

Hochzeit zu Kana

Meister der Fürstenbildnisse

1491 bis 1495

Australien; Melbourne; National Gallery of Victoria

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Hochzeit zu Kana

Bildnis 1

→ Meister der Fürstenbildnisse

Diskussion: Melbourne-Altar II – eine Rollenporträt im Hintergrund, Dieric Bouts lässt grüßen

Literaturverzeichnis

Künstler: Meister der Fürstenbildnisse

Zusammenhang: Meisterhafte Kooperation: der Melbourne-Altar der Brüsseler Werkstatt

Objekt





Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: National Gallery of Victoria, Melbourne: Master Of The Legend Of St Caherine (workshop of), Triptych with the miracles of Christ, 1491-95.

Quelle: Felton Bequest, 1922 / NGV Collection Online (Carol Grigor, Metal Manufactures Ltd.)

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Bild aus Gesamtaltaranischt extrahiert

URL: Webadresse

Copyright: National Gallery of Victoria, Melbourne: Master Of The Legend Of St Caherine (workshop of), Triptych with the miracles of Christ, 1491-95.

Quelle: Felton Bequest, 1922 / NGV Collection Online (Carol Grigor, Metal Manufactures Ltd.)

Lizenz: PD

Dauertitel:	Hochzeit zu Kana (linker Seitenflügel von: Triptychon der Wunder Christi)
Alternativtitel Deutsch:	Hochzeit zu Kanaan
Titel in Originalsprache:	Bruiloftsfeest in Kanaan
Titel in Englisch:	Marriage-Feast of Cana; Marriage of Cana
Datierung:	1491 bis 1495
Ursprungsregion:	altniederländischer Raum
Lokalisierung:	Australien; Melbourne; National Gallery of Victoria
Lokalisierung (Detail):	Inventarnummer: 1247/3; 16th & 17th Century Gallery, NGV International
Medium:	Altarflügel; Tafelbild
Material:	Öl
Bildträger:	Holz (Eiche)
Maße:	Höhe: 113 cm; Breite: 37,2 cm
Maße Anmerkungen:	Mitteltafel: 113,9 x 83,4 cm; Seitenflügel: links 113,2 x 37,2 cm, rechts 111,3 x 36 cm; Gesamtmaße gerahmt: 184 x 122,4 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Hochzeit zu Kana

Iconclass:	73C611 – the marriage-feast at Cana (John 2:1-11)
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Inschriften:	A; am Besatz der Kopfbedeckung der mittleren Figur in vorderster Bildebene (Adolphe de Clèves) AIVERSTEN.S; am Saum des Übergewandes des zentral im Bild positionierten Dieners, der Wasser in Weingefäße füllt I. M.; auf der Börse des Mannes rechts vorne
Auftraggeber/Stifter:	evtl. Duc Adolphe de Clèves (Neffe und Schwiegersohn von Philipp dem Guten), vorgeschlagen von Friedländer; evtl. Philippe de Clèves mit Françoise de Luxembourg (Duc de Clèves, Comte de la Marcke Seigneur de Ravenstein), diskutiert von Hudson
Provenienz:	evtl. Bestimmung Peterskirche Brüssel; 1866 dokumentiert von Waagen in der Sammlung von F. J. Gsell, Wien; Verkauf 1872 als eine Arbeit Memlings; 1922 bei Lady Leyland; 1922 Erwerb der Nationalgalerie Melbourne samt neuer Rahmung (von Francis Draper, London) von der Nationalgalerie London; 2012/13 Reinigung und Restaurierung
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	unbekannt

Zu den Inschriften am Saum des Dieners im Bildzentrum¹ und auf der Börse des Mannes rechts vorne,² zu Diskussionen zum Stifter (Duc Adolphe de Clèves,³ oder Philippe de Clèves mit Françoise de Luxembourg⁴), zur frühen Provenienz⁵ und zum Erwerb des Altars durch die Nationalgalerie Melbourne.⁶

Verweise

1. Bei Hoff angegeben als AIVERS[?Z]TEN.S oder RIVERS[?Z]TEN.S und vorsichtig interpretiert als Ravensteyn (?), vgl. Hoff 1995, 111.↵

2. Ebd.↵

3. Friedländer 1926, 106.↵

4. Hudson 2013, bes. 4–14.↵

5. Hoff 1995, 108.↵

6. National Gallery of Victoria o. J.↵

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: National Gallery of Victoria, Melbourne: Master Of The Legend Of St Caherine (workshop of), Triptych with the miracles of Christ, 1491-95.

Quelle: Felton Bequest, 1922 / NGV Collection Online (Carol Grigor, Metal Manufactures Ltd.)

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	stehende Figur im rechten Hintergrund
Ausführung Körper:	Halbfigur stehend
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Figur in der Rolle eines Wirtes im Hintergrund der Hochzeit von Kana
Blick/Mimik:	Blick ins Leere, Richtung rechts (oben?); angedeuteter Sprachgestus
Gesten:	selbstbezeichnende Geste mit der Hand auf der Brust; andere Hand am Tisch abgelegt
Körperhaltung:	aufrecht; Kopf nach links gedreht; angewinkelte Arme
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	isoliert im Hintergrund in einer Raumnische, von einem geöffneten Fenster gerahmt; an einer Bildschwelle zwischen Innenraum und äußerer Hügellandschaft; vom Vordergrund mit sakraler Handlung und Bankett der noblen Gesellschaft abgetrennt (die am weitesten von der eigentlichen Wundertätigkeit, der Verwandlung von Wasser in Wein, im rechten Bereich entfernte Figur); indirekt mit den beiden Dienern im linken Hintergrund verbunden, von diesen allerdings bedeutungsperspektivisch und auch über die Kleidung abgesetzt; mehrfach überschritten (von der Kommode, von der Bankettgesellschaft); in der Farbe der Kleidung und der Geste mit

	der linken Hand der sitzenden Figur links davor ähnlich (identifiziert als Philipp der Schöne)
Kleidung:	nahezu monochrom schwarz gekleidet, auffälliger Pelzbesatz des Überwurfs; auffällige Übereinstimmung der Kleidung mit dem diskutierten Selbstporträt auf der Mitteltafel des Altars
Zugeordnete Bildprotagonisten:	zwei Figuren im linken Hintergrund

Zur Identifizierung von Philipp d. Schönen.¹

Verweise

1. Hudson 2013, 3.↵

Forschungsergebnis: Meister der Fürstenbildnisse

Künstler des Bildnisses:	Meister der Fürstenbildnisse
Status:	weitgehend anerkannt
Status Anmerkungen:	Der Status „anerkannt“ ergibt sich aus wenigen Forschungsmeinungen. Im Großteil der Beiträge zum Gemälde ist die Figur nicht besprochen.

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Martens	1998	Martens 1998 - Portrait explicite et portrait implicite	32-37	-
Bejahend	Martens	2007	Martens 2007 - Discussion relative à l'attribution	191	-
Bejahend	Carlier	2007	Carlier 2007 - Œuvres de jeunesse du Maître	92f	-
Bejahend	Hudson	2013	Hudson 2013 - Paradise for Ever	4, 6 (Abb. 8)	-

Die Ausführung und die entsprechend der niederländischen Selbstporträttradition distanzierte Verortung im Hintergrund verdeutliche eine Unterlegenheit der Figur gegenüber der Bankettgesellschaft, was eine Identifizierung als Stifter unmöglich erscheinen lasse. Auf Basis dieser Feststellung identifiziert Martens (1998) das Porträt als Selbstbildnis des Malers, wenngleich der Autor relativierend einräumt, es könne sich auch um ein verdienstvolles Mitglied des Gefolges der Stifter handeln. Als überzeugendstes Argument für seine These führt er die formale Übereinstimmung der schwarzen Kopfbedeckung mit jener zweier weiterer möglicher Selbstporträtfiguren im Altarverband an. Dabei handelt es sich um den, ebenfalls von ihm besprochenen Mann am rechten Rand

