

Die wundersame Brotvermehrung

Weyden, Pieter van der

1491 bis 1495

Australien; Melbourne; National Gallery of Victoria

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Die wundersame Brotvermehrung

Bildnis 1

→ Weyden, Pieter van der

Diskussion: Melbourne-Altar I – ein Mann und eine Fliege

Literaturverzeichnis

Künstler: Weyden, Pieter van der

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 Gesamtaltaransicht extrahiert; Hintergrund reduziert

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

Detailtitel:	Die wundersame Brotvermehrung (Mitteltafel von: Triptychon der Wunder Christi)
Alternativtitel Deutsch:	Wunder der Brote und Fische; Die Speisung der Zehntausend
Titel in Originalsprache:	Wonder van de broodvermenigvuldiging
Titel in Englisch:	Miracle of Christ; The Miracle of the Loaves and Fishes
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:	Altarbild; Tafelbild
Material:	Öl
Bildträger:	Holz (Eiche)
Maße:	Höhe: 113,9 cm; Breite: 83,2 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:	Brotvermehrung
Iconclass:	71N15 - a hundred men are fed with twenty loaves of bread: Elisha receives barley bread of the first-fruits and a sack of corn which he multiplies to feed a hundred men
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
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 Diskussionen zum Stifter (Duc Adolphe de Clèves,¹ oder Philippe de Clèves mit Françoise de Luxembourg²), zur frühen Provenienz³ und zum Erwerb des Altars durch die Nationalgalerie Melbourne.⁴

Verweise

-
1. Friedländer 1926, 106.↵
 2. Hudson 2013, bes. 4-14.↵
 3. Hoff 1995, 108.↵
 4. 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:	erste Männerfigur von links in vorderster Bildebene
Ausführung Körper:	Ganzfigur sitzend
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Die Figur befindet sich in Gesellschaft mehrerer zeitgenössischer Porträtfiguren. Zu ihrer Rechten werden Körbe mit Brot

	bereitgestellt. Die eigentliche sakrale Handlung, Christi Wundertätigkeit, ist weit entfernt dargestellt (Mittelgrund, rechte Bildhälfte, auf einer Felsformation).
Blick/Mimik:	verinnerlichter Blick nach rechts vorne; konzentrierte Mimik
Gesten:	Hände kaum sichtbar; verschränkte Finger
Körperhaltung:	seitlich aufrecht sitzend; Hände verschränkt; linker Fuß Richtung Brotkörbe ausgestreckt
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	nahe der linken Bildschwelle in der vordersten Figurenebene; in einer Figurenreihe sitzend, die wie die parallel rechts dazu aufgeführte Reihe eine perspektivische Bildentwicklung nach mitte/links hinten verursacht; von der vorgelagerten Frauenfigur überschritten; Betonung des Kopfes durch die auffällige, unmotiviert wirkende Kopfbedeckung der Dame hinter dem Bildnis (Hell-Dunkel Kontrast); durch die dunkle Kleidung auffällig aus der Reihe herausstechend
Kleidung:	monochrom dunkle Kleidung (samt Kappe), Pelzbesatz; auffällige Übereinstimmung des Gewandes mit dem des möglichen Selbstporträts in der Hochzeit zu Kana desselben Altars
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Figuren der Reihe, insbesondere die junge Frau links vor dem Porträt mit einer auf dem Kleid sitzenden Fliege; weitere mögliche Selbstporträtfiguren auf den beiden Seitenflügeln, in: Hochzeit zu Kana (linker Flügel) und Auferweckung des Lazarus (rechter Flügel)

Forschungsergebnis: Weyden, Pieter van der

Künstler des Bildnisses:	Weyden, Pieter van der
Status:	kontrovers diskutiert
Andere Identifikationsvorschläge:	König Karl VI. von Frankreich

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend	Conway, Ricci	1922	Conway, Ricci 1922 – A Flemish Triptych for Melbourne	166	-
Erstzuschreibung	Périer- D'Ieteren	1994	Périer-D'Ieteren 1994 – Contributions to the Study	o. S.	-
Bejahend	Martens	1998	Martens 1998 – Portrait explicite et portrait implicite	31-40, 66	-
Bejahend	Carlier	2007	Carlier 2007 – Œuvres de jeunesse du Maître	92	-
Bejahend	Périer- D'Ieteren	2013	Périer-D'Ieteren 2013 – Le portrait à Bruxelles au	74	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Hudson	2013	Hudson 2013 – Paradise for Ever	4	-
Skeptisch/ verneinend	Steyaert	2013	Steyaert 2013 – Pieter van der Weyden et	98f	-

