

Lea Pistorius

Von Prophetie zu Parusie. Die Inschriften und ihr Schriftbild im Braque-Triptychon von Rogier van der Weyden

1 Einleitung

In keinem anderen Werk des altniederländischen Künstlers Rogier van der Weyden (* 1399/1400 in Tournai; † 1464) werden Inschriften derart variantenreich und differenziert in der Wahl ihrer Schriftbilder, der innerbildlichen Schriftträger und ihrer fingierten Materialität verwendet wie auf den Außen- und Innenseiten des *Braque-Triptychons* (Abb. 1, Abb. 2). Sie sind hier an insgesamt zehn Orten in drei Sprachen bzw. Zeichensystemen (Latein, Altfranzösisch und Pseudo-Hebräisch) angebracht.¹ Nicht nur auf hermeneutisch-textlicher, sondern auch auf visueller Ebene tragen die Inschriften dazu bei, Assoziationsräume zu öffnen und komplexe theologische Bildinhalte zu transportieren. Dieser Beitrag möchte den Funktionen der jeweiligen Inschriften und ihrer Schriftbilder sowohl innerhalb der Bildkomposition als auch im Kontext der Bildwirkung nachgehen. Dabei wird vor allem die visuell-räumliche



Abb. 1: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Innentafeln im geöffneten Zustand.

1 Inschriften und Schriftbilder auf den Innentafeln: (1–5) Spruch- und Beutexte, welche je einer Bildfigur zugeordnet sind; (6) geöffneter Codex mit rubriziertem Schriftbild in der Hand von Johannes dem Täufer; (7) hebräische Schriftzeichen auf dem Hutband der Maria Magdalena. Inschriften auf den Außentafeln: (8) gemalte Inschrift auf der oberen und unteren Rahmenleiste; (9) Inschrift auf dem steinernen Kreuz auf der rechten Außentafel; (10) Namensnennung Braque-Brabant auf der linken Außentafel. Für eine Übersicht zu allen Inschriften siehe De Vos 1999, 268–269.

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

Behandlungen der Schrift fokussiert, die wesentlich zu einer Lenkung des Blickes beiträgt und dazu verhilft, die dargestellte Ikonografie zu entschlüsseln. Schließlich soll gezeigt werden, wie im Zusammenspiel von Schrift und Bild ein sakramentaler Kontext evoziert wird, auch wenn ein Aufstellungsort innerhalb eines sakralen Raumes nicht belegt werden kann.

2 Überblick zu den Inschriften der Außen- und Innentafeln

Während der ursprüngliche Standort aufgrund fehlender Dokumentation nicht eindeutig nachvollzogen werden kann, gilt der Entstehungskontext des *Braque-Triptychons* als gesichert. Die in Tournai lebende Catherine de Brabant gab das Triptychon um 1452 für die Memoria ihres kurz zuvor verstorbenen Ehemannes Jean Braque in Auftrag.² Auf die Funktion des Bildwerkes zum Totengedächtnis verweisen sowohl die Inschriften als auch die Bildmotive der Außenseiten, die einen unmittelbaren Bezug zur Auftraggeberin und ihrem Ehemann herstellen (Abb. 2). Auf der rechten Außentafel befindet sich ein alttestamentlicher Spruch, als gotische Majuskel eingemeißelt auf einem Steinkreuz:



Abb. 2: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Außentafeln.

² Châtelet 1999, 181; Vaes 2008, 91.

O MORS QVA[M] | AMARA EST | MEMORIA | TVA HOMI[N]I | INIVSTO ET PACEM HABENTE
IN SVBSTA[N]CIIS SVIS | VIRO QUIETO ET QVI[US] DIE DIRECTE SVNT IN OM[N]IBVS | ET
AD HUC | VALENTI | ACCIPERE | CIBV[M] ECC[LESIASTICUS] | · XLI ·

(Sir 41,1: O Tod, wie bitter bist du, wenn an dich gedenkt ein Mensch, der gute Tage und genug hat und ohne Sorge lebt und dem es wohlgeht in allen Dingen und der noch kräftig genug ist, um gut zu essen.)³

Eine altfranzösische Inschrift, in Capitalis in das Holz der oberen sowie unteren Rahmenleiste der linken Tafel eingeschnitten, fordert zur Demut auf:

MIRES VOVS CI ORGVELLEVX ET AVER | MON CORPS FV BEAVX ORE EST VIANDE A
[VERS]

(Schaut euch an, ihr Hochmütigen und Habsüchtigen. Mein Leib war schön, jetzt ist er Nahrung für die Würmer.)

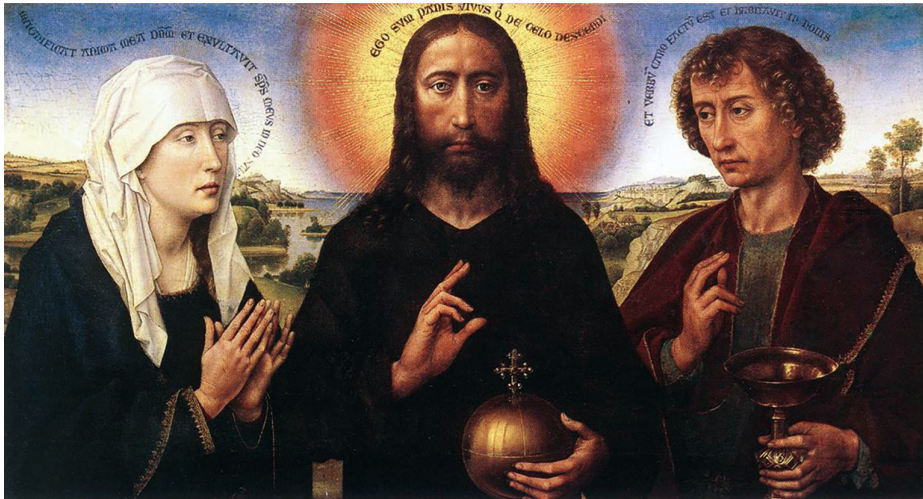


Abb. 3: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Mitteltafel mit Jungfrau Maria, Christus und Johannes dem Evangelisten.

Kontrastierend zu den linear angeordneten Schriftbildern auf den Außentafeln stehen die vorwiegend Bewegung evozierenden Worte auf den geöffneten Innenseiten (Abb. 1). Unmittelbar hinter der unteren Rahmenkante reihen sich die Halbfiguren der Heiligen mit Christus im Zentrum vor einer alle Tafeln miteinander verbindenden tiefenräumlichen Landschaftsdarstellung. Jede der fünf Figuren ist mit einer Inschrift

³ Sofern nicht anders angegeben sind alle verwendeten Übersetzungen der Bibelzitate aus der Lutherbibel, 2017.

in gotischer Majuskel versehen, die in dunkelblauer Farbe, ohne ein Spruchband und unmittelbar auf dem Hellblau des Himmels angebracht wurde. Dabei zitiert Rogier dreimal das Johannesevangelium und einmal das Lukasevangelium. Auf der linken Innentafel prophezeit Johannes der Täufer:

ECCE AGNVS DEI QVI TOLLIT PECCATA MVND[I]

(Joh 1,29: Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt.)

Auf der linken Seite der Mitteltafel steht über der Jungfrau Maria ein Zitat ihres Lobgesangs:

MAGNIFICAT ANIMA MEA D[OMI]N[UM] ET EXVLTAVIT SP[IRITU]S MEVS IN DEO SALV[TARI] MEO]

(Lk 1,46–47: Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes.)

Christus verkündet im Zentrum:

EGO SVM PANIS VIVVS Q[UI] DE C[O]ELO DESCENDI

(Joh 6,51: Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel gekommen ist.)

Johannes der Evangelist bestätigt fortfolgend:

ET VERBV[M] CARO FACTV[M] EST ET HABITAVIT IN NOBIS

(Joh 1,14: Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns.)

Auf der rechten Bildtafel bezeichnet der begleitende Vers die dargestellte Bildfigur als Maria von Bethanien:

MARIA ERGO ACCEPIT LIBRAM VNGE[U]E[N]TI NARDI PISTICI P[RE]CIOSE ET V[N]XIT PEDES IE[S]V

(Joh 12,3: Da nahm Maria ein Pfund Salböl von unverfälschter, kostbarer Narde und salbte die Füße Jesu.)

Rogier besetzt über diese Inschriften hinaus, die unmittelbar den Bildfiguren zugeordnet sind, zwei weitere Schriftorte: den aufgeklappten Codex in der Hand des Täufers auf der linken Tafel mit seiner rubrizierten Schriftseite und das Hutband der Maria von Bethanien auf der rechten Bildtafel, das in Nabsicht in beeindruckend illusionistischer Feinmalerei pseudo-hebräische Schriftzeichen als Weißstickerei erkennen lässt.

