



Flämisch

Vier Szenen aus der Legende der hl. Godeleve, 1538 (?)

Pr051 / M313 / Kasten 13

Pr052 / M314 / Kasten 13

Pr053 / M315 / Kasten 13

Pr054 / M316 / Kasten 13



Pr051 / Die Hochzeit der hl. Godeleve



Pr052 / Das Krähenwunder



Pr053 / Martyrium der hl. Godeleve



Pr054 / Klage um den Tod der hl. Godeleve



Technologischer Befund (Pr051)

Ölhaltige Malerei auf Eichenholz

H.: 14,4 cm; B.: 14,6 cm; T.: 0,8 cm

Separat hergestellte Tafel. Ein Brett mit vertikalem Faserverlauf. Links, oben und rechts minimal beschnitten. Rückseitig Schrupphobel- und Putzhobelspuren.

Die Grundierung dünn-schichtig, weiß, mit einem Anteil Bleiweiß, und leimgebunden. In der Bildfläche Schleifspuren.

Mit einem spitzen Pinsel und einem feinen Schwarzpigment recht sparsam die Konturen und Binnenzeichnungen der Figuren und die Architektur angegeben. Die Unterzeichnung sehr flüchtig angelegt, so dass oft nur kleine Haken und Punkte die Konturen fixieren. Gelegentlich sind Korrekturen der Konturen zu beobachten, die dann in die Malerei übernommen wurden. In der Unterzeichnung flüchtig angegebene Verzerrungen der Architektur wurden oft in der Malerei verändert oder nicht umgesetzt. In den Landschaften keine Unterzeichnungslinien.

Malerei in lasierenden bis deckenden Schichten aufgebaut. Generell wurden entweder auf einem flächigen Mittelton Höhen und Tiefen aufgesetzt oder über der Angabe der Höhen liegt eine flächige, farbgebende Lasur, auf die die Schatten in Lasuren gesetzt werden. Unterzeichnungslinien bewusst in die Malerei mit einbezogen, sie sind oft als Schatten nur von einer Lasur bedeckt oder stellen unbedeckt die einzige sichtbare Kontur dar. In der Malerei die Unterzeichnung in einigen Bereichen korrigiert. Auffallend ist die Erzeugung verschiedener Farbnuancen durch unterschiedlichen Farbaufbau: Das kühle Grün der Textilien mit einem Hellblau aus Azurit und Bleiweiß unterlegt; Darauf die Faltenhöhen mit hellerem Blau modelliert und die Schatten in dunklem Grün aus Azurit und Blei-Zinn-Gelb gesetzt. Abschließend folgt eine gelbgrüne Lasur, mit der der Farbton erzeugt wird. In den Bäumen und Wiesen dagegen über der hellblauen Untermalung das Laub in dunkelgrünen und gelbgrün ausgemischten Farben aufgesetzt und dann mit einer gelblichen Lasur bedeckt. Das Gelbgrün des Lambrequins von Pr051 wiederum aus einer Unterlegung aus Blei-Zinn-Gelb und einer flächigen hellgrünen Lasur aufgebaut. Das dunkelgrüne Gewand des Priesters zeigt zuunterst eine hellgrüne Lasur, auf die die Faltenhöhen mit Azurit und Weiß aufgesetzt wurden. Eine flächige mit Schwarz ausgemischte Kupferlasur schließt das Gewand ab.

Die Malfarben mit spitzen, für größere Flächen breiteren, Pinseln aufgetragen und weich vertrieben.

Zustand (Pr051)

Kanten umlaufend, wohl um die jetzige Einrahmung zu ermöglichen, ca. 0,5-1 cm abgefast. Durch den Beschnitt sind besonders entlang der Kanten und in den Ecken alte Fehlstellen zu sehen. Wenige Fehlstellen sind einem jüngeren Datum zuzuordnen. Es finden sich auf allen Tafeln einige punktuelle Retuschen. Auch die Goldschrift in Muschelgold wurde zu einem späteren Zeitpunkt aufgebracht. An den Tafelrändern liegt umlaufend ein Streifen gegilbten Firnisses (original?)

Rahmen und Montage (Pr051)

H.: 17,0 cm; B.: 17,4 cm; T.: 1,9 cm

Jüngerer Prehn-Rahmen: Stangenware: j A

Ränder zuunterst in ca. 1,5 - 2,5 cm Breite mit hellem, feinem Hadernpapier bedeckt.

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr051)

Direkt auf der Bildträgerrückseite, roter Buntstift: „51“; schwarzer Buntstift (zweimal übereinander): „3“; schwarzer Filzstift: „51“



Auf dem blauen Hadernpapier, braune Tinte: „[...]d“; blauer Buntstift: „65“
Im Rahmenfalz, unten, schwarze Tusche (?): „V“
Auf der Rahmenleiste hinten, oben Bleistift: unleserlich



© Historisches Museum Frankfurt

Technologischer Befund (Pr052)

Ölhaltige Malerei auf Eichenholz
H.: 14,4 cm; B.: 14,8 cm; T.: 0,8 cm

Separat hergestellte Tafel. Ein Brett mit vertikalem Faserverlauf. Unten, links und oben minimal beschnitten. Rückseitig Schrupphobel- und Putzhobelspuren.
Zu Grundierung und Unterzeichnung siehe Pr051.
Zur Malprozessbeschreibung vgl. Pr051.

Zustand (Pr052)

Vgl. Pr051

Rahmen und Montage (Pr052)

H.: 16,9 cm; B.: 17,3 cm; T.: 1,9 cm
Jüngerer Prehn-Rahmen: Stangenware: j A
Ränder zuunterst in ca. 1,5 - 2,5 cm Breite mit hellem, feinen Hadernpapier bedeckt.

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr052)

Direkt auf der Bildträgerrückseite, rosa Buntstift: „52“; rote Leimfarbe: „52“; blauer Buntstift: „66“; schwarzer Buntstift (untereinander): „O I“; schwarze Tinte: „P“, überklebt von weißem Papieraufkleber, darauf schwarze Tusche: „P 66“; rosa Buntstift: „52“
Im Rahmenfalz, unten, schwarze Tusche (?): „VI“



© Historisches Museum Frankfurt



Technologischer Befund (Pr053)

Ölhaltige Malerei auf Eichenholz
H.: 14,4 cm; B.: 14,9 cm; T.: 0,8 cm

Separat hergestellte Tafel. Ein Brett mit vertikalem Faserverlauf. Links minimal beschnitten. Rückseitig Schrupphobel- und Putzhobelspuren.
Zu Grundierung und Unterzeichnung siehe Pr051.
Zur Malprozessbeschreibung vgl. Pr051. Auf Pr053 ist am linken Bildrand der Abdruck eines Schwammes zu sehen, mit dem möglicherweise die unterste, jetzt mit Farbe bedeckte Lasurschicht der Wiese flächig mit dem Schwamm aufgestupft wurde.

Zustand (Pr053)

Vgl. Pr051

Rahmen und Montage (Pr053)

H.: 17,0 cm; B.: 17,3 cm; T.: 1,9 cm
Jüngerer Prehn-Rahmen: Stangenware: j A
Ränder zuunterst in ca. 1,5 - 2,5 cm Breite mit hellem, feinen Hadernpapier bedeckt.

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr053)

Auf dem blauen Hadernpapier, braune Tinte: „316 M Grune[w]ald“; rosa Buntstift: „53“; roter Buntstift: „67“; blauer Buntstift: „67“; rote Leimfarbe: „53“; Bleistift: „53“, überklebt von weißem Papieraufkleber, darauf schwarze Tusche: „687“
Im Rahmenfalz, unten, schwarze Tusche (?): „VII“
Auf der Rahmenleiste hinten, oben: „316 6[?]“



© Historisches Museum Frankfurt

Technologischer Befund (Pr054)

Ölhaltige Malerei auf Eiche
H.: 14,4 cm; B.: 14,5 cm; T.: 0,8 cm

Separat hergestellte Tafel. Ein Brett mit vertikalem Faserverlauf. Links und rechts minimal beschnitten. Rückseitig Schrupphobel- und Putzhobelspuren.
Zu Grundierung und Unterzeichnung siehe Pr051.
Zur Malprozessbeschreibung vgl. Pr051. Die Darstellung der Anna Smeyers zeigt eine Besonderheit: In der Malerei erst das in der Unterzeichnung angegebene Habit verbreitert, dann jedoch wieder mit Malfarbe auf das ursprüngliche Maß verkleinert. (Die vorhandene Unterzeichnung der Stifterin und die originale Inschrift auf dem Sockel stellen außer Zweifel, dass ihre Darstellung von vornherein vom Künstler geplant war.)



Zustand (Pr054)

Vgl. Pr051. Auf Pr054 zudem großflächige, leicht krepierete Übermalungen von Bettdecke und mittlerem Vorhang. Mit dem Auftrag des kühlen Grüntones sollte wohl das verbräunte Grün der originalen Malerei abgedeckt werden.

Rahmen und Montage (Pr054)

H.: 17,0 cm; B.: 17,3 cm; T.: 1,9 cm

Jüngerer Prehn-Rahmen: Stangenware: j A

Ränder zuunterst in ca. 1,5 - 2,5 cm Breite mit hellem, feinen Hadernpapier bedeckt, das hier mit Text (französisch (?), Antiqua), bedruckt ist.

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr054)

Auf dem blauen Hadernpapier, braune Tinte: „317 M. Grunewa[Id]“; rosa Buntstift: „54“; blauer Buntstift: „67“, letzte Ziffer mit schwarzer Tusche überschrieben: „8“; rote Leimfarbe: „54“; weißer Papieraufkleber, darauf schwarze Tusche: „P. 68.“

Im Rahmenfalz, unten, schwarze Tusche (?): „VIII“

Auf der Rahmenleiste hinten, oben: unleserlich



© Historisches Museum Frankfurt

Quellen

Auftragsbuch der Familie Morgenstern 2, S. 296, Nr. 13–16: 1831, für Carl Prehn: (Legende der Heil. Godelene auf Holz von Anna Smeyers P'oresse) „Die Hochzeit 6 [fl.] – [xr.] Das Gebet vor dem Altar der Jungfrau 5 [fl.] – [xr.] Sie wird strangulirt 5 [fl.] – [xr.] Sie ligt auf dem Todbette 9 [fl.] – [xr]“

Provenienz

Unbekannt

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 11, Nr. 313 à 316: „Alter deutscher Meister. Vier Darstellungen der Lebens- und Leidensgeschichte der heiligen Godoleva. b. 5¼. h. 5¼. Holz.“

Konversationsblatt 1842, S. 1083 (als altniederländisch)

Passavant 1843, S. 9, Nr. 51–54: „Niederdeutsch vom Jahr 1538. Vier Bildchen mit Darstellungen aus der Legende der h. Godeleve. Das erste zeigt ihre Trauung, das zweite ihr Gebet vor dem Mutter Gottes Bild, das dritte ihr Martyrthum, das vierte die Klage um ihren Tod. In letztern kniet gegenüber der h. Anna die Stifterin dieser schönen Bildchen, Priorin Anna Smeyers, wie dieses eine Inschrift mit obiger Jahrszahl angibt. b. 5¼. h. 5¼. H.“

Gerning 1821, S. 248 (als altniederländisch); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 29

(Wiedergabe Passavant 1843); Grotefend 1881, S. 262 (als altniederländisch); Pfau



1888, S. 496 (als niederdeutsch); Frimmel 1900, S. 72 (als Cornelis Massys?); Fries 1904, S. 4 (unbekannt); Holst 1934, S. 43 (als Kölner Fälschung um 1820); English 1944, S. 75 u. Abb. 4 (Hochzeit), Abb. 6 (Krähenwunder), Abb. 7 (Märtyrertod), Abb. 8 (Totenklage) (als unbek. Meister aus Brügge, Reliquienschrein, 1538) d'Ydewalle [1945], S. 141 u. Abb. 9 (Totenklage) (Tafeln eines Reliquienschreines von 1538); BibISS, Bd. 7 (1966), Sp. 73 (Karel Van den Berghe, ohne Künstlernennung, mit Datum 1550); AK Gistel 1970, S. 91–92, Nr. 95 mit Abb. 95 a (als kölnisch, um 1820); Monasticon Belge 1978, S. 1268 u. 1275 (Tafeln eines Reliquienschreines von 1538, evt. Kopien nach älteren Vorbildern); de Puydt 1984, S. 168f. u. mit Abb. von Pr051 auf S. 268 (als Kopien, 19. Jh.); Grauwe 1985, S. 160 (als Kopien von 1538 nach älteren Vorlagen); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 68f. (als flämisch, Kopien Anf. 17. Jh. nach Original um 1500 u. mit Wiedergabe Aukt. Kat. 1829); Cuvelier/Watrin 1989, S. 193–197, Abb. S. 94 (als kölnisch (?), um 1820 (?)); Grauwe 1989, S. 195 (als Kopien von 1538 nach älteren Vorlagen); Zupancic 1992, S. 113–120 u. Abb. 52–55 (als Fälschungen, Anf. 19. Jh.); Grauwe 2000, S. 129 (Entstehung um 1548 (sic!)); Grauwe 2005, S. 176 (als Kopien von 1538 nach älteren Vorlagen); Cilleßen/Ellinghaus 2012, S. 91, Abb. 109 (Pr051), S. 94 (als flämisch, 1538)

Kunsthistorische Einordnung

Die hl. Godeleve (gest. 1070) stammte aus einem adligen Geschlecht und wurde um die Mitte des 11. Jahrhunderts in der Nähe von Brügge geboren.¹ Zeitlebens galt ihre Fürsorge den Armen und Hungernden. Eines der frühesten Wunder, das noch vor ihrer Hochzeit geschah, ist ein Speisungswunder und spielte sich bei einem Besuch des Grafen von Boulogne und seines Hofstaates im Hause ihrer Eltern ab: Die Tochter hatte von der Überfülle an Gerichten, die für den hohen Besuch gedacht waren, heimlich den größten Teil an die Armen gegeben. Von ihrem wütenden Vater zu Rede gestellt, ging sie in ihre Kammer, um zu beten, und derweil füllten sich in der Küche auf wundersame Art und Weise die Töpfe und Krüge mit den köstlichsten Gerichten und Weinen, sodass der Graf aufs Beste bewirtet wurde. Unter den hohen Gästen war auch der reiche Edelmann Bertulf von Gistel, der in Leidenschaft zu Godeleve entbrannte, sie aber nur durch Vermittlung der Grafen von Flandern und Boulogne zur Heirat bewegen konnte, da sie ein Leben in Jungfräulichkeit vorzog. Die Hochzeit wurde schließlich mit einem großen Fest in seinem Haus in Gistel gefeiert. Sofort nach der Hochzeit verstieß Bertulf seine junge Frau auf Veranlassung seiner Mutter Iselinde. Godeleve bekam nur noch ein karges Mahl von Brot und Wasser, aber auch dies teilte sie noch mit den Armen. Daraufhin beschloss Bertulf mit seiner Mutter noch weitere Erniedrigungen: Godeleve musste zusammen mit einer Dienstmagd die Krähen auf einem Kornfeld verjagen. Während dieser mühsamen Tätigkeit hörte sie die Glocke einer nahe gelegenen Kapelle, die zur heiligen Messe rief. Auf Godeleves Bitten ließen die Krähen das Feld solange in Ruhe, wie sie in der Kapelle betete. Die Dienstmagd erzählte jedoch Bertulf und seiner Mutter von diesem Wunder, und Godeleve wurde daraufhin der Hexerei beschuldigt und unter strenger Bewachung eingesperrt. Nachdem die schlechte Behandlung Godeleves durch Berthulf bekannt geworden war, weil die Gepeinigten sich in ihr Elternhaus geflüchtet hatte, erteilten der Bischof von Doornik und der Graf von Flandern dem grausamen Ehemann den Befehl, seine Frau anzuerkennen und sie unter besseren Bedingungen wieder bei sich aufzunehmen. Bertulf fügte sich, plante jedoch kurz darauf mit seinen zwei Dienern, sich seiner ungeliebten Frau zu entledigen. Unter einem Vorwand reiste er Abends nach Brügge, und in der Nacht holten die beiden Knechte Godeleve aus ihrem Zimmer. Sie führten die nur mit ihrem Nachtwand bekleidete Frau ins Freie und erwürgten sie mit einem Tuch. Da Blut aus ihrem Munde quoll, tauchten die Männer den toten Oberkörper Godeleves in eine Viehtränke, um ihn so zu reinigen und zugleich zu sehen, ob sie wirklich tot sei. Nach ihrer Ermordung legten die beiden Knechte den Leichnam Godeleves zurück in ihr Bett

¹ Zu Leben und Legenden siehe English 1944, S. 9–63; AK Gistel 1970, S. 16–20; BBKL, Bd. XVIII (2001), Sp. 519 (Ekkart Sauser); BibISS, Bd. 7 (1966), Sp. 70–72 (Nicolas Norbert Huyghebaert).



und deckten ihn zu, als sei nichts gewesen. Als am nächsten Tag die Dienstboten die Tote fanden, konnten sie sich das schreckliche Geschehen an dem dunklen Ring zusammenreimen, der an ihrem Hals zu sehen war. Bertulf, der am gleichen Tag noch von seiner Reise zurückkehrte, heuchelte Kummer, veranlasste aber auch sofort, dass der Leichnam beerdigt werde, um weiteren Verdachtsmomenten entgegenzuwirken. In einem städtischen Idealprospekt spielen sich auf Pr051 zwei Simultanszenen aus der Legende der hl. Godeleve ab. In der vorderen Bildebene hat sich auf dem Podest vor einer den rechten Bildrand begrenzenden (Kirchen-?) Fassade in italienischem Renaissance-Stil eine siebenköpfige Menschengruppe eingefunden. In ihrer Mitte schließt der mit einer gehörnten Mitra und Pallium bekleidete Priester soeben den Ehebund zwischen dem flämischen Adeligen Bertulf von Gistel und Goldeleve. Die vor ihm stehenden Brautleute haben einander die Hände gereicht, über die der Priester ein rotes Band legt. Bertulf auf der linken Seite ist elegant gekleidet: Er trägt ein dunkelgrünes Wams mit hellgrünen Ärmeln, darunter ein weißes Hemd mit verziertem Stehkragen. Ein kunstvoll um seinen Körper drapierter und auf der rechten Schulter verknoteter roter Mantel verdeckt seinen Unterkörper. Zu sehen sind nur die weißen Strümpfe und die schwarzen Riemenschuhe. Begleitet wird der Bräutigam von zwei Kavalieren, von denen allerdings lediglich der links stehende in ganzer Figur gegeben ist. Er trägt ebenfalls ein weißes Hemd mit Stehkragen, darüber einen dunklen Rock und eine schwarze Schaub. Die Kniehose ist rot und auch seine Beine stecken in roten Strümpfen. In der rechten, am Körper herabhängenden Hand hält er ein schwarzes Baret; sein Degen an der linken Körperseite steht nach hinten ab und fächert die darüberliegende Schaub etwas auf. Godeleve ist schlicht, aber edel gekleidet: über einem rechteckig ausgeschnittenen grau-violetten Kleid mit schwarz-gelben Ärmeln hat sie einen weißen Mantel mit Kragen gelegt, der mit einer goldenen Kette vor ihrer Brust zusammengehalten wird. Ihr braunes, langes und im Nacken zusammengenommenes Haar bedeckt am Hinterkopf eine rot-weiße Haube. Sie ist in Begleitung zweier junger Frauen. Im Hintergrund gewährt eine große Bogenöffnung Einblick in eine Halle, in der ein Gastmahl stattfindet. Zu erkennen sind an der rückseitigen Wand unter einem Baldachin Godeleve, flankiert von ihren Begleiterinnen; an der Schmalseite der langen gedeckten Tafel links sitzt der Bräutigam mit dem Rücken zum Betrachter. Die Inschrift in goldenen gotischen Lettern am unteren Bildrand liest sich ergänzt als „de sa[n]gui[n]e s. godeleve“.

Die Komposition von Pr052 teilt sich in einen nahsichtigen Interieurbereich auf der rechten Seite und den Ausblick in eine hügelige Landschaft mit Gehöft, die einen schmalen Streifen am linken Bildrand einnimmt. Wiederum sind zwei Simultanszenen ins Bild gesetzt. Das durch seine klassische Architektur – Wandaufbau mit Sockelzone, rahmenden Pilastern, verkröpftem Gebälk und einer marmornen Säule mit korinthischem Kapitell – sehr städtisch wirkende Gebäude ist durch den Altar und das darauf befindliche Marienretabel als Kapelle gekennzeichnet. Godeleve kniet hier an einem hölzernen Betpult, den Oberkörper weit vorgebeugt und die Hände andächtig aneinandergelegt. Sie ist barfuß, trägt aber ansonsten dieselbe Tracht wie auf dem Hochzeitsbild, nur ohne Mantel und nun mit hochgesteckten Haaren. Im Hintergrund sehen wir sie – gefolgt von einer im Bedeutungsmaßstab kleineren Dienstmagd – vor dem Gehöft auf einer hellen Bodenfläche einherschreiten. Sie schwingt einen Stock vor sich her, und mehrere schwarze Krähen bevölkern den Luftraum über ihr. Die Inschrift in goldenen gotischen Lettern am unteren Bildrand entspricht derjenigen auf Pr051 und Pr053.

Auf einem sandigen Weg vor einem Wäldchen links und einem weiten Landschaftsausblick rechts steht auf Pr053 bildzentral Godeleve barfuß in derselben Kleidung wie in den vorangehenden Szenen. Das rechte Bein leicht vorgestellt und den Körper etwas gedreht, hat sie die Hände vor der Brust aneinandergelegt und blickt den Betrachter an. Um ihren Hals ist ein weißes Tuch geknotet, an dem zu beiden Seiten zwei bärtige Männer mit ausgestreckten Armen kräftig ziehen, wie ihre Posen vermuten lassen: Der dem Betrachter zugewandte Linke in grauen Strümpfen und gelbem, geschlitztem Faltrack hat das Gewicht ganz auf das rechte Bein verlagert, um sich in diese Richtung zu



lehnen. Der im Profil gegebene rechte Mann trägt ein rotes Wams, hellbraune Hosen (?) und weiße Strümpfe. Er lehnt sich gerade zurück und drückt sich dazu mit dem weit vorgestellten rechten Bein ab. Im Mittelgrund sehen wir am rechten Bildrand, wie der tote Körper Godeleves von den beiden Männern kopfüber in einen Tümpel getaucht wird. Die Inschrift in goldenen gotischen Lettern am unteren Bildrand entspricht derjenigen auf Pr051 und Pr052.

In dem auf Pr054 abgebildeten Wohnraum steht bildparallel ein großes hölzernes Bett, in dem die tote Godeleve liegt. Sie trägt ein weißes Nachtgewand nebst weißer Haube und ist durch ihre aschfahle Hautfarbe als verstorben gekennzeichnet. Um sie herum haben sich vier trauernde Personen eingefunden. Am Kopfende des Bettes – und auf der Mittelachse des Bildes – steht ihr Mann Bertulf, erkennbar an seiner Kleidung (vgl. Pr051). Er hat die Arme in einem pathetischen Trauergestus hochgeworfen. Neben ihm beugt sich eine ältere Frau mit schwarzer Haube und gefalteten Händen vor. Am Fußende des Bettes stehen ein junger und ein alter Mann in andächtiger Haltung. Sie tragen zeitlose Gewänder in Rot und Blau. Ohne direkten Bezug zur Sterbeszene kniet im Bildvordergrund eine Nonne in der linken Raumecke vor der in ein rotes Gewand und einen blauen Mantel gekleideten hl. Anna selbdritt am rechten Bildrand. Sie ist durch ihren Habit – weiße Kutte mit weißem Skapulier, weißem Wimpel und schwarzem Schleier – als Kartäuserin zu bestimmen. Sie trägt eine Professkrone. Zwischen ihr und der hl. Anna selbdritt steht am unteren Bildrand eine Art Truhe oder Sitzbank, auf der ein aufgeschlagenes Gebetbuch liegt und die die in schwarzen, gotischen Lettern verfasste Inschrift trägt: „Anna Smeyers p[ri]joresse A[nno] XV XXXVIIJ“.²

Die vier Täfelchen mit Szenen aus dem Leben der hl. Godeleve zählen seit jeher zu den vielbeachteten Werken des Pohn'schen Kabinettes. Sie sind vermutlich die ersten Arbeiten, die in einer Beschreibung der Pohn'schen Sammlung gesondert erwähnt werden: Gerning hebt nur sie in seiner 1821 publizierten Aufstellung Frankfurter Sammlungen unter den über 800 Werken des Miniaturkabinettes hervor.³ Anders als Ernst Friedrich Carl Pohn, der auf der Rückseite der Tafeln den Namen „Grünwald“ vermerkt, und der Auktionskatalog von 1829, der eine altdeutsche Herkunft angibt, hält Gerning sie für altniederländisch. Die Administratoren des Stadel'schen Kunstinstitutes nahmen die vier Täfelchen bei der Begutachtung des Pohn'schen Kabinettes 1837 unter die wenigen Gemälde auf, die ihrer Meinung nach wertvoll und museumswürdig waren.⁴ Auch Ludwig Pfau hebt sie 1888 unter dem vielen „Schund“ des Pohn'schen Kabinettes expressis verbis als „feine und interessante altdeutsche Bildchen“ bzw. „hübsche[...] kleine[...] Malereien“ hervor.⁵ Er hält sie – Passavant folgend – für Arbeiten eines niederdeutschen Künstlers. Theodor von Frimmel verweist 1900 wiederum in den flämischen Bereich und schlägt konkret Cornelis Massys (um 1510–um 1557) als Künstler vor. Eine mögliche fruchtbare Diskussion dieser Zuschreibung wird 1933 jedoch durch Niels von Holst gestoppt, der die Bildchen als Kölner Fälschungen des frühen 19. Jahrhunderts entlarven zu können meint.⁶ Diese These wird in der Folge mehrfach kolportiert (AK Gistel 1970, de Puydt 1984, Cuvelier/Watrin 1989) und von Zupancic 1992 noch einmal untermauert (vgl. Lit.). Fußend auf den Arbeiten von Michael English und Stanislas d'Ydewalle wird in der Literatur zum Kartäuserorden hingegen von der Echtheit der Pohn'schen Tafeln ausgegangen, die einem Reliquenschrein der ehem. Kartause Woestijne bei Brügge entstammen könnten. Der Einwand der Fälschung werde durch eine Untersuchung des

² Die Jahreszahl ist nicht in der üblichen römischen Schreibweise wiedergegeben. Es scheint sich um die im 16. Jahrhundert aufkommende Schreibweise mit Tausenderzeichen (Cifrao) zu handeln, wobei das Zeichen selbst hier nicht wiedergegeben wurde.

³ „Ferner, in 32 Kasten mit Thüren sieht man über 800 kleine Bildchen, worunter vier aus dem Leben der heil. Gudula, von einem alt-niederländischen Meister, anziehend hervorstecken.“ (Gerning 1821, S. 248).

⁴ Frankfurt, Stadel Museum, Archiv, Kasten P 1, Ankauf älterer Bilder, Pohn'sche Sammlung betr., 1837-1838; hier Brief der Administratoren Veit (?) und Wendelstadt vom 14.11.1837.

⁵ Pfau 1888, S. 496.

⁶ Holst 1934, S. 43 (unter Anhang II (S. 38-45): „Betrügerische Copien, Fälschungen und Verfälschungen“); angeblich werden sie bereits „seit 1930 als Fälschung angesprochen“, und der Ramboux-Experte Alfred Neumeyer „nannte vor den Photos den Namen [Johann Anton] Ramboux, der bei anderer Gelegenheit bereits in ähnlichen Verdacht kam“.



Institut Royale du Patrimoine Artistique in Brüssel entkräftet, die zu dem Ergebnis komme, Anna Smeyers habe ältere Tafeln kopieren und nur ihr Konterfei im letzten Bild einsetzen lassen, was die altertümlichen Züge der Tafeln erklären würde.⁷ In der Folge schaffen die vier Täfelchen sogar den Sprung in die allgemeinen Lexika als Beispiel für die Verbildlichung von Szenen aus dem Leben der hl. Godeleve.⁸

Die These, es handle sich bei den Täfelchen um Fälschungen des 19. Jahrhunderts beruht nach Niels von Holst auf mehreren Beobachtungen: In Pr054 verwundern die altmodische Trauergebärde des alten Mannes und die Verzweiflungsgebärde Bertulfs, die so um 1538 nicht mehr vorkämen. Die Erscheinung der hl. Anna selbdritt befremde ebenso wie der steinfarbene, schwer zu benennende Gegenstand im Vordergrund (Truhe, Sitzbank?). Die Gestalt mit den glatten Strümpfen am Bettende wirke romantisch. Moniert wird von Holst auch die Krone der bürgerlichen Äbtissin. Die in Pr051 dargestellte Vermählungsszene orientiere sich darüber hinaus zu offensichtlich an Raffaels Sposalizio⁹ von 1504, die jedoch bis 1798 relativ unbekannt gewesen sei. Zupancic erweitert diese Liste 1992 noch mit folgenden Feststellungen: Das Dekorationselement der aufgesetzten Rhomben in Pr051 sei in der Renaissancearchitektur nicht denkbar, sondern eine typische Form bei klassizistischen Möbeln. Ebenso könne es in gebauter Architektur beim Architrav keine Guttæ ohne darüberliegenden Triglyphen geben. Das gemalte Altarbild von Pr052 in seiner rundbogigen Muschelnische erinnere zu stark an die berühmte Holbeinmadonna. Überhaupt gehöre keine der dargestellten Szenen außer dem Martyrium zur Ikonographie des Lebens der Heiligen, und bei der Erwürgung habe der Fälscher auch die Hintergrundszenen falsch verstanden und statt des Brunnensturzes der Legende das Wegtragen der Leiche durch die Schächer gemalt.

Nicht alle Einwände sind jedoch haltbar und müssen vielmehr bei näherer Betrachtung revidiert werden: Zunächst einmal gehören alle vier Szenen zur allgemeinen Ikonographie der hl. Godeleve:¹⁰ die Hochzeitsszene ebenso wie das von den deutschen Autoren nicht erkannte Krähenwunder und die Totenklage. Sie kommen zusammen bereits auf dem um 1480 für die Onze-Lieve-Vrouwekerk in Brügge hergestellten Flügelaltar des Meisters der Legende der hl. Godeleve vor.¹¹ Die Komposition von Pr052 mit dem Einblick in die Kapelle rechts und der stockschwingenden Godeleve nebst der in Bedeutungsperspektive kleiner gegebenen Dienstmagd geht vermutlich sogar grob auf den ersten Flügel rechts dieses Altares zurück. Hier ist das Geschehen ähnlich geschildert, allerdings seinerseits nur als Mittelgrund einer aus mehreren Simultanszenen bestehenden Tafel. Die Viehtränke, in die die Schergen den Leichnam der Heiligen der Legende nach tauchen, wird gemeinhin als Brunnen gedeutet (die zu Ehren der hl. Godeleve in Ghistelles gegründete Abtei heißt auch „ten putte“, zum Brunnen); es gibt jedoch in der Ikonographie ebenso die Wiedergabe eines Tümpels, wie etwa in einem Gemälde von unbekannter Hand aus dem 16. Jahrhundert (?) in der Abtei Sint-Godelieve in Brügge.¹² Die übertriebene Bestürzungsgeste Bertulfs hat – wenn sie auch in keiner anderen bildlichen Wiedergabe der Szene so erscheint – immerhin ihren Grund in der Erzählung, da zum Ausdruck kommen muss, dass er heuchlerisch große Trauer vortäuscht. In Abgrenzung dazu sind die auf der Brust übereinander gelegten Hände des alten Mannes am Fußende des Bettes nicht, wie Niels von Holst meint, als veralteter Trauergestus zu sehen, sondern als Ausdruck der Ehrfurcht und Verehrung (möglicherweise als Vorwegnahme der späteren Heiligsprechung Godeleves), wie er in

7 Kopien des Briefwechsels zur Untersuchung in der Bildakte des HMF.

8 Winkler Prins, Bd. 8 (1969), S. 416, s.v. Godelieve van Gistel: „het schrijn van St. Anna-ter-Woestine bij Brugge, gemaakt in 1538 (Stadsmuseum Frankfurt a. M.) [sic]“.

9 Raffael, *Die Vermählung der Jungfrau Maria*, 1504, Holz, 170,0 x 117,0 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera.

10 Zur Ikonographie der hl. Godeleve von Gistel vgl. English 1944, S. 65-103; BiblISS, Bd. 7 (1966), Sp. 72-75 (Karel Van den Bergh); Madou 1970: LCI, Bd. 6 (1974), Sp. 416f. (F. van Molle); de Puydt 1989; Couvelier/Watrin 1989, S. 183-206.

11 Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 12.79 (de Puydt 1984, S. 164 mit Abb.).

12 Unbekannt, *Martyrium der hl. Godeleve*, Holz, 51,3 x 40,0 cm, Brügge, Abtei Sint-Godelieve (BiblISS, Bd. 7 (1966), Sp. 73f. mit Abb.; KIK IRPA, Objekt-Nr. 96474); vgl. etwa auch die Illustrationen in *Het leven von de H. Godelieve maget ende matelaresse: nieuweylycks uyt de Latynsche beschryvinge van den Eerw. Heere Drogo overgeset*. Antwerpen [1639], S. 15 (AK Gistel 1970, Nr. 36, S. 61-64, bes. S. 62).



zeitgenössischen Darstellungen durchaus vorkommen kann.¹³ Schon der Künstler des Flügelaltars von 1480 wählt für die Hochzeitsszene eine immer wiederkehrende Anordnung der Hauptpersonen: Zwischen bzw. hinter den sich gegenüberstehenden Brautleuten (in deren Rücken sich wiederum die jeweiligen Begleiter finden) steht der Priester, der über deren zusammengeführte Hände den Manipel legt. Die Bildfindung muss also nicht zwangsläufig auf Raffaels Spozalizio zurückgeführt werden. Sie begegnet zudem standardmäßig bei Vermählungsszenen in der flämischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts.¹⁴ Für die auf derselben Tafel wiedergegebene Phantasiearchitektur ist nach Ausrahmen der Bildchen festzustellen, dass sich über den Guttas tatsächlich triglyphenartige Bauelemente befinden; Rhomben als Zierrelief (auf einem Säulenpostament) kommen etwa in dem um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen Gemälde *Ecce homo* von Pieter Aertsen (um 1509–1575) vor.¹⁵ Die Krone der Stifterin in Pr054 kann ebenso ohne weiteres erklärt werden: Es handelt sich um die Krone, die die Kartäuserinnen bei der Jungfrauenweihe tragen durften;¹⁶ solche Ehrenzeichen wurden nur dreimal im Leben getragen: neben dem Tag der Weihe selbst noch am Tag der 50-jährigen Jubelweihe und beim Begräbnis.¹⁷

In der Figur der Stifterin liegt auch der Grund, der wohl am meisten gegen eine reine Fälschung des 19. Jahrhunderts spricht: Es hat tatsächlich eine Kartäuserin namens Anna Smeyers gegeben, die von 1533 bis 1552 – also zum in der Inschrift angegebenen Zeitpunkt – Priorin des Kartäuserinnenklosters Sint Anna ter Wostijn (Sainte-Anne-au-Désert) in Brügge war.¹⁸ Ein Fälscher kann sich dies nicht ausgedacht haben. Orientiert sich der Maler aber an einem bestehenden Kunstwerk, ist es genauso gerechtfertigt, von einer Kopie zu sprechen, solange ihm keine betrügerische Absicht nachgewiesen werden kann.¹⁹

Die jüngst durchgeführte dendrochronologische Untersuchung unterstützt die These, dass es sich bei allen vier Tafeln um alte Kunstwerke handelt. Die früheste Entstehung der Tafelbilder wäre ab 1524 möglich, wahrscheinlicher ist eine Verwendung der Hölzer ab 1532.²⁰

Die Bildunterschriften, die Bezug auf das Blut der Heiligen nehmen („de sa[n]gui[n]e s. godeleve“) könnten in der Tat dafür sprechen, dass die Tafeln einem Reliquienschrein entstammen.²¹ Tatsächlich zählt das „versteinerte Blut“ der Heiligen als Reliquie. Allerdings lässt sich für die Kartause Sint-Anna offensichtlich keine solche Reliquie archivalisch nachweisen.²² Außerdem gehören die gotischen Lettern in Gold (anders als die schwarze Beschriftung auf Pr054) nicht zum Originalbestand sondern wurden zu einem späteren Zeitpunkt aufgetragen (vgl. technologischer Befund). Möglicherweise stammen sie von Johann Friedrich Morgenstern, der die vier Bildchen 1831 zum Restaurieren vorliegen hatte (vgl. Quellen). Ebenfalls ist die besondere Vorliebe der Priorin Anna Smeyers für die hl. Godeleve nicht verbürgt, sondern wird nur rückwirkend aufgrund der vier Pohn'schen Tafeln erschlossen. Ein Problem ergibt sich auch bei der Kombination

13 Meister der Weiblichen Halbfiguren, *Geburt Christi*, um 1520/30, Holz, ca. 48,0 x 37,0 cm, Privatbesitz Derwent Hill (RKD online, Permalink: <https://rkd.nl/explore/images/30647>). Hier betet Maria das Christuskind mit vor der Brust verschränkten Händen an.

14 Vgl. etwa Jan van Dornicke, *Hochzeit Mariae*, 1515–20, Holz, 63,5 x 68,9 cm, Saint Louis Art Museum, Acc. No. 29:1929 (Friedländer 1967–76, Bd. 11 (1974), Taf. 79, Abb. 82); Jan van Coninxloo, *Hochzeit Mariae*, Holz, 81,0 x 66,0 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1984 (L'agence photo RMN, cote cliché 99-019508).

15 Pieter Aertsen, *Ecce homo*, Antwerpen, Museum Smidt van Gelder, SM. 949 (AK Namur 2000, Abb. S. 194).

16 So schon richtig erkannt von English 1944, S. 75.

17 Vgl. zu Profess und Jungfrauenweihe bei den Kartäuserinnen d'Ydewalle 1945, S. 35–38.

18 Vgl. zu Anna Smeyers d'Ydewalle 1945, S. 141–146; *Monasticon Belge* 1978, S. 1275.

19 Die verschiedenen Arten von Kopien, Nachahmungen, Repliken etc. sind oft nicht von bewussten Fälschungen zu unterscheiden. Letzteres ist ein „historisches Dokument im allgemeinen und ein Werk der bildenden Kunst im besonderen, das zum Zwecke der böswilligen Täuschung angefertigt (gefälscht) wurde.“ AK Essen/Berlin 1976/77, S. 7; siehe ebd. (S. 7–9) auch zu den Abgrenzungen zu Kopien etc.

20 Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 1.3.2012 (in den Bildakten).

21 So zuerst bei English 1944, S. 75.

22 Vgl. die Aufzählung von Reliquaren bei d'Ydewalle 1945, S. 144f. Das 1796 endgültig aufgelöste Kloster durchlebte unruhige Zeiten und musste mehrfach den Standort wechseln, sodass die Quellenlage entsprechend lückenhaft ist. Zum Kloster siehe *Monasticon Belge* 1978, S. 1263–1287; Grauwe 1985, S. 147–163.



von Professkrone und Jahreszahl: Anna Smeyers wurde mit 36 Jahren 1533 Priorin und starb 1570. Sie ist demnach um 1497 geboren. Für die Jungfrauenweihe erscheint das Datum 1538 sehr spät – die 41-jährige Frau war bereits seit fünf Jahren Priorin des Klosters –, das 50-jährige Weihejubiläum stand aber auch noch nicht an. Die vorliegende Untersuchung konnte also einige zweifelhafte Punkte klären, hat aber gleichzeitig neue Fragen aufgeworfen. Die Forschung zu den vier bemerkenswerten Täfelchen der hl. Godeleve im Prehn'schen Kabinett darf also noch lange nicht als beendet angesehen werden.

[J.E.]