Ricci (1922) stellt in seiner Beschäftigung mit den Porträts im Melbourne-Altar eine Ähnlichkeit der möglichen Selbstbildnisfigur mit dem französischen König Karl VI. fest.¹

Périer-D'Ieteren (1994) identifiziert den Mann mit den individuellen Zügen und dem intensiven Blick – eine Figur, die bis dahin kaum Beachtung in der Forschung gefunden hat – als Selbstdarstellung. In schlichter, bürgerlicher, einem Maler entsprechender Kleidung (pelzgefüttertes Gewand und Haube) sitze er zwischen höfischen Würdenträgern und nehme dabei eine Haltung ein, die ihn von den anderen unterscheidet. Besonderes Augenmerk richtet Périer-D'Ieteren auch auf die Frauenfigur links vor dem Porträt, die aus dem Repertoire der Werkstatt Rogier van der Weydens stammt. Sie wirft die Frage auf, ob das Frauenbild integriert wurde, um die Kontinuität der Werkstatt zu bestätigen und die eigenen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Eingesetzt als heraldische Figur werte sie den Maler in seiner Funktion als Hauptverantwortlichen für den Gesamtaltar auf. „On the other hand, the painter conscious of the importance of the task entrusted to him would integrate his own portrait into the composition as well.“²

Martens (1998), der die Figur unter Bezugnahme auf Périer-D'Ieterens Erstüberlegungen und mit Hinweis auf die zeitgenössische Kleidung und die individuelle Physiognomie als Porträtfigur bestätigt,³ geht der Frage nach einem möglichen implizierten Selbstporträt unter Berücksichtigung niederländischer Traditionen nach. Nach Ausschluss alternativer Zuordnungsmöglichkeiten (etwa als Stifter) unterstützt er die Glaubwürdigkeit des Selbstbildnisses über die Identifizierung von zwei weiteren Selbstdarstellungen im Altarverband, die sich in der Hochzeit zu Kana und der Erweckung des Lazarus befinden. Diese belegt er mittels formaler Übereinstimmungen (schwarze Kappen) und wertet sie als bildliche Signaturen der Hauptmeister.⁴ In einer weiterführenden Analyse betont Martens den Zusammenhang zwischen der Selbstporträtfigur in der Mitteltafel und einer als Trompe-l'oeil ausgeführten, überproportional großen Fliege auf dem Kleid der direkt vor dem Mann positionierten Frauenfigur: Unter Bezugnahme auf Vergleichsbeispiele, wie etwa das Selbstporträt des Künstlers mit seiner Gattin (samt Fliege)⁵ des Meisters von Frankfurt, konstatiert er im Zusammenspiel von Insekt und Männerfigur eine künstlerische Verdoppelung der Signatur. Zudem stellt Martens in einem direkten physiognomischen Vergleich einen Zusammenhang mit Jacques le Boucqs Porträt des Malers Rogier van der Weyden im Recueil-d'Arras⁶ an und belegt damit auch die Identifizierung des Meisters der Katharinenlegende mit Rogiers Sohn Pieter van der Weyden.⁷

Carlier (2007) bestätigt alle drei Selbstdarstellungen im Melbourne-Altar und stellt Übereinstimmungen der Kleidung dieser Bildnisse mit der eines von ihr als Selbstdarstellung identifizierten Porträts des Meisters der Legende der hl. Magdalena im linken Bereich der Tafel zu Opfergaben und Verehrung der Reliquien des hl. Rumold⁸ fest.⁹

Steyaert (2013) erwidert auf Martens Argumentation zur Ähnlichkeit des Bildnisses mit dem Porträt von Rogier van der Weyden, dass dies kein solides Argument für eine Identifizierung sei. Steyaert steht der Selbstporträtthese skeptisch gegenüber, es könne sich, so der Autor, ebenso um ein Stifterbildnis handeln.¹⁰

2013 bestätigt Périer-D'Ieteren ihre Einschätzung im Rahmen einer allgemeinen Feststellung zu Porträtformen, wie etwa Selbstporträts oder integrierte Selbstporträts, die einem Entwicklungsprozess unterliegen und zunehmend vermehrt auftreten. Als Beispiel führt sie das in versteckter Manier ausgeführte Bildnis des Meisters im Zentralblatt des Melbourne-Altars an.¹¹

Hudson (2013) bezieht sich auf die Forschungsergebnisse von Périer-D'Ieteren und Martens und vermerkt wertneutral, dass die Figur im Vordergrund der Brotvermehrung als eine Selbstdarstellung des Meisters der Tafel, bei dem es sich um Pieter van der Weyden handeln sollte, vorgeschlagen ist.¹²