3 Bisherige Beiträge zu den Inschriften und ihren Funktionen

Es erweist sich als gewinnbringend, diese Inschriften einer genaueren Analyse zu unterziehen, da ihr visuelles Potenzial bislang kaum diskutiert wurde. Während die Forschungsliteratur zu Rogier van der Weyden umfangreich ausfällt, sind die Beiträge zum *Braque-Triptychon*, deren wichtigste nachfolgend genannt werden sollen, vergleichsweise überschaubar. Vanessa Vaes belegte in Auswertung dokumentarischer Quellen die Stifterzuordnung zu Catherine de Brabant und erörterte mögliche Verbindungen zwischen Künstler und Auftraggeberin.⁴ Barbara Lane verfolgte frühe italienische Bildvorläufer als Ideengeber für die Komposition im *Braque-Triptychon*, um ihre Deutung der Ikonografie als Deesis-Gruppe zu stützen.⁵ Den ausführlichsten Versuch, die Ikonografie zu deuten, unternahm Shirley Neilsen Blum, die vermutete, dass die Anordnung der Heiligenfiguren dazu diene, in einer Leserichtung von links nach rechts die wichtigsten Ereignisse im Leben Christi zu imaginieren.⁶ Im Rahmen ihrer Monografie zu altniederländischen Triptychen und ihren Auftraggebern analysierte sie die Ikonografie der Außen- und Innentafeln sowie die Funktion des Werkes auf der Basis des *Memento Mori*-Topos. Penny Howell Jolly publizierte einen weiteren ikonografisch orientierten Beitrag, der die ambivalente Funktion des Magdalenen-Motivs der rechten Innentafel und eine gendertheoretische Interpretation des Kunstwerks beinhaltet.⁷ Victor Schmidt konnte aus philologischer Perspektive die Ursache für Unstimmigkeiten in den Übersetzungen des alttestamentlichen Verses auf dem Steinkreuz der rechten Außentafel nachweisen und auf einen Restaurierungsfehler zurückführen.⁸ Margarethe Boockmann beschäftigte sich im Rahmen ihrer Dissertation zu hebräischen und hebraisierenden Schriftzeichen auf den Gemälden der Spätgotik unter anderem mit der Frage einer möglichen Entschlüsselung der pseudo-hebräischen Inschrift und ihrer Funktion auf dem Hutband der Maria von Bethanien.⁹ Die Gestaltung der Inschriften im *Braque-Triptychon* sowie in anderen Werken Rogiers, verstanden als *painted texts*, thematisierte Alfred Acres vor knapp zwanzig Jahren und

⁴ Die im Stadtarchiv Tournai verwahrten Dokumente wurden größtenteils während eines Bombenangriffs im Jahr 1940 zerstört, weshalb auch über die Familie Brabant nur wenige Dokumente erhalten sind. Eine Chirografie des Testaments der Catherine de Brabant wird nun im Stadtarchiv von Courtrai verwahrt. Vanessa Vaes arbeitete vorwiegend mit Transkriptionen, welche von Adolphe Hocquet angefertigt wurden. Vgl. Vaes 2008; Hocquet 1913a, 157–159; Hocquet 1913b, 283–284; Leprieur 1913, 257–280.

⁵ Lane 1984, 117–182. Zur Deutung der Figurengruppe als Deesis mit Christus als Richter im Zentrum siehe auch Ringbom 1965, 172 und Blum 1969, 32–36.

⁶ Blum 1969, 29–36, hier besonders 34.

⁷ Jolly schlägt eine Lesart der Bildfigur in einer Verschmelzung des Magdalenen-Motivs mit der Parabel der klugen und törichten Jungfrauen vor. Im Sinne der *ars moriendi* wird die Bildfigur nach Jolly zu einer Rezeptionsfigur der betenden Stifterin, die vor dem Bildwerk für die vorzeitige Erlösung ihres Ehemannes aus dem Fegefeuer gebetet haben könnte. Vgl. Jolly 2010, 98–100.

⁸ Schmidt 2006.

⁹ Vgl. Boockmann 2013, hier besonders 353; 386–392; 393–395, Kat. Nr. 314*.

bot damit erste Ansätze zur Analyse ihrer Schriftbildlichkeit, die in diesem Beitrag aufgegriffen und fortgeführt werden soll.¹⁰

4 Überlegungen zu Aufstellungsort und Verwendung

Aufgrund des kleinen Formats wurde in der Forschung vorwiegend eine Funktion als Andachtsbild innerhalb eines privaten Kontextes vermutet.¹¹ Diese Verortung scheint zweifach problematisch: Zum einen lässt sich nicht allein von der Größe des Triptychons auf einen privaten Kontext schließen, zum anderen ist der Begriff des privaten Andachtsbildes in der heutigen Forschung als solcher umstritten.¹² Schließlich konnten auch Bilder für den privaten Gebrauch Referenzen zum offiziellen Kultus – zu Altar und Sakrament – aufweisen.¹³ In Anbetracht der am *Braque-Triptychon* zu beobachtenden Bildsprache, die sich in Verweisen auf Eucharistie und Taufe ausdrückt, ist es durchaus denkbar, wenn auch nicht zwingend, dass das Triptychon als Retabel auf einem Altar stand. Jochen Sander deutet die Tatsache, dass das *Braque-Triptychon* 1586 noch einmal als Erbe in andere Hände gegeben wurde, als Hinweis darauf, dass es sich um ein tragbares Altarretabel gehandelt habe, das nicht fest installiert gewesen sei, „[...] sei es auf einem von der Familie gestifteten Altar in einer Kirche, sei es in einer Hauskapelle, falls es eine solche gab. Ebenso wäre die Funktion als Epitaph für den 1452 verstorbenen Jean Braque denkbar.“¹⁴ Die Frage nach der Primärfunktion des *Braque-Triptychons* kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden, es soll jedoch gezeigt werden, dass es unabhängig von seinem Aufstellungsort einem grundsätzlichen Bildverständnis Schlies folgend „als Objekt einer dynamischen, kom-

¹⁰ Acres benutzt den Begriff *painted texts* in weit gefasster Definition, was zum Teil irreführend erscheint. Er verwendet ihn sowohl für die Inschriften und ihre Schriftträger als auch die Schriftorte im Bild. Darüber hinaus belegt Acres den Ausdruck mit jenen Bildinhalten, die mit einem Text verbunden sind, der als solcher aber im Bild keine Darstellung findet. Er bezieht seinen Begriff demnach zugleich auf hermeneutische und ikonische Schrifthdimensionen, ohne diese allerdings terminologisch klar voneinander zu trennen. Vgl. Acres 2000, 77.

¹¹ Foucart 2009, 52. Zu den Größenverhältnissen folgende Angaben bei De Vos 1999, 268: Mitteltafel 33,5 × 62 cm (innerhalb des Rahmens), 41 × 68 cm (mit Rahmung); Seitenflügel je 33 × 27 cm (innerhalb des Rahmens), 41 × 34 cm (mit Rahmung).

¹² Vgl. Frese 2022, 551–557.

¹³ Heike Schlie schlägt für Bildwerke des 15. Jahrhunderts vor, den Begriff des privaten Andachtsbildes durch den des Devotionsbildes zu ersetzen, da ein Bild in beiden Fällen entsprechend seines Inhaltes und seiner Bildstrategien ein liturgisches Bild sein konnte. Schlie 2002, 200–201.

¹⁴ Sander 2009, 126–127. Auch die Fensterspiegelung auf der Weltenkugel regte vielfach zu dieser Vermutung an. Vgl. u. a. Gottlieb 1960, 315–316. Bereits Karl Schade thematisiert das *Braque-Triptychon* im Rahmen seiner Studie zu kleinen Triptychen in der altniederländischen Malerei als „Andachts-triptychon“, das „in der weiteren Entwicklung ohne Nachfolge in seiner Ikonographie und dem Verwendungszweck als von dem Grab räumlich getrenntem Gedächtnisbild im Haus der Hinterbliebenen“ gewesen sei. Er wertet das Triptychon weiter als „Vorstoß in eine Richtung [...], die nicht weiter verfolgt werden sollte.“ Vgl. Schade 2001, 27.

plexen und situativ bedingten Rezeption“¹⁵ verstanden werden muss, das auf sakramentale Muster rekurriert.

5 Beschreibung der Schriftbilder auf den Außentafeln und ihre Einordnung

Im Folgenden sollen zunächst die Inschriften und ihre Schriftorte im *Braque-Triptychon* detaillierter beschrieben und mit ihren Bildsujets verknüpft werden. Im geschlossenen Zustand erscheinen die beiden Bildtafeln – im heutigen Zustand kaum mehr wahrnehmbar – wie gemauerte Nischen; in der linken ist ein Totenschädel an einen Ziegelstein gelehnt, in der rechten ein steinernes Kreuz mit Inschrift eingestellt (Abb. 2). Über den Nischen befindet sich nahe der mittleren Rahmung jeweils ein Wappen, welches links der Familie Braque und rechts der Familie Brabant zugeordnet werden kann.¹⁶ Über dem Wappen der rechten Bildtafel steht der Schriftzug „Jean et Brabant“, der mutmaßlich zu einem späteren Zeitpunkt von einem Erben hinzugefügt wurde, um den Familienbesitz deutlicher hervorzuheben.¹⁷ Nicht nur die Heraldik der Wappen, sondern auch die dargestellten Objekte verweisen auf die jeweilige Familie. So fungiert der Ziegelstein, französisch *brique*, als Bildmetapher für den Namen des Verstorbenen Jean Braque. Das monumental präsentierte Kreuz auf der rechten Seite wird im darüber liegenden Wappen der Brabant wiederholt. Die Symbole Kreuz und Totenkopf auf den Außentafeln fungieren als Motive des *Memento-Mori*-Gedankens, welcher die irdische Vergänglichkeit des Menschen aufruft. Daran knüpft die Inschrift auf der oberen Rahmenleiste, die in altfranzösischer Sprache mit der Wortähnlichkeit von *vivande* („lebendig“) und *viande* („Fleisch“) spielt. Die Betrachtenden werden aufgerufen, sich ihrer irdischen Vergänglichkeit und ihres körperlichen Verfalls nach dem Tod gewahr zu werden. Thematisch naheliegend ist auch die gewählte Inschrift für das Kreuz der linken Tafel. Die Buchstaben erscheinen wie eingemeißelt und vergoldet; sie leuchten auf dem verwitterten, bereits mit Moos bewachsenen Kreuz, das wie ein Grabmal des Verstorbenen wirkt. Die Inschrift ist dem alttestamentlichen Buch Sirach entnommen und als solches Zitat gekennzeichnet:

O MORS QVA[M] | AMARA EST | MEMORIA | TVA HOMI[NI] | INIVSTO ET PACEM HABENTE
IN SVBSTA[N]CIIS SVIS | VIRO QVIETO ET QVI[US] DIE DIRECTE SUNT IN OM[N]IBUS | ET
AD HUC | VALENTI | ACCIPERE | CIB[UM] ECC[LESIASTICUS] | · XLI ·

(Sir 41,1: O Tod, wie bitter bist du, wenn an dich gedenkt ein Mensch, der gute Tage und genug hat und ohne Sorge lebt und dem es wohlgeht in allen Dingen und der noch kräftig genug ist, um gut zu essen.)

¹⁵ Schlie 2002, 201.

¹⁶ Châtelet zufolge kann es sich bei den Wappen auch um eine spätere Hinzufügung handeln. Vgl. Châtelet 1999, 182.

¹⁷ Châtelet 1999, 182.

Jener zitierte Vers stammt aus dem zweiten Teil des jüdischen Buches Jesus Sirach, das in der lateinischen Bibel als Liber Ecclesiasticus tradiert wurde. Diese Sammlung verschiedener Textgattungen thematisiert die Suche nach Gott, die Gottesfurcht und die Schöpfungsordnung.¹⁸ In Kapitel 41 wird vor einer falschen Furcht vor dem Tod gewarnt, der als Teil der göttlichen Ordnung verstanden werden soll. Damit fügt sich die Inschrift in das Programm der Außentafeln ein, das in seiner klaren und reduzierten Bildsprache Tod und Vergänglichkeit fokussiert. Das alttestamentliche Wort wird in Stein gemeißelt wiedergegeben. Dies kontrastiert mit den Inschriften der Innentafeln, die ausschließlich dem Neuen Testament entnommen sind und sich scheinbar frei vor dem Himmel bewegen. Diese Gegenüberstellung rekurriert in ihrer differenzierten Materialität auf die paulinische Metapher, nach der Tinte, Steintafel und Buchstaben mit dem Tod assoziiert werden, während durch das Evangelium der Übergang vom toten Buchstaben zu einem lebendigen Gotteswort erfolgt (2 Kor 4,3).¹⁹ So erscheint der Vers aus dem Alten Testament in der steinernen Tafel des Grabmals der Außentafel eingeschrieben, während die neutestamentlichen Inschriften der Innentafeln den lebendigen Geist Jesu Christi und der Heiligen vermitteln.

6 Beschreibung der Schriftbilder auf den Innentafeln und ihre Einordnung

Im Öffnen der Innenseiten wird das Licht des Evangeliums in paulinischer Tradition Bildwirklichkeit: „Der Übergang vom toten Buchstaben zum lebendigen Gotteswort vollzieht sich demnach in einem Akt der Enthüllung: Wird der dunkle Schleier durch Christus beiseite gezogen, erstrahlt das helle Licht der Herrlichkeit.“²⁰ Das lebendige Gotteswort wird in den Spruchtexten von Johannes dem Täufer, der Jungfrau Maria, Christus und Johannes dem Evangelisten anschaulich (Abb. 3). Sie werden durch ihre dynamisch bewegte Schriftführung charakterisiert, die den Betrachtern eine lebendige Oralität vermittelt. Das Zusammenspiel von Gestik sowie Ausrichtung der Bildfiguren betont die Erscheinung Christi im Zentrum die einer Theophanie gleichkommt.

Johannes der Täufer führt den Betrachter, einer Leserichtung von links nach rechts folgend, in das Bildgeschehen ein. In seiner Rolle als letzter Prophet des Alten Testaments und Vorläufer Jesu, dargestellt mit seinem Attribut des aus Dornzweigen gedrehten Gürtels, präfiguriert er die Passion Christi. Dabei verweist er mit seiner rechten Hand sowie in der Ausrichtung seines Körpers auf den Erlöser und deklariert ihn als Lamm, das die Sünde der Welt hinwegnehmen wird:

¹⁸ Marböck 2016, 502–512.

¹⁹ Frese 2014, 7–8.

²⁰ Frese 2014, 7–8.



Abb. 4: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Linke Innentafel mit Johannes dem Täufer.

ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUND[I]

(Joh 1,29: Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt.)

Diese Inschrift verläuft, ausgehend vom Mund des Täufers bis zur rechten Bildecke. Dabei wird das gesprochene Wort als solches sowohl durch den leicht geöffneten Mund des Täufers als auch durch die von diesem ausgehende bewegte Schriftführung sinnfällig gemacht. Die Worte steigen wellenförmig in den sich verblauenden Himmel über der Landschaft im Hintergrund empor.



Abb. 5: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Detail der linken Innentafel mit Taufe Christi.

Dort steht auf mittlerer Höhe am rechten Bildrand eine Figurengruppe am Flussufer, die durch eine begrünte Landzunge eingebunden und zusätzlich hervorgehoben wird. In bekannter Vorliebe für szenisch belebte Hintergründe und versteckte Details, präsentiert Rogier hier die Taufe Christi (Abb. 5). Winzig klein und durch den farblichen Kontrast dennoch unverkennbar, stehen der unbekleidete Jesus und der rot gewandete Täufer im Wasser nebeneinander. Rechts hinter Jesus hält ein weißer Engel am Flussufer das Taufgewand bereit. Vier weitere Figuren gruppieren sich rechts hinter dem Taufgeschehen. Diese Zuschauer, durch ihre Standeskleidung als weltliche Würdenträger erkennbar, können als Adressaten der johanneischen Verkündigung verstanden werden.

Johannes der Täufer wird durch seine Position auf der linken Bildtafel in einer Leserichtung von links nach rechts unmittelbar zur Einführungsfigur, zum verheißenden Vorläufer, der sowohl den schauenden als auch den lesenden Betrachtenden den Weg in die Bildkomposition vorgibt.²¹ Deutlich verweist er sowohl mit dem gesprochenen ECCE als auch mit dem Zeigegestus auf den Messias. Der vom Täufer auf dem unteren Bildrand abgestützte Codex kippt den Betrachtenden entgegen und eröffnet so einen eingeschränkten Blick auf die rechte Spalte einer rubrizierten *recto*-Seite (Abb. 6).

²¹ Zu Funktionen und Strategien der Auflösung von Bildgrenzen in der altniederländischen Malerei des 15. Jh. vgl. Schlie 2002, 258.



Abb. 6: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Detail der linken Innentafel mit Codex des Täufers.

Die besondere physische und räumliche Behandlung des Objekts weist Parallelen zu dargestellten Codices in anderen Werken Rogiers auf.²² Dem *Braque-Triptychon* am nächsten steht die Darstellung von Johannes dem Täufer mit Buch in der etwa zeitgleich datierten Tafel der Medici-Madonna im Städel Museum (Abb. 7). Nicht nur der Zeigegestus der rechten Hand ist in beiden Werken identisch ausgeführt, auch die Gewandbehandlung weist starke Parallelen im Faltenwurf, dem nach oben geschobenen rechten Ärmel und der Knopfreihung auf. Zudem präsentiert Rogier den Codex in der Medici-Tafel auffallend ähnlich: Der Täufer hält einen halb geöffneten Codex in braunem Ledereinband in seiner Linken, sodass der Text aus der Betrachterperspektive auf dem Kopf steht.

²² Die Rubrizierung der Seiten und die Gestaltung der D-Initiale sind nicht exakt identisch, aber doch sehr ähnlich zu jener im Fragment der lesenden Maria Magdalena. Vgl. Rogier van der Weyden, Fragment der lesenden Maria Magdalena, 62,2 × 4,4 cm, vor 1438, National Gallery, London. Schmidt erkennt in der besonderen Betonung der physischen sowie räumlichen Präsenz von Codices in bildlichen Darstellungen „Teil[e] eines Verweissystems“ und „Scharnierstellen der Bedeutungsstruktur“. Vgl. Schmidt 2009, 87–88. Auch Acres widmet sich den „used books“ in den Bildwerken Rogier van der Weydens hinsichtlich ihres räumlich-physischen Gebrauchs. Vgl. Acres 2000, 78.



Abb. 7: Rogier van der Weyden, *Medici-Madonna*, ca. 1453–1460, Frankfurt am Main, Städelmuseum.

Fraglich bleibt in beiden Tafeln zunächst, welches Moment des Öffnens oder Schließens präsentiert und welcher Umgang mit dem Buch konkret vermittelt werden soll.²³ Zweifellos wird im *Braque-Triptychon* die Bedeutung des Codex bildkompositorisch betont. Dabei stellt das provokant anmutende Kippmotiv den Buchtext auf den Kopf. Der ohnehin nur angedeutete Text der sichtbar werdenden Seite erscheint nun zusätzlich umgedreht. Kontrapunktisch zu den geschriebenen Versen des Codex, der schräg in die untere rechte Bildecke gerichtet ist, verhalten sich die gesprochenen Worte des Täufers, die vertikal in die obere rechte Bildecke und damit gen Himmel führen. In diesem visuell anschaulichen Kontrast zwischen unten und oben, drückt sich auch der Kontrast zwischen geschriebenem Text und gesprochenem Wort aus. Führt man diesen Gedanken fort, so ist es naheliegend, den Codex als Altes Testament im Sinne einer Schrift, aus der man liest (2 Kor 3, 14) zu deuten, die der johanneischen Verkündigung vorangeht. Daran knüpft sich jene ebenfalls durch Paulus erfolgte Einordnung der Schrift an, in der dieser mahnt, dass Gott keine Diener des Buchstabens schaffe, sondern des Geistes: „denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig“ (2 Kor 3, 6).²⁴

²³ Zum Umgang mit Codices auf spätmittelalterlichen Bildern vgl. Schmidt 2009, 85–126.

²⁴ Vgl. Frese 2014, 7.

Die als Sprachlinie visualisierte Inschrift, die von Johannes' Mund in die rechte obere Bildecke der Tafel führt, wird in der Mitteltafel (Abb. 3) scheinbar unmittelbar fortgesetzt. Dort beginnt links oben die Ansprache der Jungfrau Maria; allerdings in einem neuen Vers dessen Schriftzug zunächst bildabwärts und dann formal der Rundung des Marien-Kopfes folgt. Mit ihrem Lobgesang²⁵ reagiert die Muttergottes unmittelbar auf die Prophezeiung des Täufers und blickt hoffnungsvoll dem Moment der Erlösung entgegen:

MAGNIFICAT ANIMA MEA D[OMI]N[UM] ET EXULTAVIT SP[IRITU]S MEVS IN DEO SALV-
[TARI MEO]

(Lk 1, 46–47: Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes.)

