

Weyden, Rogier van der



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Sammlung Pinakothek

Lizenz: CC-BY-SA 4.0

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Weitere Namen:	Rogier VanderWeyden; Roger van Weyden; Roger van der Weyden; Roger VanderWeyden; Rogier de Pasture; Rogier de la Pasture; Rogier de LaPasture; Roger de Pasture; Roger de LaPasture; Roger de La Pasture; Rogelet de La Pasture; Rogelet de la Pasture; Rogier de LePasture; Roger de LePasture; Roger de le Pasture; Regelet de le Pasture; Rogelet de le Pasture; Roger von Brügge; Maître de Flémalle; Rogier de le Pasture
Geburt:	1390 bis 1400 in Tornai
Tod:	1464 in Brüssel
Lexika:	AKL GND

Der Unsterbliche

„[D]ie Außerordentlichkeit seiner Kunst [hat] seinen Namen unsterblich gemacht“,¹ so van Mander über Rogier van der Weyden, der als Nachfolger und künstlerischer Erbe von Jan van Eyck und Robert Campin zu den bedeutendsten niederländischen Malern des 15. Jahrhunderts zählt. Sein Einfluss sollte drei Generationen lang anhalten.²

Verschiedene Porträts Rogier van der Weydens verleiten ForscherInnen zur Annahme, die Gesichtszüge des Malers zu kennen. Diese sollen sich insbesondere durch eine dominante Nase, einen sich kraftvoll vorwölbenden Mund, ausgeprägte Nasolabial- und Stirnfalten,

deutlich ausgebildete Tränensäcke sowie große Augen in einem insgesamt markanten und schmalen Gesicht auszeichnen. Daraus resultieren zahlreiche, auf diesen physiognomischen Eigenschaften aufbauende Vergleiche und Zuordnungen von Porträts und Selbstdarstellungen, die teils jeder Grundlage entbehren. Identifizierungen nach Ähnlichkeiten gestalten sich prinzipiell schwierig. Dies gilt insbesondere im Fall Rogier van der Weydens, weil einerseits kein zweifelsfrei identifiziertes Selbstporträt des Malers erhalten ist, worauf man direkt Bezug nehmen könnte, und zum anderen, weil Rogier eine große, florierende Werkstatt unterhielt, in der großzügig mit Schablonen gearbeitet wurde, wodurch sich wiederholende Motive (auch Porträts) erklären.³

Als dem Maler ähnlichstes Bild gilt nach allgemeiner Auffassung eine im Recueil d'Arras, einer Porträtsammlung des 16. Jahrhunderts, abgebildete Zeichnung. Das inschriftlich als Porträt des Malers Rogier van der Weyden gekennzeichnete Männerbild wird teils als Zeichnung nach einer verlorenen Selbstdarstellung verstanden.⁴ Ebenso verhält es sich mit einem in der Porträtsammlung von Lampsonius publizierten Kupferstich zu ROGERO BRVXELLENSI PICTORI.⁵ Zu auf diesen Grafiken aufgebauten Überlegungen sei pars pro toto Campbell angeführt, der das Gemälde Ein Mann und eine ältere Frau beim Beten (Rogier van der Weyden und seine Frau Elisabeth Goffaert?)⁶ aus der Werkstatt van der Weydens in Abgleich mit der Zeichnung in Arras sowie der Grafik bei Lampsonius bringt. Er stellt fest, dass es sich beim Männerporträt aufgrund physiognomischer Übereinstimmungen um ein Bildnis Rogiers handeln sollte. Da das Gemälde wohl der rechte Flügel eines verlorenen Diptychons oder Triptychons sein müsse (evtl. mit einer Mariendarstellung), könnte die Druckgrafik durch das darauf im Hintergrund angeführte Andachtsbild auf diese verlorene Tafel anspielen, weshalb diese als unmittelbares Vorbild des Gemäldes festzustellen sei. Wie die Zeichnung in Arras rekurriere die Grafik zudem auf ein verlorenes Original. Resümierend schließt Campbell, dass es ein Porträt Rogiers aus der Zeit um 1440 gegeben haben sollte - vermutlich eine Selbstdarstellung, die die Basis der drei Bildnisse gewesen sein müsse.⁷ Weitere Hinweise zu verlorenen Selbstdarstellungen Rogier van der Weydens gehen in verschiedene Richtungen: Ein Porträt eines Mannes ist in einem Bericht von Marcantonio Michiel (Humanist, Venedig) von 1531 vermerkt,⁸ ein anderes habe sich im 17. Jahrhundert im Besitz von Jerome van Winghe (Kanoniker, Kathedrale von Tournai) befunden.⁹ Zu den Porträts, die zudem zu Vergleichszwecken herangezogen werden, zählen vorrangig ein Stich in Isaac Bullarts Académie des Arts et des Sciences,¹⁰ ein Porträt eines jungen Mannes in Berlin,¹¹ das Bildnis eines Mannes mit Totenschädel, das als Selbstporträt von Albrecht Bouts identifiziert wurde,¹² das Robert Campin zugeschriebene Porträt eines Mannes¹³ und eine Silberstiftzeichnung eines alten Mannes (Tete de Vieillard).¹⁴ Auch wird das idealisierte Porträt des hl. Lukas in der Lukas-Madonna vielfach als Anknüpfungspunkt für Identifizierungen herangezogen.¹⁵

Die Ambivalenz der Forschung zu niederländischen integrierten Selbstdarstellungen zeigt sich in besonderem Maße im Zusammenhang mit Rogier van der Weydens verlorenen Gerechtigkeitsbildern (1439 bis um 1450).¹⁶ Es handelte sich dabei um die frühesten dokumentierten Beispiele des Genres - um Gemälde, die in didaktischer Absicht als Beispiele einer guten Regierung in Räumen der Rechtsprechung angebracht wurden. Mit seinen für den Goldenen Saal des Rathauses in Brüssel bestimmten Tafeln begründete

Rogier eine Tradition, die ihre Fortführung etwa in Gemälden von Dieric Bouts oder Gerard David finden sollte. Vier monumentale Bilder mit Szenen aus der Trajan-, Gregor- und Herkinbaldvita,¹⁷ ergänzt um entsprechende erklärende Legenden, die durch das französische Bombardement der Stadt 1695 zerstört wurden, sind über Quellen belegt und teilweise beschrieben.¹⁸ Die Tafeln, die zu den künstlerischen Highlights ihrer Zeit zählten, wurden von zahlreichen Interessierten besichtigt, darunter etwa der Theologe Cusanus oder der Humanist Bartolomeo Facio, die noch zu Rogiers Lebzeiten über sie berichteten.¹⁹ In den Gerechtigkeitsbildern habe sich neben zwei Signaturen und einer Datierung (1439)²⁰ auch ein Selbstporträt des Malers befunden, auf das Besucher wohl aufmerksam gemacht wurden.²¹ Vor dem Hintergrund der Quellenlage wird diese mögliche Selbstdarstellung teils als „[d]as prominenteste Selbstbildnis in der frühen niederländischen Malerei“²² bzw. als das Bildnis, das die Tradition niederländischer, integrierter Selbstporträts begründete, beschrieben.²³ Einer durchaus umstrittenen These zufolge fand das Bildnis Rogiers Wiederaufnahme in einer, im historischen Museum in Bern verwahrten Tapissieriekopie des Zyklus'. Der Teppich vereint die wesentlichsten Szenen der Rathausbilder in veränderter, teils verkürzter Form.²⁴ Rogier van der Weydens bekanntestes Selbstbildnis ist demnach ein nicht mehr existierendes und erfüllt damit nicht die Kriterien für einen Katalogeintrag in der vorliegenden Datenbank. Da es als ein vieldiskutiertes Beispiel aber eine bedeutende Rolle in der Forschung einnimmt, ist eine Zusammenschau der wesentlichsten Meinungen in der Folge angeführt.