Verweise

-
1. Conway/Ricci 1922, 166.↵
 2. Périer-D'Ieteren 1994.↵
 3. Martens 1998, 31.↵
 4. Ebd., 32-37.↵
 5. Meister von Frankfurt, Selbstporträt des Künstlers mit seiner Gattin, 1496, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Vgl. weiterführend die Ausführungen zum Meister von Frankfurt.↵
 6. Jacques le Boucq, Recueil d'Arras, Porträt des Malers Rogier van der Weyden, um 1570, Arras, Bibliothèque Municipale, Ms. 266, f. 276, Inschrift: Maitre Rogiel, peintre de grand renom. Vgl. weiterführend den Einleitungstext zu Rogier van der Weyden.↵
 7. Martens 1998, 39f, 66.↵
 8. 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.↵
 9. Carlier 2007, 92.↵
 10. Steyaert 2013, 98f.↵
 11. Périer-D'Ieteren 2013, 74.↵
 12. Hudson 2013, 4.↵

Melbourne-Altar I - ein Mann und eine Fliege

Die Mitteltafel des Melbourne-Altars zeigt eine synchrone Anordnung verschiedener Sequenzen aus den Wundertätigkeiten Christi, deren vorderste und titelgebende die Szene zur Wundersamen Brotvermehrung ist.¹ Gesäumt von zwei Reihen sitzender Figuren, die sich perspektivisch in den Mittelgrund erstrecken, ist ein Jünger dabei, Brot und Fischreste

in Körben zu sammeln. In diese Erzählung ist eine mögliche Selbstdarstellung integriert, die sich deutlich von der Vielzahl der dargestellten Protagonisten abhebt und in der linksseitigen Gruppe zu finden ist. Besondere Betonung erfährt das Porträt durch monochrome dunkle Kleidung, die mit dem hellen Gewand der Dame im Vordergrund und der dominanten Kopfbedeckung der hinteren Frau kontrastiert. Die porträthaften Züge, die ernsthafte und erhabene Ausstrahlung sowie die dezente, aber hochwertige Kleidung unterstreichen den herausragenden Status der Figur.

In der Forschung zum vermutlichen Selbstporträt wurde der Fokus insbesondere auf drei Aspekte gelegt: erstens auf die schwarze Kopfbedeckung als Erkennungsmerkmal der Werkstattmitglieder, zweitens auf die daraus resultierende Zusammenschau von verschiedenen Selbstdarstellungen im Gesamtaltar, drittens auf Bezugnahmen zu Rogier van der Weyden und dabei insbesondere auf die Aussagekraft der bedeutungsperspektivisch inszenierten Fliege als selbstreferenzielles Zeichen auf dem Kleid der idealisierten Frauenfigur im linken vorderen Eck.² Über diese in unmittelbarem Kontakt mit dem Selbstporträt stehende Dame ist die Selbsteinschätzung des Malers verbildlicht. Der als Pieter van der Weyden, als Sohn Rogier van der Weydens, identifizierte Meister entlehnt die Figur dem Repertoire des Vaters und stellt sich damit in seine künstlerische Nachfolge.³ Das Insekt kann mit Martens und nach Arasse,⁴ der den Trompe-l'oeil-Effekt einer Fliege nahe der Unterschrift des Malers Petrus Christus im Porträt eines Kartäusers⁵ bespricht, als eine künstlerische Verdoppelung der Signatur bezeichnet werden. Das Sujet belegt den innovativen Gehalt des Meisters, zeichnet ihn als in dieser niederländischen Tradition bewandert aus und betont seine malerischen Fähigkeiten. „Si la mouche en trompe-l'oeil ‚redoubler‘ une signature, on comprend aisément qu'elle puisse aussi être associée à cette ‚signature figurée‘ qu'est, par définition, tout autoportrait. [...] Elle signalent, par leur ‚excès‘ éphémère de présence, typique du trompe-l'oeil, la présence du peintre dans son oeuvre, et désignent, du même coup, son portrait comme un autoportrait...“⁶ Wie Martens zu Recht verdeutlicht, stehen Künstlerselbstporträts ursächlich im Dienst des Nachweises von Autorenschaft, die es besonders im Zusammenhang mit künstlerischen Fertigkeiten zu betonen gilt. Die Fliege reiht sich in Motive der Augentäuschung ein, die bereits in der antiken Literatur zur Illustration besonderer malerischer Fähigkeiten beschrieben sind.⁷ Pieter van der Weyden eröffnet über das Figurengefüge von möglicher Selbstdarstellung und Frau mit Fliege vielerlei Bezugsmöglichkeiten: in die Frühgeschichte der Kunst, in die Tradition niederländischer Entwicklungen, zu den Errungenschaften der Vorgängergeneration und dabei insbesondere zu Rogier van der Weyden. In einem wesentlichen Punkt gelingt es Pieter auch, seinen Vater zu übertreffen. Indem er seine Selbstdarstellung mit denen seiner Werkstattmitarbeiter auf den Seitenflügeln sowohl parallelisiert (schwarze Kappen, auffällige Pelzbesätze an den Kleidungsstücken) als auch differenziert (verschiedene Darstellungsmodi) und sich selbst in Form eines klassischen, integrierten Selbstporträts überdeutlich als Zeuge einer sakralen Handlung einbringt, definiert er seinen Führungsanspruch. Unter der Leitung von Pieter van der Weyden hat die Werkstatt einen Prototyp eines geschlossenen Altarensembles geschaffen, das die zeitgenössischen Entwicklungen hinsichtlich integrierter Selbstdarstellungen zusammenführt.

