wurde nicht bedacht.↵
 2. Waagen 1847, 178f.↵
 3. Zu allen Hinweisen im Forschungsstand zum druckgrafischen Porträt bei Lampsonius, zum Lukasbild von Bouts, zum New Yorker Porträt eines Mannes, zum Londoner Porträt eines Mannes sowie einem möglichen Familienbild vgl. den Einleitungstext zu Dieric Bouts.↵
 4. Even 1852, 160–162.↵

5. Even 1858, 25f. Vgl. weiterführend Even 1860, 206.↵
6. Weale 1859, 282.↵
7. Waagen 1862, 96-104, bes. 102.↵
8. Förster 1863, 9.↵
9. Wauters 1863, 18f.↵
10. „[...] Claruit inventor in describendo Rure, mortuus anno aetatis 75, Domini 1400, die 6 maii. Ejus et filiorum ejus Theodorici et Alberti effigies extant apud Minores e regione suggestus. Theodorici filii opus sum, in ecclesia divi Petri duo altaria venerabilis Sacramenti, quae multum ex arte commendantur.“ Zum abgedruckten Manuskript von Jan Molanus vgl. u. a. Comblen-Sonkes 1996b, 76 (Dok. 12).↵
11. Even 1870, 162f (Anm. 1). Zu einer Kritik am Vorgehen von van Even vgl. Loo 1926.↵
12. Woltmann/Woermann 1882, 42.↵
13. Benoit 1899, 151.↵
14. Linden 1901, 286.↵
15. Bodenhausen 1905, 83.↵
16. Voll 1906, 103.↵
17. Goffin 1907, 68-70.↵
18. Ring 1913, 103, 103 (Anm. 1).↵
19. Destrée 1914, 230.↵
20. Friedländer 1925, 15f, 25; gleichlautend in Friedländer 1968, 16f.↵
21. Benkard 1927, 7.↵
22. Baldass 1932, 97.↵
23. Kehrer 1934, 24.↵
24. Goldscheider 1936, o. S. (Abb. 16, Abb.18). Während sich das Lukasbild in der Neuauflage aus dem Jahr 2000 wiederfindet, wurde die Figur aus dem Letzten Abendmahl aus der Zusammenschau der Bildbeispiele entfernt. Vgl. o. Hg., zum Lukasbild vgl. 27.↵
25. Schöne 1938, 157.↵
26. Gelder 1951, 51.↵
27. Denis 1958, 4.↵
28. Molle 1958, 7f.↵
29. Hartlaub 1958, 96.↵
30. Gasser 1961, 26.↵
31. Ebd., 24-26.↵
32. Hall 1963, 42.↵
33. Gerson 1964, 505.↵
34. Cuttler 1968, 140.↵

35. Blum 1969, 64. Blum bezieht sich wie auch Périer-D'Ieteren auf eine autografe Quittung samt Echtheitszertifikat, ein Schreiben, das Bouts der Bruderschaft nach dem 9.2.1468 ausstellte. Details zur Quittung sind in der Analyse der Forschungsmeinung von Périer-D'Ieteren angeführt. (s. u.)↵
36. Lanckorońska 1969, 31.↵
37. Panofsky 1971, 493 (Anm. 2).↵
38. Smeyers 1975, 241; gleichlautend in Smeyers 1998, 51.↵
39. Der Autor gibt keine detaillierten Hinweise dazu, um welche Bildnisse es sich dabei handle. Ebenso verhält es sich mit Angaben zu Porträts zu den Auftraggebern der Abendmahl-Tafel, die er im Erasmus-Altar wiedererkennen will.↵
40. Châtelet 1975, 76f.↵
41. Dale 1984, 111.↵
42. Rivière 1987, 62, 62 (Anm. 99).↵
43. Butzkamm 1990, 12f.↵
44. King 1991, 249-255.↵
45. Ebd., 250.↵
46. Schweikhart 1993, 15.↵
47. Pächt (hg. von Rosenauer 1994), 103f.↵
48. Ebd., 110.↵
49. Riegl 1931. Vgl. weiterführend den Eintrag zum Johanniteraltar von tot Sint Jans sowie den daran angeschlossenen Katalogbeitrag zum Schicksal der irdischen Überreste des hl. Johannes.↵
50. Asemissen/Schweikhart 1994, 67.↵
51. Comblen-Sonkes 1996b, 58f, 178.↵
52. Müller Hofstede 1998, 60-62.↵
53. Cardon 1998, bes. 519 (Abb. 3), 523 (Abb. 5).↵
54. Smeyers 1998, 51.↵
55. Stroo/Syfer-d'Olne 1999, 91.↵
56. Welzel 2000, 183.↵
57. De Vos 2002b, 122; gleichlautend in De Vos 2002a, 122-125.↵
58. Schlie 2002, 81.↵
59. Schlie 2002, 76-84, bes. 77f, 77 (Anm. 243), 81f.↵
60. Calster 2003, 468f.↵
61. Snyder/Silver 2005, 149.↵
62. Wouk 2005, bes. 44.↵
63. Périer-D'Ieteren 2006a, 36, 37 (Abb.11), 59 (Anm. 4). Périer-D'Ieteren bezieht sich wie Blum (s. o.) auf eine autographe Quittung samt Echtheitszertifikat, ein Schreiben, das Bouts der Bruderschaft nach dem 9.2.1468 ausstellte: „Ic Dieric Bouts kenne mi vernweht en we! Betaelt als van den were dat ic ghemaect hebbe den heiligen Sacrament. Item, dit es die sele van Messter Dyeric kent en lyt dat hy es voel betaelt, en selve ghescreven met synder hant, van den iiij messter van den Sakermemente te Loven, dat was: Jan Ouwerogge, en

Goert Retermans, en Raes van Baussele en Peter Heykens.“ Zur Publikation des Dokuments vgl. u. a. Comblen-Sonkes 1996b, 75 (Dok. 7).↵

64. Martens 2006, 124, zu Abbildungen der diskutierten Bildnisse vgl. 125. Martens bezeichnet das Porträt eines Mannes in New York nicht explizit als Selbstdarstellung, allerdings ist es in die Reihe jener Bildnisse aufgenommen, die unter dem Titel „Self-portraits?“ zusammengefasst sind.↵
65. Burg 2007, 441f.↵
66. Franke 2012, 262–264. Franke schreibt an keiner Stelle dezidiert, um wen es sich ihrer Meinung nach bei den Figuren in der Servierluke handeln könnte. Aus ihren weiteren Ausführungen geht allerdings hervor, dass sie von Bildnissen von Gehilfen bzw. Familienmitgliedern des Malers ausgeht. Er habe „sich und seinen Gehilfen eine Rolle [gegeben]; die Bouts’sche Malerfamilie in dem spezifisch entwickelten Bildprogramm im Sinne dieses neuen Wirklichkeitsverständnisses eingebunden.“ Vgl. Franke 2012, 264.↵
67. Ebd.. Einen weiteren Hinweis auf kontextuelles Verständnis gebe der Maler über das Attribut eines Gehstocks, der als Symbol für das Durchwandern von Bildwelten diene, vgl. Franke 2012, 265. Dieses Argument Frankes ist nicht nachvollziehbar, handelt es sich doch bei dem Querelement, über das die Selbstporträtfigur seine Hand führt, um einen Gürtel. Das Motiv ist in der Detailbetrachtung des Bildes deutlich als Teil des Gewandes erkennbar, insbesondere da es als halbbogenförmiges Element bis hinter die Kommode weitergeführt ist.↵
68. Franke 2012, 270.↵
69. Ebd., 262.↵
70. Salomon 2009, 50, 53.↵
71. Gigante 2010, 118.↵
72. Blümle 2011, 60.↵
73. Vgl. weiterführend den Einleitungstext zu Rogier van der Weyden.↵
74. Cleland 2015, 18.↵
75. Anonym (niederländisch), Letztes Abendmahl, 1575, Norfork, Chrysler Museum of Art. Beim möglichen Selbstporträt handelt es sich um den zweiten Mann von rechts in der hinteren Figurenebene. Vgl. DeWitt 2017, bes. 106f, zur Abbildung vgl. 104.↵
76. Buijsen 2021, o. S.↵
77. Kemperdick 2023, 144f.↵
78. Schaller 2021, 19.↵

Bildnis 2



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Dominique Provost

Quelle: Museum M Leuven – www.artinflanders.be

Lizenz: CC0 1.0

Bildbearbeitung: Detail extrahiert; aufgehellt

Lokalisierung im Objekt:	erste Figur von links im Fensterdurchblick an der Rückwand des illusionierten Innenraums
Ausführung Körper:	Schulterstück
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt

Forschungsergebnis: Bouts d. Ä., Dieric

Künstler des Bildnisses:	Bouts d. Ä., Dieric
Status:	Einzelmeinung
Status Anmerkungen:	fragmentarischer Eintrag
Andere Identifikationsvorschläge:	vgl. Textfeld „Status Anmerkung“ zur Figur am rechten Bildrand

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Kehrer	1934	Kehrer 1934 – Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse	24	-

Bereits 1858 erkannte van Even in den beiden Figuren im Fensterdurchblick in der Abendmahl-Tafel die Söhne von Dieric Bouts: Dieric d. J. auf der rechten Seite und Albrecht auf der linken. 1902 bestätigte Hulin de Loo diese These und stützte sich bei der Identifizierung des Porträts von Albrecht auf einen Abgleich mit dem durch ein Wappen verifiziertes Stifterbild dieses Malers im rechten Seitenflügel seines Himmelfahrt-Triptychons.¹ Diese Identifizierungen finden in der Forschung Nachhall, teils werden die beiden Männer abweichend davon auch als Vertreter der Auftraggeber gesehen.² Kehrer (1934) schlägt ohne weiterführende Argumentation vor, dass es sich beim linken Porträt im rückwärtigen Durchblick in den illusionierten Innenraum um eine bescheidene Selbstdarstellung handeln könnte.³

Im vorliegenden Katalogbeitrag wird dieser These keine Bedeutung zugemessen, weshalb der Eintrag zum vorgeschlagenen Selbstporträt in der Servierluke fragmentarisch gehalten bleibt.

Verweise

1. Vgl. Hulin de Loo 1902, XXIf; vgl. den Einleitungstext zu Albrecht Bouts.↵

2. Vgl. weiterführend den Forschungsstand zu Selbstbildnis 1.↵

3. Kehrer 1934, 24.↵

Der Gastgeber

Wie der Forschungsstand im Fall des Abendmahl-Altars¹ von Dieric Bouts abbildet, handelt es sich bei den vier zeitgenössischen Porträts der zentralen Tafel (ein betender Mann im Bildzentrum, schräg hinter Christus; zwei Bildnisse in einer Servierluke im Bereich der hinteren Wand; eine Figur am rechten Bildrand) um Protagonisten, die die Geister scheiden. Einen großen Teil der Forschung zum Gemälde nehmen folgerichtig Fragestellung zu diesen Porträts bzw. Zuweisung von möglichen Identitäten ein. Es handelt sich geradezu um ein Musterbeispiel in der Selbstporträtforschung, das eines der Hauptprobleme eindrucksvoll verdeutlicht: In den meisten Fällen können vorgeschlagene Identifikationen nämlich schlichtweg nicht verifiziert werden. Teils werden die Männer, die den Vertrag mit dem Künstler als Vertreter der auftraggebenden Bruderschaft vom Heiligen Sakrament in Löwen im Frühjahr 1464 unterzeichneten (Rase van Baussele, Bürgermeister von Löwen, Laureyse van Wynge; Reynier Soep und Stas Roelofs, Bäcker) in den Porträts gesehen;² teils glaubt man, es handle sich um Bildnisse der Künstlerfamilie Bouts in Kombination mit einem der Stifter. Während die BefürworterInnen der ersten These großteils auf die Tradition von Stifterbildern und die verifizierte tragende Rolle der Auftraggeber fokussieren, konzentrieren sich viele Aussagen zur zweiten These auf physiognomische Ähnlichkeiten der Bildnisse zu Vergleichsbildern.³ Davon abweichende vorgebrachte Argumente weisen vereinzelt gleichermaßen überzeugend in beide Richtungen, herauszuheben sind etwa Müller Hofstedes Thesen zu altniederländischen Selbstdarstellungen im Humilitas-Gestus,⁴ Schlies Ausführungen zur Funktion der Bruderschaft im Kult, die sich im Bild spiegle,⁵ oder Frankes Hinweise auf die Inspiration

von Mysterienspielen und das erwachende Selbstverständnis der Maler.⁶ Mancherorts sind geradezu gegenläufige Aussagen zu finden, wie pars pro toto ein Vergleich der Stellungnahmen von van Gelder und Gasser zeigt: Van Gelder meint, es gäbe kein derart prominentes Selbstporträt in einem Altarbild im 15. Jahrhundert, es handle sich also um einen Stifter;⁷ Gasser schreibt, Bouts hätte entsprechend der Gepflogenheiten der Zeit ein Selbstporträt in Assistenz hinterlassen.⁸ Im Fokus steht dabei der seit der Erstidentifizierung durch van Even (1852) als mögliches integriertes Selbstporträt in der Rolle eines Gastgebers diskutierte Mann am rechten Bildrand, der von den meisten der AutorInnen, die eine Selbstinszenierung befürwortenden, akzeptiert wird.⁹ Neben dem direkten Blick, der aber kein zwingendes Kriterium für Selbstdarstellungen ist, vereint das Bildnis eine Vielzahl der bekannten Darstellungsmechanismen. Hinweise darauf finden sich zahlreich im Forschungsstand: Dabei handelt es sich u. a. um die Position am Bildrand,¹⁰ die Wirkkraft der ausführenden Hand,¹¹ die rote Kappe als Hinweis auf die Profession¹² oder den verinnerlichten Blick als Symbol visionären Sehens.¹³ Obwohl sich die Forschungslage bereits sehr umfangreich zeigt, scheint es an dieser Stelle dennoch geboten, in der Folge die Sonderstellung des Bildnisses in einem von der Handlung differenzierten Schwellenbereich zu untersuchen.