Als wichtigste Quelle zum Bildnis gilt die 1453 von Cusanus verfasste Schrift *De visione dei*, in der der Theologe „ein sehr kostbares Bild im Rathaus zu Brüssel, das von dem großen Maler Roger stammt“²⁵ thematisiert. Cusanus bringt ein Bildnis (?) mit dem göttlichen Wissen und Sehen in Korrelation, indem er es als das eines „Alles-Sehenden“ bezeichnet, das „durch außerordentliche Kunst der Malerei so wirkt, als ob es alles ringsherum überschaue.“²⁶ Cusanus gibt dem Blick eine pädagogische Funktion. Gleichnishaft suchte er, das Göttliche zu erklären.²⁷ Eine Beschreibung des Historiografen und Diplomaten François-Nicolas Baudot, Herr von Buisson und Aubenay (Dubuisson-Aubenay genannt), aus der Zeit zwischen 1623 und 1628 präzisiert eine Selbstdarstellung. Der als „bartlos“ beschriebene Maler habe sich in der dritten Tafel in der Szene Herzog Herkinbald tötet seinen Neffen befunden.²⁸ Kauffmann (1916), der sich vorrangig auf seine Interpretation des cusanischen Texts stützt, identifiziert eine Kopie dieses Selbstbildnisses in der Tapisserie. Er erkennt den Maler in einer herausblickenden und über den Blick die BetrachterIn verfolgende Figur im Sujet Papst Gregor und das Zungenwunder, in einem vom Bericht von Dubuisson-Aubenay abweichenden Bildkompartiment. Durch dunkles Inkarnat, die von den umliegenden Protagonisten abweichende Blickrichtung, die porträthafte individualisierte Erscheinung und den direkten Blick erfährt das Porträt auffällige Betonung im Bildverband.²⁹ Seither entwickeln ForscherInnen Thesen, um den Transfer des Bildnisses in die Tapisserie und seine von der Quelle abweichende kompositorische Verortung zu erklären und damit die Identifikation Kauffmanns zu erhärten bzw. abzulehnen. Hierzu werden Überlegungen zum Produktionsprozess angeführt,³⁰ Korrekturen der historischen Überlieferung angestellt,³¹ Kritik am Umgang der Forschung mit den Quellen geübt,³² das Selbstporträt bzw. die Übertragung des Bildnisses in den Teppich prinzipiell in Frage gestellt,³³ aber auch vorbehaltlos bestätigt. Eine

Sonderposition nimmt Châtelet ein, der auf Basis der abweichenden Berichte davon ausgeht, dass sich zwei Selbstdarstellungen in den Gerechtigkeitstafeln befunden hätten. Eine davon habe möglicherweise im Teppich eine Interpretation erfahren.³⁴ BefürworterInnen wie GegnerInnen argumentieren mit vorhandenen bzw. nicht vorhandenen Ähnlichkeitsbezügen, wobei die Zeichnung in Arras eine entscheidende Rolle spielt.³⁵ Teils führen Thesen zu Identifizierungen weiterer Bildnisse: So gehen etwa Dhanens und De Vos davon aus, dass sich neben dem Künstler auch der programmgebende Theologe, der nach einer Auslegung des Berichts von Dubuisson-Aubenay auch in den originalen Tafeln dargestellt gewesen sein dürfte, im Teppich wiederfindet.³⁶ Mandach, der den Teppich prinzipiell als eine internationale Porträtgalerie ansieht, will neben dem Maler und dem Berater auch den Kartonzeichner abgebildet wissen. Gemeinsam würden die Männerbilder somit die „Urheber“ der Komposition verdeutlichen.³⁷ Cetto beschäftigt sich weiterführend mit einer dem Teppich nahestehenden Entwurfszeichnung aus der Pariser Nationalbibliothek mit einer Szene zur Trajan- und Herkinbaldlegende und will wie Châtelet eine weitere Kopie des Selbstbildnisses von Rogier darin erkennen.³⁸ Van Calster reagiert einschränkend auf diese Theorie, indem er die für eine Identifizierung von Porträts ungenügende Qualität der Zeichnung thematisiert.³⁹ Einen von der verbreiteten Forschungsmeinung abweichenden Impuls bringt Lanckorońska ein, indem sie ein Bildnis am rechten Rand des Teppichs als Kopie der Weyden'schen Selbstdarstellung identifiziert. Dieses zeige sich in äußerster Bescheidenheit und entspreche somit gegenteilig zum Bildnis im zentralen Bildfeld den üblichen Darstellungskonventionen. Mit seiner auffälligen Kopfbedeckung, in der ein Herzogshut anklingt, sei das Bildnis im Zungenwunder in der Mitte hingegen als Philipp der Gute zu erkennen. Während der Herzog im Zentrum des Geschehens dominiere, überblicke der Maler sinnbildlich von einer übergeordneten Warte sein Werk.⁴⁰ Zudem wird der Text von Cusanus, dessen Übersetzung auch Rückschlüsse auf ein Bild anstelle eines Bildnisses zulässt, fallweise genauen Analysen unterzogen. Diese bringen die These zum Selbstporträt teils zum Scheitern,⁴¹ während die Zeilen des Theologen an anderen Stellen als Basis verwendet werden, dem Bildnis ikonischen Charakter zuzusprechen.⁴²

Es scheint müßig, über ein nicht existierendes Selbstporträt zu diskutieren, zumal die Transformation des Bildnisses (so es eines gegeben hat) vom Gemälde in das Medium der Tapiserie und die Veränderung der Komposition die ursprüngliche Idee einer Selbstdarstellung prinzipiell ad absurdum geführt haben. Physiognomische Vergleiche sind schon wegen der technisch bedingten stilisierten Wiedergabe der Szenen im Teppich schwierig, mehr als allgemeine grobe Formen sind kaum seriös in Relation zu setzen. Dies ist umso bedauerlicher, da gerade Rogier van der Weydens Realismus zu detaillierten Betrachtungen auffordert. Allerdings handelt es sich bei den Ausführungen von Cusanus um den ersten verschriftlichten Passus zum Blick aus dem Bild in der Malerei,⁴³ der sich zu einem wesentlichen Mechanismus - zu einem Kriterium von Selbstdarstellungen entwickeln sollte (selbstredend ohne universale Beweiskraft zu haben). Ohne der bereits vielschichtigen Forschungslandschaft einen neuen Impuls geben zu wollen, empfiehlt es sich vor diesen Hintergründen, die beiden diskutierten Porträts - das verlorene Selbstbildnis im Brüsseler Rathaus und das „sogenannte Selbstbildnis“/die Bildniskopie in Bern - einer getrennten Betrachtung zu unterziehen. Die einzige Relevanz des Bildnisses im