Die letzten Buchstaben dieses Verses verschwinden hinter dem Kopftuch Mariens, wo der Spruchtext auf der Höhe ihrer Lippen endet. Auffällig ist, dass hier nicht wie bei Johannes dem Täufer die Worte aus dem Mund emporsteigen. Vielmehr erscheint die Bewegungsrichtung dieser Inschrift umgekehrt; der Schriftzug Mariens wird aus der Bildecke zu ihrem Mund hingeführt. Gemäß dem tradierten Bild der Maria als Gefäß Gottes, in dem das Wunder der Inkarnation geschieht, symbolisiert diese Schriftführung ohne Zweifel den Akt ihres Empfangens. In den zusammengefüigten Schriftbildern der Verse, welche allein durch die vertikale Rahmenleiste durchbrochen werden, erzeugt Rogier zudem eine Sprachlinie, die wie ein einigendes Band auf raffinierte bildkünstlerische Weise die Zusammengehörigkeit der beiden Bildfiguren verdeutlicht.²⁶ Dies ergibt durchaus Sinn: Die zeitliche Einordnung der von Rogier zitierten Marien-Perikope erfolgt im Lukasevangelium nur wenige Tage nach der Verheißung, als Maria der ebenfalls schwangeren Elisabeth begegnet und Johannes sich erstmals im Leib Elisabeths bewegt (Lk 1, 39–40).²⁷

Im *Braque-Triptychon* erhebt die Jungfrau ihre Hände demütig zum Gebet und blickt auf ihren Sohn. Dieser ist im Zentrum als einzige Figur frontal dargestellt. Christus ist mit einem dunklen Gewand bekleidet, das farblich zwischen braun und schwarz changiert. Die rechte Hand hat er auf der Mitte seines Körpers unmittelbar vor seiner Brust zum Segensgestus erhoben. Sie liegt im Schnittpunkt der Bildachsen und bildet damit das Zentrum der gesamten Komposition. Einer diagonal nach unten führenden Blickachse folgend, hält er in seiner Linken vor dem Körper eine kreuz-

²⁵ Zum Magnificat (Lk 1, 46–55) vgl. Greshake 2014, 72–73.

²⁶ Vgl. Acres 2000, 88.

²⁷ Bei ihrer Begrüßung wird Elisabeth vom Heiligen Geist erfüllt und preist Maria als Mutter des Herrn, woraufhin diese mit ihrem Lobgesang antwortet, in dem sie alle Gnade Gott zuweist. Dieser lukanische Psalm nimmt im lateinischen Westen seit seiner Aufnahme in die *Regula Benedicti* durch Benedikt von Nursia (480–543), der es als wesentlichen Teil der Vesper bestimmt hat, eine gewichtige Stelle im abendländischen Stundengebet ein. Als Höhepunkt der Vesper wird er an allen Sonn- und Feiertagen gebetet.

tragende goldene Weltenkugel, auf der sich in illusionistischer Perfektion ein Fensterkreuz spiegelt.²⁸ Sein Griff wirkt dabei so entspannt, dass der Eindruck entsteht, er könne die Kugel nur halten, da er seine Finger auf dem unteren Rahmen der Tafel abstützt. Rogier nutzt für die räumliche Wiedergabe des Objektes eine ähnliche Strategie, wie bei der Darstellung des Codex im Bild des Täufers, um durch illusionistische Effekte eine besondere Bildwirkung zu erzeugen. In der Christi zugeordneten Inschrift offenbart sich dieser als *Salvator Mundi*.²⁹

EGO SVM PANIS VIVVS Q[UI] DE C[O]ELO DESCENDI

(Joh 6,51: Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel gekommen ist.)

Diese Offenbarungsformel bewegt sich ausschließlich innerhalb des Strahlennimbus Christi, welcher mit dem Radius der ihn umgebenden Sonne der Landschaftsdarstellung im Hintergrund zusammenfällt. Die Sonne fungiert als entscheidendes Bildelement und lässt an die johanneische Lichtmetaphorik denken, die vor allem im Prolog des Johannes-Evangeliums verhandelt wird. Nicht nur zitiert Rogier explizit dieses Evangelium, wie bereits in den Begleitversen der beiden Johannesfiguren aufgezeigt; auch preist der Johannes-Prolog das vorweltliche Sein des *logos* beim Vater und verwendet dafür die Prädikation des Lichts, von dem der Täufer wiederum Zeugnis ablegt.³⁰ Diese metaphorische Rede von Jesus als dem „Licht der Welt“ (Joh 8,12) manifestiert Rogier unmittelbar in seiner Christusdarstellung, deren Haupt von dem orangefarbenen Leuchten der Sonne umstrahlt wird.

Mit der inschriftlich ausgedrückten Selbstoffenbarung gibt sich Jesus folglich im Bild Rogiers als Messias zu erkennen, in dessen Nachfolge das Licht des Lebens erlangt werden kann. Der Vers beginnt auf der linken Seite des Kopfes Christi, folgt der Rundung seines Hauptes und schlägt dann in einer kleinen Parabel nach oben aus, bevor er am äußeren Rand des Nimbus Christi endet. Jesus präsentiert sich den Betrach-

²⁸ Fensterreflexionen dieser Art wurden in der Literatur mitunter als Hinweis auf die Aufstellung des Werkes in einem Innenraum gedeutet, wobei dies im Fall des *Braque-Triptychons* nicht weiterhilft. Illusionistische Lichtreflexionen dieser Art sind in der altniederländischen Malerei zahlreich und erzeugen einen Bezug zum Betrachterstandpunkt. Im Ghenter Altar von Jan van Eyck wird auf der Cuppa des Brunnens ein Fensterkreuz mit Kirchenraum gespiegelt, das deutlich auf die Vijd Kapelle der Ghenter Kathedrale verweist. Schneider erklärt die illusionistischen Lichtreflexionen der altniederländischen Malerei als symbolische Darstellung des metaphysisch Göttlichen: „They are to provoke the observer into recognising his own position in respect to the scene that is shown and into realising the circumstances of medial situation and the principles of human restraint in the perception of the Divine, which is behind the light“. Vgl. Schneider 2012, 171. Siehe auch Gottlieb 1975, 315.

²⁹ Ikonografisch wird er als solcher durch die mit Kreuz bekrönte Weltenkugel ausgezeichnet. Vgl. Gottlieb 1960, 315–318; siehe auch Lane 1984, 119; Ringbom 1965, 172; Blum 1969, 34.

³⁰ Vgl. Joh 1,6–8: „Es war ein Mensch gesandt, der hieß Johannes. Der kam zum Zeugnis, um von dem Licht zu zeugen, damit sie alle durch ihn glaubten. Er war nicht das Licht, sondern er sollte zeugen von dem Licht.“

tenden mit dieser Selbstaussage als das Brot Gottes und verheißt allen, die von diesem Brot essen werden, ein Leben in Ewigkeit. In der Bibelstelle, die Rogier hier zitiert, heißt es weiterführend: „Wer von diesem Brot isst, der wird leben in Ewigkeit. Und dieses Brot ist mein Fleisch, das ich geben werde für das Leben der Welt“ (Joh 6,51). So betont Rogier mithilfe der Inschrift den eucharistischen Gehalt des Corpus Christi.

Während Christus nur die ersten Worte seiner Selbstoffenbarung spricht, setzt Johannes der Evangelist diese mit seiner Aussage fort, in der er auf dessen Menschwerdung verweist:

ET VERBV[M] CARO FACTV[M] EST ET HABITAVIT IN NOBIS

(Joh 1,14: Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns.)

Diese Worte zitieren ebenso wie jene des Täufers den Johannesprolog, welcher die Fleischwerdung Jesu hymnisch besingt. Die beiden Spruchtexte von Christus und Evangelist sind schriftbildlich nicht derart eng miteinander verbunden, wie jene zuvor beschriebenen von Täufer und Jungfrau. Der Vers über dem Evangelisten verläuft in einem Bogen, die Rundung seines Kopfes nachahmend, in ähnlicher Weise wie jener Mariens. Der Spruchtext beginnt links des Evangelistenhauptes auf Höhe seiner Augen. Seine Blickachse, die auf Christus ausgerichtet ist, verläuft unmittelbar über das erste Wort seiner gesprochenen Rede: „ET“. So beginnt der Vers nicht wie bei der Figur des Täufers in direkter Nähe des Mundes oder endet wie bei der Jungfrau Maria dort. Es lässt sich dennoch durch den vom Täufer visuell taxierten Wortbeginn eine körperliche Zuordnung zur Bildfigur herstellen. Mit dieser Bildstrategie gelingt Rogier nicht nur eine Varianz in der Verwendung und Anordnung der Spruchtexte, welche die Anschauung abwechslungsreicher gestaltet sowie den symmetrisch-strengen Bildaufbau bricht, sondern er evoziert eine Oralität, die die Bildfiguren lebendiger wirken lässt.

7 Das Schweigen der Maria von Bethanien

Ein deutlicher Bruch dieser Visualisierungsstrategie zeigt sich im Schriftbild jener Inschrift, die der Bildfigur auf der rechten Bildtafel zugeordnet ist, welche üblicherweise als Maria Magdalena identifiziert wird (Abb. 8). Dass diese Zuschreibung nicht ohne Vorbehalte getroffen werden kann, liegt im sogenannten Magdalenen-Motiv begründet. Dies bezeichnet eine seit dem 7. Jahrhundert im westlichen Christentum verstärkt erfolgte Synthese aller unbekannten sowie gleichnamig als Maria benannten Frauen der Bibel zu Maria Magdalena als Einzelfigur.³¹ Von dieser Verschmelzung

³¹ Ausschlaggebend für diese Deutung war die Exegese von Gregorius († 604 n. Chr.), der Maria Magdalena und Maria von Bethanien im Jahr 591 zu einer Person zusammenführte. In seiner Predigt, die er 591 in San Clemente in Rom hielt, wies er die Gläubigen dazu an, Maria Magdalena als eine Sünderin,

zeugt die Frauendarstellung auf der rechten Innentafel des *Braque-Triptychons*, in der Maria Magdalena und Maria von Bethanien anhand verschiedener Darstellungsmomente zu einer Einzelfigur zusammengeführt werden. Nachfolgend soll aufgezeigt werden, welche Rolle dabei die Gestaltung des Schriftbildes einnimmt. Der Beitekt, der parallel zur oberen Bildkante verläuft und die gesamte Breite des oberen Bildrandes einnimmt, lautet:

MARIA ERGO ACCEPIT LIBRAM VNGE[U]E[N]TI NARDI PISTICI P[RE]CIOSE ET V[N]XIT
PEDES IE[S]V

(Joh 12, 3: Da nahm Maria ein Pfund Salböl von unverfälschter, kostbarer Narde und salbte die Füße Jesu.)

Ein Blick auf jene Perikope des Johannesevangeliums zeigt, dass dort eigentlich von Maria von Bethanien und der dort erfolgten Salbung die Rede ist (vgl. Joh 12, 1–8). Maria von Bethanien wird als Personifikation der *vita contemplativa* assoziiert, was ihre Darstellungsfunktion im *Braque-Triptychon* näher bestimmen könnte.³² Daran anschließend verkörpert die bethanische Maria nach Augustinus das höchste Ziel, das der Gläubige erreichen kann, nämlich die *visio Dei*, die den Höhepunkt der Gebetskontemplation darstellt. Diese theologische Auslegung der Maria von Bethanien lässt sich mit der Darstellung der Bildfigur im *Braque-Triptychon* verknüpfen, die ebenfalls schweigend dargestellt wird.

Das Schweigen findet im linear geführten Schriftbild Ausdruck, das einen starken Kontrast zu den vorangegangenen sich in Bewegung befindlichen Inschriften bildet. Im Gegensatz zu den anderen Figuren wird auf der rechten Tafel keine mündliche Rede wiedergegeben, vielmehr zitiert die Beischrift eine biblische Aussage *über* Maria von Bethanien. Die Darstellung des Salbgefäßes rekurriert direkt auf den Inhalt der Inschrift und ruft die Salbung von Bethanien in Erinnerung, die im Johannes-Evangelium explizit mit dem Tag des Christus-Begräbnisses in Verbindung gebracht wird (Joh 12, 7). In diesem Sinne wird in der Bildfigur ohne Zweifel die Passion Christi aufgerufen.

Die Frauenfigur bildet einen kompositorischen Abschluss der Figurenreihung, indem sie durch ihre Ausrichtung den Blick der Betrachtenden zum zentralen Christus-

aber vor allem als Vorbild für die eigene Erlösung zu verstehen. Vgl. Taschl–Erber 2013, 43. Im westlichen Christentum des Mittelalters erschien Maria Magdalena als ambivalente Heiligenfigur, die exegetisch mit verschiedenen Passagen der Evangelien verknüpft wurde: Sie tritt als Frau auf, der durch ihre Bekehrung sieben Dämonen ausgetrieben wurden (Mk 16, 9), der Auferstandene erscheint Maria Magdalena während sie an dessen Grab weinend trauert (Joh 20, 1–8) und eine namenlose Sünderin wäscht die Füße Christi mit ihren Tränen, trocknet sie mit ihren Haaren und salbt sie mit kostbarem Öl (Lk 7, 37–39). Vgl. Frese 2021, 346–355; Taschl–Erber 2013, 41–64.

³² In einer späteren Auslegung von Augustinus († 430 n. Chr.) im 5. Jahrhundert repräsentiert die offene, extrovertierte Martha fortan die gegenwärtige Kirche, während die in sich gekehrte, kontemplative Maria zu einem Sinnbild der ewigen und himmlischen Kirche wird. Vgl. Frese 2021, 346–347.



Abb. 8: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, linke Innentafel mit Magdalenen-Motiv.

bild zurückführt. Ihr Mund ist geschlossen und ihre Mimik reglos – erst bei näherer Betrachtung ist erkennbar, dass ihr Gesicht von mehreren Tränen gezeichnet wird. Ihre rechte Wange ziert eine Schlierträne, während über ihre linke Wange vier perlenförmige Tränen hinabfließen.

Tränen und Salbgefäß tragen zu einer Identifizierung als Maria Magdalena bei und spielen auf die im Lukas-Evangelium geschilderte Perikope an (Lk 7,36–50). Die

Tränen fungieren als besonderes Bildmoment im *Braque-Triptychon*. In ihrer reglosen Haltung und unbewegten Mimik gleicht Maria zwar den anderen Bildfiguren, jedoch ist sie die Einzige, die deutlich weint. Dies ist für die Frage des Rezeptionskontextes besonders interessant, da das Weinen als affektives Ausdrucksmittel in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis als eines der wichtigsten Elemente auf dem Weg der Sündenvergebung durch Gott gedeutet wurde.³³ Demnach zeichnen die Tränen im Magdalenen-Motiv auf dem *Braque-Triptychon* die Figur nicht nur als reuige Sünderin *par excellence* aus, sondern binden in affektiver Betrachterinnenansprache die vor dem Bildwerk betende Adressatin Catherine de Brabant ein.³⁴ Da das Triptychon für Catherine de Brabant zur *Memoria* ihres verstorbenen Ehemannes angefertigt wurde, ist es naheliegend eine Verbindung zwischen ihr und Maria Magdalena als Rezeptionsfigur anzunehmen.

8 Die Funktion der pseudo-hebräischen Schriftzeichen im Magdalenen-Motiv

Die Tränen evozieren eine weitere Bibelstelle, in der Maria Magdalena nach dem Osterereignis am leeren Grab Christi weint und kurz darauf zur Erstzeugin der Auferstehung Christi wird (Joh 20, 11–18). Auch die hebräischen und hebraisierenden Schriftzeichen ihrer Kopfbedeckung erzeugen eine Assoziation mit jener österlichen *Noli me tangere*-Szene im Johannes-Evangelium, in der Maria den Auferstandenen schließlich an dessen Stimme erkennt und ihn auf Hebräisch „Meister“ („Rabbuni“) ruft (Joh 20, 16). Rogier setzt dabei bewusst Farbigkeit und Materialität so ein, dass die Schriftzeichen nicht eindeutig hervortreten (Abb. 9).³⁵

Doch warum gestaltet er ausgerechnet diese Inschrift bewusst unleserlich? Es kann zunächst davon ausgegangen werden, dass er mit dieser Schriftbildlichkeit gezielt Auge und Aufmerksamkeit der Betrachtenden herausfordern wollte.³⁶ Nicht eindeutig erscheint hingegen, weshalb Rogier eine Verbindung von hebräischen und

³³ Als Ausdruck der Reue wurden Tränen auf das Sakrament der Beichte und in ihrer Materialität sowie ihrer reinigenden Funktion auf das Sakrament der Taufe zurückgeführt. So vermögen sie es den *homo exterior* im Akt der Buße wortwörtlich reinzuwaschen und zu erneuern.

³⁴ Das Weinen galt in der Gebetsmystik des Spätmittelalters als ausgesprochen elitäre Erscheinung, die einem Wunderwirken Gottes gleichzusetzen war und für das sich nicht jeder empfänglich erwies. Die Gabe, ein Gebet durch andächtiges Weinen zu komplettieren, galt demnach als eine besondere Auszeichnung Gottes: als *charisma* und *donum lachrimarum*. Vgl. Imorde 2004, 62; Barasch 1976, 30. Tränen sind also eng mit der Gebetsandacht verbunden und konnten als Ausdruck der *compassio* mit Christi gewertet werden. Sie fungieren in ihrer affektiven Steigerung als Gebetsintensivierung. Die Tränen der Maria Magdalena konnten demnach die Affektivität der Adorantin vor dem Bildwerk entfachen und verstärken.

³⁵ Zur restringierten Präsenz von Schrift vgl. Frese/Keil/Krüger 2014.

³⁶ Boockmann 2013, 5.



Abb. 9: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Detail mit Inschrift auf dem Hutband der Maria von Bethanien.

hebraisierenden Schriftzeichen wählte und ob er überhaupt darauf abzielte, mit diesen Buchstaben einen Schriftsinn zu erzeugen. Boockmann entschlüsselt die spätgotisch aschkenasischen Zeichen folgendermaßen: שושצאז אנתגוש מלונהופם אול.³⁷ Dies hilft allerdings nicht weiter, da die Schriftzeichen in dieser Abfolge nicht übersetzt werden können. Auch betont Boockmann, dass allein der Schriftzug אנתגוש eindeutig erkennbar sei.³⁸ Da er Boockmann zufolge eine auffällige *-us* Endung aufweist, schlägt sie vor, es könne sich dabei um den Versuch gehandelt haben „*Ihesus*“ zu schreiben oder „*Agnus*“ zu transkribieren.³⁹ Auch, wenn die Zeichen nicht abschließend entschlüsselt werden können und die Bedeutung der Inschrift damit ungeklärt bleibt, ist es auffällig, dass Rogier an dieser Stelle vergleichsweise viele Zeichen verwendet, die eindeutig hebräisch sind.

³⁷ Boockmann 2013, 393. Mély ging erstmals 1918 auf die Schriftzeichen ein und verstand sie als Mischung aus lateinischen und hebraisierenden Zeichen. Er glaubte in den Zeichen ein Wort zu erkennen, das er mit dem Namen „Weyden“ in Verbindung brachte und deutete die Schriftzeichen als verschlüsselte Künstlersignatur. Boockmann verwirft diese Deutung plausibel als fehlerhaft und zeigt zudem auf, dass sich bereits zahlreiche der zuvor erfolgten Entschlüsselungen hebräischer oder hebraisierender Schrift durch Mély als fehlerhaft erwiesen. Vgl. Mély 1918, 50–75; Boockmann 2013, 394.

³⁸ Boockmann 2013, 393.

³⁹ Boockmann 2013, 394.

Im Werk Rogiers sind insgesamt sieben Gemälde mit eindeutig hebraisierenden Inschriften auszumachen, wobei laut Boockmann „in keinem Fall eine Lesbarkeit der Zeichenfolgen oder eine inhaltliche Bedeutung zu erkennen ist“.⁴⁰ Die Wahl des Schriftortes erscheint dabei nicht ungewöhnlich. Textilinschriften, ausschließlich in Form von Gewandsauminschriften, sind im Œuvre Rogiers nicht selten und bleiben Boockmann zufolge in allen Fällen unlesbar.⁴¹ Während hebraisierenden Inschriften in anderen Gemälden dazu dienen können, eine Bildfigur eindeutig einer hebräischen Sphäre zuzuordnen oder auch negativ zu konnotieren, handelt es sich im *Braque-Triptychon* laut Boockmann „um ein Ornament unter anderen [...], dem kaum eine über die Verzierung hinausgehende Bedeutung zukommt.“⁴² Dass die hebräischen Schriftzeichen hier allerdings weit mehr als nur dekoratives Element sind, verweist die eingangs angesprochene Verbindung zur *Noli me tangere*-Szene. Indem Maria Magdalena Christus in Joh 20,16 erkennt, wird sie zu dessen Verkünderin auf Erden.

9 Ein Vergleich mit der Johannestafel: Parallelen in der Schriftgestaltung und Ikonografie

Das *Braque-Triptychon* ruft in seiner Kombination von Bild und Schrift ein weiteres Werk Rogiers auf, das wohl ein wenig später – zwischen 1450 und 1464 – entstanden ist und die Taufe Christi als Hauptthema präsentiert.⁴³ Der in der Berliner Gemäldegalerie aufbewahrte *Johannesaltar* zeigt auf drei Tafeln Szenen aus dem Leben des Täufers, die auf jeder Tafel von einem gotischen Portalbogen mit erzählenden Archivoltenkulpturen überfangen werden (Abb. 10). Während die Außentafeln Schlüsselmomente aus dem Leben des Heiligen in Innenräumen darstellen, findet die Taufe auf der Mitteltafel vor dem Hintergrund einer Landschaftsdarstellung statt, die mit ihrem Flussverlauf, den Hügeln und Stadtansichten deutliche Parallelen zu jener im *Braque-Triptychon* aufweist (Abb. 11). Jesus befindet sich, die Mittelachse nachbildend, frontal ausgerichtet bis zu seinen Knien im Wasser des Jordans. Die Verbindung von Kontrapost und der zum Segensgestus erhobenen rechten Hand, während der Täufling sich mit der Linken den Lendenschurz hält, erzeugt eine leichte Schwingung der Körperhaltung, bei der sich die Unterarme parallelisieren – ein probates Bildmittel, das

⁴⁰ Boockmann 2013, 105.

⁴¹ Gewandsauminschriften treten z. B. im Gewand einer der Marien im *Sakramentsaltar* auf, welche sie möglicherweise als Maria Magdalena und Teil der hebräischen Sphäre ausweist (Rogier van der Weyden, Altar der sieben Sakramente, um 1440, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) sowie im Gewand Christi und der Saumverzierung von Johannes in der Mitteltafel des *Weltgerichtsaltars* (Rogier van der Weyden, *Beauner Weltgericht*, 1443–1451, Hotel de Dieu Beaune), vgl. Boockmann 2013, 106–107, Kat.-Nr. 166*, Kat. Nr. 556.

⁴² Boockmann 2013, 107.

⁴³ Vgl. Suckale 1995.



Abb. 10: Rogier van der Weyden, *Johannestafel*, Gesamtansicht, Öl auf Eichenholz, um 1455, 48,70 × 49,20 cm (je Tafel), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Rogier auch im *Braque-Triptychon* in der Gestaltung der Hände Christi anwendet. Zur Linken Jesu steht Johannes der Täufer mit Fellkleid und rotem Gewand, der seinen rechten Fuß auf einen Stein setzt, um sich nach oben emporzustrecken und die Distanz zum im Wasser stehenden Jesus zu überbrücken.

Aus seiner geöffneten linken Hand perlt in schimmernden Tropfen das gesegnete Wasser auf den Kopf des Täuflings hinab. Zur Linken Jesu kniet ein hellblau gekleideter Engel und breitet vor Jesus dessen Taufgewand aus. Die dynamische Bewegung der Bildkomposition wird durch die Position und Form der Inschrift zusätzlich verstärkt. Am höchsten sichtbaren Punkt des Himmelsgewölbes erscheint die feuerrot leuchtende Büste von Gottvater in einem orange-roten Wolkenkranz. Mit Tiara ausgezeichnet erhebt er seine rechte Hand zum Segensgestus, während er in seiner linken ein Zepter hält. Ausgehend von dieser Lichterscheinung am Himmel fällt ein Spruchtext auf Jesus herab: „HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS IN QUO MIHI BENE CO[M]-PLACUI IPSUM AUDITE“⁴⁴ (Mt 17,5: Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe; den sollt ihr hören). In der ausschlagenden Parabel des Spruchtextes, in direkter Mitte zwischen Himmelskörper und Horizontlinie, befindet sich der Heilige Geist im Symbol der Taube.

In Verbindung von Bild und Schrift erzeugt Rogier, wie zuvor im *Braque-Triptychon*, in der *Johannestafel* eine Überlagerung von mehreren Bedeutungsebenen. Die Taube als Symbol des Heiligen Geistes rekurriert auf den Taufbericht, nach dem sich am Tag der Taufe der Himmel zum ersten Mal im Leben Jesu geöffnet und sich der Heilige Geist in Gestalt einer Taube gezeigt habe (vgl. Mk 1,9–11; Lk 3,21–22; Joh 1,32–34). Die

⁴⁴ Lane 1967; De Vos 1999, 258; Suckale 1995, 24; Kemperdick 2009, 352–353.

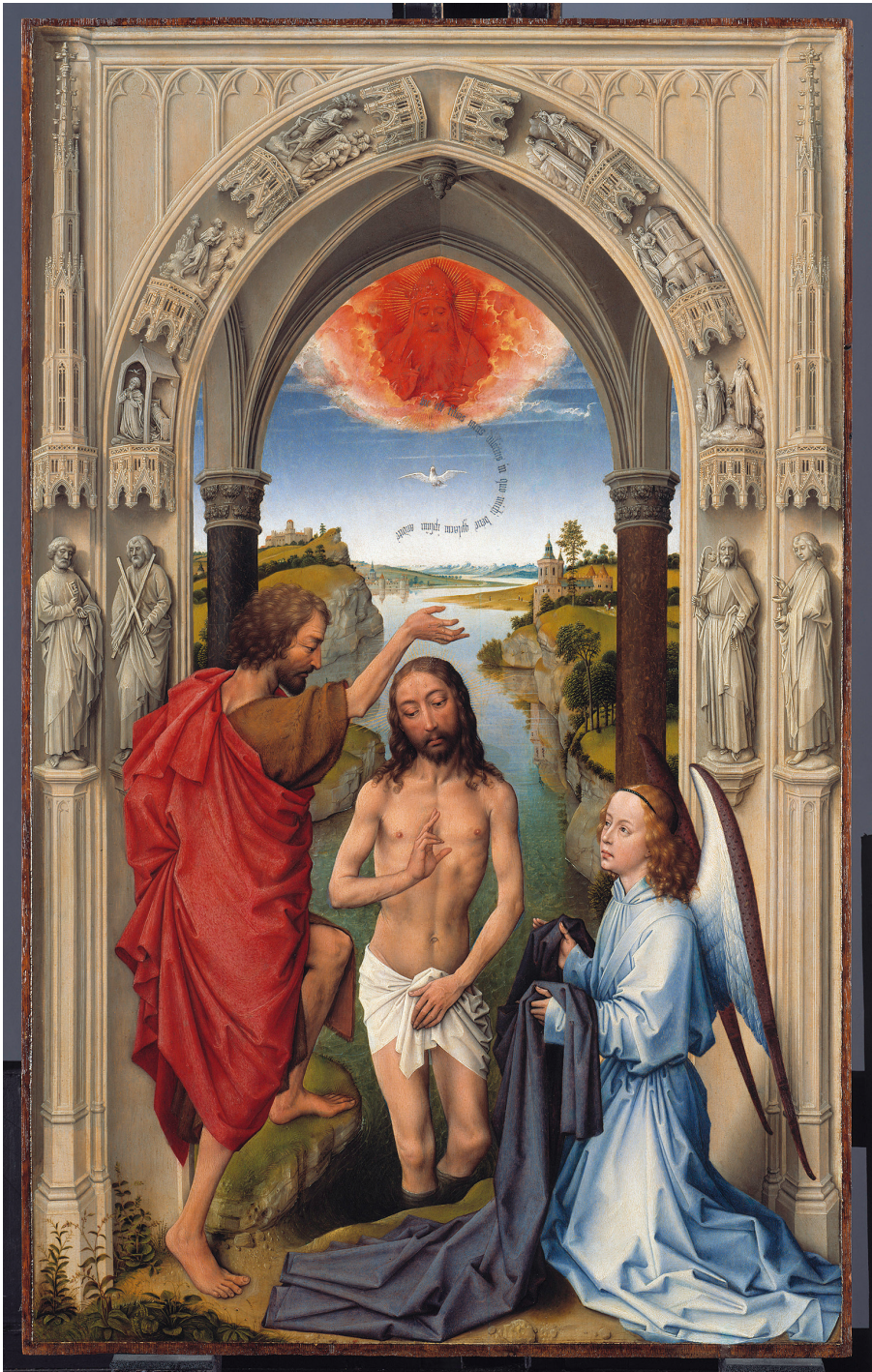


Abb. 11: Rogier van der Weyden, *Johannestafel*, Mitteltafel mit Taufe Christi.

Inschrift hingegen verweist zusätzlich auf eine andere Perikope.⁴⁵ Obwohl die Worte traditionell mit jenen assoziiert werden, die Gott bei der Taufe gesprochen hat, handelt es sich eigentlich um ein Zitat der Verklärung (vgl. Mt 3,17; Mt 17,5).⁴⁶ Diese Verschiebung ist bemerkenswert, da sie, wenn auch nur subtil, einen Bruch zwischen der Taufszene und den von Gott gesprochenen Worten erzeugt. Zudem vermag sie den lesekundigen Betrachter herauszufordern. Unabhängig davon, ob die Betrachtenden die Anspielung auf die Verklärung und ihre Folgen für den Täufer registrieren sollten, ist die verwendete Anrede „IPSUM AUDITE“ in den Worten, die Gott während der Taufe spricht, nicht enthalten. Im Bild fungieren sie nun aber nicht als Anrede an die Jünger, welche der Verklärung auf dem Berg Tabor beiwohnen, sondern richten sich unmittelbar an die Betrachtenden. Auch die Darstellung des Himmelskörpers mit Gottvater ist aus diesem Kapitel abgeleitet, das von einer leuchtenden Wolke berichtet, aus der Gott spricht (vgl. Mt 17,5).

Der *Johannesaltar* knüpft nicht nur chronologisch, sondern auch künstlerisch an einige Darstellungsmomente im *Braque-Triptychon* an: Die Taufszene, welche im Hintergrund der rechten Innentafel des *Braque-Triptychons* klein, aber signalhaft wirkend, eingebracht wurde, wird in der *Johannestafel* als Hauptthema ausgestaltet. Dabei werden grundsätzlich ähnlichen Bildelemente genutzt und weiter gesteigert. Dies ist besonders deutlich in der Verwendung des Lichtes. In der *Johannestafel* wird die Verbindung von irdischer Sonne, Christus und göttlichem Leuchten weiter intensiviert. Die feuerrote Lichterscheinung rekurriert nicht mehr allein in ihrer symbolischen Bedeutung auf Gott als *lux mundi* (Joh 8,12), sondern bildet diesen unmittelbar als Büste und damit wortwörtlich als himmlischen Körper ab: Gott, Sonne und Licht werden zu einem gemeinsamen Bildelement geformt. Auch die Gestaltung der Inschrift ist vergleichbar. Der Spruch wird unmittelbar in die Bildsphäre eingeschrieben und führt die wellenförmigen Bewegungen des Christuskörpers sowie des Flussverlaufes fort. So konstruiert Rogier eine Homogenität zwischen den Bildmotiven Jesus, Flusslauf, Spruchtext und Gottvater, die allesamt auf der vertikalen Bildachse angeordnet sind. Diese künstlerische Raffinesse, die auch in der Textgestaltung eine Verbindung der Bildelemente erzeugt, bestätigt einmal mehr die kompositorisch-gestaltende Funktion von Schriftbildern, die so zur Evokation von Bedeutung beitragen.

⁴⁵ Acres thematisiert derartige Verschiebungen in der Text-Bild-Verbindung unter dem Begriff *rewordings*, vgl. Acres 2000, 89–93.

⁴⁶ Vgl. Acres 2000, 89; Lane 1967, 667: Lane vermutete, dass Rogier sich für das Zitat der Verklärung entschieden habe, da die nachfolgenden Verse des Matthäusberichts über die Verklärung die typologische Verbindung zwischen Täufer und Elia bestätigen und damit sowohl die prophetische als auch die erlösende Rolle des Täufers betonen.

10 Synthese: Der sakramental-eucharistische Bildgehalt im Braque-Triptychon

In der *Johannestafel* trägt die Kombination von Bildkomposition, Inschrift und Schriftbild maßgeblich zur Gesamtwirkung des Bildes bei. Ebenso im *Braque-Triptychon*: Wie aufgezeigt wurde, gelingt es Rogier in diesem Werk durch den Einsatz von Inschrift und ihrem spezifischen Schriftbild verschiedene theologische Bedeutungsebenen zu eröffnen, die sich überlagern und gegenseitig potenzieren. Die Außenseiten thematisieren die irdische Vergänglichkeit, fokussieren dabei den Tod Jean Braques und verweisen vor allem im Zitat des alttestamentlichen Buches Sirach auf den Alten Bund, der erst durch Christus überwunden wird. Der Akt des Öffnens symbolisiert das Anbrechen dieses neuen Zeitalters; auf den Innentafeln wird das lebendige Evangelium und die Wiederkehr Christi am Tag des Jüngsten Gerichts anschaulich. Der Kontrast zu den Außentafeln wird durch die leuchtende Farbigkeit der Bildtafeln verstärkt.

Die zentrale Christusfigur steht damit für die eschatologische Schau seiner Göttlichkeit als Höhepunkt der *visio Dei*, in der der Gläubige selbst Zeuge des fleischgewordenen Christus wird.⁴⁷ Die Eucharistie klingt hier allein durch die Inschrift an, in der sich Christus als lebendiges Brot (*panis vivus*) vorstellt. An die himmlische Liturgie knüpft die im Bild prägnante Verwendung des Lichtes an, das eng mit Christus verbunden ist und das göttliche Leuchten symbolisiert.⁴⁸ Der sakramentale Konnex wird durch die Darstellung des Gewässers im Hintergrund verstärkt, welches das Haupt Christi umgibt und ihn als Quelle des Lebens präsentiert.⁴⁹ Wie aufgezeigt wurde, können auch die Tränen der Maria Magdalena als sakramentaler Verweis auf Taufe, Reinigung und Buße verstanden werden. Die Verbindung von Taufe und Eucharistie zur Erfüllung der *visio Dei* im Antlitz Christi wird damit im Sinne des Römerbriefes zu einem Kernthema des als Totengedächtnisbild fungierenden *Braque-Triptychon*, denn in der Taufe stirbt der Mensch und wird sakramental mit Christus durch Gott wieder erweckt.⁵⁰

Über den Einsatz der Bildmotive hinaus, wird die Kontrastierung von außen und innen, von Altem und Neuen Bund, vor allem aber durch den Einsatz der Inschriften und ihrer Schriftbildlichkeit erzeugt. Während Rogier die Worte der alttestament-

⁴⁷ Schlie 2002, 202. Vgl. Frey 2016, 179–209.

⁴⁸ Schlie verbindet die Lichtmetaphorik mit der Liturgie der Sakramentsverehrung vgl. Schlie 2002, 25: „et civitas non eget sole neque luna et luceant in ea | nam claritas Dei in luminavit eam et lucerna eius est agnus“ (Apc 21, 23: Und die Stadt bedarf nicht der Sonne noch des Mondes, dass sie ihr scheinen; denn der Lichtglanz Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm Gottes“.

⁴⁹ Joh 4, 14: Wer aber von dem Wasser trinkt, das ich ihm gebe, den wird in Ewigkeit nicht dürsten, sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm eine Quelle des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt.

⁵⁰ Vgl. Röm 6: „Oder wisst ihr nicht, dass alle, die wir auf Christus Jesus getauft sind, die sind in seinen Tod getauft? So sind wir ja mit ihm begraben durch die Taufe in den Tod, damit, wie Christus auf-erweckt ist von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, auch wir in einem neuen Leben wandeln.“

lichen Inschrift auf den Außentafeln in Stein graviert darstellt, setzt er die Inschriften der Innentafeln als über den Himmel flatternde Bänder in dynamischer Weise in Bewegung. Die Inschriften der Innentafeln thematisieren ganz zentral die Funktion von Christus als Erlöser der Menschheit. Erst diese Inschriften mit den Prädikationen von Christus als Lamm (*agnus*), lebendiges Brot (*panis vivus*) und fleischgewordenes Wort (*verbum caro factum est*) lassen den eucharistischen Bildgehalt sinnfällig werden und eröffnen weitere Referenzsysteme. Johannes der Täufer erkennt Jesus während der Heimsuchung als Messias, sein Zeigegestus in Verbindung mit dem *ECCE* fordert zur Verehrung und Schau des Sakraments auf. Auch Johannes der Evangelist erhält durch seine Inschrift, in der er Christus als fleischgewordenes Wort vorstellt, eine sakramentale Funktion. Damit verschiebt sich die Bedeutung seines Giftkelches zu der Darstellung eines liturgischen Kelches. Zusammen mit der Jungfrau, die den menschengewordenen *logos* geboren hat, bezeugen der Täufer und Evangelist die Realpräsenz Christi. Die eucharistische Aussage kulminiert im zentralen Christusbild, das in Verbindung mit der Selbstprädikation *panis vivus* als eucharistischer Leib vorgestellt wird.

Die Schriftbildlichkeit trägt explizit dazu bei, die Heiligendarstellungen zu verlebendigen. So werden ihre subtilen Körperbewegungen und Gesten durch die Schriftbewegungen sowohl fortgeschrieben als auch potenziert. Darüber hinaus leistet die Schriftbildlichkeit in diesem Fall aber noch viel mehr.

Die Bedeutung der Schriftbildlichkeit kommt auf der rechten Innentafel mit Maria Magdalena in besonderer Weise zur Geltung. Auf der Kopfbedeckung der Heiligenfigur befindet sich die unscheinbarste Inschrift der Tafel, deren pseudo-hebräischer Schriftzug in der Gestalt einer Stickerei nicht eindeutig entziffert werden kann. Neben der Vorstellung, dass Rogier hier dem Bild etwas Heiliges und Geheimnisvolles einschreiben und die Aufmerksamkeit der Betrachter herausfordern wollte, verweist die Verwendung hebräisch identifizierter Zeichen über eine von Boockmann als rein dekorativ charakterisierte Funktion deutlich hinaus. Die Inschrift ermöglicht im Zusammenspiel mit den Tränen der Maria Magdalena eine Verschiebung der Darstellung und lässt mit der Reminiszenz an die *Noli me tangere*-Szene (Joh 20,16) eine Verbindung zwischen Bild und Schrift deutlich werden. Dort ruft Maria Magdalena überrascht auf hebräisch *Rabbuni* und erkennt damit Christus als ihren Meister. Die Verwendung der hebräischen Schriftzeichen wird in Hinblick auf diese Begegnung zwischen Christus und Maria Magdalena erklärbar. Die erschwerte Lesbarkeit der Inschrift, könnte auf ein Verstummen bzw. Schweigen der Maria Magdalena verweisen, das noch stärker im Schriftbild der Beischrift zum Tragen kommt.

Diese Beischrift sticht als besonders zentrales Moment der Schriftbildlichkeit in der Gesamtkomposition hervor. Die Form des Schriftzugs rekurriert unmittelbar auf die zitierte Perikope, in der nun nicht mehr Maria Magdalena, sondern Maria von Bethanien gemeint ist (Joh 12,3). Mit der Wahl dieser Textstelle, in der die Salbung von Bethanien aufgerufen wird, bei welcher wiederum von dem Tag des Begräbnisses Jesu (Joh 12,7) die Rede ist, rekurriert Rogier deutlich auf das Passions- und Oster-

thema. Damit verkörpert die Frauenfigur im Sinne des Magdalenen-Motivs sowohl Maria Magdalena als auch Maria von Bethanien. Letztere, bekannt als in sich gekehrte Stellvertreterin der *vita contemplativa*, wird durch die Form der Beischrift zusätzlich charakterisiert. Der linear geführte Schriftzug korreliert mit den Beischriften der anderen Heiligen und macht das Schweigen der Bildfigur im Schriftbild visuell greifbar. Sie ist die einzige Bildfigur, die durch ihre Beischrift nicht selbst spricht, sondern *über* die gesprochen wird. Damit fallen im Magdalenen-Motiv in besonderer Weise Hermeneutik und Ikonizität der Inschrift zusammen und bedingen sich gegenseitig.

Wie aufgezeigt, verstärken und ergänzen die wie Schriftbänder geführten Inschriften nicht allein das bildlich Gezeigte im Sinne einer Leerstelle, sondern sie verschieben vielmehr das gesamte semantische Bildgefüge. Erst durch die Inschriften und ihre spezifische Schriftbildlichkeit, können jene biblische Perikopen aufgerufen werden, die in einer Leserichtung von links nach rechts eine Erzählung von Prophezie zu Parusie formulieren. Johannes der Täufer und Maria von Bethanien bzw. Maria Magdalena fungieren dabei sowohl visuell durch ihre Position auf den Außentafeln als auch semantisch in Verbindung mit ihren Inschriften als Pendants: Sie verlebendigen die Evangelien und markieren Heilsbeginn und Heilsvollendung, indem sie heilsgeschichtlich die Zeit zwischen Menschwerdung Jesu auf Erden und der Auferstehung Christi am Tag des Jüngsten Gerichts rahmen.⁵¹

Rogier gelingt es demnach im *Braque-Triptychon* jenseits der Darstellung biblischer Einzelszenen, einen Erzählstrang zu erzeugen, der in der kontemplativen Betrachtung imaginiert werden kann. Die Bedeutung des Johannesevangeliums als Hauptquelle für Bildmotive und Inschriften im *Braque-Triptychon* ist deutlich hervorgetreten. In keinem anderen Evangelientext wird die Göttlichkeit Jesu Christi derart hervorgehoben wie im Johannesevangelium und „keines präsentiert ihn in dieser Exklusivität nicht nur als eschatologisch bevollmächtigter Retter seines Volkes und der Nationen, sondern als exklusives Abbild des einen, ‚unsichtbaren‘ Gottes“.⁵² Dieses Christusbild wird im *Braque-Triptychon* zum Hauptthema, deren sakramentaler Gehalt erst durch die Inschriften deutlich hervortritt.

⁵¹ Acres 2000, 89.

⁵² Frey 2016, 181.

Literaturverzeichnis

Quellen

Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung, revidierter Text, durchgesehene Ausgabe, Stuttgart 2017.

Forschungsliteratur

- Acres, Alfred (2000), „Rogier van der Weyden’s Painted Texts“, in: *Artibus et Historiae* 21 (41), 75–109.
- Barasch, Moshe (1976), *Gestures of despair in medieval and early Renaissance art*, New York.
- Blum, Shirley Neilsen (1969), *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage* (California Studies in the History of Art 13), Berkeley/Los Angeles/London.
- Boockmann, Margaretha (2013), *Schrift als Stigma. Hebräische und hebraisierende Inschriften auf Gemälden der Spätgotik*, (Diss., Hochschule für Jüdische Studien, Heidelberg, 2009), Heidelberg.
- Châtelet, Albert (1999), *Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l’œuvre*, Straßburg.
- De Vos, Dirk (1999), *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München.
- Foucart, Jacques (2009), *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, Paris.
- Frese, Tobias (2014), „Denn der Buchstabe tötet“ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston/München, 1–15.
- Frese, Tobias (2021), „Das Trivulzio-Elfenbein und die Anfänge des ‚Magdalenenmotivs‘ in der Kunst“, in: Volker Leppin (Hg.), *Schaffen und Nachahmen. Kreative Prozesse im Mittelalter*, Berlin/Boston, 339–356.
- Frese, Tobias (2022), „Panofskys ‚Andachtsbild‘“, in: Andreas Diener, Marlene Kleiner, Charlotte Lagemann u. Christa Juliane Syrer (Hgg.), *Entwerfen und Verwerfen: Planwechsel in Kunst und Architektur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Festschrift für Matthias Untermann zum 65. Geburtstag), Heidelberg, 551–557.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (2014), „Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz – Zusammenfassung dieses Bandes“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston/München, 233–242.
- Frey, Jörg (2016), „Wer mich sieht, der sieht den Vater“. Jesus als Bild Gottes im Johannesevangelium“, in: Andrea Taschl-Erber u. Irmtraud Fischer (Hgg.), *Vermittelte Gegenwart. Konzeptionen der Gottespräsenz von der Zeit des Zweiten Tempels bis Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr.*, Tübingen, 179–209.
- Gottlieb, Carla (1960), „The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi“, in: *Gazette des Beaux-Arts. La Doyenne des Revues d’art* 56 (6), 313–332.
- Gottlieb, Carla (1975), „The Window in the Eye and Globe“, in: *The Art Bulletin* 57,4, 559–560.
- Greshake, Gisbert (2014), *Maria-Ecclesia. Perspektiven einer marianisch grundierten Theologie und Kirchenpraxis*, Regensburg.
- Hocquet, Adolphe (1913a), „Le Roger de le Pasture au Louvre. Ses premiers propriétaires. La date de son exécution“, in: *Revue tounaisienne* 9, 157–159.

- Hocquet, Adplohe (1913b), „La date du triptyque du Rogier au Louvre“, in: *Revue archéologique* 22, 283–285.
- Imorde, Joseph (2004), *Affekt-Übertragung*, Berlin.
- Jolly, Penny Howell (2010), „The Wise and Foolish Magdalene, the Good Widow, and Rogier van der Weyden's ‚Braque Triptych‘“, in: *Studies in Iconography* 31, 98–156.
- Kemperdick, Stephan/Sander, Jochen (2009), „Der Meister von Flémalle, Robert Campin und Rogier van der Weyden – ein Resümee“, in: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (Katalog zur Ausstellung im Städel-Museum, Frankfurt am Main 21.11.2008–22.2.2009 und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 20.3.2009–21.6.2009), Ostfildern, 149–159.
- Lane, Barbara G. (1967), „Rogier's Saint John and Miraflores Altarpieces Reconsidered“, in: *The Art Bulletin* 60 (4), 655–672.
- Lane, Barbara G. (1984), *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York.
- Leprieur, Paul (1913), „Un triptyque de Roger de la Pasture“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 10, 257–280.
- Marböck, Johannes (2016), „VII. Das Buch Jesus Sirach“, in: Christian Frevel (Hg.), *Einleitung in das Alte Testament*, Stuttgart, 502–512.
- Mély, Fernand de (1918), „Signatures de Primitifs. Le Retable de Rogier van der Weyden au Louvre et l'inscription du turban de la Madeleine“, in: *Revue Archéologique* 5 (7), 50–75.
- Ringbom, Sixten (1965), *Icon to narrative. the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Åbo.
- Sander, Jochen (2009), „I tableau à l'hysseseiores – ein Bild mit zwei Flügeln. Wandelbare und nicht wandelbare Bildensembles in der Zeit Rogier van der Weydens“, in: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (Katalog zur Ausstellung im Städel-Museum, Frankfurt am Main 21.11.2008 – 22.2.2009 und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 20.3.2009 – 21.6.2009), Ostfildern, 149–161.
- Schade, Karl (2001), *Ad excitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar.
- Schlie, Heike (2002), *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin.
- Schmidt, Peter (2009), „Der Finger in der Handschrift: Vom Öffnen, Blättern und Schließen von Codices auf spätmittelalterlichen Bildern“, in: Stepan Müller, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch u. Peter Strohschneider (Hgg.), *Codex und Raum*, Wiesbaden, 85–126.
- Schmidt, Victor (2006), „A Small Philological Problem on the Braque Triptych by Rogier van der Weyden“, in: *Latomus* 65 (2), 462–464.
- Schneider, Wolfgang Christian (2012), „Reflection as an Object of Vision in the Ghent Altarpiece“, in: Marc de Mey, Maximiliaan P. J. Martens u. Cyriel Stroo (Hgg.), *Vision and Material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time*, Brüssel, 171–181.
- Suckale, Robert (1995), *Rogier van der Weyden. Die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt*, Frankfurt am Main.
- Taschl-Erber, Andrea (2013), „Apostolin und Sünderin. Mittelalterliche Rezeption Marias von Magdala“, in: Irmtraud Fischer u. Adriana Valerio (Hgg.), *Frauen und Bibel im Mittelalter. Rezeption und Interpretation*, Stuttgart, 41–64.
- Vaes, Vanessa (2008), „A Phoenix from the Flames ... The Testament of Catherine de Brabant (ca. 1431–1499) and its Relationship to Rogier van der Weyden's Braque Triptych (ca. 1452)“, in: *Oud Holland* 121 (2/3), 89–98.

Bildnachweise

- Abb. 1: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.
Abb. 2: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.
Abb. 3: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.
Abb. 4: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.
Abb. 5: De Vos 1999, 118.
Abb. 6: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda.
Abb. 7: Digitale Sammlung, Städelmuseum: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/medici-madonna> (Stand 14. 3. 2023).
Abb. 8: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.
Abb. 9: Boockmann 2013, Kat. Nr. 314.
Abb. 10: bpk / Volker-H. Schneider.
Abb. 11: bpk / Volker-H. Schneider.