Die Abendmahl-Tafel von Dieric Bouts stellt die erste zentralperspektivische Konstruktion in der niederländischen Malerei dar.¹⁴ Mittig im Gemälde befindet sich Christus in einem bürgerlichen Innenraum. Der Fokus liegt auf der zentralen Handlung. Dieser ist bedeutungsperspektivisch vergrößert und als einziger der dargestellten Protagonisten auf die BetrachterIn ausgerichtet. Eine Lücke zwischen den Aposteln im Vordergrund und der dadurch vorhandene freie Sichtkanal verstärken seine Präsenz ebenso wie die Leerstelle, die sich hinter dem Gottessohn durch die Kaminverkleidung ergibt und ihn wie ein rahmendes Element hervorhebt. Christus steht der komplexen Ikonografie der Sakralhandlung als Bild-im-Bild-im-Bild vor. In der Peripherie dieser Haupthandlung symbolisieren der Bereich hinter dem Tisch, seitliche Raumnischen, Seitenräume (direkt einsehbare und indirekt angedeutete) und Durchblicke ins Freie die diesseitige Welt. In diesen Arealen sind die Porträts in einer starken hierarchischen Staffelung eingebettet. Der heiligen Handlung am nächsten, direkt hinter Christus, steht ein barhäuptiger Mann gereiften Alters. Durch die betende Geste und den gesenkten Blick zeigt er einer Stifterfigur entsprechende Anteilnahme und unterscheidet sich so deutlich von den anderen zeitgenössischen Figuren. Die Identifizierung der Stifterfigur legitimiert sich durch ihre zeitgenössische Erscheinung und ihre Verbindung mit der Handlung – verifizierende Vergleichsbilder, die zum physiognomischen Abgleich herangezogen werden können, existieren für keinen der im Vertrag angeführten Personen, während dies bei zwei Künstlerfiguren der Fall ist. Dennoch legt es die Indizienlage nahe, die Figur als Personifikation des wesentlichsten Stifters, Bürgermeister Baussele, anzunehmen. Die emotionale Distanzierung durch das fromme Verhalten des Mannes macht es jedoch undenkbar, die anderen Figuren, die keinerlei devotionale Hingabe spiegeln, ebenfalls als Auftraggeber zu deuten. Die nicht zu beantwortende Frage, weshalb eine etwaige Gruppe von Stiftern durch die Verteilung im Bildraum eine weitere interne Hierarchisierung erfahren haben sollte, stützt diese Einschätzung.¹⁵

In einer seitlichen Nische hinter einem Möbelstück steht die vom Geschehen abgegrenzte Figur, bei der es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Dieric Bouts handelt. Die räumliche Verankerung hinter mehrfach inszenierten Raumschwellen (Bodenstufe, Arkadenstellung, Säule) erlaubt es dem Maler, die Szene im Innenraum einer Vision gleich zu überblicken. Sein Blick führt scheinbar über das Abendmahl hinweg in die Alltagswelt. Hinter den Scheiben der gotischen Fenster auf der gegenüberliegenden Bildseite ist der Löwener Marktplatz mit seinem Rathaus angedeutet.¹⁶ Dass der Mann dieser profanen Welt angehört, zeigt sich auch durch die vierteilige Raumstruktur im hinteren rechten Bildbereich. Wie man unschwer mit freiem Auge erkennen kann, scheinen hinter der Figur ein oder zwei weitere Männer durch die letzte Malschicht hindurch: Links sieht man eine Gestalt, die nach rechts blickte – zwischen dieser und der möglichen Selbstporträtfigur eine weitere, die vielleicht nach hinten ausgerichtet war.¹⁷ Bisherige Überlegungen zu diesen *Pentimenti* fokussierten darauf, dass die Figur am Rand nach rechts versetzt wurde¹⁸ bzw. dass eine vormals zweite dargestellte Figur den Protagonisten am Rand durch ihren Blick betonte.¹⁹ Vielleicht, so eine weitere Option, hatte Bouts aber auch drei Männer in dem Bildsegment geplant. Möglicherweise hatte er die Porträts seiner beiden Söhne, die in der endgültigen Bildfassung in der Servierluke im rechten Bereich erscheinen dürften, im Sinne eines Familienbildes vormals an seiner Seite konzipiert. Die räumlich beengte Situation im Umkreis der Servierluke rechts, die Formulierung dieses Elements als Bild-im-Bild und die zusätzliche Kennzeichnung der beiden Büsten im Fensterausblick durch die roten Kappen, die die Zusammengehörigkeit mit dem Bildnis rechts ausdrücken, könnten diese These stützen. Die Abstufung in der Wertigkeit, die durch die Verstärkung der Entfernung zur Sakralhandlung gegeben ist – die beiden befinden sich in einem abgegrenzten Raum und sind nur über ihre Blicke im Hauptraum zugegen – wäre auch gegeben gewesen, hätte Bouts die beiden hinter sich im rechten hinteren Raumeck angeführt.