Teppich für die Selbstporträtforschung ergibt sich aus den Reminiszenzen zu den Rathausbildern. Die veränderte Komposition und damit auch die zwangsläufig abgewandelte Verankerung des Porträts lassen keine Rückschlüsse auf das ursprüngliche Bildnis zu, dessen einzige als gesichert anzunehmende Merkmale ein aus dem Bild gerichteter Blick und ein bartloses Gesicht sind. Vordergründig verwirrend scheint der Umstand, dass das Bildnis in Brüssel nach Cusanus nur im Bericht von Dubuisson-Aubenay Erwähnung fand – ein Fakt, der bei wohlwollender Betrachtung zwei im Bereich der Spekulation angesiedelte Thesen zulässt: Entweder handelte es sich um ein entsprechend der Vorlieben der Niederländer stark zurückgenommenes Selbstbildnis,⁴⁴ oder das Selbstporträt war derart bekannt, dass es keiner Erwähnung bedurfte. Ungeachtet dessen lassen die Entwicklungen der Zeit – das vermehrte Auftreten von Selbstdarstellungen (im Süden wie im Norden) – ein Selbstporträt van der Weydens plausibel erscheinen. Als mobiler und führender Maler sollte Rogier damit vertraut gewesen sein. Die mögliche Selbstinszenierung van der Weydens bestätigen indirekt auch die in Folge entstandenen Rathausbilder etwa von Bouts oder David (s. o.), in denen sich ebenfalls Selbstdarstellungen befinden.

Folgt man positiven Zuschreibungen von Selbstdarstellungen Rogier van der Weydens in der Forschungslandschaft, so hätte sich der Maler zudem in den Rollen von Heiligen (als Joseph, Nikodemus,⁴⁵ Cosmas und als Heiliger König) und verschiedentlich als Assistenzporträt ohne ikonografische Hinterlegung eingebracht. Die Thesen hierzu sind ausufernd, gegenläufig, sich teils selbst reproduzierend. Keines der thematisierten Bildnisse in der Lukas-Madonna in Boston, im Bladelin-Altar in Berlin, im Columba-Altar in München, in der Florentinischen Grablegung oder in der Medici-Madonna in Frankfurt am Main ist zweifelsfrei als Selbstdarstellung festzumachen, wenngleich eine kleine Rückenfigur im Mittelgrund des Lukasbildes als kryptomorphe Inszenierung gewertet werden kann. Dies gilt auch für einen als mögliches Künstlerbild thematisierten Protagonisten im Berliner Johannes-Altar. Die hierzu als Vermutung formulierte Hypothese ist in einem fragmentarischen Katalogeintrag aufgearbeitet. Nahezu bezeichnend erscheint, dass neben dem verlorenen Selbstporträt in den Gerechtigkeitsbildern die unscheinbarste der vorgeschlagenen Selbstinszenierungen als die wahrscheinlichste (wenn auch nicht verifizierbare) erscheint: die Figur eines Beobachters im Columba-Altar. Gerade dieses Gemälde sorgt ohnehin für Verwirrung, denn nicht weniger als fünf Bildnisse im Zentralblatt zur Anbetung der Könige dieses Altars sind als Selbstporträts thematisiert.

Neben Rogier van der Weyden finden auch Mitglieder der Brüsseler-Schule Eingang in die Datenbank. Dabei handelt es sich um seinen Sohn und Nachfolger Pieter van der Weyden, dessen Selbstporträt in der Wundersamen Brotvermehrung teils ebenfalls über die Zeichnung in Arras (s. o.) untermauert wird,⁴⁶ sowie um eine Gruppe von Malern, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aktiv waren: der Meister der Fürstenporträts, Aert van der Bossche und Jan van Coninxloo. Selbstinszenierungen der Schule werden insbesondere in zwei in Kooperation gearbeiteten Ensembles, im Melbourne-Altar, einem Triptychon zu den Wundern Christi und in drei Tafeln zu einem Heiligen, zum Thema gemacht. Ein weiteres Gemälde von Aert van den Bossche, das Gastmahl des hl. Hiob, ist zudem Teil der Katalogeinträge in der Datenbank.

Die Tradition des Selbstporträtierens dürfte sich in der Malerfamilie van der Weyden fortgesetzt haben und ließ auch Rogier van der Weyden post mortem zu Ehre kommen. So erwähnt Adrianus Heylen in den Historischen verhandelning over the Kempen ein Selbstporträt von Goosen van der Weyden, dem Enkelsohn Rogiers, das dieser gemeinsam mit einem Porträt seines Großvaters inszeniert habe. Die Bildnisse befanden sich in einem 1535 für die Abtei von Tongerlo geschaffenen, zwischenzeitlich verlorenen Marienaltar (vermutlich auf einem Außenflügel) und waren inschriftlich beglaubigt: „Arnoldi Streyterii huius ecclesiae abbatis hanc depinxit posteritatis monumentum tabulam Goswinus van der Weyden septuagenarius sua canitie quam infra ad vivum exprimit imaginem artem sui avi Rogeri nomen Apelli suo aevo sortiti imitatus redempti orbis anno 1535.“⁴⁷

Verweise

1. Van Mander (Floerke 2000), 37.↵
2. Kemperdick 2007, 6. Aus der umfangreichen Literatur zu Rogier van der Weyden vgl. bes. De Vos 1999.↵
3. Zu Rogiers Werkstatt allgemein und mit Fokus auf Analyse des Werks hinsichtlich innerer Zusammenhänge (etwa durch die Verwendung von Werkstattvorlagen) vgl. Campbell 2009c, zur Entwicklung von Bildmotiven, insbesondere Porträts aus Werkstattvorlagen vgl. bes. 115f.↵
4. 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, painctre de grand renom. Zur Zeichnung als zu bejahendes und zu Vergleichszwecken geeignetes Bildnis van der Weydens vgl. u. a. Cetto 1966, 102-104; Châtelet 1975, 72-74; Destrée 1930, 79f; Gigante 2010, 117f; Marrow 1997, 54; Marschke 1998, 379 (Anm. 411); Panofsky 1955, 398f; Panofsky 1971, 248; Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 246; Périer-D'Ieteren 1979b, 42; Reynolds 2012, 79; Ring 1913, 105; van Calster 2003. Zur Grafik als Kopie eines verlorenen Selbstbildnisses vgl. u. a. Campbell 2009a, 256; Kemperdick 1997, 6; Lanckorońska 1969, 34; Winkler 1913, 56. De Vos geht davon aus, dass die Basis der Zeichnung ein Gemälde war und meint, es könne sich dabei um ein Porträt Rogier van der Weydens aus der Hand Robert Campins gehandelt haben. Vgl. De Vos 1999, 64-66.↵
5. Johannes Wierix, ROGERO BRVXELLENSI PICTORI, 1572, vgl. Lamponius 1572, Abb. 4 [o. S.]. Zu weiteren Vergleichen der Grafik mit Selbstdarstellungen von Rogier van der Weyden vgl. u. a. Châtelet 1975, 73f; Lanckorońska 1969, 32, 34; Panofsky 1955, 398; Reynolds 2012, 79.↵
6. Werkstatt Rogier van der Weyden (Pieter van der Weyden?), emälde Ein Mann und eine ältere Frau beim Beten (Rogier van der Weyden und seine Frau Elisabeth Goffaert?), um 1470, New York, Sammlung Alexander Acevedo.↵
7. Campbell 2009a, 256.↵
8. Marcantonio Michiel beschreibt ein nach dem Spiegel gemaltes Bildnis Rogiers, das er im Haus von M. Zuan Ram gesehen habe: „El retratto de Rugerio da Burselles pittor antico celebre, in un quadretto de tauola a oglio, fin al petto, fo de mano de linstesso Rugerio fatto al specchio nel 1462.“ Vgl. Anonimo Morelliano (hg. von Frimmel 1888), 104, vgl. weiterführend u. a. Campbell 2009a, 259 (Anm. 9). In der National Gallery in London befindet sich ein auf 1462 datiertes Porträt, das heute Dieric Bouts zugeschrieben ist: Dieric Bouts, Porträt eines Mannes, 1462, London, National Gallery. Ob es sich dabei um das hier thematisierte Bildnis handelt, ist unklar, vgl. Schweikhart 1993, 28 (Anm. 65), wobei sich etwa De Vos eindeutig dagegen ausspricht. Der Autor bezieht sich auf den Eintrag Michiels, der die Fertigung nach einem Spiegel betont. Diese Information impliziere, dass das Porträt aus dem Bild blicke, was das Bildnis in London nicht tut. Vgl. De Vos 1999, 64. Vgl. zudem die Vortexte zu Hans Memling und zu Dieric Bouts.↵

9. Das Gemälde von Jerome van Winghe sei ein in Öl gemaltes Porträt Rogier van der Weydens gewesen, auf dem sich der Maler in einem zweifarbigen Gewand gezeigt habe, vgl. u. a. Campbell 2009a, 259 (Anm. 9).↔
10. Hierbei handelt es sich um eine spiegelverkehrte Wiedergabe des Sticks bei Lampsonius, vgl. Bullart 1682, 387; Ring 1913, 105.↔
11. Rogier van der Weyden, Porträt eines jungen Mannes, um 1430 bis um 1430-39, Berlin, Staatliche Museen. Zu Vergleichen der Grafik mit Selbstdarstellungen von Rogier van der Weyden vgl. u. a. Panofsky 1955, 398; Stein 1926, 24; van Calster 2003, 486. Zur Grafik umfassend vgl. Comblen-Sonkes 1969, 21-24, zu Thesen zur Identifikation bes. 22. Die Identität des Dargestellten konnte nicht festgestellt werden. Nach Hall wurde das Bildnis früher ebenfalls als Selbstdarstellung eingestuft, vgl. Hall 1963, 370.↔
12. Albrecht Bouts, Mann mit Totenschädel, um 1525-30, Sibiu, Muzeul Național Brukenthal. Vgl. u. a. Stein 1926, 24.↔
13. Robert Campin, Porträt eines Mannes, Porträt einer Frau, um 1435, London, National Gallery. Van Calster stellt in den Raum, dass es sich beim Londoner Doppelporträt um eine Selbstdarstellung von Rogier van der Weyden und seiner Gattin handeln könnte, was der Autor u. a. über einen physiognomischen Abgleich mit dem Lukasbild untermauern möchte. Vgl. van Calster 2003, 489-492.↔
14. Rogier van der Weyden (Werkstatt), Tete de Vieillard, 1435-40, Oxford, Ashmolean Museum of Art. Vgl. Lanckorońska 1969, 37, die das Bildnis als Josephskopf deutet und als spätes Selbstporträt ansehen will. Umfassend zur Zeichnung, die nicht als Selbstdarstellung von der Weydens identifiziert werden kann, vgl. Comblen-Sonkes 1969, 24-26.↔
15. Rogier van der Weyden, Lukas-Madonna, um 1435-40, Boston, Museum of Fine Arts. Lukasbilder sind als Abarten autonomer Porträts zu verstehen und finden in der Regel keine Beachtung in der Datenbank. Im Fall der Lukas-Madonna von van der Weyden muss von diesem Grundsatz Abstand genommen werden, da eine Thematisierung einer Rückenfigur im Mittelgrund als Selbstdarstellung vorliegt. Die Identifizierung des hl. Lukas als Selbstdarstellung des Malers ist äußerst umstritten. Ein Auszug relevanter Forschungsmeinungen hierzu ist im Katalogeintrag angeführt.↔
16. Aus der umfangreichen Literatur zu den Brüsseler Gerechtigkeitsbildern bzw. dem Berner Teppich vgl. u. a. Campbell 2009b, 240-246; Cetto 1966; Châtelet 1975; Cleland 2015; De Vos 1999, 345-354; Dhanens 1999; Gelder van 1974; Kauffmann 1916; Lehmann 2011; Mandach 1987; Maquet-Tombu 1949; Panofsky 1955; Rapp 2009; Rapp Buri/Stucky-Schürer 2001, 68-70; Rapp Buri/Stucky-Schürer 2002, 28f; Reynolds 2012; Stucky-Schürer 2002. Entsprechend der Rekonstruktion von De Vos handelte es sich um einen Zyklus mit den Gesamtmaßen von ca. 4 Metern Höhe und 10 Metern Breite, vgl. De Vos 1999, 346.↔
17. In den vier Tafeln wurden Überlieferungen zu Kaiser Trajan und Herzog Herkinbald gegenübergestellt. Während der römische Kaiser Trajan einer Witwe Gerechtigkeit für ihren ermordeten Sohn zukommen lässt, indem er den Mörder (seinen eigenen Sohn) zum Tode verurteilt, richtet Herkinbald seinen Neffen, der eine Dienerin vergewaltigt hat, persönlich. Beide Machthaber erfahren himmlischen Lohn und Legitimation für ihre Taten: Trajan, indem bei der Exhumierung seiner Gebeine unter Kaiser Gregor (450-500 Jahre später) festgestellt wird, dass seine Zunge (das rechtsprechende Organ) nicht verweset und Herkinbald, indem er sein Todessakrament durch ein Wunder erhält, nachdem ihm der Bischof dieses wegen der „Ermordung“ seines Neffen verwehrte. Vgl. u. a. De Vos 1999, 346-348.↔
18. Zu den Berichten über die Rathausbilder vgl. Cetto 1966, 212-214; De Vos 1999, 345; zu den teils abgedruckten Originaltexten vgl. Cetto 1966, 206-211; De Vos 1999, 352-354.↔
19. Zu späterer Zeit sind Besuche von Albrecht Dürer (1520), Giorgio Vasari (1568), Dominicus Lampsonius (1572), Karel van Mander (1604), Dubuisson-Aubenay (zwischen 1623 und 1628), Joachim von Sandrart (1675), Filippo Baldinucci (zwischen 1686 und 1688) und vielen mehr vermerkt. Zu den Rathausbildern als Publikumsmagnet und zu den dokumentierten Besuchern vgl. u. a. Blümle 2011a, 59; De Vos 1999, 58; van Calster 2003, 471f.↔
20. Das Datum bezeichnet den Beginn des offiziellen Malprozesses, der bis ca. 1450 andauern sollte. Zu den Inschriften der Gerechtigkeits tafeln und der Interpretation der Datierung vgl. u. a. De Vos 1999, 57f, 351f; Reynolds 2012, 80-82. Die erhaltenen Gemälde Rogier van der Weydens weisen weder Datierungen noch

Signaturen auf, vgl. Burg 2007, 398; Delenda 1988, 28. Zum Werkverzeichnis und Chronologie des Oeuvres van der Weydens unter Berücksichtigung früherer Quellen vgl. u. a. Delenda 1988, 28–30. In den Katalogeinträgen zu Rogier van der Weyden sind die Datierungen aus De Vos 1999 übernommen.↵

21. Vgl. u. a. Blümle 2011b, 47 (Anm. 45).↵
22. Schweikhart 1993, 15.↵
23. Vgl. u. a. Campbell 2005, 66; King 1991, 249.↵
24. Nach Rogier van der Weyden, *Die Gerechtigkeit von Trajan und Herkinbald*, um 1450, Bern, Historisches Museum. Zu einer Rekonstruktion des Bildprogramms der Rathaustafeln und der variierenden Darstellung im Teppich vgl. u. a. De Vos 1999, 348f.↵
25. „[E]in sehr kostbares Bild im Rathaus zu Brüssel, das von dem großen Maler Roger stammt“, vgl. Kues 1999, 75f (Vom Sehen Gottes, Vorwort). Zur ersten Erwähnung des Texts von Cusanus vgl. Brandt, der die Zeilen noch einem unbekanntem Mystiker zuordnet. Bereits Brandt stellt in den Raum, dass es sich um einen Kunstinteressierten gehandelt haben muss, der „Äußerungen über das Selbstbildnis“ formulierte. Brandt 1913, zum Selbstbildnis bes. 305.↵
26. „Unter den menschlichen Werken aber fand ich kein Bild, das unserem Vorhaben besser entspräche als das des Alles-Sehenden. Ich meine ein solches Bild, das durch außerordentliche Kunst der Malerei so wirkt, als ob es alles ringsherum überschaue. Es gibt viele ausgezeichnete Bilder dieser Art; z.B. [...] ein sehr kostbares Bild im Rathaus zu Brüssel, das von dem großen Maler Roger stammt; [...] Es stellt einen Alles-Sehenden dar, und ich nenne es ein Bild Gottes.“ Vgl. Kues 1999, 75f, (Vom Sehen Gottes, Vorwort).↵
27. „Trachte ich, euch in menschlicher Weise zum Göttlichen zu führen, so muß dies auf dem Weg des Gleichnisses geschehen.“ Vgl. ebd., 75, (Vom Sehen Gottes, Vorwort). Vgl. weiterführend u. a. Horký 2003, 64. Auf die umfangreiche philosophisch-theologische Diskussion rund um Cusanus' kunsttheoretische Aussagen kann im Rahmen des vorliegenden Projekts nicht umfassend eingegangen werden. Aus den zahlreichen Beiträgen vgl. u. a. Bocken 2009; Herold 1985, bes. 76–79; Konersmann 1991, 93–98; Schwaetzer 2012; Wolf 2002, 253–266.↵
28. „Tertia tabula [...] com pictore ipso imberbo ibi assistente.“ Zum Text des in der Bibliothèque Mazarine in Paris verwahrten Berichts (MS. 4407, f. 56) samt deutscher Translation vgl. Cetto 1966, 209f, zum Zitat bes. 209.↵
29. Kauffmann 1916, bes. 23–26. Zur kontrastierenden Wirkung des Bildnisses als bewusst vom Teppichknüpfer angestellte Betonung vgl. Kauffmann 1916, 25.↵
30. Kauffmann erarbeitet über eine Analyse der Kompositionslinien und räumlicher Details der Tapiserie die These, dass die Bildkompartimente im Vergleich mit den Rathausbildern umgestellt wurden. Entspräche die Komposition den Originalen, so würde sich das Feld mit dem Bildnis am äußerst rechten Rand befinden. Das Porträt wäre dann in aller gebührenden Bescheidenheit, in einer, der Selbstdarstellung entsprechenden Position am Bildrand verankert, wie es die Tradition vorgebe. Zur Untermauerung der These stellt der Autor Vergleiche mit Selbstdarstellungen von etwa Gerard David in Rouen oder Signorelli in Orvieto an, vgl. Kauffmann 1916, 29. Dhanens vermutet, die Position des Porträts auf dem Teppich ist auf die Reduktion der Breite der Vorlage zurückzuführen, was zu einer Änderung der Komposition führte, vgl. Dhanens 1995, 62f; Dhanens 1999, 116. De Vos geht von einer bewussten Absicht des Kartonmalers aus, der trotz zahlreicher Änderungen den Kopf „unversehrt wie eine Reliquie“ bewahrte, vgl. De Vos 1999, 66. Reynolds, die zudem auf die mangelnde Verankerung des Porträts im Bildverband fokussiert (das im Hintergrund angegebene Kirchenfenster ist unter dem Porträt nicht logisch weitergeführt), argumentiert, dies resultiere daraus, dass das Porträt im Karton zum Teppich zunächst weggelassen wurde, da sowohl der Zeichner als auch der Weber die Züge Rogiers gekannt haben, sich darauf konzentrierten, die Erscheinung zu rekonstruieren und bei der späteren Einfügung darauf vergaßen, das Bildnis in die neue Umgebung einzupassen, vgl. Reynolds 2012, 80.↵
31. Cetto, die Kauffmann in seiner Einschätzung des Bildnisses folgt, geht davon aus, dass der Teppich die Komposition der Rathausbilder in leicht zusammengedrängter Form wiedergibt und meint, Dubuisson-Aubenay habe eine falsche Bildbeschreibung vermerkt, vgl. Cetto 1966, bes. 142f. Panofsky unterstellt

- Dubuisson-Aubenay sich in der Verortung des Bildnisses getäuscht zu haben und korrigiert den historischen Bericht, vgl. Panofsky 1955, 396f. An anderen Stellen wird die Bildbeschreibung Dubuisson-Aubenays als zuverlässige Quelle eingeschätzt und die Problematik der Verortung des möglichen Selbstporträts nicht angeführt bzw. nur auf einer allgemeinen Ebene abgehandelt, vgl. etwa Maquet-Tombu 1949, zum Blick als mögliches Identifikationsmoment für Selbstdarstellungen allgemein vgl. 180.↵
32. Rapp Buri/Stucky-Schürer stellen die Glaubwürdigkeit des Berichtes von Dubuisson-Aubenay prinzipiell in Frage, indem sie vermerken, dass sich der Autor in seiner Beschreibung der Teppiche auf eine mündliche Überlieferung gestützt haben könnte. Die Textstelle „ut videtur et mihi dictum est“ impliziere diesen Rückschluss. Zudem kritisieren Rapp Buri/Stucky-Schürer den sorglosen Umgang der Forschung mit dem Quellmaterial und empfinden es als unzuverlässig, das Selbstporträt abweichend vom Bericht in einem anderen Bildfeld erkennen zu wollen. Vgl. Rapp Buri/Stucky-Schürer 2001, 70.↵
 33. Vgl. etwa jüngst Cleland, die sowohl die historischen Überlieferungen zur möglichen Selbstdarstellung Rogier van der Weydens in den verlorenen Rathausbildern als auch den Forschungsstand zur Kopie des Porträts in der Tapissieriekopie detailliert untersucht und zudem Fragen zur Tradition der integrierten Selbstdarstellungen in den Niederlanden sowie zu Porträts in Tapissereien stellt. Cleland resümiert, dass weder die Selbstdarstellung Rogiers noch die Kopie davon glaubhaft festgestellt werden können: Weder gebe es Präzedenzfälle im Norden in der Malerei, noch seien die dokumentarischen Belege überzeugend, zudem erscheine die Wahl der Bilder mit ihrem bürgerlichen Charakter als nicht geeignet für eine Selbstdarstellung. Insbesondere aber sei die Wiederaufnahme des Bildes im Teppich kritisch zu hinterfragen. Die Identität des Porträts bleibe verborgen. Vgl. Cleland 2015, bes. 22. Eine frühe Ablehnung von Kauffmanns These formuliert etwa Vogelsang 1941, 106.↵
 34. Châtelet 1999, 17.↵
 35. Kauffmann gibt die Züge Rogiers nach seiner Identifizierung als gegeben an und schließt jeden Vergleich aus, vgl. Kauffmann 1916, 20, 20 (Anm. 21), 25f (Anm. 31). Panofsky stellt Vergleiche mit weiteren Bildnissen an (Zeichnung in Berlin, Mann mit Totenschädel, Bildnis bei Lampsonius, hl. Lukas (s. o.)) und kommt zum allgemein anerkannten Schluss, dass die Grafik in Arras die zuverlässigste Quelle ist und das „Selbstbildnis“ im Teppich stütze, vgl. Panofsky 1955, 397–399. Zu Kritik an Identifizierungen über physiognomische Vergleiche vgl. u. a. Rapp Buri/Stucky-Schürer 2001, 70. Zur Thematisierung der Bildnisse in Arras und bei Lampsonius s. o.↵
 36. Bereits Dubuisson-Aubenay berichtet von einem anachronistisch anmutenden Mönch in den Rathausbildern, bei dem es sich nach Dhanens und De Vos vermutlich um den theologischen Berater handelte. Dieser finde sich im Teppich wie der Maler in der Gregors-Szene, in der er gemeinsam mit anderen die Schale mit dem Kopf hält. Dabei handle es sich um den Augustinermönch Arnoldus Geilhoven aus Rotterdam. Vgl. De Vos 1999, 349f; Dhanens 1995, 60.↵
 37. Mandach meint den Kartonzeichner und den inhaltlichen Berater, die in der Kombination mit dem Malerporträt die Verantwortlichen für den Teppich repräsentieren sollen, identifizieren zu können. Der Autor will in den Protagonisten des Teppichs die Porträts internationaler Persönlichkeiten des 15. Jahrhunderts erkennen, historische Figuren, die in Zusammenhang mit der Papstkrönung von Amadeus VIII. (Felix V.) standen, zu dessen Ehren der Teppich nach dem Autor gefertigt wurde (etwa Kaiser Sigismund, Philipp der Gute, Isabella von Portugal...). In der Detailbetrachtung der einzelnen Figuren widmet er sich auch dem Künstlerporträt und stellt die These auf, dass es sich bei der nur teils sichtbaren Figur daneben um den Kartonzeichner Jehan Batiour handeln könnte, bei der Figur weiter rechts dahinter um Aeneas Sylvius Piccolomini, dem späteren Papst Pius II., der seiner Meinung nach an der Abfassung der lateinischen Legenden zum Teppich und der Anordnung der Figuren beteiligt gewesen sein könnte. Vgl. Mandach 1987, 84, zu einer Kurzfassung der von Mandach vorgeschlagenen Porträts bes. 94, zur Identifizierung des Kartonzeichners mit Jehan Batiour bes. 90f.↵
 38. Meister des Marienlebens (?) (nach Rogier van der Weyden), Szenen aus der Trajan- und Herkinbaldlegende, um 1480, Paris, Bibliothèque nationale de France. Zur Abbildung vgl. Campbell 2009b, 244f (Abb. 127); zu einer Detailabbildung vgl. Châtelet 1975, 74 (Abb.4). Aus einem weiterführenden Vergleich mit der Pariser Zeichnung, die das Sujet der Gregor-Legende mit Zungenwunder zeigt, schließt Cetto, dass es sich dabei um eine dem Teppich nahestehende Entwurfszeichnung für einen Karton handeln sollte (um ein Original oder eine

Kopie), auf der das Selbstbildnis Rogiers ebenfalls angeführt sei. Es befinde sich in einer dicht gedrängten Figurengruppe im linken Blattbereich und blicke oberhalb einer Rückenfigur und einem Kleriker mit geneigtem Kopf aus dem Bild. Vgl. Cetto 1966, 104–109. Ähnlich argumentiert Châtelet, der in einer weit ausgreifenden Analyse der Verankerung der Figur in der Zeichnung (isoliert vom Geschehen und durch gestische Aufladung deutlich sichtbar) auf prinzipielle selbstdarstellerische Tendenzen in der niederländischen Malerei rückschließt und Vergleiche mit Selbstbildnissen von Dieric Bouts und Gerard David anstellt (s. o.). Das Bildnis selbst lasse sich über einen Vergleich mit der Zeichnung in Arras (Körperhaltung) und dem Stich bei Lampsonius (Körperhaltung und architektonische Details) eindeutig als Bildnis Rogiers verifizieren. Vgl. Châtelet 1975.↵

39. Van Calster nimmt die These Cettos auf und merkt an, dass es sich bei der Figur tatsächlich um den Maler handeln könne; gemeinsam mit dem beratenden Theologen könnte er das Geschehen aus dem Hintergrund heraus kommentieren. Einschränkend relativiert der Autor, dass es bei den kleinen und zudem undetailliert gemalten Figuren keine Anhaltspunkte gebe, die eine Identifizierung des Künstlerporträts rechtfertigen würden. Vgl. van Calster 2003, 473. Dhanens betont, dass das Porträt auf der Zeichnung nicht zu sehen ist, vgl. Dhanens 1999, 116.↵
40. Zur Untermauerung der Identifikation des Herzogs vergleicht die Autorin das Porträt mit Bildnissen von Philipp dem Guten, vgl. Rogier van der Weyden (Nachfolge), Herzog Philipp der Gute von Burgund, um 1450, Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein. Weiterführend bringt die Autorin das mutmaßliche Selbstbildnis im Teppich in direkten Vergleich mit dem von ihr festgestellten Selbstporträt des Malers in der Medici-Madonna. Vgl. Lanckorońska 1969, 35f. Zur These einer möglichen Mehrfachdarstellung von Rogiers Porträt im Teppich in den von Kauffmann und von Lanckorońska angegebenen Figuren vgl. Schaller 2021, 37.↵
41. Vgl. u. a. Rathe 1968, 48–50 (Anm. 30).↵
42. Cassirer 1974, 32–34; Wolf 2002, 259.↵
43. Vgl. u. a. Neumeyer 1964, bes. 41.↵
44. Vgl. Müller Hofstede 1998.↵
45. Die Identifizierung Rogier van der Weydens in der Rolle des hl. Nikodemus betrifft ein Bildnis in der Florentiner Grablegung und zudem eines in der Madrider Kreuzabnahme. Zur Kreuzabnahme liegt ein Hinweis Borcherts vor, nach dem Zeitgenossen im hl. Nikodemus ein Selbstporträt erkannt haben sollen. Borchert, der sich seinerseits der These gegenüber neutral verhält und betont, dass eine Identifizierung des Madrider Nikodemus als Selbstporträt offenbleiben muss, gibt keine weiterführenden Quellen an. Vgl. Borchert 2014, 85. Da Borcherts Hinweis trotz intensiver Recherche nicht verifiziert werden konnte und somit kein nachvollziehbarer Hinweis auf eine Selbstdarstellung vorliegt, wird von einer Aufarbeitung der Kreuzabnahme vorerst abgesehen. Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, um 1430–35, Madrid, Museo del Prado. Zur Kreuzabnahme weiterführend vgl. u. a. De Vos 1999, 185–188.↵
46. Martens 1998, 39f.↵
47. Vgl. Heylens 1791, hier zitiert nach Hulin de Loo 1913, 62; Ring 1913, 102f.↵

Zugehörige Objekte



Anbetung der Könige (Columba-Altar)

Weyden, Rogier van der

um 1450 bis 1456

Deutschland; München; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



Enthauptung des Johannes

Weyden, Rogier van der

um 1455

Deutschland; Berlin; Gemäldegalerie



Geburt Christi (Bladelin-Altar)

Weyden, Rogier van der

um 1445 bis 1448

Deutschland; Berlin; Staatliche Museen



Grablegung

Weyden, Rogier van der

um 1463 bis 1464

Italien; Florenz; Gallerie degli Uffizi



Kreuzigung Christi (Sieben Sakramente)

Weyden, Rogier van der

1440 bis 1450

Belgien; Antwerpen; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Lukas-Madonna

Weyden, Rogier van der

um 1435 bis 1436

USA; Boston; Museum of Fine Arts



Medici-Madonna

Weyden, Rogier van der

um 1460 bis 1464

Deutschland; Frankfurt am Main; Städel Museum

Literatur

Anonimo Morelliano: Der Anonimo Morelliano. Marcanton Michiel's notizia d'opere del disegno. Text und Übersetzung von Dr. Theodor Frimmel (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, N. F. 1), hg. von Theodor Frimmel, Wien 1888.

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

Blümle, Claudia: Wunder oder Wissen. Formen jurisdischer 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.

Bocken, Inigo: *De visione Dei*, in: Campbell, Lorne/Stock, Jan van der (Hg.): *Rogier van der Weyden. 1400–1464. Master of Passions* (Ausstellungskatalog, Löwen, 20.9.–6.12.2009), Zwolle 2009, 268.

Borchert, Till-Holger: *Meisterhaft. Altniederländische Malerei aus nächster Nähe*, München u.a. 2014.

Brandt, Hermann: *Kunsthistorisches bei einem Mystiker des fünfzehnten Jahrhunderts*. Mit 3 Abbildungen, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 35. Jg. 1913, 297–135.

Bullart, Isaac: *Academie Des Sciences Et Des Arts. Tome second*, Paris 1682.

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

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

Campbell, L.: *A Man and an Older Women at Prayer*, in: Campbell, L./Stock, J. van der (Hg.): *Rogier van der Weyden. 1400–1464. Master of Passions* (Ausstellungskatalog, Löwen, 20.9.–6.12.2009), Zwolle 2009, 256–259.

Campbell, L.: *Memling und die Tradition der altniederländischen Portraitmalerei*, in: Borchert, T.-H. (Hg.): *Hans Memling. Portraits* (Ausstellungskatalog, Madrid; Brügge; New York, 15.2.–15.5.2005; 7.6.–4.9.2005; 6.10.–31.12.2005), Stuttgart 2005, 48–67.

Campbell, L.: *Rogier van der Weyden and Tapestry*, in: Campbell, L./Stock, J. van der (Hg.): *Rogier van der Weyden. 1400–1464. Master of Passions* (Ausstellungskatalog, Löwen, 20.9.–6.12.2009), Zwolle 2009, 238–250.

Campbell, L.: *The Workshop of Rogier van der Weyden*, in: Campbell, L./Stock, J. van der (Hg.): *Rogier van der Weyden. 1400–1464. Master of Passions* (Ausstellungskatalog, Löwen, 20.9.–6.12.2009), Zwolle 2009, 104–129.

Cassirer, Ernst: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. A. Warburg zum 60. Geburtstag am 13. Juni 1926 (10), Darmstadt (4. Aufl.) 1974.

Cetto, Anna Maria: *Der Berner Traian- und Herkinbaldteppich*, Bern 1966.

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.

Châtelet, Albert: *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture*, Mailand 1999.

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: *Dessins du XVe siècle: Groupe van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style* (Les primitifs Flamands. Contributions à l'études des primitifs flamands 5, III), Brüssel 1969.

De Vos, Dirk: *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999.

Delenda, Odile: *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk des Malers*, Stuttgart u. a. 1988.

Destrée, Jules: *Roger de la Pasture, van der Weyden. Tome premier. Textes et planches 1 à 12*, Paris u. a. 1930.

Dhanens, Elisabeth: *Les Tableaux de Justice de de l'Hôtel de ville de Bruxelles*, in: Dhanens, Elisabeth/Dijkstra, Jelly (Hg.): *Rogier de le Pasture. Van der Weyden. Introduction à l'oeuvre. Relecture des sources* (Collection références), Tournai 1999, 113–126.

Dhanens, Élisabeth: *Rogier van de Weyden. Revisie van de documenten*, Brüssel 1995.

Gelder van, Jan Gerrit: *Enige kanttekeningen bij de Gerechtigheidsstaferelen van Rogier van der Weyden*, in: *Koninklijke Academie voor Wetenschappen* (Hg.): *Rogier van der Weyden en zijn tijd* (Koloquiumsschrift, Brüssel, 11.–12.6.1964), Brüssel 1974, 119–142.

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.

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

Herold, Norbert: Bild der Wahrheit - Wahrheit des Bildes. Zur Deutung des „Blicks aus dem Bild“ in der Cusanischen Schrift „De visione Dei“, in: Volker, Gerhardt (Hg.): Wahrheit und Begründung, Würzburg 1985.

Horký, Mila: Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2003.

Hulin de Loo, Georges: Ein authentisches Werk von Goossen van der Weyden im Kaiser-Friedrich-Museum. Die gleichzeitigen Gemälde aus Tongerlo und Lier und die Ursprünge der Antwerpener Schule um 1500, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 1913, H. 34, 59-88.

Kauffmann, Hans: Ein Selbstporträt Rogers van der Weyden auf dem Berner Trajansteppichen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 39. Jg. 1916, 15-30.

Kemperdick, Stephan: Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden (Ars nova, 2), Turnhout 1997.

Kemperdick, Stephan: Rogier van der Weyden. 1399/1400-1464 (Meister der niederländischen Kunst) 2007.

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

Konersmann, Ralf: Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts (Fischer Wissenschaft, 10726), Frankfurt am Main 1991.

Kues, Nikolaus von: Vom Sehen Gottes, in: Konersmann, Ralf (Hg.): Kritik des Sehens (Reclam-Bibliothek, 1610), Leipzig (2. Aufl.) 1999, 75-92.

Lampsonius, Dominicus: Pictorum aliquot insignium Germaniae inferioris effigies, 1572, <https://play.google.com/books/reader?id=hGxOAAAACAAJ&hl=de&pg=GBS.PP1> (03.04.2021).

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

Lehmann, Ursula: Textiles and Memoria. Georges de Saluces and the Trajan and Herkinbald Tapestry, in: Weddigen, Tristan (Hg.): Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature (Textile Studies, 3), Emsdetten u. a. 2011, 31-42.

Mandach, André de: Der Trajan- und Herkinbald-Teppich. Die Entdeckung einer internationalen Portraitgalerie des 15. Jahrhunderts, Bern 1987.

Mander, Carel van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. (von 1400 bis ca. 1615), Wiesbaden 2000.

Maquet-Tombu, Jeanne: Les tableaux de justice de Roger van der Weyden à l'Hôtel de Ville de Bruxelles, in: Phoebus, 1948/49 1949, H. 4, 178-181.

Marrow, James H.: Artistic Identity in Early Netherlandish Painting: The Place of Rogier van der Weyden's St. Luke Drawing the Virgin, in: Purtle, Carol J. (Hg.): Rogier van der Weyden. St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context (Me fecit), Turnhout 1997, 53-60.

Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998.

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.

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.

Neumeyer, Alfred: Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964.

- Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. 1. Ihr Ursprung und Wesen, hg. von Jochen Sander/Stephan Kemperdick, Köln 2001.
- Panofsky, Erwin: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. 1. Text, New York u. a. 1971.
- Panofsky, Erwin: *Facies illa Rogeri maximi pictoris*, in: Weitzmann, Kurt (Hg.): Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr, Princeton 1955, 392-400.
- Périer-D'Ieteren, Catheline: Rogier van der Weyden, der Künstler und sein Einfluß auf die Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Centre Culturel du Crédit Communal de Belgique (Hg.): Rogier van der Weyden – Rogier de le Pasture. Stadtmaler von Brüssel. Porträtist des burgundischen Hofes (Ausstellungskatalog, Brüssel, 6.10.–18.11.1979), Brüssel 1979, 41-55.
- Rapp Buri, Anna/Stucky-Schürer, Monica: Burgundische Tapisserien, München 2001.
- Rapp Buri, Anna/Stucky-Schürer, Monica: Die burgundischen Tapisserien in Bern: „... nicht nur der Touristenwelt einen berühmten Genuss gewähren, sondern auch die Berner Herzen zu edler Gesinnung und That erheben“, in: Kunst + Architektur in der Schweiz, 53. Jg. 2002, H. 1, 26-35.
- Rapp, Anna: Legends of Trajan and Herkinbald, in: Campbell, Lorne/Stock, Jan van der (Hg.): Rogier van der Weyden. 1400-1464. Master of Passions (Ausstellungskatalog, Löwen, 20.9.-6.12.2009), Zwolle 2009, 264-267.
- Rathe, Kurt: Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren, Nendeln 1968.
- Reynolds, Catherine: Self-Portraits and Signature in the Brussels „Justice Scenes“: Rogier van der Weyden's Fame and the Status of Painting, in: Campbell, Lorne/Stock, Jan van der (Hg.): Rogier van der Weyden in Context. In Memory of Veronique Vandekerchove 1965-2012 (Tagungsband, Leuven, 22.10.2009-24.10.2009), Paris u. a. 2012, 79-92.
- Ring, Grete: Beiträge zur Geschichte der niederländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F. 40), Leipzig 1913.
- Schaller, Catherine 2021: Hans Fries. Identität und Augsburger Quellen. (Manuskript) 12/2021.
- Schwaetzer, Harald: Das lebendige Selbstporträt bei Nikolaus von Kues und Rogier van der Weyden, in: Filippi, Elena/Schwaetzer, Harald (Hg.): Spiegel der Seele. Reflexionen in Mystik und Malerei (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte, Reihe B, 3), Münster 2012, 161-176.
- 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.
- Stein, Wilhelm: Die Bildnisse von Rogier van der Weyden, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 47. Jg. 1926, 1-37.
- Stucky-Schürer, Monica: Die Gerechtigkeit de Trajan und des Herkinbald. Zwei Exempla für die Rechtssprechung, in: Lutz, Eckart Conrad/Thali, Johanna/Wetzel René (Hg.): Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter (Literatur und Wandmalerei, 1; Colloquium,), Tübingen 2002, 507-528.
- Vogelsang, Willem: Rogier van der Weyden, in: Jonge, Caroline Henriette de (Hg.): Niederländische Malerei im XV. und XVI. Jahrhundert, Amsterdam u. a. 1941, 63-120.
- Winkler, Friedrich: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 103), Strassburg 1913.
- Wolf, Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Weyden, Rogier van der (Künstler), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/kuenstler/weyden-rogier-van-der/pdf/> (03.04.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck - Institut für Kunstgeschichte