Verweise

1. Die Wundersame Brotvermehrung ist etwa ergänzt um die Heilung der Kranken, Boote am See von Galiläa, Petrus und Christus am Wasser gehend; Städte wie Capernaum oder Bethsaida.↵
2. Vgl. den Forschungsstand und den Einleitungstext zu Pieter van der Weyden.↵
3. Einen direkten Bezug zu Rogier belegen neben dem Frauenporträt etwa auch die Hunde in vorderster Bildebene und die siebte Figur in der Figurenreihe rechts, die nach einem Porträt Rogier van der Weydens als Isabella von Portugal identifiziert wurde. Vgl. weiterführend u. a. Hoff 1995, 110; Périer-D'Ieteren 1994. Zur Dame in Weiß vgl. Rogier van der Weyden, Die Beweinung Christi, 1460–64 (?), Den Haag, Mauritshuis; zu den beiden Hunden vgl. Rogier van der Weyden, Columba-Altar, zu Isabell von Portugal vgl. Rogier van der Weyden, Porträt von Isabell von Portugal, um 1450, Los Angeles, Getty Center. Zudem ist die prinzipielle Figurenauffassung des Meisters der Katharinenlegende eng mit Rogier van der Weydens verwandt, vgl. Périer-D'Ieteren 1994.↵
4. Arasse 1996, 117–126, bes. 122–125.↵
5. Petrus Christus, Porträt eines Kartäusers, 1446, New York, Metropolitan Museum of Art.↵
6. Martens 1998, 39.↵
7. Etwa die Trauben des Parrhasios oder der Vorhang des Zeuxis: „[Parrhasios] soll sich mit Zeuxis in einem Wettstreit eingelassen haben; dieser habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, daß der auf das Urteil de Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen.“ Es war Parrhasios gelungen „ihn [Zeuxis] als Künstler [zu] täuschen.“ Plinius, d. Ä. (hg. von König 1978), 55 (Naturalis historiae I, XXXV, 66).↵

Literatur

Arasse, Daniel: Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture (Champs, 624), Paris 1996.

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'oeuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle (Tagungsband, Lille, 23.–24.06.2005), Lille 2007, 87–98.

Conway, Martin/Ricci, Seymour de: A Flemish Triptych for Melbourne, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, 40. Jg. 1922, H. 229, 162–171.

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.

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).

Plinius, C. Secundus, d. Ä.: Naturkunde. Farben Malerei Plastik (Naturalis historiae, XXXV), hg. von Roderich König, München 1978.

Périer-D'Ieteren, Catheline: Contributions to the Study of the Melbourne Triptych. II. The Miracle of the Loaves and Fishes, The Raising of Lazarus, The Rest on the Flight to Egypt and St Peter, in: Art Journal (34), 1994, <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/contributions-to-the-study-of-the-melbourne-triptych-ii-the-miracle-of-the-loaves-and-fishes-the-raising-of-lazarus-the-rest-on-the-flight-to-egypt-and-st-peter/> (19.05.2021).

Périer-D'Ieteren, Catheline: Le portrait à Bruxelles au tournant du XVe siècle. Tradition et rupture, in: Bücken, Véronique/Steyaert, Griet (Hg.): L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520, Brüssel u. a. 2013, 67-80.

Steyaert, Griet: Pieter van der Weyden et l'atelier de Rogier van der Weyden après sa mort, in: Bücken, Véronique/Steyaert, Griet (Hg.): L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520, Brüssel u. a. 2013, 97-101.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Die wundersame Brotvermehrung (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/veyden-pieter-van-der-die-wundersame-brotvermehrung-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