Freilich ist nichts von alledem beweisbar, aber mit den Worten Schweikharts lässt sich sagen, das Selbstporträt (und das Familienbild) ist zwar nicht verifiziert, aber doch wahrscheinlich.²⁰ Vermutlich signierte Bouts seine Arbeit mit seinem Bildnis, inszenierte sich als visionärer Schöpfer und wies über die Thematisierung der Werkstattmitglieder auf seinen professionellen Status hin, ohne dabei der Heiligkeit der Handlung oder den Ansprüchen der Stifter entgegenzuhandeln. Diese Ziele erreichte er, indem er jene Errungenschaft nutzte, die die Abendmahl-Tafel aus den herkömmlichen Entwicklungen der Zeit abhebt: die Perspektive. Malerische Selbstreferenz erfährt über das Selbstporträt/die Porträts der Künstlerfamilie an/in räumlichen Schnittstellen Personifizierung. Franks Interpretation der möglichen Porträts der theologischen Berater auf dem Seitenflügel als ein „konzeptionelles Selbstzeugnis“²¹ (s. o.) erweitert diesen theoretischen Rahmen um die Ebene ikonografischer Hintergründe.

Das mutmaßliche Selbstporträt steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der wahrscheinlichen Selbstinszenierung des Malers in den Gerechtigkeits Tafeln. Neben vielen Gemeinsamkeiten – wie der Verankerung der Figur in einer Nische, ihrem Visionscharakter, dem Zusammenspiel mit einem Porträt des theologischen Beraters und physiognomischer Übereinstimmungen – ist besonders auf die Kleidung des Malers hinzuweisen. Diese kann wegen einem kleinen, aber wesentlichen Detail zur gegenseitigen Verifizierung der

möglichen Selbstporträts herangezogen werden. Sowohl im Abendmahl-Altar als auch in der Gerechtigkeitstafel der Feuerprobe sind die Bildnisse mit langen Roben bekleidet, die durch eng geschlossene, pelzbesetzte Krägen auffallen. Hier wie dort ist dieses Kleidungsstück eine Ausnahme. Die gegengleiche Farbgebung des gesamten Gewands, die sich aus diesem Rock und einer Kappe zusammensetzt, erhöht die Spannung des Zitats.

Auch gesellschaftliche Hintergründe verbinden die Abendmahl-Tafel mit anderen Gemälden des Malers, für die Selbstbildnisse vorgeschlagen sind, nämlich den Erasmusaltar und die Gerechtigkeitsbilder: Der Erasmusaltar war für die anschließende Kapelle in derselben Kirche bestimmt, die Gerechtigkeitsbilder wurden für das Löwener Rathaus gemalt, auf das man aus der Patrizierwohnung der Abendmahl-Tafel einen Blick erhaschen kann.

Verweise

1. Zum Werk umfassend vgl. u. a. Blum 1969, 59-70; Comblen-Sonkes 1996b, 1-84, 177-180; De Vos 2002a, 117-126; De Vos 2002b; Kruse 1994, 216-219; Périer-D'Ieteren 2006a, 34-44; Périer-D'Ieteren 2006b, 273; Schoute/Asperen de Boer 1975.↵
2. Zum Vertrag zwischen der Bruderschaft und Dieric Bouts sowie der Geschichte der Quellen vgl. u. a. Comblen-Sonkes 1996b, 41-48, 73-75. Vgl. den Eintrag zu Auftraggeber/Stifter in den Basisdaten zum Objekt.↵
3. Vgl. den Forschungsstand zum Selbstbildnis und den Einleitungstext zu Dieric Bouts.↵
4. Müller Hofstede 1998, 60-62.↵
5. Schlie 2002, 76-84, bes. 77f, 77 (Anm. 243), 81f.↵
6. Franke 2012, 262-264.↵
7. Gelder 1951, 51.↵
8. Gasser 1961, 24-26.↵
9. Nur Kehrner 1934, 24 schlägt vor, dass es sich bei der linken Porträtbüste in der Servierluke um eine Selbstdarstellung von Dieric Bouts d. Ä. handeln könnte. Vgl. weiterführend Ausführungen zu Selbstbildnis 2.↵
10. Vgl. u. a. Müller Hofstede 1998, 60-62.↵
11. Schöne 1938, 157.↵
12. Asemissen/Schweikhart 1994, 67.↵
13. Franke 2012, 264.↵
14. Vgl. u. a. Buijsen 2021, o. S.; De Vos 2002b, 121.↵
15. Während der Stifter hinter Christus der Handlung am nächsten ist, sind die beiden Figuren in der Servierluke am weitesten entfernt. Der Mann am rechten Rand steht in dieser Reihung dazwischen. Welchem Vertreter hätte man diese „zweite Position“ geben sollen, welche zwei der Gruppe hätte man gemeinsam nachreihen sollen?↵
16. De Vos 2002b, 119.↵

17. Die Neigung einer roten Form, die eventuell auf eine Kappe hinweist und der darunter liegende dunkle Bereich (Frisur?) lassen an solch eine Stellung denken. Zu Detailbetrachtungen vgl. IRR, abgebildet in Comblen-Sonkes 1996a, Abb. CLIII.↵
18. Périer-D'Ieteren 2006a, 36f.↵
19. Franke 2012, 262.↵
20. Vgl. Schweikhart 1993, 15.↵
21. Franke 2012, 264.↵

Literatur

Appuhn, Horst: Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland (Die Kunstwissenschaft), Darmstadt (4. Aufl.) 1991.

Asemissen, Hermann Ulrich/Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der Malerei (Acta humaniora), Berlin 1994.

Baldass, Ludwig von: Die Entwicklung des Dirk Bouts. Eine stilgeschichtliche Untersuchung, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge, 6. Jg. 1932, 77-114.

Behringer, Wolfgang/Kraus, Wolfgang/Marti, Roland (Hg.): Die Reformation zwischen Revolution und Renaissance. Reflexionen zum Reformationsjubiläum (Kulturelle Grundlagen Europas, 6), Berlin 2019.

Benkard, Ernst: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin 1927.

Benoit, Camille: Les Peintres primitifs des Pays-Bas, in: la Chronique des arts et de la curiosité. Supplément a la Gazette des Beaux-Arts 1899, 150-152.

Blum, Shirley Neilsen: Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage (Cambridge Studies in the History of Art, 13), Berkeley u. a. 1969.

Blümle, Claudia: Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes (Eikones), München 2011.

Bodenhausen, Eberhard Freiherr von: Gerhard David und seine Schule, München 1905.

Buijsen, Edwin: Bouts, Dierick (1415), in: Allgemeines Künstlerlexikon Online, 2021, https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10138064/html (03.04.2023).

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

Butzkamm, Aloys: Bild und Frömmigkeit im 15. Jahrhundert. Der Sakramentsaltar von Dieric Bouts in der, Paderborn 1990.

Calster, Paul van: Of Beardless Painters and Red Chaperons. A Fifteenth-Century Whodunit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 66. Jg. 2003, H. 4, 465-492.

Cardon, Bert: Ingekeerde portretten van Bouts, in: Ons Erfdeel, 41. Jg. 1998, 514-524.

Châtelet, Albert: Note sur un autoportrait de Rogier van der Weyden, in: Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, 15. Jg. 1975, 70-77.

Cleland, Elizabeth: Rogier van der Weyden and Other Red Herrings: the Quest for Designer's Self-Portraits in Renaissance Tapestries, in: Bordes, Philippe/Bertrand, Pascal-François (Hg.): Portrait et Tapisserie (Studies in Western Tapestry, 7; Tagungsband, Lyon, 11.06.2010-12.06.2010), Turnhout 2015, 17-24.

Comblen-Sonkes, Micheline: The Collegiate Church of Saint Peter, Louvain. 2. Plates (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 18), Brüssel 1996.

Comblen-Sonkes, Micheline: The Collegiate Church of Saint Peter. Louvain. 1. Text (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 18), Brüssel 1996.

Cuttler, Charles D.: Northern Painting from Pucelle to Bruegel. 14., 15., and 16. Centuries, New York u. a. 1968.

Dale, William S. A.: ‚Latens Deitas‘: The Holy Sacrament Altarpiece of Dieric Bouts, in: RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review, 11. Jg. 1984, 1/2, 110–116.

De Vos, Dirk: Flämische Meister. Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Köln 2002.

De Vos, Dirk: The Flemish Primitives. The Masterpieces; Robert Campin (Master of Flémalle), Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Dieric Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling, Gerard David, Princeton 2002.

DeWitt, Lloyd: The Last Supper with Donors in the Chrysler Museum Collection, in: Cashion, Debra Tayler/Luttikhuizen, Henry/West, Ashley D. (Hg.): The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700. Essays in Honor of Larry Silver (Brill's Studies in Intellectual History; Brill's Studies on Art, Art-History, and Intellectual History, 271; 22,), Leiden u. a. 2017, 103–110.

Denis, Valentin: Dieric Bouts. Toneel en godsdienst, in: Onze Alma Mater, XII 1958, H. 1, 1–11.

Destrée, Joseph: Hugo van der Goes, Brüssel 1914.

Even, Edward van: L'ancienne école de peinture de Louvain, Brüssel u. a. 1870.

Even, Edward van: Les artistes de l'hotel de ville de Louvain, Löwen 1852.

Even, Edward van: Louvain Monumental ou Description historique et artistique de tous les édifices civils et religieux de la dite ville, 1860, <https://books.google.at/books?id=YXITAAAcAAJ> (06.03.2021).

Even, Edward van: Nederlandsche Kunstenaers, veremld bij Molanus, in: De Dietsche Warande. Tijdschrift voor nederlandsche oudheden, en nieuwere kunst en letteren, 4. Jg. 1858, 15–43.

Franke, Susanne: Raum und Realismus. Hugo van der Goes' Bildproduktion als Erkenntnisprozess, Frankfurt am Main u. a. 2012.

Friedländer, Max J.: Dieric Bouts and Joos van Gent (Early Netherlandish painting, 3), Leiden u. a. 1968.

Friedländer, Max J.: Dierick Bouts und Joos van Gent (Die altniederländische Malerei, 3), Berlin u. a. 1925.

Förster, Ernst: Das Altarwerk von Dierk Stuerbout in der St. Peterskirche zu Löwen, mit 5 Bildtafeln, in: Förster, Ernst (Hg.): Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. Von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit (Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, 8), Leipzig 1863, 5–10.

Gasser, Manuel: Das Selbstbildnis. Gemälde großer Meister, Zürich 1961.

Gelder, J. G. van: Het Zogenaamde Portret Van Dieric Bouts Op „Het Werc Van Den Heiligen Sacrament“, in: Oud-Holland 1951, H. 66, 51–52.

Gerson, Horst: Bouts Dieric, in: Bazin, Germain (Hg.): Kindlers Malerei-Lexikon. A - C (Kindlers Malerei-Lexikon, 1), Zürich 1964, 501–506.

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.

Goffin, Arnold: Thiéry Bouts, Brüssel 1907.

Goldscheider, Ludwig: Fünfhundert Selbstportraits. Von der Antike bis zur Gegenwart, Wien 1936.

Hall, H. van: Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars. Repertorium. Portraits of Dutch Painters and Other Artists of the Low Countries, Amsterdam 1963.

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

Hulin de Loo, Georges (Hg.): *Exposition de Tableaux Flamands des XIVe, XVe et XVIe Siècles. Catalogue critique. Précédé d'une introduction sur l'identité de certains Maîtres Anonymes* (Ausstellungskatalog, Brügge, 1902), Gent 1902.

Kehrer, Hugo: *Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse*, Berlin 1934.

Kemperdick, Stephan: *Niederländischer Maler. Anbetung der Heiligen Drei Könige (Kopie nach dem Monforte-Altar)*, in: Kemperdick, Stephan/Eising, Erik (Hg.): *Hugo van der Goes. Zwischen Schmerz und Seligkeit* (Ausstellungskatalog, Berlin, 31.3.–16.7.2023), München 2023, 130–131.

King, Catherine: *Representations of Artists and of Art in Western Europe c.1300–c.1570*. 4 Bände (Dissertation, University of East Anglia), Norwich 1991.

Kruse, Christiane: *Dokumentation. Dieric Bouts*, in: Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, 204–220.

Lanckorońska, Maria: *Die Medici-Madonna des Rogier van der Weyden*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 31. Jg. 1969, 25–42.

Linden, H. van der: *Dirk Bouts en zijne school*, in: *De Vlaamsche School*, 31. Jg. 1901, 247–265, 281–287.

Loo, Georges Hulin de: *Sur la biographie de Dieric Bouts avant 1457*, in: *Premier Tome* (Hg.): *Mélanges d'histoire offerts à Henri Pirenne. Par ses anciens élèves et ses amis à l'occasion de sa quarantième année d'enseignement à l'Université de Gand 1886–1926*, Brüssel 1926, 257–262.

Martens, Didier: *The portraits*, in: Périer-D'Ieteren, Catheline (Hg.): *Dieric Bouts. The Complete Works*, Brüssel 2006, 112–125.

Molle, Frans van: *Dieric Bouts et ses œuvres conservées à la Collégiale Saint-Pierre à Louvain* (Sammlung VSP, 3), Löwen 1958.

Müller Hofstede, Justus: *Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck – Dieric Bouts – Hans Memling – Joos van Cleve*, in: Schweikhart, Gunter (Hg.): *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance* (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 2), Köln 1998, 39–68.

Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. 1. Text, New York u. a. 1971.

Pächt, Otto: *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, hg. von Monika Rosenauer, München 1994.

Périer-D'Ieteren, Catheline: *Bouts in Louvain. The Official Commissions*, in: Périer-D'Ieteren, Catheline (Hg.): *Dieric Bouts. The Complete Works*, Brüssel 2006, 32–59.

Périer-D'Ieteren, Catheline: *Catalogue*, in: Périer-D'Ieteren, Catheline (Hg.): *Dieric Bouts. The Complete Works*, Brüssel 2006, 230–369.

Riegl, Alois: *Das holländische Gruppenporträt. Textband*, Wien 1931.

Ring, Grete: *Beiträge zur Geschichte der niederländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert* (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F. 40), Leipzig 1913.

Rivière, J.: *Réflexions sur les Saint Luc peignant la Vierge flamands. De Campin à Van Heemskerck*, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1987, 25–92.

Salomon, Nanette: *Geertgen tot Sint Jans and the Paradigmatic Personal; or the Moment Before the Moment of Self-Portraiture*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 59. Jg. 2009, 44–69.

Schaller, Catherine 2021: *Hans Fries. Identität und Augsburger Quellen*. (Manuskript) 12/2021.

Schlie, Heike: *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002.

Schoute, Roger van/Asperen de Boer, Johann Rudolph Justus van: Het Laatste Avondmaal van Dirk Bouts. Een onderzoek met infraroodreflectografie, in: Dirk Bouts en zijn tijd (Ausstellungskatalog, Löwen, 12.9.-3.11.1975) 1975, 388-393.

Schweikhart, Gunter: Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert, in: Poeschke, Joachim/Ames-Lewis, Francis (Hg.): Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang (Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter), München 1993, 11-40.

Schöne, Wolfgang: Dieric Bouts und seine Schule, Berlin 1938.

Smeyers, M.: Dirk Bouts. Peintre du silence (Collection références), Tournai 1998.

Smeyers, Maurits: Schilderijen van Dirk Bouts, in: Dirk Bouts en zijn tijd (Ausstellungskatalog, Löwen, 12.9.-3.11.1975) 1975, 211-272.

Snyder, James/Silver, Larry: Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575, Upper Saddle River, NJ (2. Aufl.) 2005.

Stroo, Cyriel/Syfer-d'Olne, Pascale: Dirk Bouts, Justice of Emperor Otto III, in: Stroo, Cyriel/Syfer-d'Olne, Pascale/Dubois, Anne/Slachmuylders, Roel (Hg.): The Flemish Primitives. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups (The Flemish Primitives. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 2), Brüssel 1999, 54-105.

Voll, Karl: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906.

Waagen, Gustav Friedrich: Handbuch der Geschichte der Malerei. Erster Band. Die deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862.

Waagen, Gustav Friedrich: Nachträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts. Justus von Gent, in: Kunstblatt, 28. Jg. 1847, 178f, 185-187.

Wauters, Alphonse Guillaume Ghislain: Thierry Bouts ou de Harlem et ses fils, in: Notre première école de peinture. Études et recherches nouvelles (I), 1863, <https://archive.org/details/thierriboutsoude00waut> (06.03.2021).

Weale, William Henry James: Aix-la-Chapelle & Cologne, London 1859.

Welzel, Barbara: Ausstattung für Sakramentsliturgie und Totengedenken. Die Sakramentsbruderschaft in der St. Pieterskerk zu Löwen, in: Bock, Nicolas/Blaauw, Sible/Frommel, Christoph Luitpold/Kessler, Herbert L. (Hg.): Kunst und Liturgie im Mittelalter (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) in Rom; Kongressakten, Rom, 28.-30.9.1997), München 2000, 177-190.

Woltmann, Alfred/Woermann, Karl: Die Malerei der Renaissance (Geschichte der Malerei, 2), Leipzig 1882.

Wouk, Edward H.: Dirk Bouts's „Last Supper“ Altarpiece and the „Sacrament van Mirakel“ at Louvain, in: Immediations, 2. Jg. 2005, H. 1, 40-53.

o. Hg. (Hg.): Fünfhundert Selbstporträts. (Neuaufgabe von Ludwig Goldscheider, 1936), London u. a. 2000.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Das letzte Abendmahl (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/bouts-d-a-dieric-das-letzte-abendmahl-1464-bis-1468-lowen-sint-pieterskerk-museum-m-leuven/pdf/> (06.02.2026).

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte