

Die Feuerprobe

Bouts d. Ä., Dieric

1471 bis 1473

Belgien; Brüssel; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Die Feuerprobe

Bildnis 1

→ Bouts d. Ä., Dieric

Bildnis 2

→ Bouts, Albrecht

Diskussion: Der Eine unter den Vielen

Literaturverzeichnis

Künstler: Bouts d. Ä., Dieric

Objekt





Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Dcoetzee

Quelle: Google Arts & Culture

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Bild ausgeschnitten

URL: Webadresse

Copyright: Dcoetzee

Quelle: Google Arts & Culture

Lizenz: PD

Detailtitel:	Die Feuerprobe (aus: Die Gerechtigkeit des Kaisers Otto III.)
Titel in Originalsprache:	De vuurproef (De rechtvaardigheid van keizer Otto III.); L'épreuve du feu (La justice de l'empereur Otto III.)
Titel in Englisch:	The Trial by Fire (The Justice of the Emperor Otto III.)
Datierung:	1471 bis 1473
Ursprungsregion:	altniederländischer Raum
Lokalisierung:	Belgien; Brüssel; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
Lokalisierung (Detail):	Inventarnummer: 1448
Medium:	Tafelbild; Diptychon
Material:	Öl
Bildträger:	Holz (Eiche)
Maße:	Höhe: 324,5 cm; Breite: 182 cm
Maße Anmerkungen:	Teil eines Diptychons bestehend aus zwei Tafeln: linke Tafel (Das Martyrium des unschuldigen Grafen), 323,5 x 181,5 cm; rechte Tafel (Die Feuerprobe) 324,5 x 182 cm; Maßangaben der Einzelbilder ohne Rahmen (Originalrahmen erhalten).
	Gerechtigkeitsbild

Ikonografische Bezeichnung:	
Iconclass:	44G171(+24) - ordeal by fire or heat (+ witness)
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Auftraggeber/Stifter:	Stadt Löwen
Provenienz:	Gerechtigkeitsbilder ab 1482 im großen Saal im ersten Stock des neuen Rathauses von Löwen; spätere Überführung in den damaligen Gerichtssaal; 1826 Ankauf von John Nieuwenhuys, Kunsthändler, Brüssel (im Auftrag von König Wilhelm I. für den Prinzen von Oranien); bis 1839 in der königlichen Galerie in Brüssel; 1841 in der königlichen Galerie in Den Haag; 1846 Kauf durch Nieuwenhuys; 1861 Verkauf an die belgische Regierung; Gemäldegalerie Brüssel
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	teilöffentlich

Ursprünglich wurden von der Stadt Löwen vier Tafeln bestellt, aber nur zwei kamen zur Ausführung.¹ Zum Zeitpunkt des Todes von Dieric Bouts war nur die Tafel der Feuerprobe fertiggestellt.²

Verweise

1. Zur Auftragssituation vgl. u. a. Kruse 1994, 219. Zur Publikation des Auftrags vgl. Schöne 1938, 242 (Dok. 64).³

2. Vgl. u. a. Périer-D'Ieteren 2006, 298; Stroo 1998; Stroo/Syfer-d'Olne 1999, 63. Zur Provenienz vgl. Schöne 1938, 109.⁴

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Dcoetzee

Quelle: Google Arts & Culture

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	erste Figur von rechts in der Figurenebene hinter der Szene des Gottesurteils
Ausführung Körper:	Halbfigur
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Assistenzfigur/Zeuge der Szene der Feuerprobe
Blick/Mimik:	verinnerlichter Blick nach links
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	aufrecht; nach links gedreht
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/Alleinstellungsmerkmal:	eines von sechs zeitgenössischen Porträts, die in Paarkonstellationen halbkreisartig um die Haupthandlung angeordnet sind; hinter einem Mann, der seine Hände hebt; von diesem und einer Säule, die den Kaiserthron nach vorne hin abgrenzt, stark überschnitten; in einer Raumnische hinter dem Thron; gemeinsam mit einem Begleiter von starken Farbflächen betont: von der hellen Wandfläche im Bereich des Kopfes, der intensiv hellroten Mauer dahinter, dem dunklen Brokat hinter dem Kaiserthron davor; die intensive Beleuchtung des Gesichts und die Verankerung in dem grauen, viereckigen Nischensegment lassen das Bildnis wie ein selbständiges Porträt (wie ein Bild-im-Bild) erscheinen; innerhalb der sechs bezeugenden Männer isoliert: durch Kleidung herausgehoben (eng geschlossener, pelzbesetzter Kragen), am weitesten hinten stehend, ohne

	Möglichkeit der Sicht auf die Gerichtsszene; einzige der großen Figuren, von der keine Hand zu sehen ist; Pentimenti links des Kopfes
Kleidung:	zeitgenössisch höfisch; Pelzbesatz am Kragen
Zugeordnete Bildprotagonisten:	weitere fünf zeitgenössische Figuren rund um die Hauptszene, insbesondere der Mann links davor; zweite Figur von links, vorgeschlagen als weitere Selbstdarstellung; hinterste Figur in der rechten Figurengruppe in der Tafel des Martyriums des Grafen, thematisiert als Theologe Jean van Haeght

Die höfische Kleidung der Figuren lässt sich am Brabanter Hof nachweisen.¹ Eine weitere zeitgenössische Figur in der Tafel des Martyriums des Grafen wurden als Theologe Jean van Haeght thematisiert.²

Verweise

1. Kruse 1994, 220.←

2. Verhaeghen 1958, 30.←

Forschungsergebnis: Bouts d. Ä., Dieric

Künstler des Bildnisses:	Bouts d. Ä., Dieric
Status:	kontrovers diskutiert
Andere Identifikationsvorschläge:	Mann aus dem Gefolge des Kaisers, Bürger aus Löwen; Vertreter der Stadt Löwen (Beamter, Auftraggeber, Schöffe, Zeuge)

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Verhaegen	1958	Verhaeghen 1958 – La Justice d'Othon de Thierry	30	Details aufgrund derselben Datierung der Publikationen von Verhaegen und Philippot/Sneyders kann keine chronologische Reihung angestellt werden. Die Ausführlichkeit und Bestimmtheit der Ausführungen bei Verhaegen rechtfertigen, seiner These den Vorzug zu geben.
Erstzuschreibung	Philippot/Sneyders	1958	Philippot, Sneyders 1958 – La Justice d'Othon de Thierry	66	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	King	1991	King 1991 – Representations of Artists	239	-
Bejahend	Van Calster	2003	Calster 2003 – Of Beardless Painters and Red	468f	-
Skeptisch/verneinend	Snyder/Silver	2005	Snyder, Silver 2005 – Northern Renaissance Art	151–153	-
Skeptisch/verneinend	Martens	2006	Martens 2006 – The portraits	124f	-
Skeptisch/verneinend	D'Ieteren	2006	Périer-D'Ieteren 2006 – Bouts in Louvain	48	Details D'Ieteren äußert sich nicht konkret zu einem Selbstbildnis, macht aber relevante Aussagen zur Figur und zum möglichen Porträt des theologischen Beraters Jean van Haeght im zweiten Gerechtigkeitsbild, weshalb die Ausführungen in den Forschungsstand aufgenommen sind.
Bejahend	Salomon	2009	Salomon 2009 – Geertgen tot Sint Jans	51–53	-
Skeptisch/verneinend	Blümle	2011	Blümle 2011 – Der Zeuge im Bild	59f	-
Skeptisch/verneinend	Cleland	2015	Cleland 2015 – Rogier van der Weyden	18	-

Die Figur wird vorrangig als Bürger bzw. als Vertreter der Stadt interpretiert.¹

Verhaegen stellt 1958 im Zuge ihrer ikonografischen Interpretation der Bouts'schen Gerechtigkeitstafeln Fragen nach aktualisierenden Elementen in den Tafeln und fokussiert dabei u. a. auf die Porträts. Den barhäuptigen geistlichen Zeugen im Martyrium des unschuldigen Grafen (die erste Tafel des Diptychons) bringt sie etwa mit dem für den Inhalt verantwortlichen Theologen Jean van Haeght in Zusammenhang. Zudem bezieht sich Verhaegen auf eine Feststellung von Pächt, wonach sich die Figur im rechten Bildbereich von den restlichen Porträts unterscheidet² und identifiziert sie als Selbstdarstellung. Es handle sich hierbei um ein Selbstbildnis des Malers, das auf innere Kontemplation hinweise. Verhaegen erinnert an das fortgeschrittene Alter des Meisters zum Zeitpunkt der

Ausführung der Tafel und will psychologisierende Momente aus dem Porträt herauslesen. So könne der Maler sich eventuell seines nahen Todes bewusst gewesen sein.³

Philipot und Sneyders präsentieren ebenfalls 1958 eine Zusammenschau archivarischer, stilistischer und technischer Veröffentlichungen zu den Gerechtigkeitstafeln von Bouts. Dabei stellen sie Überlegungen an, wonach Bouts über sein eigenes Porträt in den Reihen der Zeugen der Feuerprobe eine Aktualisierung der Tafeln erwirkte.⁴

King (1991) schränkt in ihren Ausführungen zu Repräsentationsformen von Künstlern die Auswahl integrierter Selbstdarstellung mit dem Hinweis auf die Problematik eindeutiger Verifizierung stark ein. So seien die ältesten erhaltenen und akzeptierten Beispiele trotz früherer Quellen zu Selbstdarstellungen sowohl in Italien als auch im Norden erst in den 1480ern anzutreffen. Es handle sich hierbei um großformatige Erzählungen, zu denen auch die Gerechtigkeitstafel von Otto III. zu den „examples which seem acceptable“ zählt.⁵

Ohne eine Selbstdarstellung in der Feuerprobe direkt zu benennen, impliziert Van Calster (2003) einen entsprechenden Hinweis in einer auf Ähnlichkeiten aufgebauten Indizienkette. Der Autor geht vom vielfach akzeptierten Selbstporträt im Abendmahl-Altar aus und verweist auf mögliche Ähnlichkeiten dieses Bildnisses zum Bouts'schen Hl. Lukas. Dieser wiederum ähnle einem Zuschauer in den Gerechtigkeitsbildern in Brüssel und könnte auch identisch mit dem autonomen Porträt eines Mannes in New York sein.⁶

Snyder und Silver (2005) vergleichen die Gerechtigkeitstafeln von Bouts mit denen von Rogier van der Weyden.⁷ Dabei erwähnen die Autoren das integrierte Selbstporträt des Vorgängers, thematisieren die Möglichkeit einer Selbstdarstellung bei Bouts aber nicht.⁸

Martens publiziert 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 bei Lampsonius und stellt in den Raum, dass eine Selbstdarstellung als Stifter in einem Altarstück plausibel wäre. Einschränkend gibt er zu bedenken, dass sich all diese Gesichter voneinander unterscheiden. Gerade im Falle der Porträts im Erasmusbild und in der Feuerprobe seien die Ähnlichkeit zur Grafik bei Lampsonius nicht überzeugend.⁹

D'Ieteren (2006) verweist auf Ergebnisse einer infrarotreflektografischen Untersuchung des Gemäldes, die belegen, dass die als Selbstporträt diskutierte Figur im Zuge des Malprozesses nach rechts verschoben wurde – vermutlich um der Figur mit den gestikulierenden Händen daneben Platz zu machen. Letztere scheint eine spätere Hinzufügung zu sein. Dieses Prozedere veranlasst D'Ieteren anzunehmen, dass es sich bei den beiden um relevante Protagonisten für die Narration bzw. den Auftrag handelt. Daneben thematisiert die Autorin eine Identifikation eines weiteren Porträts in der Tafel mit dem Martyrium des unschuldigen Grafen. Der kahlköpfige Mann in der Gruppe hinter der Gräfin stelle den Theologen Jean van Haeght dar, den intellektuellen Berater, der für die inhaltliche Konzeption verantwortlich zeichnete.¹⁰

Nach Salomon (2009) zählen integrierte Selbstdarstellungen in Gerechtigkeitsbildern seit Rogier van der Weydens verlorenen Rathausbildern zu den ikonografischen Mustern des

Sujets. Wie im Arnolfini-Bildnis von van Eyck, bezeugen solche Porträts die Wahrhaftigkeit der Szenen. Ein mutmaßliches Selbstporträt von Bouts – das anerkannteste des Malers – befindet sich hinter der Säule in der Feuerprobe. Ein weiteres, relativ gesichertes Beispiel, sei das von Gerard David am linken Rand im Urteil des Kambyses. Die Säule erachtet die Autorin ebenfalls als eine wiederkehrende Konstante bei niederländischen Selbstdarstellungen. Hierzu zählt sie Selbstdarstellungen in den nachfolgenden Gemälden auf: (Hans Memling, Donne-Altar), Hans Memling, Johannes-Altar, Dieric Bouts, Abendmahlaltar und Rogier van der Weyden, Sakramentsaltar.¹¹

Blümle (2011) stellt sich, indem sie einen Gegenvorschlag formuliert, indirekt gegen die These zur Selbstdarstellung im Porträt rechts. Laut der Autorin liegt im schwarzgekleideten Mann auf der linken Bildseite, der direkt aus dem Gemälde schaut, ein Selbstporträt von Dieric Bouts vor.¹²

In ihrer kritischen Betrachtung und Ablehnung der These zu einer Kopie einer Selbstdarstellung Rogier van der Weydens im Trajan- und Herkinbaldteppich¹³ gibt Cleland (2015) zu Vergleichszwecken unter anderem die Gerechtigkeitstafeln von Dieric Bouts an. Denkbar sei, so Cleland, dass in den Porträts der Tafeln Selbstdarstellungen enthalten sind – wahrscheinlicher sei jedoch, dass der Maler das eigene Gesicht und die Köpfe seiner Assistenten als Modelle benutzte, um die Massenszenen glaubwürdig zu gestalten.¹⁴

Verweise

1. Vgl. u. a. Schöne 1938, 111. Zu einem Überblick der Thesen zu den Porträts, zu Porträtkarakter und Merkmalen vgl. u. a. Blümle 2011a, bes. 14–22, 51–75.←
2. „[D]er Kopf [...] ist einfacher, ruhiger und schlichter gehalten [als die der anderen bildnisartig dargestellten Zuschauer]. Dieser Kopf in seiner Lebenswahrheit ist wohl der schönste der beiden Bilder.“ Vgl. Baldass 1932, 99.←
3. Verhaeghen 1958, 30.←
4. Aus dem Eintrag geht nicht hervor, welches Bildnis angesprochen ist. Vgl. Philippot/Sneyers 1958, 66.←
5. Die Autorin definiert weder die Tafel der Gerechtigkeitsbilder noch das Porträt, das sie anspricht, weshalb eine eindeutige Zuordnung ihrer These nicht vorgenommen werden kann. Dennoch ist der Hinweis auf ein akzeptiertes Selbstporträt in den Bildern evident. Vgl. King 1991, 239.←
6. Calster 2003, 468f. Aus van Calsters Ausführungen geht weder hervor, welche Tafel der Gerechtigkeitsbilder er meint, noch welches Bildnis angesprochen ist. Da seine Publikation aber deutlich vor der Erstthematisierung des zweiten möglichen Selbstbildnisses in der Feuerprobe datiert (vgl. Forschungsstand zu Selbstbildnis) und für das Gemälde mit dem Martyrium des Grafen keinerlei Selbstporträthesen vorliegen, ist wohl davon auszugehen, dass der Autor den Mann hinter der Säule im rechten Bereich der Feuerprobe meint. Zu den Vergleichsbildern vgl. Einleitungstext zu Dieric Bouts.←
7. Vgl. weiterführend den Einleitungstext zu Rogier van der Weyden.←
8. Snyder/Silver 2005, 151–153.←
9. Martens 2006b, 124, zu Abbildungen der diskutierten Bildnisse vgl. 125. Zum Vergleichsbild bei Lampsonius vgl. den Einleitungstext zu Dieric Bouts.←
10. Périer-D'Ieteren 2006a, 48.←

11. Salomon 2009, 51–53. ↵

12. Blümle 2011a, 59f. ↵

13. Vgl. weiterführend den Einleitungstext zu Rogier van der Weyden. ↵

14. Cleland 2015, 18. ↵

Bildnis 2



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Dcoetzee

Quelle: Google Arts & Culture

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	zweite Figur von links in der Figurenreihe hinter der Hauptszene
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Assistenzfigur/Zeuge der Szene der Feuerprobe
Blick/Mimik:	direkter Blick aus dem Bild; schielend
Gesten:	rechte Hand unter den Arm des vorne links stehenden Mannes geführt; hinweisende Geste mit der linken Hand in Richtung Feuerstab in den Händen der vor dem Kaiser knienden Frau
Körperhaltung:	aufrecht; Kopf leicht nach links gedreht; Arme angewinkelt
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	eines von sechs zeitgenössischen Porträts, die in Paarkonstellationen halbkreisartig um die Haupthandlung angeordnet sind; vom Mann davor und der Gräfin stark

	überschnitten; am Rand eines Sichtkanals zwischen linker und rechter Bildhälfte; mit dem Zeigegestus den linken und rechten Bildteil verbindend; auffällige Inszenierung durch den Freiraum des Sichtkanals und die auffällig hellrote Mauer, die die Hand schneidet; über den Blick die vordere Bildbühne in Richtung BetrachterInnenraum überwindend; einzige direkt aus dem Bild blickende Figur; Augen durch schielende Stellung gleichzeitig auf die BetrachterIn und die Gottesprüfung ausgerichtet
Kleidung:	zeitgenössisch höfisch, lässt sich am Brabanter Hof nachweisen
Zugeordnete Bildprotagonisten:	weitere fünf zeitgenössische Figuren rund um die Hauptszene, insbesondere der Mann links davor; erste Figur von rechts in der hinteren Figurenreihe identifiziert als weitere Selbstdarstellung

Forschungsergebnis: Bouts, Albrecht

Künstler des Bildnisses:	Bouts, Albrecht
Status:	Einzelmeinung
Andere Identifikationsvorschläge:	Mann aus dem Gefolge des Kaisers; Bürger aus Löwen; Vertreter der Stadt Löwen (Beamter, Auftraggeber, Schöffe, Zeuge)

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Blümle	2011	Blümle 2011 - Der Zeuge im Bild	59f	-
Skeptisch/verneinend	Cleland	2015	Cleland 2015 - Rogier van der Weyden	18	-

Die Figur wird vorrangig als Bürger bzw. als Vertreter der Stadt interpretiert.¹

Blümle (2011) sieht die Diskussionen um die Möglichkeit einer Selbstdarstellung in der Feuerprobe in den Gerechtigkeitsbildern von Rogier van der Weyden begründet. Dessen Zyklus (fertiggestellt 1439 bis 1445), in dem sich ein allseits bekanntes Selbstporträt befand, erregte bereits im 15. Jahrhundert großes öffentliches Interesse. Zu den Besuchern zählte auch Cusanus, der das Bildnis in seinen Ausführungen in *De visione dei gleichnishaft* erhöhte und dabei auf den direkten Blick des Dargestellten fokussierte. Darauf aufbauend leitet Blümle die These ab, dass sich ein entsprechendes Selbstbildnis auch bei Bouts finden könnte. Dieses wäre in der schwarz gekleideten Figur links gegeben, deren Blick direkt aus dem Bild führt, während sie mit einer Geste auf die Vordergrundhandlung weist.²

In ihrer kritischen Betrachtung und Ablehnung der These zu einer Kopie einer Selbstdarstellung Rogier van der Weydens im Trajan- und Herkinbaldteppich gibt Cleland (2015) zu Vergleichszwecken u. a. die Gerechtigkeitstafeln von Dieric Bouts an. Denkbar sei, so Cleland, dass in den Porträts dieser Tafeln Selbstdarstellungen enthalten sind, wahrscheinlicher sei jedoch, dass der Maler das eigene Gesicht und die Köpfe seiner Assistenten als Modelle benutzte, um die Massenszenen glaubwürdig zu gestalten.³

Verweise

-
1. Vgl. u. a. Schöne 1938, 111. Zu einem Überblick der Thesen zu den Porträts, zu Porträtkarakter und Merkmalen vgl. u. a. Blümle 2011a, bes. 14-22, 51-75.←
 2. Blümle 2011a, 59f.←
 3. Cleland 2015, 18.←

Der Eine unter den Vielen

Seit Passavant die Porträthaftigkeit der Männer in den Gerechtigkeitstafeln erkannte,¹ absorbieren Fragen nach deren Funktion, Deutung und Identifikationen einen Teil des Forschungsinteresses. Allgemein herrscht der Tenor vor, dass es sich bei den dargestellten Protagonisten im Diptychon um Vertreter des Volks (in der Tafel zum Martyrium des Grafen) und der Stadt (in der Feuerprobe) handelt (Beamte, Auftraggeber, Schöffen, Zeugen).² Gerade letztere stehen in unmittelbarem thematischen Zusammenhang, dienten die Tafeln doch – der Tradition von Gerechtigkeitsbildern entsprechend – als exemplarische Beispiele guter Regierung, wie etwa auch Gemälde von Rogier van der Weyden und Gerard David belegen. Gerade der Zusammenhang mit den Gerechtigkeitsbildern von Rogier van der Weyden³ ist evident, wie u. a. Blümle ausführt, die diese Verbindungsebene zur Identifizierung eines Selbstporträts nutzte.⁴

Bei Bouts ist eine historische Erzählung zu einem Justizurteil in zwei Episoden nachgestellt, das didaktisch auf die Urteilsfindung der Zeitgenossen einwirken sollte. Während auf der ersten Tafel die Hinrichtung eines zu Unrecht der Unehrhaftigkeit beschuldigten Grafen dargestellt ist, beweist die der Verleumdung angeklagte Gräfin auf der zweiten Tafel vor dem Kaiser Otto III. ihre Unschuld. Sie setzt sich dem Gottesurteil der Feuerprobe aus. Schmerzlos hält sie eine glühende Eisenstange in den Händen, was den Machthaber überzeugt und ihn veranlasst, in weiterer Folge die wahre Verräterin zum Tode zu verurteilen (dieser Teil des Mythos ist in der Feuerprobe im Hintergrund abgebildet).⁵

Unter den zeitgenössischen Porträts sind zwei Männer in der hinteren Figurenreihe zu finden, die entsprechend dem Forschungsstand als Selbstporträts in Frage kommen: Der erste von rechts hinter der Säule und der zweite von links, der auf das Geschehen weist. Beide Bildnisse verfügen über diverse Differenzierungs- bzw. Alleinstellungsmomente; für die Argumentation bedeutsam sind jene, die die beiden in gegensätzliche Positionen bringen. Während das Bildnis des Mannes hinter der Säule als einziges von der Handlung gänzlich ausgeschlossen bleibt, ist die Figur im linken Bildbereich in unmittelbarstem Zusammenhang mit der Narration zu sehen: Das erste Bildnis befindet sich in einer abgewerteten Raumecke und hinter der vorgelagerten Figur, welche die Sicht des Mannes auf die Gerichtsszene verhindert. Zudem verweist auch der vergeistigte Blick darauf, dass diese Figur die Handlung nur in einem visionären Status wahrnehmen kann. Das zweite Porträt führt die BetrachterIn sowohl mit seiner Geste als auch durch den schielenden Blick zur Szene des Gottesurteils. Die Isolation der ersten Figur ist doppelt bedeutsam. Sie ergibt sich, wie u. a. D'Ieteren von einer infrarotreflektografischen Untersuchung ableitet, aus einer Verschiebung des Porträts nach rechts und durch die nachträgliche Einfügung der vorgelagerten Figur mit den erhobenen Händen.⁶ Auffällige Parallelen zum Malprozess in

der Abendmahl-Tafel werden deutlich, denn im Bereich der möglichen Selbstdarstellung, die sich dort auch in einem Nischenbereich am rechten Rand der Handlung befindet, wurden ebenfalls Korrekturen angestellt. Die Gebärde der ergänzten Figur wird von Chastel, der das Zusammenspiel von Gesten und Haltungen als prinzipielle Bildsprache untersucht, als ein Zeichen des Erstaunens gedeutet.⁷ Das Zusammenwirken von Selbstdarstellungen mit beigestellten, gestisch artikulierenden Figuren ist ein bekanntes Phänomen in der Selbstporträtforschung - so drängt sich etwa ein Vergleich mit Signorellis Bildnis in Predigt und Taten des Antichrist in Orvieto auf. Auch bei Signorelli tritt die mögliche Selbstdarstellung in Kombination mit einer auf das Geschehen reagierenden, schwarz gekleideten Figur in Erscheinung, die üblicherweise als ein Porträt des Malers Fra Angelico gedeutet wird.⁸ Bei Signorelli wirkt das zweite Porträt folglich auch als ein Hinweis auf die Werkstatt und damit die professionelle Ebene der Malerei. Bei Bouts findet sich eine zweite Verknüpfung mit einem weiteren schwarzgekleideten Protagonisten, der sich ebenfalls durch seine Geste auszeichnet. Auf das Erstaunen des ersten folgt die Erklärung des zweiten: Der Fingerzeig des zweiten Mannes von links, der der BetrachterIn offensichtlich den zentralen Punkt der Aussage verdeutlicht, könnte auf die staunend erhobenen Hände der Figur vor dem Selbstporträt hinter der Säule reagieren. Diese beiden Männer stehen, nur von einem zentralen Sichtkanal getrennt, nebeneinander; über ihre langen Überkleider und die Kopfbedeckung sind sie auch mit dem vermutlichen Porträt von Bouts verbunden - offensichtlich wirken die drei Figuren zusammen. Seriöse weiterführende Identifikationen sind nicht möglich, dennoch liegt der Schluss nahe, dass Bouts seinem Selbstdnis Kommentatorenfiguren beigestellt hat. Ein physiognomischer Abgleich mit den mutmaßlichen Porträts der Söhne von Bouts im Abendmahl-Altar bringt keine Übereinstimmungen, auch wenn der Schluss nahe läge, dass es sich auch in der Gerechtigkeitstafel um Werkstattmitglieder handeln könnte. Auf der zweiten Tafel des Diptychons in der Figurengruppe im rechten Bildbereich ist noch eine aufsehenerregende Figur anzutreffen, die mit den drei zuvor genannten in Verbindung gebracht werden kann. Ebenfalls dunkel gekleidet und wie das Malerporträt mit einem verinnerlichten Blick in einer hinteren Ebene stehend, sticht das nahezu en face dargestellte Bildnis, insbesondere wegen der fehlenden Kopfbedeckung, aus der Gruppe der Zeugen heraus. Teils wird der Mann mit dem Theologen Jean van Haeght identifiziert, dem geistigen Urheber der Tafeln, den Bouts anonym dargestellt haben soll.⁹ Auch diese These ist mangels Quellen nicht verifizierbar, eine neuerliche Analogie zur Abendmahl-Tafel liefert aber starke Proargumente: Hier wie dort befindet sich das Porträt des Malers auf einer und mögliche Personifizierungen der theologischen Berater auf einer anderen Tafel.

Ein weiteres Vergleichsmoment zwischen den sich physiognomisch stark ähnelnden Selbstporträtfiguren in Abendmahl und Feuerprobe ist durch die Kleidung gegeben. Die Mäntel, die einerseits zur Verifizierung der Einzelfiguren im jeweiligen Bildverband herangezogen werden können, verbinden die beiden Porträts andererseits auch übergreifend. Farblich gegengleich (dunkle Kappe, rotes Oberkleid in der Feuerprobe, rote Kappe, dunkles Oberkleid im Abendmahl) sind beide Selbstdarstellungen mit eng geschlossenen Oberteilen und pelzbesetzten Krägen angetan, die keinen Blick auf die Kleidung darunter zulassen. In beiden Bildern stellen diese Details an den Gewändern Ausnahmen dar.

Referenzen zu Bildschöpfungen außerhalb des eigenen Oeuvres verdeutlichen zudem ikonografische Bezugnahmen zu thematisierten Selbstdarstellungen, die das Künstlerporträt in der Feuerprobe auf einer übergeordneten Ebene rechtfertigen. Zum einen steht das Gerechtigkeitsdiptychon – wie bereits ausgeführt – in der Nachfolge der Rathausbilder von Rogier van der Weyden (s. o.), zum anderen werden in der Forschung Verbindungen zu Dedikationsbildern aufgezeigt. Bezüglich der Anbindung an van der Weyden ist Folgendes festzuhalten: Auch wenn Blümles These zur Figur nicht beweisbar (unwahrscheinlich) ist, argumentiert die Autorin doch mit einem, für die Möglichkeit einer Selbstdarstellung von Bouts in den Gerechtigkeitstafeln prinzipiell wesentlichen Fakt: Rogiers Bilder im Brüsseler Rathaus lösten großes Publikumsinteresse aus, es war allgemein bekannt, dass sich ein Selbstporträt im Bild befand – vermutlich wurden die Besucher auf dieses gezielt hingewiesen.¹⁰ Es ist kaum denkbar, dass Bouts nicht von diesem Selbstbildnis gewusst haben könnte. Weshalb sollte er die Gelegenheit nicht genutzt haben, sich über ein Zitat des Bildnisses in eine Reihe mit Rogier van der Weyden zu stellen?

Die eben angesprochenen Anklänge an Dedikationsbilder wurde von Stroo und Syfer-d'Olne herausgearbeitet: Sie fokussieren u. a. auf das ungewöhnliche Motiv der vor dem Kaiser knienden und diesem den Kopf des Mannes präsentieren Gräfin (dieses Motiv der Übergabe des Haupts vor Zeugen wurde innerhalb der Gerechtigkeitsikonografie allerdings nicht verwendet). Die AutorInnen stellen dabei Vergleiche mit Blättern aus höfischer Buchmalerei an, deren Inhalte (Themen, dargestelltes Figurenpersonal, das höfische Ambiente) von zeitgenössischen BetrachterInnen verstanden wurde.¹¹ Die angegebenen Beispiele zeigen eine typologische Verbindung, so etwa die Miniatur des Girart de Roussillon,¹² worin der Maler ein Manuskript übergibt und die Rolle des vor dem Machthaber Knienden selbst einnimmt.¹³ Dieser Referenz auf bzw. diese Analogie mit Autorenbildern, die inhaltlich mit Selbstdarstellungen verwandt sind, dürfte von Bouts selbstständig erarbeitet worden sein. Auch Bouts konnte annehmen, dass er sein Publikum mit seinen Inhalten erreichte.

Weiters wird das Sujet des Gruppenporträts relevant. Kruse sieht bei Bouts etwa eine neue städtische Ikonografie begründet und vergleicht die Brüsseler Tafeln mit Bilderzyklen der Scuolen, die zur selben Zeit in Venedig entstanden.¹⁴ Pächt schreibt die Gerechtigkeitsbilder als Frühform der holländischen Gruppenporträts fest und stellt sie damit ebenfalls an den Beginn einer Tradition.¹⁵ Als Statisten der Handlung sei den zeitgenössischen Protagonisten über ihren Porträtkarakter Bedeutung zugesprochen, sodass das Gemälde zu einem „Gruppenporträt mit eingestreuter Handlung“ würde – ganz so, als wäre die eigentliche Handlung eine Staffage für die Bildnisse.¹⁶ In späterer Zeit sollten zahlreiche Porträts von Patriziern und auch Selbstdarstellung in den Gruppenporträts zur Ausführung kommen. Dabei existieren auch wenig bekannte Beispiele, wie DeWitt anhand seiner Analyse eines Abendmahl-Bildes eines anonymen Niederländers aus dem Jahr 1575 herausstreckt. Wie es bei seinem Vorgänger Bouts in derselben Ikonografie einer Abendmahlsszene präfiguriert ist, zeigt auch der unbekannte Maler ein Porträt nahezu am rechten Bildrand – mit großer Wahrscheinlichkeit handle es sich dabei um eine Selbstdarstellung.¹⁷ In Venedig sind bedeutende Beispiele als vielfigurige

Historienbilder mit möglichen Selbstporträts entstanden. Ein Beispiel gibt Gentile Bellini mit *Die Prozession der Reliquie des wahren Kreuzes auf der Piazza San Marco*.¹⁸

Untersucht man die Bouts'schen Tafeln unter dem Vorzeichen des Gruppenporträts erneut hinsichtlich der Möglichkeiten der BetrachterInnenansprache, so erweisen sich Überlegungen von Blümle zum „Betrachter vor und im Bild“¹⁹ als wertvoll. Die Autorin fokussiert auf die Konstitution von Rechtsraum und parallelisiert die Beobachter im Bild mit fiktiven BetrachterInnen vor dem Bild. Wie Blümle mit Hilfe eines illustrierenden Schemas²⁰ zeigt, nehmen gemalte und mögliche reale Zeugen denselben Abstand zum Bildsjet ein: „Versetzt man somit die Gemälde in ihren juridischen Kontext von Löwen, so würden die Schöffen oder der Magistrat der Stadt als Körperschaft vor den Bildern stehen und gemeinsam mit den versammelten Figuren einer Hinrichtung und einem Gottesurteil gegenüberstehen. Auf diese Weise wären die Adressaten der Gemälde, die „die Macht des Urteilens inneha[ben], sowohl vor als auch im Bild.“²¹

Auch in diesem Zusammenhang lässt sich angesichts der Komposition schnell feststellen, dass nur eine Figur das System durchbricht und außerhalb dieses quasi „verdoppelten Gruppenporträts“ verankert ist: nämlich die Selbstporträtfigur. Diese steht – mit Ausnahme der bereits angesprochenen symbolischen Verbindung zu den Kommentatorenfiguren und dem möglichen Porträt von van Haeght – weder mit den Figuren im Bild, noch mit der Handlung oder den BetrachterInnen vor dem Bild in Kontakt.

Mangels fehlender Quellen kann keines der dargestellten Bildnisse in einen nachweisbaren Kontext mit existierenden Personen gestellt werden.²² Dennoch kann auf Basis der Indizienlage davon ausgegangen werden, dass sich Bouts in der Tafel der Feuerprobe in der Figur des rechts hinter der Säule stehenden Mannes selbst abgebildet hat. Kompositionelle Zusammenhänge innerhalb seiner Rathausbilder, Vergleichsmomente mit dem Abendmahl und eine übergreifende kunsthistorische Verankerung der Tafeln lassen nachfolgende These zu: Dieric Bouts inszenierte sich als visionärer Schöpfer, positionierte sein Bildnis wie eine bezeugende Signatur an den rechten Szenenrand und erweiterte das selbstreferenzielle System über gestisch aufgeladene Assistenzfiguren sowie das Porträt des theologischen Beraters Jean van Haeght. Er stellte sich in die Nachfolge von Rogier van der Weyden, dessen Vorbild er abwandelte und erweiterte. In der Summe der Mechanismen bestätigt er sein eigenes System der Selbstinszenierung, das er in der Abendmahl-Tafel präfigurierte und in der letzten vollendeten Bildtafel seines Lebens zu einem fulminanten Höhepunkt brachte.

Verweise

1. Passavant 1833, 385.←

2. Zu einem Überblick der Thesen zu den Porträts, zu Porträtkarakter und Merkmalen vgl. u. a. Blümle 2011a, bes. 14-22, 51-75.←

3. Vgl. weiterführend den Einleitungstext zu Rogier van der Weyden.←

4. Blümle 2011a, 59f. Die Vorbildwirksamkeit Rogier van der Weydens ist eine feststehende Annahme in der Forschung, sie wurde u. a. schon von Schöne 1938, 108 angesprochen. ↵
5. Zu den Gerechtigkeitsbildern umfassend vgl. u. a. Asperen de Boer 1998, bes. 259f; Blümle 2011a; Buijsen 2021; Kruse 1994, 219f; Philippot 1957; Stroo/Syfer-d'Olne 1999; Syfer-d'Olne/Verougstraete/Schoute 1998. ↵
6. Vgl. Périer-D'Ieteren 2006a, 48; Périer-D'Ieteren 2006b, 298. Blümle verweist auf eine Frauenfigur mit ähnlicher Geste im Trajan- und Herlinbaldteppich in Tournai. Wie in der Präfiguration von Rogier van der Weyden sei die Geste der erhobenen Hände in der Kombination mit dem Blick auf das Geschehen auch bei Bouts als Ausdruck von Zeugenschaft zu werten. Vgl. Blümle 2011b, 42f, 44 (Abb. 7f). ↵
7. Vgl. Chastel 1986, 6. ↵
8. Andreani 1996, 457. Vgl. weiterführend den Katalogeintrag zu Signorellis Antichrist. ↵
9. Vgl. Périer-D'Ieteren 2006a, 48. Für Verwirrung sorgt Blümle, die in ihren Ausführungen zum möglichen Porträt des Theologen auf die rot gekleidete Figur im linken Bildbereich hinter dem Franziskaner-Mönch fokussiert. Sie zitiert dazu Périer-D'Ieteren und verzichtet darauf zu erwähnen, dass diese die Figur ohne Kopfbedeckung im rechten Bildbereich als den Theologen beschreibt. Vgl. Blümle 2011a, 60. ↵
10. Vgl. u. a. Blümle 2011a, 59; Blümle 2011b, 47 (Anm. 45). Zum Stellenwert von Rogiers Gerechtigkeitsbildern und seinem Selbstporträt für kulturinteressiertes Publikum (etwa Cusanus, Dürer, Dubuisson-Aubenay) vgl. u. a. Calster 2003, 471f; De Vos 1999, 60. ↵
11. Stroo/Syfer-d'Olne 1999, 89–91. ↵
12. Girart de Roussillon, in: Burgundische Bastarda (Prachthandschrift für Herzog Philipp den Guten), 1447–50, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2549, fol. 6r. Der Autor präsentiert demütig kniend dem sitzenden Herrscher Philipp dem Guten. Vgl. weiterführend Martens 2006a, 66f. ↵
13. Zu Fragen von weltlicher und himmlischer Gerichtsbarkeit im Zusammenhang mit dem Vergleich der Bouts'schen Gerechtigkeitstafeln mit Dedikationsbildern (mit Fokus auf der Feuerprobe) vgl. Blümle 2011a, bes. 117–123. ↵
14. Kruse 1994, 220. ↵
15. Pächt (hg. von Rosenauer 1994), bes. 103f, 139f. Zur Interpretation der Bouts'schen Gerechtigkeitsbilder als frühe Beispiele holländischer Gruppenporträts vgl. weiterführend u. a. Blümle 2011a, bes. 144–149, 194ff; Snyder/Silver 2005, 151–153. Riegl verortet den Beginn des holländischen Gruppenporträts bei Geertgen tot Sint Jans. Vgl. Riegl 1931, bes. 7f Vgl. weiterführend den Eintrag zum Johanniteraltar von tot Sint Jans sowie den daran angeschlossenen Katalogbeitrag zum Schicksal der irdischen Überreste des hl. Johannes. ↵
16. Pächt (hg. von Rosenauer 1994), 140. ↵
17. 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. ↵
18. Zu Venezianischen Historienbildern der Zeit vgl. u. a. Fortini Brown 1989, bes. 258–298. ↵
19. Blümle 2011a, 137–159. ↵
20. Ebd., 159. ↵
21. Ebd., 160. ↵
22. Ebd., 63. ↵

Literatur

Andreani, Laura: Gerolamo Curzio Clementini e la descrizione della Cappella Nova. AODO, ms. 594, Girolamo Curzio Clementini, Esatta descrizione del celebre Duomo o sia Chiesa

- Cattedrale di Orvieto e facciata di essa, s.d. (inizi XVIII secolo), pp. 122-150., in: Testa, Giusi (Hg.): *La Cappella Nova di San Brizio nel Domo di Orvieto*, Mailand 1996, 456-459.
- Asperen de Boer, Johann Rudolph Justus van: *Observations on Underdrawing and the Creative Process in Some Dirk Bouts Paintings*, in: Smeyers, Maurits (Hg.): *Dirk Bouts. Een Vlaams primitief te Leuven* (Ausstellungskatalog, Löwen, 19.09.1998-06.12.1998), Löwen 1998, 259-266.
- 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.
- Blümle, Claudia: *Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes (Eikones)*, München 2011.
- Blümle, Claudia: *Wunder oder Wissen. Formen juridischer Zeugenschaft in der Eidesleistung von Derick Baegert*, in: Drews, Wolfram/Schlie, Heike (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne (Trajekte; Tagungsband, Bremen, 24.-25.11.2006)*, München 2011, 33-52.
- Buijsen, Edwin: *Bouts, Dierick (1415)*, in: Allgemeines Künstlerlexikon Online, 2021, https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10138064/html (03.04.2023).
- Calster, Paul van: *Of Beardless Painters and Red Chaperons. A Fifteenth-Century Whodunit*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66. Jg. 2003, H. 4, 465-492.
- Chastel, André: *Gesture in Painting. Problems in Semiology*, in: *Renaissance and Reformation*, 10. Jg. 1986, H. 1, 1-22.
- 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.
- De Vos, Dirk: *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999.
- DeWitt, Lloyd: *The Last Supper with Donors in the Chrysler Museum Collection*, in: Cashion, Debra Tayler/Luttikhuijen, 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.
- Fortini Brown, Patricia: *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* 1989.
- 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.
- Martens, Didier: *Dieric Bouts and His Iconography. The Roles of Artist, Patron and Adviser*, in: Périer-D'Ieteren, Catheline (Hg.): *Dieric Bouts. The Complete Works*, Brüssel 2006, 60-77.
- Martens, Didier: *The portraits*, in: Périer-D'Ieteren, Catheline (Hg.): *Dieric Bouts. The Complete Works*, Brüssel 2006, 112-125.
- Passavant, Johann David: *Kunstreise durch England und Belgien. Nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt a. M. Mit 10 Abbildungen*, Frankfurt am Main 1833.
- Philippot, Albert/Sneyers, René: *La Justice d'Othon de Thierry Bouts. Conclusion*, in: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 1. Jg. 1958, 61-69.
- Philippot, Paul: *A propos la „Justice d'Othon“ de Thierry Bouts*, in: *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 6. Jg. 1957, 55-80.
- 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.
- 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.
- Schöne, Wolfgang: Dieric Bouts und seine Schule, Berlin 1938.
- 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.
- Stroo, Cyriel: Gerechtigheid van Keizer Otto III: Vuurproef en Onthaafding van de Onschuldige Graaf. Dirk Bouts, ca. 1471–1473 en ca. 1473–1475, in: Smeyers, Maurits (Hg.): Dirk Bouts. Een Vlaams primitief te Leuven (Ausstellungskatalog, Löwen, 19.09.1998–06.12.1998), Löwen 1998, 532–535.
- Syfer-d'Olne, Pascale/Verougstraete, Hélène/Schoute, Roger van: La Justice d'Otton de Dirk Bouts. Panneaux et cadres, in: Smeyers, Maurits (Hg.): Dirk Bouts. Een Vlaams primitief te Leuven (Ausstellungskatalog, Löwen, 19.09.1998–06.12.1998), Löwen 1998, 267–276.
- Verhaeghen, Nicole: La Justice d'Othon de Thierry Bouts. Iconographie, in: Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1. Jg. 1958, 22–30.

Zitierungsvorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Die Feuerprobe (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/bouts-d-a-dieric-die-feuerprobe-1471-bis-1473-brussel-musees-royaux-des-beaux-arts-de-belgique/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte