

DER MARIENTOD VON HUGO VAN DER GOES



Carolin Quermann

DER MARIENTOD  
VON HUGO VAN DER GOES

Distanzen als Gegenstand der Bildanalyse

**D 188**

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften ·  
Weimar 2006

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

UMSCHLAGABBILDUNG Hugo van der Goes, Marientod (Ausschnitt),  
Brügge, Musea Brugge, Groeningemuseum

LAYOUT, SATZ UND UMSCHLAGGESTALTUNG Anica Keppler, VDG

DRUCK VDG

ISBN-10 3-89739-488-X

ISBN-13 978-3-89739-488-9

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

# INHALTSVERZEICHNIS

DANK	7
EINLEITUNG	9
KÜNSTLER UND GEMÄLDE	17
1. Hugo van der Goes: Leben und Werk	17
2. Zum Gegenstand: Der Brügger Marientod	19
2.1. Provenienz	19
2.2. Zuschreibung	21
2.3. Technischer Befund	21
3. Zur Thematik des Marientodes	24
3.1. Legende	24
3.2. Darstellungstradition	26
3.3. Die Angst vor dem Tod und das Sterben der Gottesmutter	30
4. Zum Forschungsstand	33
4.1. Hugos Œuvre im Spiegel der Forschung	33
4.2. Die Forschungsgeschichte zu van der Goes' Marientod	37
4.3. Spannungsgeladen und unreal: Charakterisierungen des Bildes	45
4.4. Bisherige Bildanalysen	47
5. Distanzen bei Hugo van der Goes: Halbfiguren	49
DER BRÜGGER MARIENTOD UND DISTANZEN: BILDANALYSE	55
1. Distanzen in der Fläche: Rhythmische Gliederung isolierter Einzelfiguren	55
2. Distanzen in der Tiefe: Abkehr von einer logischen Perspektivkonstruktion	63
3. Reale Distanzen: Von großen und kleinen Bildern	67
4. Imaginäre Distanzen: Die ästhetische Grenze	72
5. Temporale Distanzen: Raum und Zeit	83
6. Soziale Distanzen: Abstand wahren	89

DER MARIENTOD VON MARTIN SCHONGAUER: EIN BILDERVERGLEICH	97
1. Zum Gegenstand	98
2. Distanzen in der Fläche und Tiefe	100
3. Reale Distanzen	103
4. Imaginäre Distanzen	104
5. Soziale Distanzen	105
6. Temporale Distanzen	106
7. Hugos und Schongauers Marientod: Gegenbilder	108
DIE AUSSAGEKRAFT VON DISTANZEN	111
1. Die Christusgestalt	111
1.1. Verbildlichte Allgegenwart	111
1.2. Christus als Vision des Betrachters	112
1.3. Die Stigmata Christi	113
2. Die Mariengestalt	115
2.1. Marias vermittelnde Rolle	115
2.2. Der verkürzt liegende Körper	116
2.3. Zur Analogie von Geburts- und Sterbeszenen	117
3. Irrationalität	119
3.1. Der begnadete Irre	119
3.2. Distanz zwischen Irdischem und Überirdischem	122
3.3. Der begnadete Betrachter	124
3.4. Das zurückgewiesene Maß	125
4. Unsichtbares sichtbar machen	126
4.1. Zwischenräume	126
4.2. Das Angesehenwerden	128
5. Zerbrochene Gemeinsamkeit	130
SCHLUSS	133
LITERATURVERZEICHNIS	141
ABBILDUNGEN	165

## DANK

Das vorliegende Buch ist die geringfügig veränderte Fassung meiner Dissertation, die im Mai 2003 am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin eingereicht wurde. Für zahlreiche Anregungen und Unterstützung von vielen Seiten sei an dieser Stelle herzlich gedankt. An erster Stelle steht mein Doktorvater Prof. Eberhard König, der die Arbeit von der Ideenfindung bis zur Fertigstellung kritisch und wohlwollend zugleich begleitet hat. Von soziologischer Seite unterstützte mich mit zahlreichen Impulsen und neuen Fragen mein Korrektor Prof. Dietmar Kamper (†), solange es ihm gesundheitlich noch möglich war. Dankenswerter Weise übernahm daraufhin Prof. Christoph Wulf mit viel Engagement und Herzlichkeit die Aufgabe des Zweitgutachters. Ihm verdanke ich die Mitarbeit im Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen*.

Stipendien des Landes Berlin, des DAAD und des Graduiertenkollegs *Körper-Inszenierungen* an der Freien Universität Berlin ermöglichten mir ein finanziell weitgehend unabhängiges Arbeiten. Den Mitgliedern sowie den Professorinnen und Professoren des Graduiertenkollegs sei für die fruchtbaren Diskussionen und konkreten Ratschläge gedankt, zuvorderst Prof. Erika Fischer-Lichte.

Viele Hinweise erhielt ich von verschiedensten Institutionen und Museen. Ich danke den Mitarbeitern des Groeningemuseums in Brügge, der Berliner Gemäldegalerie, des „Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie“ in Den Haag und des „Centre National de Recherches ‚Primitifs Flamands‘“ in Brüssel für ihre Unterstützung. Peter Klein führte für mich freundlicherweise die dendrochronologische Analyse des Brügger Marientodes von Hugo van der Goes durch.

Freundinnen und Freunde haben mich all die Jahre auf unterschiedlichste Art unterstützt. Ihnen allen sei herzlich gedankt. Insbesondere Tiziane Schön stand mir immer wieder zur Seite, indem sie unermüdlich Textpassagen las

und kommentierte. Inhaltliche Anregungen und wertvolle Tipps verdanke ich außerdem Stephanie Buck, Livia Cárdenas, Michael Hoff und Bernd Neuhaus. Michael Sauer war mir bei der Drucklegung eine große Hilfe. Für die gute Zusammenarbeit danke ich Anica Keppler vom Verlag VDG-Weimar. Mein besonderer Dank gilt Christian Vöhringer, dessen kluger Kritik die werkmonographische Fokussierung der Dissertation zur Folge hatte. Den größten Anteil an der Fertigstellung dieser Arbeit hatte Gabriele Bartz, für deren Hilfe, Ermutigung und Geduld ich überaus dankbar bin.

Herzlich danke ich meinen Eltern sowie meiner gesamten Familie für deren liebevolle Unterstützung. Sie haben die Arbeit von Beginn an auf jede Weise mit getragen. Am meisten sei meinem Mann Andreas für die vielen Stunden gemeinsamer Diskussionen gedankt, für zahlreiche Hinweise und für den Zusammenhalt während der gleichzeitigen Erstellung unserer beiden Dissertationen. Unser gemeinsamer Sohn Anton machte diese Zeit zu einer glücklichen.

## EINLEITUNG

Der Marientod des flämischen Malers Hugo van der Goes ist ein außergewöhnliches Gemälde.<sup>1</sup> (Abb. 1) Die Tafel zeigt die sterbende Gottesmutter von den zwölf Aposteln umringt, während Christus in einer hellen Lichtgloriole schwebend über ihr erscheint.

Das in den Niederlanden des 15. Jahrhunderts nicht allzu häufig gezeigte Thema wird auf verblüffende Weise präsentiert. Schon die monumentalen Ausmaße der Tafel sind mit 147,8 × 122,4 cm bemerkenswert.<sup>2</sup> Die gesamte Szene ist zudem in fahles Blau getaucht, das mit dissonant nebeneinander gesetzten Rottönen den Farbakkord des Bildes maßgeblich bestimmt. Ein kühl-blaues und zugleich mattes Kolorit dieser Art ist für die Zeit so unüblich, dass Kunsthistoriker es um 1900 einer desaströsen Restaurierung zuschrieben, was sich später als falsch erweisen sollte.<sup>3</sup>

- 
- 1 Hugo van der Goes, Marientod, Brügge, Musea Brugge, Groeningemuseum, Inv.-Nr. 0.204; Eiche, 147,8 × 122,4 cm.
  - 2 In den Niederlanden ist allein Petrus Christus' Marientod von 1460–65 mit 171,1 × 138,4 cm vergleichbar groß. (Abb. 4) Petrus Christus, Marientod, San Diego, Timken Art Gallery, The Putnam Foundation, Holz (übertragen). Allerdings ist bekannt, dass es sich bei Christus' Marientod um das Mittelbild eines Triptychons handelte, das auf eine italienische Bestellung zurückging. Das auch für Christus ungewöhnlich große Bildformat dürfte auf die Vorgaben des unbekanntesten italienischen Auftraggebers zurückgehen, so Ainsworth 1994. Ausst.-Kat. New York 1994, Ainsworth, Maryan W.: Petrus Christus, Renaissance Master of Bruges, The Metropolitan Museum of Art, New York 1994, S. 25–65; Ausst.-Kat. Brügge 2002, Till-Holger Borchert: Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden. 1430–1530, Brügge 2002, Kat.-Nr. 13. Im Falle von Hugos Marientod, der die Niederlande nie verlassen hat, könnte man grundsätzlich ebenfalls einen Auftraggeber mit speziellen Wünschen annehmen; Dokumente zu einem Auftrag liegen allerdings nicht vor.
  - 3 Weale, W. H. James: *Mélanges et nouvelles, Vandalisme à Bruges*, in: *Le Beffroi. Arts, héraldique, archéologie II*, Brügge 1864–1865, S. 237–238, hier S. 238; Firmenich-Richartz, E.: Hugo van der Goes, Eine Studie zur Geschichte der altflämischen Malerschule, in: *Zeitschrift für Christliche Kunst* 10, 1897, Sp. 225–236, 289–300, 371–386, hier Sp. 298: „Das Bild hat durch scharfes Putzen leider einen kalten, bläulich-grauen Farbton erhalten.“ „Les glaciais ayant disparu à la suite d'une restauration désastreuse“, so Fierens-Gevaert, H.: *La peinture en Belgique. Les Primitifs Flamands 2*, Brüssel 1909, S. 104. Vgl. Janssens de Bisthoven, Aquilin und Remi A. Parmentier: *Le Musée Communal de Bruges*. Antwerpen und Brüssel 1951 (*Les primitifs flamands I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, Bd. 1), S. 52.

Neben der Bildgröße und der Farbigkeit erstaunt die Inszenierung von Raum und Bildpersonal. Der Marientod findet in einem Innenraum statt, auf dessen Ausgestaltung weitgehend verzichtet worden ist und dessen Ausmaße undefiniert bleiben. Bett, Apostel und Christusgestalt lassen sich vor dem unpräzisen Dunkel des Hintergrundes und innerhalb eines Zimmers ohne Rückwand, Decke und mit nur einer angedeuteten Seitenwand kaum verorten. Das Bett steht dabei mit der Vorderkante parallel zum Bild und fluchtet nach hinten – eine Position, die in früheren Darstellungen des Themas fast keine Vorgänger findet.

Dicht aneinandergedrängt umgeben die Apostel das Bett. Die Platznot verblüfft bei der Weite des Zimmers. Angesichts ihrer räumlichen Nähe zueinander irritiert zudem die Isoliertheit der Figuren. Sie nehmen keinen Kontakt zueinander auf, noch wenden sie sich der Gottesmutter zu. Stattdessen blicken sie ziellos ins Leere oder schauen aus dem Bild heraus auf den Betrachter. Diese Vereinzelung der Figuren steht zeitgenössischen Darstellungen der Szene konträr gegenüber, in denen die Jünger gemeinsam das Sterberitual vollziehen. Die dafür wesentlichen Realien wie Aspergill, Weihwasser oder Weihrauch treten im Marientod von Hugo van der Goes gar nicht erst in Erscheinung. Einzig die Sterbekerze wird aufgenommen.

Nach ikonographischer Tradition müsste Petrus oder Johannes der Gottesmutter zur Sterbestunde am nächsten stehen und ihr die Kerze in die Hände geben. Hier wendet sich jedoch der als Priester gekleidete Petrus von Maria ab, um die Kerze in Empfang zu nehmen, sodass die Gottesmutter wie verlassen auf ihrem Bett zurückbleibt. Johannes ist nicht einmal einwandfrei zu identifizieren: Als jüngster Apostel käme sowohl der blau gekleidete Jünger mit fächerartig gegeneinander gestellten Händen links des Betts in Betracht, aber auch der rot gekleidete vor ihm.<sup>4</sup>

Auf den ersten Blick scheint keiner der Apostel die Christusgestalt wahrzunehmen, die in einer gleißenden Lichtgloriole über Maria erscheint. Die schwebende Gestalt Christi ist in Szenen des Marientodes im 15. Jahrhundert durch-

---

<sup>4</sup> Immer wieder ist versucht worden, die Apostel zu benennen, zuletzt bei Dhanens, Elisabeth: Hugo van der Goes, Antwerpen 1998, S. 353. Nach Dhanens können vier Apostel identifiziert werden: Petrus in priesterlicher Kleidung, neben ihm Andreas mit wirrem Haar; der rot gekleidete Apostel, der auf die Hände Mariens weist, sei Johannes und der Apostel mit Glatze und Bart, der sich zu Füßen des Betts befindet, sei wahrscheinlich Paulus.

aus häufig anzutreffen.<sup>5</sup> Kam Christus jedoch bislang zur sterbenden Maria, um ihre Seele in Empfang zu nehmen und zu Gottvater emporzuheben, präsentiert er hier seine Stigmata. Diese ungewöhnliche ikonographische Zutat findet sich in keinem anderen Marientod.<sup>6</sup> Das Lichtrund selbst ist innerhalb des Zimmers schwer zu lokalisieren. Einerseits ist der Gottessohn der Sterbenden sehr nah, andererseits ist er jedoch so klein, als schwebte er in weiter Entfernung.

Van der Goes' Marientod steht mit seiner räumlichen und ikonographischen Neuinterpretation des Themas, der Vereinzelung des Bildpersonals und der ungekannten Farbgebung solitär. Die Komposition fand so gut wie keine Nachfolge. Neben einer exakten Wiederholung in der Salvatorkirche in Brügge<sup>7</sup> (Abb. 3) sind nur ein schlecht erhaltenes Tafelbild in Valenciennes<sup>8</sup> aus dem

- 
- 5 Vgl. Holzherr, Gertrud: Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter, Tübingen 1971, S. 106.
- 6 Holzherr erwähnt ein weiteres Beispiel, das mir nicht bekannt ist. Holzherr 1971, S. 107: „Ich kenne nur die Tafel in Donnersmark, die Christus bei unserer Szene mit Wundmalen zeigt.“
- 7 Marientod, Brügge, Museum der Kathedrale Saint-Sauveur; Holz, 154,5 × 126,5 cm; Anfang 16. Jahrhundert (?); vgl. Destrée, Joseph: Hugo van der Goes, Brüssel 1914, S. 125; Friedländer, Max J.: Early Netherlandish Painting, Bd. 4: Hugo van der Goes, Leiden 1969, Plate 23, Abb. 14a; Bisthoven/Parmentier 1951, S. 52.
- 8 Marientod, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. P.46.1.267; Holz, 93 × 93 cm. Während verschiedener Restaurierungen wurden große Teile der Tafel mehrfach übermalt. Ihre Rückseite zeigt in Grisaille die Evangelisten Markus und Matthäus mit ihren Symbolen Engel und Löwe in einer von zwei Maßwerkbögen überfangenen Nische schreibend an Pulten und kann mit dem Umkreis von Simon Marmion in Zusammenhang gebracht werden. Zum Marientod vgl. Destrée 1914, S. 125; Bisthoven/Parmentier, Antwerpen 1951, S. 52; Friedländer, 1969, Plate 23, Abb. 14c; Servant, Hélène: Artists et gens de Lettres à Valenciennes à la fin du Moyen Age (1440–1507), Paris 1998; allg. zur Malerei in Valenciennes vgl. Nys, Ludovic und Alain Salamagne (Hg.): Valenciennes aux XVe et XVIe siècles. Art et Histoire, Valenciennes 1996. Zu der Tafel des Marientodes gehört ein Pendant, das erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Kirche St. Nicolas in Valenciennes entdeckt und 1970 dem dortigen Museum überantwortet wurde. Es handelt sich um die Anbetung der Hirten, die die Berliner Hirtenanbetung von Hugo van der Goes frei wiederholt. Inv.-Nr. P. 90.134; Öl auf Holz; 92,5 × 93,5 cm. Die Rückseite der Tafel vervollständigt mit Lukas und Johannes die Viererzahl der Evangelisten.

15. Jahrhundert und eine Wandmalerei in der Martinuskirche von Meise bei Brüssel<sup>9</sup> aus dem frühen 16. Jahrhundert als Kopien bekannt.<sup>10</sup>

Der Marientod von Hugo van der Goes ist bereits häufig Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen gewesen. Meist wurde das Gemälde mit dem Interesse an seiner Datierung betrachtet, unter der Fragestellung nach einem Einfluss der *Devotio moderna* oder im Hinblick auf den für den Künstler durch eine Chronik belegten psychischen Zusammenbruch, der sich in dem ungewöhnlichen Bild manifestierte.

Die Analyse des Gemäldes kam dabei zu kurz und war meist nur Beiwerk für die hauptsächlich interessierenden Fragestellungen. Dabei wurden die Eigentümlichkeiten von Farbe, Arrangement und Ausdruck der Komposition zwar benannt, es wurde jedoch nicht nach einem möglicherweise zugrunde liegenden Prinzip dieser Einzelbeobachtungen gefragt. Hier möchte diese Arbeit ansetzen. Die Bildanalyse soll im Mittelpunkt der Abhandlung stehen und die Auffälligkeiten des Gemäldes einzeln benennen, um dann ihr Zusammenspiel herauszuarbeiten. Es wäre wünschenswert, wenn die Gleichzeitigkeit der diversen dialektisch aufeinander bezogenen Erscheinungen im Bild in der sprachlichen Übersetzung gewahrt bleiben könnte. Dabei wäre ein Begriff vonnöten, der die Simultaneität der sich widersprechenden Inhalte des Marientodes adäquat wiedergeben könnte.

---

9 Marientod, Meise, St. Martinuskirche, Wandbild, nördliche Ostwand; Tempera; unter dem Bogenfeld mit dem Marientod zwei quadratische Wandbilder mit der Anbetung der Hirten und der Verkündigung an Maria. Wie der Marientod geht auch die Hirtenanbetung auf eine Bilderfindung von Hugo van der Goes zurück, nämlich auf die Mitteltafel des Portinari-Altars. Darunter schließt sich ein gemalter Vorhang an. Auf der südlichen Stirnwand steht dem Marientod das Jüngste Gericht gegenüber, mit den Patronheiligen der Kirche, Hubertus und Martin, darunter. Die Wandmalereien der dreischiffigen kleinen Hallenkirche stammen evtl. von Jasper van der Schueren, einem Lehrling von Barend van Orley (um 1600). Nachdem sie 1962 komplett mit grauer Latexfarbe übertüncht worden waren, wurden sie auf Protest der Gemeinde hin 1993 wieder freigelegt. Krokaert, Laurent: Muurschilderingen in de Sint-Martinsuskerk te Meise, Meise 1993.

10 Vgl. dazu Destrée 1914, S. 125. In der Bildakte des Groeningemuseums ist ausserdem eine Teilkopie in Londoner Privatbesitz vermerkt, 35 × 46 cm. Das Kölner Kunsthaus Lempertz bot darüber hinaus am 22.–25. 5. 1957 unter Nr. 1219 (Kat. 447) eine weitere Kopie des Bildes zum Verkauf an: „Nach Hugo van der Goes. Der Tod Mariens. Alte Kopie nach Hugo van der Goes, nach dem Bild in der Akademie in Brügge, darstellend ‚Der Tod Mariens‘, Öl auf Leinwand, H 104; B 121 cm“, ohne Abb.

Wenn sich die Apostel nah sind, aber voneinander isoliert bleiben, wenn sie eng um das Bett geschart sind und Maria dennoch verlassen darauf liegt, wenn die Christusgestalt direkt über Marias Haupt schwebt und doch weit entfernt ist, dann scheinen alle diese Beobachtungen darauf hinzuweisen, dass Nähe bei gleichzeitiger Ferne die Besonderheit der Komposition ausmachen. Formales und soziales Zueinander der Bildfiguren bedingen sich dabei anscheinend gegenseitig. Dieser zwischen den Polen Nähe und Ferne changierende Ausdruck des Bildes kann in seiner paradoxen Widersprüchlichkeit in dem Begriff der „Distanz“ eingefangen werden.

Distanz umfasst nicht nur die messbare Nähe oder Ferne der Bildkörper zueinander, sondern berücksichtigt ebenfalls deren soziales Miteinander, indem sie die Verschränkung von räumlichen und zwischenmenschlich wirkenden Entfernungen in sich vereint. Distanz wird hier also sowohl im Sinne einer messbaren Entfernung gebraucht als auch als Ausdruck von spezifischen Inhalten verstanden. In seiner Bedeutungsvielfalt ist der Begriff Distanz in der Lage, die Zusammenstellung und farbige Gestaltung der Bildkörper des Marientodes und deren Verhältnis zum Betrachter in ihrer Verbundenheit sprachlich zu fassen.

Bevor aber der Begriff der Distanzen zur Beschreibung und Analyse herangezogen werden kann, muss er in seiner Sprachfähigkeit von verschiedenen Seiten anhand des Bildes präzisiert werden. Abstände entstehen im Marientod nicht nur auf der flachen Bildebene, sondern ebenfalls in der vom Maler suggerierten Tiefe des Bildes. Stehen sich gemalte Dinge in der planen Bildeoberfläche sehr nah, können sie, berücksichtigt man die Bildtiefe, räumlich weit voneinander entfernt stehen. Im Bild ergeben sich zwei Distanzen: die der Bildfläche und jene der Bildtiefe. Die konstatierte Isolierung der Apostel lässt vermuten, dass die Abstandwahrung zwischen Bildfiguren zwischenmenschliche Bedeutung gewinnen und somit sozial wirksam werden kann, womit eine dritte Distanzart gegeben ist. Auffallend ist zudem das Fehlen von Distanzen, die die zeitliche Komponente betreffen: Wegstrecken, die eine zeitliche Folge suggerieren, bleiben in dem eng eingefassten Innenraum genauso ausgeblendet wie Anzeichen für das sich in zeitlicher Folge vollziehende Sterberitual. Diese in Hugos Marientod fehlende temporale Distanz ist als Besonderheit des Bildes zu untersuchen.

Schließt man den Betrachter in die Überlegungen mit ein, bildet er zu einer Bildtafel zwei weitere spezifische Distanzen. Zum einen eine messbare, indem er sich zur Betrachtung des Gemäldes in gewissem realem Abstand zu ihm

aufstellt, zum anderen wird er durch die Komposition des Gemäldes ins Bild geführt oder ausgeschlossen. Er steht damit in einer imaginären Distanz vor der Tafel.

Sechs Distanz-Dimensionen bilden sich insgesamt heraus, die im Folgenden das begriffliche Instrumentarium darstellen werden: die Distanzen der Bildfläche und der Bildtiefe, die sozialen wie die temporalen Distanzen und, im Hinblick auf den Rezipienten, die realen sowie die imaginären Distanzen. Diese verschiedenen Distanzen werden in einer Weise im Marientod präsent, die der Bildtradition zuwiderläuft, und scheinen rätselhaft genug, um den Fokus dieser Arbeit auf das Phänomen zu lenken.

Wie bei den meisten anderen Werken von Hugo van der Goes sind Auftraggeber und der ursprüngliche Aufstellungsort der Tafel unbekannt. Man weiß nichts über die Konditionen der Entstehung des Bildwerks wie beispielsweise über seine Funktion. Dabei könnten möglicherweise konkrete Entstehungsbedingungen die Gestaltung des Bildes entscheidend geprägt haben. Bei der Beurteilung des Marientodes ist man somit darauf angewiesen, die Anhaltspunkte für eine Interpretation aus dem Bild selbst zu entwickeln. Die Untersuchung bezieht sich deshalb nur auf jene Distanzen, die in unmittelbarem Zusammenhang zum Werk und seinem Ausdruck stehen.

Nicht diskutiert werden die erkenntnistheoretische Distanz und die historische Distanz, die uns als moderne Betrachter vom damaligen unterscheidet. Auch bleiben Fragen zur Distanz zwischen Künstler und Kunstwerk im Moment des Entstehungsprozesses unberücksichtigt. Allein die aus dem Bild ablesbaren Distanzen werden in Beschreibungen analysiert.

Die Vorstellung von einer bewussten Verwendung von Distanzen ist vorerst als Hypothese zu verstehen, die es zu überprüfen gilt. Dabei stellt die vorläufige Festlegung auf sechs spezifische Distanzarten keine absolute Setzung dar: die Aufteilung soll ein notwendiges sprachliches Gerüst bieten, ist jedoch nicht als kategoriales, vollständiges und in sich geschlossenes System zu verstehen. Im Gegenteil sollen die sechs Distanzen durch andere Distanzdimensionen grundsätzlich bereichert werden können.

Die vorgenommene Einteilung in sechs verschiedene Wirkungsfelder dient allein dem leichteren Zugang zu der grundsätzlichen Überlegung einer eigenen Sprache von Distanzen in Hugos Marientod. Sie orientiert sich in großen

Teilen an bisher geleisteten Beschreibungen des Bildes, welche sich, wenn auch nicht *expressis verbis*, bereits mit dem Phänomen der Distanz auseinandergesetzt haben.

Bei der Analyse der verschiedenen Distanzen kann außerdem auf diverse Vorarbeiten anderer Disziplinen zurückgegriffen werden, was angesichts der Vielfältigkeit des Begriffs von entscheidender Bedeutung ist. Das Interesse am Bild beinhaltet damit den Versuch, wichtige Ausschnitte einer Distanz-Theorie thetisch zu entwickeln.

Es fragt sich, welche Erkenntnisse die Arbeit durch ein solches Vorgehen für die Beurteilung des Bildes erbringen kann.

Auf die Eigentümlichkeit des Gemäldes ist bereits oft hingewiesen worden. Es fehlt allerdings eine ausführliche Analyse, die der Ursache seiner merkwürdigen Wirkung nachgeht, welche für mich eng mit der Verwendung von Distanzen zusammenhängt. Der erste Arbeitsschritt gilt deshalb einer ausführlichen Beschreibung des Gemäldes, die klären soll, wie Distanzen im Bild eingesetzt sind. Erst in einem späteren Schritt soll nach ihrer Sinnhaftigkeit und damit nach einem Interpretationsanhalt gefragt werden. Dass auf diesem Weg grundsätzlich zu Ergebnissen gelangt werden kann, die den bisherigen Forschungserkenntnissen ähneln, ist möglich, ja sogar wahrscheinlich. Die so oft beschworene irrealen, spannungsreiche und irrationale Wirkung des Bildes würde dann jedoch mit einer spezifischen Behandlung von Distanzen einhergehen, wenn nicht daraus resultieren.

Sollte sich die Erwartung bestätigen und Hugo van der Goes im Marientod mit Distanzen als Träger von Inhalten in besonderer Weise operiert haben, müsste sich das im Vergleich mit zeitgleichen Darstellungen desselben Themas bestätigt finden. Deshalb soll in einem Zwischenschritt Hugos Gemälde mit dem Kupferstich des Marientodes von Martin Schongauer vergleichend analysiert werden.<sup>11</sup> (Abb. 2) Die Gegenüberstellung beider Werke dient einer schärferen Charakterisierung von Hugos Umgang mit Distanzen.

---

11 Martin Schongauer, Marientod, Kupferstich, B. 33; Als besonders qualitätvolles Exemplar gilt das in die Plock-Bibel eingeklebte Blatt. Marientod, Plock-Bibel Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 676. LG 20–1953; Bd. 2, fol. 3v., 255 × 169 mm (Stich).

## Einleitung

Auf diese Weise werden nicht nur die Bilder einer ausgiebigen Analyse unterzogen; zudem werden Einsichten in die Möglichkeiten des Begriffs der Distanz für kunsthistorische Bildbeschreibungen möglich. Dabei stellt sich die Frage nach einem generellen Erkenntnisgewinn durch die Beschäftigung mit Distanzen für die Kunstgeschichte und der Übertragbarkeit des Begriffs auf andere Gemälde oder Gattungen der bildenden Künste.