

„Beau Pilier“ an der Kathedrale von Amiens anbieten. Der Verfasser stellt die kaiserliche Huldigung vor der Muttergottes zu Aachen in einen größeren Zusammenhang und sieht in ihr eine abendländische Entsprechung zum Mosaik über der südlichen Narthextür der Hagia Sophia, das Constantin und Justinian zeigt, die mit Modellen von Stadt und Kirche der thronenden Madonna huldigen.

Die Figurentypen des Aachener Zyklus stehen, wie es schon die enge ikonographische Beziehung vermuten läßt, in der französischen Tradition der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Hilger führt dafür Glasfensterfragmente mit Aposteldarstellungen aus der Ste.Chapelle in Bourges an, weiter eine Gruppe von Apostelzeichnungen im Louvre. Die Aachener Formulierung – Einfügung der zentralen Figurengruppe Mariens und Karls in die Abfolge der Pfeilerapostel – hat freilich auch in Frankreich keine Entsprechung, doch glaubt Hilger für die Karlsfigur in den derben Gestalten der um 1400 geschaffenen Reimser Königsgalerie Vergleichsansätze zu finden. Für die musizierenden Engel bietet die franco-flämische Buchmalerei reiche Parallelen. Als Konsolfiguren sind Engel seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Frankreich bekannt. Für die Aachener Propheten verweist der Verfasser auf den Propheten- und Apostelzyklus im Pariser Psalter des Herzogs von Berry, Miniaturen, die man dem André Beauneveu zuschreibt.

Unsere Kenntnis der französischen Monumentalplastik des ausgehenden Mittelalters beschränkt sich auf wenige erhaltene Werke. Der Skulpturenschmuck des Louvre mit der „vis du Louvre“ genannten Treppenanlage ist genauso untergegangen, wie die Pfeilerapostel der Ste. Chapelle in Bourges. Erhalten blieben die Statuen Karls V. und der Jeanne de Bourbon, der Beau Pilier in Amiens, dessen Figuren des Kardinals la Grange und des Jean de Vienne Voraussetzungen für die signierten Aachener Apostel bieten, ferner Skulpturen für die Herzöge von Berry und von Burgund in Bourges, Poitiers und Dijon. Damit rückt man in die Nähe der Kunst Klaus Sluters, die, wie Hilger annimmt, keine direkte Quelle für die Aachener Plastik gewesen ist. Typenverwandtschaft wird zwischen den Apostelskulpturen der Ste. Croix-Kirche in Bernay und Aachen konstatiert. Alles dies gibt jedoch noch keine Auskunft über die Herkunft des „Aachener Stiles“, sondern bestätigt lediglich den Zusammenhang der Aachener Hütte mit der nordfranzösischen Tradition.

Die aus der südniederländischen Stilprovinz angeführten Beispiele zum Stilvergleich gewinnen nur noch in Konsolen vom Brügger Rathaus eine gewisse Anschaulichkeit und wecken Erinnerungen an die Konsolplastik der Aachener Matthiaskapelle. Muß hier vieles auf Grund des geringen Denkmälerbestandes Vermutung bleiben, so betritt man im kölnischen Kunstbereich wieder festeren Boden. Namentlich die Gruppe um die Kölner Rathauspropheten und die Saarwerdentumba des Domes werden bedeutsam. Sind es bei den Kölner Propheten und den Aachener Aposteln wohl in erster Linie ähnliche Vorlagen, die beide verbinden, so könnte nach Hilgers Vermutung der Saarwerdenmeister seinen Weg nach Köln über Aachen genommen haben, wo die Konsole mit dem Paukenengel als sein Werk zu gelten hätte.

Zusammenfassend wäre zu sagen, daß die Skulpturen der Aachener Chorhalle und der Matthiaskapelle das Werk einer Hütte sind, die nach Herkunft und Stil dem „Kunstkreis der südlichen Niederlande in der Tradition der französischen Hüttenplastik der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zuzuzählen ist.“ Für die Entstehung des Zyklus ist die Zeit von 1414–1430 anzunehmen. Vom Hauptmeister, dem Monogrammist ∞ sind bisher nur die 8 Aachener Apostel bekannt geworden. Ihr Stil ist charakteristisch für die Überwindung des internationalen Stiles auf die sogenannte „dunkle Zeit“ hin.

Die Arbeit bedeutet für die Erforschung des Aachener Münsters mehr als eine Einzeluntersuchung über seinen spätgotischen Skulpturenzyklus. Sie erhellt vielmehr in eindrucksvoller Weise eine Periode, die man im Rahmen der Gesamtforschungssituation ebenfalls eine „dunkle Zeit“ nennen könnte. Hier gelingt nicht nur die rechte Einordnung der Aachener Plastik (man bedauert, daß der Verfasser bei seinem Quellenstudium und dem teilweise anschaulichen Nachweis untergegangener Figurenzyklen nirgends auf die untergegangenen Skulpturen der Aachener Rathausfassade gestoßen ist), sondern es wird auch der Weg gewiesen, der in der Erforschung der Chorrhallenarchitektur einzuschlagen wäre. Dies nämlich ist der Wunsch, der angesichts dieser wertvollen Arbeit immer wieder laut wird: die rechte wissenschaftliche Würdigung der Aachener Chorhalle, in der, wie Hilger es jetzt für die Plastik nachgewiesen hat, sich die großen westlichen Stilströmungen der zweiten Hälfte des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts wie Strahlen in einem Prisma gebrochen haben. Angesichts der Bedeutung des Figurenzyklus erhebt sich neuerlich die Frage, ob die Möglichkeit besteht, die Figuren von ihrer entstehenden modernen Fassung zu befreien, um sie damit in ihrer Wirkung noch zu steigern.

*

Jan Goris, De Herkomst van Jan van Eyck. 44 Seiten, 1 Urkunden-Abbildung. Uitgeverij „De Vroente“, Kasterlee (Prov. Antwerpen) 1960.

Seit rund fünf Jahren ist das Problem der Brüder van Eyck wieder ins Rollen gekommen, beginnend mit den Untersuchungen von L. van Puyvelde (1955), der aus sprachlichen Gründen die Heimat Maaseik ausschloß, und von J. Lejeune (1956), der durch Analyse des Landschaftshintergrundes auf dem Bild der „Madonna des (fälschlich so bezeichneten) Kanzlers Rolin“ einen frühen Jan van Eyck in Lüttich vor 1418 entdeckte. Aber schon W. H. James Weale hatte in seiner großen Monographie 1908, ergänzend dann 1912, auf eine heute im Städtischen Kunstinstitut befindliche Zeichnung Jan van Eycks hingewiesen „Der Mann mit dem Falken“ – H. Beenken möchte sie allerdings Petrus Christus zuschreiben –, in dem er einen lange Jahre neben Jan am fürstbischöflich Lütticher und ebenso später am burgundischen Hof auf-tretenden Falkner Heyn van Eyck sah. In ihm nahm er einen Vetter der Hubert und Jan van Eyck an. Heyn starb am 11. 11. 1466 in Dendermonde als burgundischer Amtmann, Rat und Kammerherr. Seine erhaltene Grabplatte ist mit einem Falken geziert.

Bei historischen Forschungen über die im brabantischen Kempenland seit dem frühen Mittelalter bis in die Neuzeit ausgeübte Falkenzucht stieß nun Jan Goris auf höchst bemerkenswerte Namengleichheiten, durch die er angeregt wurde, dem Problem der Herkunft der van Eyck weiter nachzugehen. Er trägt die frappierenden Ergebnisse, die zahlreiches neues Archivmaterial aus Brüssel, Den Haag, Lille und Arendonk verwenden, als These vor, deren Lückenhaftigkeit ihm selbst bewußt ist, und fordert zu eingehenderer Archivforschung auf.

Jan Goris fand in Arendonk, 11 Kilometer östlich Turnhouts auf der StraÙe nach Eindhoven, eine blühende Stätte der Falknerei. Ihr gerichtlicher Mittelpunkt war der „Valkhof“ in Turnhout. In einer Urkunde vom 22. 2. 1438 verbürgen sich hier die Geschwister der Joncfrouwe Margriet van der Moelen für deren Unterhalt. Es sind dies Jan mit seinen Schwestern Kathyne, Els und Lysbet sowie die Brüder Everaert, Heyn und Peter. Letztere drei lassen sich auch anderweitig als Falkner nachweisen. Nun kann Goris an der Vererbung der Flur Reghenbrake (= Rainbrache) auf der Grenze zwischen Arendonk und Turnhout nachweisen, daß die Familie van der Moelen, die bereits 1340 mit einem Everardus de Molendino erscheint, neben dem von ihrem Mühlenbesitz herrührenden Berufsnamen auch den Familiennamen van Eyck führte. So sind Grundstücke in der Reghenbrake noch 1665 im Besitz von Jan van Eyck, Peter, Philipp, Margriet van Eyck. Das sind zu auffällige Parallelen, als daß sie übersehen werden dürften.

Goris deutet nun mit aller gegebenen Vorsicht die Personen der Urkunde – Hubrecht war 1426 gestorben – als Nonne Margriet van Eyck, die schon 1855 von M. J. Wolters als Schwester Jans erwähnt wird, Jan, den Maler, mit seiner Schwester Lysbeth, die ihm in Lille den Haushalt geführt hatte und dort nachweisbar ist, ehe er 1433 in Brügge heiratete, die Falkner Everaert – ihn verfälscht Weale in einen Gheraert – und Heyn, die nebeneinander in Rechnungen des holländischen Hofes im Haag erscheinen, sowie den Falkenzüchter Peter, der immer in Arendonk geblieben war.

Daraus ergeben sich weitere Konsequenzen: zwischen Arendonk und Turnhout war 1395 das Augustiner-Priorat Korsendonk gestiftet worden, das sich 1399 der Windesheimer Kongregation anschloß. Es lag dicht bei der Flur Reghenbrake. Hier entstand eine Lateinschule, an der in Paris promovierte Dozenten wirkten, wie der Rektor der Universität Köln, Rudulf van der Beke, engste Beziehungen zu ihr unterhielt. L. van Puyvelde schloß bereits auf das Dreieck Lüttich-Maastricht-Köln als geistiges und künstlerisches Zentrum der Ausbildung der van Eyck. J. Lejeune zog Paris heran. Mit dem Nachweis, daß der Fürstbischof von Lüttich der geistliche Schirmherr der Korsendonker Augustiner war, schließt sich die Lücke. Danach kann man annehmen, daß der Lebensweg Jan van Eycks in Arendonk begann und über Korsendonk nach Lüttich führte, wo er als „Jan den maelre“ Hofmaler Johanns von Bayern (1385–1417) wurde, der nach seiner Resignation 1418 nach dem Haag zog, wo er am 5. 1. 1425 starb. Hierhin waren ihm auch Jan und Heyn van Eyck gefolgt. In einer Rechnung vom 20. 11. 1425 heißt es ausdrücklich: „Joh. de Eycke den maelre“. Jan war aber schon am 19. 5. 1425 in den Dienst Philipps des Guten getreten, wie aus seiner in Lille vorhandenen

Verpflichtungsurkunde hervorgeht, in der er genannt wird: „Jehan de Heick, jadiz pointre et varlet de chambre de feu monseigneur le duc Jehan de Bayvière.“

Die Annahme, Maaseik sei die Heimat der Malerbrüder gewesen, geht nicht weiter zurück als bis zu der „Ode aen Van Eyck“ des Malers und „Rederijkers“ Lucas de Heere von 1559. Goris kann nun ebenso überraschende Beziehungen zu Maaseik anführen: aus Arendonker Urkunden geht hervor, daß Jans Frau Margriet van Wuflet hieß. Wurfeld ist noch heute ein Gehöft bei Maaseik. In dem Städtchen lag als einziges Nonnenkloster St. Agneten, das mit Augustinerinnen besetzt war, die von Korsendonk aus geistlich betreut wurden. Hier war Jans Schwester Nonne, ebenso seine Tochter Lievine, wie er selbst dem Kloster eine Kasel stiftete.

Jan Goris hat ein überaus anregendes Büchlein geschrieben – den Umschlag ziert beziehungsweise die Zeichnung „Der Mann mit dem Falken“ –, das sicher die Forschung auf der so verheißungsvollen Spur vorantreiben wird.

Eberhard Quadflieg

100 Jahre Rheinische Glasmalerei. Teil 1: Werkstätten Dr. H. Oidtmann, Linnich. Bearb. v. Hans Kisky. Mit Beiträgen von August Hoff, Hans Kisky, Ludovikus Oidtmann, Albert Schulze Vellinghausen. Aufn. Otto Drese. 183 S., 36 Farbtaf., 121 Abb., Neuss 1959. Verl. Ges. f. Buchdruckerei (Rheinisches Bilderbuch, Bd. 10.)

Als 10. Band des „Rheinischen Bilderbuches“ legt der Landschaftsverband Rheinland diesen ersten Teil einer geplanten größeren Publikationsreihe über die rheinische Glasmalerei in den letzten 100 Jahren vor; er behandelt die Glaskunst, wie sie in vorbildlicher Weise von den ältesten Glasmalereiwerkstätten Deutschlands, dem Haus Oidtmann in Linnich, seit 100 Jahren gepflegt und zum Spiegel der Entwicklung des ganzen Jahrhunderts gemacht wurde. Der Hauptakzent des Bandes liegt allerdings auf dem künstlerischen Schaffen der Gegenwart, vor allem der Jahre nach dem letzten Krieg, die der Glasmalerei so manche neuen und neuartigen Aufgaben gestellt haben. Unter den Künstlern, die hier beispielhaftes und richtungweisendes geleistet haben, finden Aachener, wie Anton Wendling, Ludwig Schaffrath, Felix Kreusch, Walter Benner, Rainer Flock, Paul Franz Bonnekamp und Maria Katzgrau nachdrückliche Beachtung. Aachener Fensterlösungen – etwa die neue Domverglasung, Fenster aus St. Foillan, St. Sebastian, Heilig Geist, dem Bischöflichen Knabenkonvikt u. a. – werden eingehend gewürdigt und demonstrieren Probleme und Möglichkeiten der Glasmalerei. Dieses Kardinalthema gehen die Beiträge des Bandes von verschiedenen Seiten an. Ludovikus Oidtmann knüpft mit seiner Darstellung der glasmalerischen Technik in Vergangenheit und Gegenwart an die großen Publikationen an, die zur Tradition des Oidtmannschen Hauses gehören. Hans Kisky, dem wir die Bearbeitung des ganzen Bandes verdanken, gibt einen Überblick über „100 Jahre rheinischer Glasmalerei in Linnich“ und referiert über die Stellung der Denkmalpflege zur modernen Glasmalerei. August Hoff berichtet in einer materialreichen geistesgeschichtlichen Überschau vom „Aufbruch zu neuer Form“, den er in einem weiteren Beitrag in einzelnen