der Erweckung des Lazarus und das von Pèrier-D'Ieterens identifizierte Künstlerporträt in der Wundersamen Brotvermehrung. Die kaum zufällige Koexistenz der ähnlichen Figuren lässt Martens zu dem Schluss kommen, dass es sich dabei um drei als integrierte Selbstporträts ausgeführte bildliche Signaturen der ausführenden Meister des Altars handelt.¹ „Trois artistes se sont donc partagé la réalisation de l'intérieur du triptyche, chacun prenant en charge l'un des panneaux. N'est-il pas tentant, dans ces conditions, de considérer que chacun de ces trois maîtres a 'signé' sa contribution par un autoportrait? La coïncidence existant entre la présence d'un portrait implique avec calotte noire sur les trois panneaux du triptyche [...] peut difficilement être fortuite.“²

Einem 2007 publizierten Auszug einer von Martens geleiteten Diskussion um den Melbourne-Altar ist zu entnehmen, dass Châtelet auf Carliers Frage nach dem Butler im Hintergrund der Hochzeit von Kana erwidert, dass es sich bei der Figur um den Maler handeln müsse.³

Carlier (2007) vergleicht das Selbstporträt mit einem von ihr identifizierten Bildnis des Meisters der Legende der hl. Magdalena in einer Tafel zu Opfergaben und Verehrung der Reliquien des hl. Rumold.⁴ Die Autorin erkennt alle drei Selbstdarstellungen im Melbourne-Altar an und stellt Übereinstimmungen der Kleidung dieser Bildnisse mit der des Meisters der Legende der hl. Magdalena fest.⁵

Hudson (2013) bezieht sich auf die Forschungsergebnisse von Martens und vermerkt wertneutral, dass dieser in beiden Seitenflügeln des Melbourne-Altars Selbstdarstellungen identifiziert. Die Bildunterschriften, die seinen Ausführungen beigelegt sind, implizieren Aufgeschlossenheit gegenüber den Identifikationen.⁶

Verweise

1. Martens 1998, 32-37, bes. 34-37.↵

2. Ebd., 35.↵

3. Martens 2007.↵

4. Meister der Legende der hl. Magdalena, Opfergaben und Verehrung der Reliquien des hl. Rumold, um 1510, Mechelen, Sint-Romboutskathedraal. Abbildung: ©KIK-IRPA, Brussels. Das Gemälde ist Teil eines Zyklus von 25 erhaltenen Tafeln zum Leben des hl. Rumold. Vgl. weiterführend Textbeitrag zum Meister der Legende der hl. Magdalena.↵

5. Carlier 2007, 92f.↵

6. Hudson 2013, 4, 6 (Abb. 8, Bildunterschrift „possible self-portrait“).↵

Melbourne-Altar II - eine Rollenporträt im Hintergrund, Dieric Bouts lässt grüßen

Der Wirt im rechten Hintergrund der Festtafel, der sich mit der Hand auf der Brust selbst bezeichnet und in eine entrückte Ferne blickt, repräsentiert – wie die Bildnisse im Zentralblatt und auf dem rechten Flügel – einen der ausführenden Meister des

Gemeinschaftswerks: den Maler mit dem Notnamen Meister der Fürstenbildnisse. Wie Martens ausführt, ist das Selbstbildnis über die schwarze Kopfbedeckung mit den beiden anderen Porträts der Tafel formalsynchronisiert;¹ durch die Ausführung der Kleidung steht es insbesondere dem Malerbildnis auf der Mitteltafel nahe. In seiner kompositorischen Verankerung und der Übernahme einer Rolle unterscheidet sich der Mann hingegen deutlich von seinen Kollegen. Seine Position in einem separierten Raumkompartiment und die inhaltliche Zuordenbarkeit von zwei weiteren Figuren im hinteren Bereich (der Diener mit den Eimern und der junge Mann in der Durchreiche) sind vielmehr mit dem von Dieric Bouts im Abendmahlaltar präfigurierten System vergleichbar. Wie Bouts befindet sich der Meister der Fürstenbildnisse vom eigentlichen Geschehen isoliert am Rand der Festgesellschaft. Beide Maler legen ihre Hände auf ein Tischmöbel, auf dem sich jeweils ein weißes Tuch befindet, und richten sich nach links. Gemein ist ihnen auch eine verinnerlichte Ausstrahlung – eine Anteilslosigkeit am Geschehen, das sie vor einem inneren Auge wahrzunehmen scheinen. Selbst Details wie die Haltung des Kopfes, die Lichtführung, die Dreiviertelansicht und einzelne physiognomische Merkmale in den Gesichtern weisen auffällige Parallelen auf. Zudem befinden sich beide in einer Raumnische, die in den Hintergrund weiterführt (durch eine offene Tür bei Bouts, durch das Fenster beim Meister der Fürstenbildnisse). Darüber hinaus werden die Männer jeweils durch ein vertikales Element im Hintergrund betont (eine Säule im ersten, eine Fenstersprosse im zweiten Fall). Rechts der Porträts stehen Säulen und eine, den Bildhintergrund zentral dominierende Fläche (eine Kaminvertäfelung und ein Wandteppich) trennt die jeweilige Figur des Meisters deutlich vom linken Bildbereich. Im linken Hintergrund ist in beiden Fällen eine Durchreiche in der Wand, in der sich Bildnisse befinden (bei Bouts vermutlich seine beiden Söhne, beim Meister der Fürstenbildnisse ein Unbekannter). In Summe sind jeweils drei zeitgenössische Figuren im Hintergrund dargestellt, die im Rahmen der ikonografischen Vorgaben Wirte und Diener repräsentieren. Die hochrechteckige Ausführung des Seitenflügels in Melbourne ermöglicht es dem Meister noch deutlicher als Bouts im Abendmahlaltar eine vom Sakralgeschehen differenzierte, synchrone Bildebene zu gestalten – einen zurückgenommenen Bereich, in dem das Porträt des Malers das decorum nicht stört. In der Zusammenschau der Selbstinszenierungen der Meister des Melbourne-Altars und im Vergleich mit dem Selbstporträt von Dieric Bouts besteht kein Zweifel an der Identifizierung des Wirtes als Maler.

Verweise

1. Martens 1998, 35.←

Literatur

Carlier, Aurore: Œuvres de jeunesse du Maître de la Légende de sainte Madeleine: nouvelles attributions, in: Gombert, Florence/Martens, Didier (Hg.): Le Maître au feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle (Tagungsband, Lille, 23.-24.06.2005), Lille 2007, 87-98.
Friedländer, Max J.: Hugo van der Goes (Die altniederländische Malerei, 4), Berlin u. a. 1926.

Hoff, Ursula (Hg.): European Paintings Before 1800 in the National Gallery of Victoria, Melbourne (4. Aufl.) 1995.

Hudson, Hugh: Paradise for Ever. More on the Patronage and Iconography of the „Triptych with the Miracles of Christ“ in the National Gallery of Victoria, in: Oud-Holland, 126. Jg. 2013, H. 1, 1-16.

Martens, D.: Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Age. L'exemple du Maître de la Légende de sainte Catherine (Alias Piérot de le Pasture?), in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1998, 9-67.

Martens, Didier: Discussion relative à l'attribution des Noces de Cana de la Galerie Nationale de Melbourne, in: Gombert, Florence/Martens, Didier (Hg.): Le Maître au feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'oeuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle (Tagungsband, Lille, 23.-24.06.2005), Lille 2007, 191.

National Gallery of Victoria: Triptych with the Miracles of Christ. (1491-1495). Master of the Legend of St Catherine (Workshop of), o. J., www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3736/ (09.07.2021).

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Hochzeit zu Kana (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/meister-der-furstenbildnisse-hochzeit-zu-kana-1491-bis-1495-melbourne-national-gallery-of-victoria/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte