

Aus dem Schatten des Vaters ins Licht gerückt: Albrecht Bouts in einer neuen Studie

Valentine Henderiks
Albrecht Bouts (1451/55–1549).
 (Contributions à l'étude des Primitifs
 flamands 10). Brüssel, Brepols 2011.
 458 S., 584 Abb.
 ISBN 978-2-930054-15-5 (frz.);
 978-2-930054-16-2 (ndl.). € 90,00

Während Dieric Bouts d.Ä. (um 1410/20–1475) bis heute zu den berühmten Meistern der altniederländischen Malerei zählt, schwand das hohe Ansehen, das sein Sohn Albrecht (1451/55–1549) als Künstler und wohlhabender Bürger in seiner Heimatstadt Löwen zu Lebzeiten genoss, nach seinem Tod rapide, so dass er in der Kunsthistoriografie kaum Erwähnung fand. Wolfgang Schöne nannte ihn gar „als Künstler unbedeutend“ (*Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig 1938, 3). Erst durch die rezente Neubearbeitung von Dierics Werk durch Catheline Périer-D'Ieteren (*Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Brüssel 2005; Rezension d. Verf. in der *Kunstchronik* 2/2007, 68–78) rückte auch Albrecht Bouts wieder in den Blickpunkt der Forschung: Die reich bebilderte Monografie von Valentine Henderiks bietet einen ersten umfassenden Überblick über sein malerisches Schaffen. Noch als Assistentin von Périer-D'Ieteren eignete sich Henderiks ein profundes Wissen über die Bouts-Werkstatt an. Ihr Buch entstand auf Grundlage ihrer 2009 an der Université Libre in Brüssel abgeschlossenen Dissertation, die 2010 mit dem Jacques-Lavalleye-Coppens-Preis der Belgischen Königlichen Akademie ausgezeichnet wurde.

Nach einem Geleitwort von Hélène Mund und dem Vorwort von Catheline Périer-D'Ieteren folgen fünf thematische Kapitel sowie der 288 Werke umfassende *Catalogue raisonné*. Einleitend wird die Literatur- und Forschungslage zu Albrecht Bouts erörtert (13–18). Bereits 1863 arbeitete der Archivar Edward Van Even die Quellen zu Albrechts Leben auf und erkannte das heute in den *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* in Brüssel befindliche Triptychon der *Himmelfahrt Mariens* als Albrechts Werk. Seitdem erschienen zahlreiche Untersuchungen zu einzelnen Gemälden; die *Œuvrekataloge* von Max J. Friedländer (*Altniederländische Malerei*, Bd. 3: *Dieric Bouts und Joos van Gent*, Berlin 1925; erw. engl. Fassung Leiden 1968) und Wolfgang Schöne (op. cit. 1938) bedurften jedoch schon längst einer kritischen Sichtung. Die primäre Herausforderung der vorliegenden Studie bildete einerseits die stilistische Händescheidung zwischen dem Meister und seinen Mitarbeitern, andererseits die Differenzierung zwischen den Werkstätten von Dieric Bouts d.Ä. und Albrecht sowie dessen als Künstler kaum fassbarem älteren Bruder Dieric d.J. (zu dessen Identifizierung als „Meister der Perle von Brabant“ siehe Schöne 1938, 179–189; dagegen Périer-D'Ieteren 2005, 179–181).

PRÄZISE BESTANDSAUFNAHME

Die bereits von Dieric d.Ä. erfolgreich betriebene arbeitsteilige Werkstattproduktion – mit ein Grund für die andauernde kontroverse Zuschreibungsdiskussion – setzte sich bei Albrecht fort, wobei er auch das Vorlagenmaterial seines Vaters weiter verwendete. Ziel von Henderiks Buch war es daher, Albrechts Künstlerpersönlichkeit – methodisch Périer-D'Ieteren folgend – stilistisch und maltechnisch exakter zu erfassen und ein kohä-

**Abb. 1 Albrecht Bouts,
Mitteltafel des Triptychons mit der Him-
mel-
fahrt Mariens, um
1495/1500. Eichenholz,
206,7 x 135,2 cm. Brüssel,
Musées Royaux des
Beaux-Arts de Belgique
(Henderiks 2011, S. 46)**



rentes Werkcorpus zu etablieren sowie die Erzeugnisse seiner Werkstatt und die steigende Massenproduktion von Andachtsbildern an der Wende zum 16. Jh. neu zu bewerten (17).

Im zweiten Kapitel werden die dokumentarischen Quellen zu Albrecht Bouts' Leben und Werk präsentiert und auszugsweise abgebildet. Vermutlich um 1451/55 in Löwen geboren, war Albrecht beim Tod seines Vaters Dieric d.Ä. 1475 noch minderjährig, d.h. damals noch keine 25 Jahre alt. 1476 verließ er die Stadt – wohl um seine Ausbildung außerhalb der väterlichen Werkstatt abzuschließen. Er wird 1479 gemeinsam mit seinem Bruder als „pictor imaginum“ wieder in Löwen genannt. Dieric d.J. starb 1490, ebenso Albrechts erste Frau Maria 's Coox; noch im selben Jahr heiratete er Elisabeth Nausnijders, die aus einer reichen Textilhändlerfamilie stammte. Auch diese zweite Ehe blieb kinderlos; das Paar bewohnte ab 1492 ein Haus, das direkt an die Kirche Notre-Dame-hors-les-Murs in Löwen angrenzte, wo Albrecht 1504

als Mesner (Küster) dokumentiert ist. Da Besitzer mehrerer Häuser und Grundstücke, war er offenbar ein wohlhabender Bürger und von 1507 bis 1525 siebenmal Vorstand der Tuchmachergilde. 1519 zogen der Maler und seine Frau auf ein etwa 30 Kilometer entferntes Gehöft in Huldenberg, wo Elisabeth 1522 starb. Albrecht kehrte im Jahr darauf in seine Heimatstadt zurück und lebte dort bis zu seinem Tod im hohen Alter von 95 oder 98 Jahren im März 1549.



Abb. 2 Albrecht Bouts, Selbstporträt, um 1525/30. Holz, 42,6 x 33 cm. Sibiu/Hermannstadt, Muzeul Național Brukenthal (Henderiks 2011, S. 419)

Seine zwischen 1470 und 1510 entstandenen eigenhändigen Gemälde werden von Henderiks chronologisch vorgestellt. Das Triptychon mit der *Himmelfahrt Mariens* (Kat. 12; Abb. 1), von der Johannes Molanus (1533–85) in seiner Stadtchronik berichtete, dass Albrecht mehr als drei Jahre lang daran gearbeitet hätte, ist das einzige allgemein anerkannte Werk Albrechts und daher Ausgangspunkt für alle weiteren Zuschreibungen. Der Maler stiftete das um 1495/1500 gemalte Triptychon für eine Seitenkapelle seiner Kirche Notre-Dame-hors-les-Murs, wo es sich in prominenter Nachbarschaft zu Rogier van der Weydens *Kreuzabnahme* (Madrid, Museo del Prado) befand. Erstaunlich

seine zwischen 1470 und 1510 entstandenen eigenhändigen Gemälde werden von Henderiks chronologisch vorgestellt. Das Triptychon mit der *Himmelfahrt Mariens* (Kat. 12; Abb. 1), von der Johannes Molanus (1533–85) in seiner Stadtchronik berichtete, dass Albrecht mehr als drei Jahre lang daran gearbeitet hätte, ist das einzige allgemein anerkannte Werk Albrechts und daher Ausgangspunkt für alle weiteren Zuschreibungen. Der Maler stiftete das um 1495/1500 gemalte Triptychon für eine Seitenkapelle seiner Kirche Notre-Dame-hors-les-Murs, wo es sich in prominenter Nachbarschaft zu Rogier van der Weydens *Kreuzabnahme* (Madrid, Museo del Prado) befand. Erstaunlich

wenig weiß man über die Ikonografie von Albrechts *Himmelfahrt Mariens* – in der niederländischen Malerei des 15. Jh.s ein nur selten dargestelltes Thema: Maria wird hier nicht von einem Engelsreigen, sondern von Christus und dem Heiligen Geist (in menschlicher Gestalt) synchron zu Gottvater emporgetragen; durch die von ihm bereitgehaltene Krone ist die nachfolgende Krönung Marias angedeutet. Dieser spezielle Typus der Himmelfahrt wird auf die Kenntnis des Theologen Ubertino de Casale (1259 bis nach 1329) zurückgeführt, der die Himmelfahrt mit der Trinität in Beziehung setzte (Frans Baudouin, *De Kroning van Maria door de H. Drieenheid in de vijftiende*

Auf dem rechten Seitenflügel des Himmelfahrtstriptychons hat sich Albrecht Bouts gemeinsam mit seiner zweiten Frau als Stifter dargestellt. Sein Aussehen überliefert er außerdem in seinem Selbstporträt, das Henderiks kurz vor der Drucklegung in der Sammlung Brukenthal in Sibiu entdeckte und noch in den Epilog ihres Buches

(418ff.) aufnehmen konnte (Abb. 2). Das Brustbild zeigt den gelalterten Maler, der mit seiner linken Hand auf einen teilweise vom Mantelrevers verdeckten Totenschädel in seiner Rechten weist – ein geläufiges Motiv des *memento mori*, mit dem der Künstler auf seinen unwiderruflich nahenden Tod anspielt. Eine Detailuntersuchung zu diesem Henderiks zufolge um 1525/30 entstandenen Bildnis stand bei Drucklegung noch aus. Doch sollte ein Kupferstich von Albrechts Zeitgenossen Lucas van Leyden (1494–1533) als mögliche Vorlage nicht ungenannt bleiben: ein junger Mann in halber Figur, der auf einen teilweise in seinem Mantel verborgenen Totenschädel zeigt (B. 174; Abb. 3).

Die motivischen Parallelen zwischen Albrechts Gemälde und dem um 1519/21 knapp zuvor entstandenen Stich, der auch als Selbstporträt van Leydens galt, sind zu evident, um zufällig zu sein. Auch ein um 1525 (?) gestochenes Selbstbildnis Jacob Bincks (B. 95) greift denselben Bildtypus auf.

SCHMALES ŒUVRE

Neben dem Selbstporträt bleiben nur 16 Werke übrig, die Henderiks kritischer Prüfung standhalten und als eigenhändige Arbeiten Albrechts gelten können, und zwei weitere, die er gemeinsam mit Mitarbeitern ausführte. Um die Charakteristika von Albrechts eigenhändigen Werken zu ver-



Abb. 3 Lucas van Leyden, Junger Mann mit Totenschädel, um 1519. Kupferstich, 18,6 x 14,7 cm. Wien, Albertina, Inv. DG1926/2076 (© Albertina, Wien)

deutlichen, lenkt Henderiks das Auge des Lesers durch Gegenüberstellungen von Detailaufnahmen auf maltechnische Parallelen oder Unterschiede zu seinem Vater Dieric. Beide arbeiteten mit Ritzungen in den Malgrund, um Figuren oder Architektur zu positionieren. Henderiks verdeutlicht, dass Albrechts Stil schematischer und „grafischer“ wirkt, was die Gestaltung von Falten oder Haaren anbelangt, und dass ihm die kristalline Perfektion seines Vaters fehlt. Die Palette ist kühler, mit einer Vorliebe für Blau- und Grüntöne und mit höheren Bleiweißanteilen, wie in den Röntgenaufnahmen gut zu erkennen ist.

Neben dem väterlichen Vorbild wurden in Albrechts Malerei schon früh Parallelen zum Werk

des Hugo van der Goes (um 1435/40–82) festgestellt. Zu einem Zusammentreffen kam es zumindest im Jahr 1480, als Goes die beiden bei Dierics d.Ä. Tod unvollendeten *Gerechtigkeitsbilder* (Périer-D'Ieteren 2005, Kat. 24) im Auftrag der Stadt Löwen schätzte und den linken Flügel des *Hippolytaltars* ergänzte (ebda., Kat. A7). Mit dem Dreigestirn Dieric Bouts d.Ä. – Hugo van der Goes – Albrecht Bouts berührt Henderiks eine der Kernfragen der Bouts- wie auch der Goes-Forschung. Dass Goes schon vor 1475 in der Werkstatt Dierics d.Ä. gearbeitet haben könnte (James Mitchell Collier, *Linear Perspective in Flemish Painting and the Art of Petrus Christus and Dieric Bouts*, Ph.D. Diss., University of Michigan 1975, Ann Arbor 1983, 89–92; Jochen Sander, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992, 234, Anm. 4) lässt sich ebensowenig belegen wie die bereits von Schöne (1938, 50) vermuteten Lehrjahre Albrechts bei Goes, der ab 1475 im Rode Kloster bei Brüssel lebte.

Henderiks lässt letzteres mangels historischer Belege offen (29), führt aber die Gesichtstypen sowie die expressive Gestik und Theatralik in Albrechts 1495/1500 entstandener *Himmelfahrt Mariens* und die *Hirtenanbetung* von 1505/10 (Kat. 39) überzeugend auf die Kenntnis von Goes' Werken zurück (67–71, 191–197). Bei der halbfigurigen *Beweinung* in Berlin (Abb. 138 u. Kat. 27), die Henderiks der Werkstatt Albrechts um 1520 zuordnet, wäre noch eine weitere Rezeption zu nennen: von Goes' nur als Fragment erhaltene *Beweinung* (Oxford, Christ Church Picture Gallery; ca. 1500 entstandene niederländische Kopie der vollständigen Komposition in Wien, Albertina, Inv. 7833; Ausst.-kat. *Bosch, Bruegel, Rembrandt, Rubens. Meisterwerke der Albertina*, Ostfildern 2013, Kat. 17).

FLORIERENDE WERKSTATT

Im Mittelpunkt des vierten Kapitels steht Albrechts Werkstatt, der Henderiks auch Werke zuordnet, die Friedländer 1925/1968 und Schöne 1938 noch als eigenhändig gewertet hatten. Wie bereits sein Vater Dieric war Albrecht Bouts der Leiter eines effizient organisierten, prosperierenden Ateliers, der aufgrund der mit seinem hohen

sozialen Status verbundenen Verpflichtungen seine künstlerische Tätigkeit sogar zeitweise einschränken musste (und sich dies auch leisten konnte). Ab 1510 delegierte er daher Henderiks zufolge die Malerei weitgehend an seine Mitarbeiter; Gegenüberstellungen von Details verdeutlichen die Qualitäts- und Stilunterschiede zwischen dem Meister und seiner Werkstatt.

Henderiks geht von mindestens fünf verschiedenen Mitarbeitern aus, deren Namen mangels Quellen jedoch unbekannt bleiben (202f.). Während Albrechts Aufenthalt auf dem Land zwischen 1519 und 1523 scheint das Atelier in Löwen ohne ihn in seinem Stil weitergearbeitet zu haben. Dies gestattete ein offenbar reichlich vorhandener Vorlagenbestand mit Prototypen Albrechts sowie Vorlagenmaterial seines Vaters, von dem die Söhne die unvollendeten Gemälde sowie sämtliches Werkstattmaterial geerbt hatten (36). Die mittels der Vorlagen mögliche Massenproduktion von Andachtsbildern, auf die sich das Atelier ab den 1490er Jahren spezialisierte, wird im umfangreichen fünften Kapitel (207–338) näher vorgestellt. Ein „Atelier im Atelier“ (207) sorgte für die Serienproduktion kleinformatiger Andachtsbilder für den freien Markt, der sich zu Beginn des 16. Jh.s in Antwerpen formierte. Zur Rationalisierung und Beschleunigung der Produktion kamen mechanische Übertragungsmethoden und Kartons zum Einsatz, wie dies in der Unterzeichnung einer *Mater dolorosa* (New York, The Metropolitan Museum of Art; Abb. 196; Kat. 62) deutlich zu erkennen ist.

VORBILDLICHER CATALOGUE RAISONNÉ

Der anschließende Catalogue raisonné (317–417) gliedert sich wie die vorhergehenden Kapitel nach eigenhändigen Gemälden (Nrn. 1–16), Werkstattarbeiten (Nrn. 17–38), in Kooperation mit Mitarbeitern entstandenen Werken Albrechts (Nrn. 39–40) sowie Arbeiten fraglicher Zuordnung (Nrn. 41–43) und ausgeschiedenen Werken (Nrn. 44–50). Darauf folgt die lange Reihe der Andachtsbilder (Nrn. 51–288): Christus- und Marienbilder, Darstellungen der Verkündigung, des Hl. Hieronymus, der Madonna mit Kind und der Geburt Christi. Gerade hier ist Henderiks Buch ein unent-

behrliches Nachschlagewerk für die Flut von Wiederholungen, die regelmäßig auf dem Kunstmarkt auftauchen. In der fundierten Zusammenstellung finden sich auch Bilder, die Friedländer und Schöne noch nicht bekannt waren, oder die nurmehr in Schwarz-Weiß-Photos dokumentiert sind.

Jeder Katalogeintrag ist übersichtlich strukturiert und enthält eine kleine Abbildung, Titel, Datierung, Standort, technische Basisdaten, Provenienz und Literatur. Die Katalognummern 1–50 bieten zusätzlich detaillierte Informationen zu bisherigen Infrarot- oder Röntgenaufnahmen sowie dendrochronologischen Untersuchungen und eine Chronologie etwaiger Restaurierungen und Ausstellungen. Die Werkverzeichnisnummern von Friedländer und Schöne sind hier gesondert angeführt; deren Zuschreibungsmeinungen in Klammern sowie Querverweise zu Abbildungen im vorangegangenen Buchteil wären hier noch hilfreich. Die Katalogtexte zeichnen sich durch detaillierte Zustandsbeschreibungen und Bemerkungen zur Maltechnik wie zu Unterzeichnungen oder zum Einsatz von Ritzungen aus. Bei Werken fraglicher Zuschreibung und Abschreibungen (Kat. 41–50) sowie beim Großteil der Andachtsbilder (Kat. 51–288) legt die Autorin ihre Meinung in Kurzkommentaren dar. Aus jeder Besprechung klingt die in enger Kooperation mit öffentlichen und privaten Sammlungen erfolgte gründliche Autopsie der untersuchten Gemälde durch.

Einige Zeichnungen, die von Friedländer oder Schöne mit Albrecht in Verbindung gebracht wurden, sind im Katalogteil angeführt („dessin“ als Technikangabe ist freilich etwas vage), jedoch nicht abgebildet (Kat. 202, 263, 268). Dies ist etwa im Fall einer Federzeichnung in Bayonne (Musée Bonnat, Inv. 78; Kat. 42, Anm. 52) bedauerlich, da sie die gesamte Komposition der nur als Fragment erhaltenen *Ruhe auf der Flucht* (Kat. 42) überliefert. Der *Einzug Christi nach Jerusalem* (Wien, Albertina, Inv. 7791) wurde von Henderiks zu Recht endgültig aus Albrechts Œuvre ausgeschieden (416, Anm. 51). Im Zusammenhang mit dem Triptychon der *Kreuztragung* in Mehrerau, das Hen-

deriks Albrechts Werkstatt um 1505 zuordnet (133–141; Kat. 18), wäre noch eine gezeichnete *Kreuztragung* zu erwähnen (Wien, Albertina, Inv. 3025): Diese basiert zwar auf einem eyckischen Prototyp, entstand aber vermutlich in den 1470er Jahren in der Bouts-Werkstatt und stimmt mit dem Bild in Mehrerau in zahlreichen Motiven überein (vgl. Ausst.kat. *Altniederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Antwerpen 2002, Kat. 10; Ausst.kat. *Bosch, Bruegel, Rembrandt, Rubens*, 2013, Kat. 15). Das mit dem Stamm nach vorne getragene Kreuz, der Faltenstil im Gewand Christi und einzelne Schergen finden sich nahezu identisch wieder und belegen, wie fließend die Übergänge und wie zahlreich die Bezüge innerhalb der Bouts-Werkstatt waren.

Henderiks bezeichnet Albrecht Bouts an einer Stelle treffend als „un artiste à la personnalité unique, mais jamais véritablement novateur“ (91). Ihre Monographie verändert zwar dieses Urteil nicht, es gelingt ihr aber, unser Wissen über Albrechts Schaffen und die Produktionsweise seiner Werkstatt ganz wesentlich zu erweitern – ein Standardwerk für jede künftige Beschäftigung mit der Malerei der Familie Bouts.

DR. EVA MICHEL