

Anbetung der Könige

Meister des Aachener Altars

um 1500

in Privatsammlung

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Anbetung der Könige

Bildnis 1

→ Meister des Aachener Altars

Bildnis 2

→ Meister des Aachener Altars

Diskussion: Überzeugende Randposition I

Literaturverzeichnis

Künstler: Meister des Aachener Altars

Objekt



Bildrechte

Titel in Originalsprache:	Anbetung der Könige
Titel in Englisch:	Adoration of the Kings
Datierung:	um 1500
Ursprungsregion:	deutschsprachiger Raum
Lokalisierung:	in Privatsammlung
Medium:	Tafelbild
Bildträger:	Holz (Eiche)
Maße:	Höhe: 69 cm; Breite: 61 cm
Maße Anmerkungen:	Tafel links unten beschnitten
Ikonografische Bezeichnung:	Drei Könige (Anbetung und Zyklus der Magier)
Iconclass:	73B57 – adoration of the kings: the Wise Men present their gifts to the Christ-child (gold, frankincense and myrrh)
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Inschriften:	HE / AN; am jüngsten König im rechten unteren Bildeck
Auftraggeber/Stifter:	Der Auftraggeber der Tafel konnte nicht eruiert werden.
Provenienz:	Graf Landsberg-Velen und Gemen, Schloss Velen; Sammlung Othmar Strauss, Köln; seit 1934 im Besitz der Familie Neuerburg (1961 in Besitz von Maria Neuerburg, Mehlem am Rhein)
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	unbekannt

Die Angaben zur Datierung variieren. Andree/Aust/Leppin/Vey/Wallrath schlagen etwa um 1500 vor.¹ Rensing favorisiert hingegen das Jahr 1510.²

Verweise

1. Andree u. a. 1961, 108, hier weiterführend zur Provenienz. ↵

2. Rensing 1964, 229f. ↵

Bildnis 1



Bildrechte

Copyright: Bildarchiv Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck

Lokalisierung im Objekt:	zweite Figur rechts hinten
Ausführung Körper:	Schulterstück
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Assistenzfigur nahe der Anbetung der Könige
Blick/Mimik:	direkter Blick aus dem Bild
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	Körper nicht sichtbar; Kopf und Oberkörper aufrecht
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	als mittlere von drei Figuren am äußersten Bildrand rechts in der hintersten Figurenebene; vor Architekturfragmenten, die wie ein Portal wirken, und durch eine Säule vom Rest der Narration abgegrenzt; überbrückt den Bildraum durch den direkten Blick nach vorne; vom vorgelagerten König mit Schnauzbart stark überschnitten
Kleidung:	dunkle Kopfbedeckung
Zugeordnete Bildprotagonisten:	zeitgenössisch erscheinende Figuren im direkten Umkreis, die gemeinsam mit dem Selbstbildnis eine Gruppe bilden: eine Figur am Rand rechts, ein Mann dahinter links und ein junger Mann links davor, der ebenfalls aus dem Bild blickt

Forschungsergebnis: Meister des Aachener Altars

Künstler des Bildnisses:	Meister des Aachener Altars
Status:	weitgehend anerkannt

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Friedländer	1917		225	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
			Friedländer 1917 – Der Meister des Aachener Altars		
Bejahend	Stange	1952	Stange 1952 – Köln in der Zeit	118	-
Bejahend	Kisky	1961	Kisky 1961 – Der Meister des Aachener Altares	45	-
Bejahend	Stange	1967	Stange 1967 – Köln, Niederrhein	106	-

Auf Basis stilistischer Übereinstimmungen weist Friedländer (1917) dem Meister des Aachener Altars verschiedene Gemälde zu, wobei er auch mögliche Selbstdarstellungen in seine Überlegungen einfließen lässt. Das betrifft einerseits die Berliner Anbetung der Könige,¹ andererseits auch eine Anbetung der Könige aus dem Besitz des Grafen Landsberg-Velen. In beiden Anbetungen erscheine der Maler im Zentrum einer Dreiergruppe von Porträts als junger Mann. Die Bildnisse seien nach Friedländer mit dem Selbstporträt des Malers in der Pilatusszene in Liverpool vergleichbar, wo dieser als älterer Mann auftrete. Aus dieser Beobachtung entwickelt der Autor eine Werkechronologie.²

Stange (1952) argumentiert ähnlich hinsichtlich der Selbstbildnisse des Meisters und leitet ebenfalls eine Chronologie ab. Das Porträt des Malers tauche viermal im Werk auf: erstens in der Neuerburger Anbetung im zweiten Mann von rechts in der hinteren Reihe mit Selbstbildnisblick; zweitens in der Berliner Anbetung der Könige als mittlere Person in der Gruppe hinter dem Mohrenkönig; drittens als auffällige, vom Autor nicht näher bestimmte Figur in der Handwaschung des Pilatus; und viertens als ein Porträt in der Ecce-Homo-Szene in Aachen, das ähnlich wie in der Pilatusszene in Liverpool verankert ist.³ Das Porträt in Berlin wird von Stange als das eines jungen, jedoch bereits reiferen Mannes eingeschätzt, jenes in Liverpool wäre das Bildnis eines wesentlich älteren Mannes, während das Bildnis in Aachen den Maler als kranken Mann zeige. So sollen die Bildnisse auf erhebliche Unterschiede in den Entstehungszeiten der Werke hinweisen.⁴

1967 bestätigt der Autor das Selbstbildnis des noch jungen Malers am rechten Bildrand.⁵

Kisky (1961) nimmt Friedländers chronologische Einschätzung der Selbstdarstellungen des Meisters wertneutral auf. Vieles spreche dafür, dass die Werke in folgender Reihenfolge entstanden sind: Anbetung der Könige Neuerburg, Berliner Anbetung, Liverpooler Handwaschung und Aachener Ecce-Homo. Die von Friedländer thematisierten Selbstdarstellungen des Meisters seien dabei als einigermaßen sicher zu bewerten.⁶ (Der Autor kombiniert die beiden Forschungsmeinungen von Friedländer und Stange.)

Verweise

1. Zur Selbstdarstellung in der Berliner Anbetung der Könige vgl. den Vortext zum Meister von Aachen. ↵

2. Friedländer 1917, 225. ↵
3. Zu den angesprochenen Selbstdarstellungen in Berlin und Aachen vgl. den Einführungstext zum Meister von Aachen. ↵
4. Stange 1952, 118. ↵
5. Stange 1967, 106. ↵
6. Kisky 1961, 45. ↵

Bildnis 2



Bildrechte

Copyright: Bildarchiv Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck

Lokalisierung im Objekt:	erste Figur rechts vorne
Ausführung Körper:	Kniestück; Rückenfigur
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	der dritte der Heiligen Könige
Blick/Mimik:	Blick nach links in Richtung Anbetungsszene
Gesten:	hält Gabenpokal in den Händen
Körperhaltung:	aufrecht
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	Rückenfigur am äußerst rechten Bildrand, von diesem seitlich und unten überschnitten; in der üblichen Verankerung hinter den ersten beiden Königen; zur Anbetungsszene hin orientiert
Formale Besonderheiten:	Schriftzeichen (HE/AN) an einem Gurt (?) unter der Schärpe
Attribute:	Gabenpokal; Schwert
Kleidung:	Kleidung eines Königs

Zugeordnete Bildprotagonisten:	die beiden anderen Könige
--------------------------------	---------------------------

Forschungsergebnis: Meister des Aachener Altars

Künstler des Bildnisses:	Meister des Aachener Altars
Status:	Einzelmeinung

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Rensing	1964	Rensing 1964 - Der Meister des Aachener Altares	229-234, bes. 232	-

Rensing (1964) geht nach Analysen einer Inschrift in Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld auf dem Seitenflügel des Passionsaltars in Liverpool und einer weiteren in der hier diskutierten Anbetung der Könige davon aus, dass es sich jeweils um Signaturen handelt, die die Identität des Malers in verschleierter Form preisgeben. In Liverpool sind die Buchstaben SO / HRM / TX auf der Scheide des Schwertes des als Rückenfigur ausgeführten Soldaten im Vordergrund zu lesen. In der Anbetung der Könige erscheinen die Zeichen HE und AN, die Rensing mit RM zu HERM ergänzen will, an ähnlicher Stelle an der Figur des jüngsten der Heiligen Könige im vorderen linken Bildeck. Auf Basis dieser Inschriften stellt der Autor die These auf, dass der Maler mit dem Goldschmied Hermann Soytmann gleichgesetzt werden könnte. Zwar räumt Rensing ein, dass die Selbstdarstellungen des Malers bereits zugeordnet sind,¹ dennoch könne man bei diesem stark individualisierten jüngsten König mit Schnauzbart an eine Selbstdarstellung des Meisters denken, der sich durch das Attribut der kostbaren Goldschmiedearbeit der Schwertscheide in seiner Doppelfunktion als Maler und Goldschmied ausweise. „Er selbst als Modell für den jüngsten König – gewiß keine neue Erfindung, aber ein kühner Gedanke für ihn und – den Forscher“² so der Autor. Die Figur mit Bart (folglich die mögliche Selbstinszenierung) wiederholt sich in Liverpool im Mann, der direkt hinter der Rückenfigur mit der Inschrift steht und in Richtung BetrachterIn blickt.³

Verweise

1. Rensing gibt ohne Angaben von Quellen bzw. näherer Erläuterungen summarisch an, dass für den Meister vier Selbstdarstellungen allgemein bekannt sind. Vgl. Rensing 1964, 232.←

2. Ebd.←

3. Ebd.←

Überzeugende Randposition I

Das mutmaßliche Selbstporträt in der Anbetung der Könige aus der Neuerburger Sammlung wurde bereits 1917 von Friedländer erkannt und zur Datierung des Gemäldes

herangezogen. Das ist ein Ansatz, den auch Stange Mitte des 20. Jahrhunderts entsprechend weiterführte.¹ So nehme der Maler in der Anbetung der Könige erstmals eine Hintergrundposition am Rand ein und blicke in der für eine Selbstdarstellung üblichen Manier auf die BetrachterIn. Dieser These ist nichts entgegenzusetzen, zumal sie sowohl im Abgleich mit üblichen Darstellungen von Selbstporträts der Zeit als auch in einem internen Vergleich mit den restlichen Selbstbildnissen des Meisters Bestand hat.² Das Selbstbildnis in der Anbetung der Könige ist zwar wie alle thematisierten Selbstporträts des Meisters von Aachen, die in ähnlicher Position, Aufmachung und Physiognomie ausgeführt sind, wegen mangelnder Quellen nicht verifizierbar, aber dennoch sehr wahrscheinlich. Als besonders überzeugender Vergleich ist das vorgeschlagene Selbstporträt des Meisters in der Berliner Anbetung der Könige zu nennen, bei dem es sich ebenfalls um die mittlere Figur in einer Dreierkonstellation von Bildnissen handelt, die sich hinter dem jüngsten König einfindet.³ Hier wie dort kann spekuliert werden, ob es sich nicht nur um Selbstdarstellungen, sondern eventuell gar um Werkstattbilder handeln könnte. In diesem Kontext kann etwa das Beispiel des Monforte-Altars von Hugo van der Goes, der als anerkannte Inspirationsquelle für die meisten Königsanbetungen der Zeit und entsprechend auch für den Meister von Aachen gilt, zum Abgleich herangezogen werden. In beiden Fällen – bei van der Goes und beim Aachener Meister – finden sich am rechten Rand und in der hintersten Figurenebene mögliche Selbstdarstellungen in Kombination mit Profilfiguren.

1964 stellte Rensing den in der Forschung weitgehend anerkannten Selbstdarstellungen jedoch eine weitere These entgegen.⁴ Der Autor setzt den Meister von Aachen unter Berücksichtigung der Schriftzeichen in vorderen Bildfiguren des hier vorliegenden Gemäldes und in der Liverpooler Handwaschung mit dem Goldschmied Hermann Soytmann gleich und meint, dass der Schöpfer der Bilder beide Handwerke ausgeführt habe. In weiterer Folge stellt Rensing die These auf, dass es sich bei einer Bildfigur mit dunklen Haaren und Schnauzbart, die in Liverpool aus der Position hinter einer Rückenfigur heraus auf die BetrachterIn blickt und in der Anbetung als dritter der Heiligen Könige auftritt, um eine Selbstdarstellung handeln könnte.

Rensings These wurde in der Forschung nicht weiterverfolgt. Die Figur in der Liverpooler Tafel käme wegen ihrer Verankerung und BetrachterInnenansprache eventuell als Selbstporträt in Frage, keinesfalls gilt dies aber für die Figur des Königs in der Anbetung. Zwar wurden vereinzelt Bildnisse von Königen als Selbstdarstellungen in sehr privilegierter Position vorgeschlagen, wie etwa mehrfach im Fall von Friedrich Herlin, doch konnten diese Thesen nicht bestätigt werden.⁵ Auch wenn man auf niederländische Einflüsse fokussiert, die beim Meister ohne Zweifel gegeben sind (man beachte nur die Figur des ältesten Königs in der Tafel, die unzweifelhaft vom Mann mit Nelke⁶ von Jan van Eyck inspiriert ist), kann kein entsprechendes Beispiel gefunden werden. Die nach dem derzeitigen Wissenstand einzige bekannte Thematisierung eines Königs als Selbstdarstellung in einem niederländischen Gemälde der Zeit wurde für den jüngsten König im Columba-Altar Rogier van der Weydens angestellt und auch diese entbehrt jeder Grundlage.⁷

Verweise

-
1. Friedländer 1917, 225; Stange 1952, 118. Zu den detaillierten Überlegungen der beiden Forscher vgl. weiterführend den Forschungsstand zum Selbstporträt. Zur Neuerburger Königsanbetung weiterführend vgl. u. a. Andree u. a. 1961.←
 2. Zu den Selbstdarstellungen des Malers im Überblick vgl. den Einleitungstext zum Meister von Aachen.←
 3. Vgl. weiterführend den Einführungstext zum Meister von Aachen.←
 4. Rensing 1964.←
 5. Vgl. weiterführend die Katalogeinträge zu Herlins Anbetungen der Könige von 1459 und 1462.←
 6. Jan van Eyck, Mann mit Nelke, um 1435, Berlin, Gemäldegalerie.←
 7. Vgl. weiterführend den Forschungsstand zum dritten König im Columba-Altar.←

Literatur

Andree, Rolf/Aust, Günter/Leppin, Helmut R./Vey, Horst/Wallrath, Rolf: Die Anbetung der Heiligen Drei Könige. 36, in: Wallraf-Richartz-Museum (Hg.): Der Meister des Bartholomäus-Altaraes - der Meister des Aachener Altaraes. Kölner Maler der Spätgotik (Kölner Maler der Spätgotik; Ausstellungskatalog, Köln, 25.3.-28.5.1961), Köln 1961, 108f.

Friedländer, Max J.: Der Meister des Aachener Altars, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, 38. Jg. 1917, H. 9, 221-226.

Kisky, Hans: Der Meister des Aachener Altaraes, in: Wallraf-Richartz-Museum (Hg.): Der Meister des Bartholomäus-Altaraes - der Meister des Aachener Altaraes. Kölner Maler der Spätgotik (Kölner Maler der Spätgotik; Ausstellungskatalog, Köln, 25.3.-28.5.1961), Köln 1961, 44-54.

Rensing, Theodor: Der Meister des Aachener Altaraes, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1964, H. 26, 229-234.

Stange, Alfred: Köln in der Zeit von 1450 bis 1515 (Deutsche Malerei der Gotik, 5), München u. a. 1952.

Stange, Alfred: Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen (Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, 1), München 1967.

Zitievorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Anbetung der Könige (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/meister-des-aachener-altars-anbetung-der-konige-um-1500-in-privatsammlung/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstdarstellungen in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck - Institut für Kunstgeschichte