

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

Werken genau nachzeichnet. Albert Schulze Vellinghausens Aufsatz über „Das Haus Oidtmann und die jüngeren Deutschen“ sucht die Grundlagen, aus denen sich die Glasbilderei nach 1945 regenerierte. Er begreift sie in der hauptsächlich von Meistermann und Thorn-Prikker repräsentierten niederrheinisch-niederländischen Tradition und dem starken Anruf der „Art-Sacré“-Bewegung der französischen Dominikaner.

So entstand trotz der Beschränkung auf die Erzeugnisse einer Werkstatt doch bereits ein Kompendium der neueren rheinischen Glasmalerei. Durch das reiche, meisterliche Bildmaterial in Schwarz-weiß-Fotos und Farbaufnahmen von Otto Drese vermittelt der Band vor allem einen Überblick über die Fülle des Neugeschaffenen, macht bekannt mit radikal neuen Lösungen und solchen, die sich dem Alten anzupassen oder sich in einen noch größtenteils erhaltenen Zusammenhang einzufügen suchen. Besonders interessant ist die Neuakzentuierung der Ikonographie des Kirchenfensters, wie sie der schöne Band so reich belegt. Anlage und Ausstattung des Werkes verraten große Sorgfalt und betonen das ästhetische Element stark, wenn auch vor allem die aufwendige, eigenwillige Anordnung noch Spuren des Experiments verrät (wie es beispielsweise die Anordnung eines schmalen Fensterstabes von Alcopley auf zwei ganzen Seiten demonstriert. Abb. 30).

Notwendig läßt sich die Herrlichkeit der Farbtransparenz eines Glasfensters nicht im Druck wiedergeben. Man wird dies auch nicht von einem Band verlangen, der neben seinem dokumentarischen Anliegen vor allem zur Betrachtung der Fenster an Ort und Stelle anregen will. Erst wo die Fenster in ihrer Funktion und Lichthaftigkeit innerhalb des übergeordneten Raumganzen ihre volle strahlende Schönheit entfalten, zeigt sich ganz, wie gerade die Glaskunst bei aller Experimentierfreudigkeit stets eine starke Bindung an die Tradition bewahrt hat. Nachdem die großen Epochen der Glasmalerei in umfangreichen Kompendien eine umfassende Würdigung erfahren haben und das seit mehreren Jahren erscheinende Corpus-Werk der Unesco den Schatz der mittelalterlichen Glasmalerei in seiner ganzen Fülle ausbreitet, wird man den vorliegenden Band um so mehr begrüßen, als er Zeugnis ablegt von den Bemühungen unserer eigenen Zeit.

G. G.-W.

*Heinrich Schmidt, Alfred Rethel 1816–1859. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Jg. 1958, 192 Seiten, 158 Abbildungen, Gesellschaft für Buchdruckerei A. G., Neuß.*

Mit der großen Rethel-Ausstellung im Krönungssaal, zahlreichen Führungen, einem das Werk Rethels würdigenden Vortrag im Rahmen eines Festaktes wurde in Aachen der 100. Todestag Alfred Rethels festlich begangen. Zu Recht wurde stets auf die große Bedeutung des Künstlers über alles Lokalpatriotische hinaus für die Gesamtentwicklung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts hingewiesen. Den unvoreingenommenen Betrachter mag es so vielleicht etwas befremden, daß sich in unserer heutigen so publikationsfreudigen Zeit anscheinend kein Verlag bereit gefunden hat, eine großangelegte Rethelpublikation herauszugeben. Um so

dankbarer müssen wir dem Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz sein, der das Erscheinen einer umfangreichen Rethelmonographie von Heinrich Schmidt ermöglichte.

Auf der Suche nach Kriterien für die Stellung Rethels innerhalb der Entwicklung des 19. Jahrhunderts haben wir die Monographie Schmidts kritisch gelesen. Der Autor zeichnet in einer anschaulichen und von profunder Sachkenntnis zeugenden Darstellung den kunst- und kulturhistorischen Hintergrund, vor dem sich Rethels Schaffen abspielt. Trotz einiger Ansätze ist es aber leider nicht gelungen, die Persönlichkeit des Künstlers überzeugend von diesem Hintergrund abzusetzen. Die Quellen und Grundlagen für das Schaffen Rethels treten klar und übersichtlich in Erscheinung, eine eingehende Interpretation der Art und Weise, wie der Künstler diese Anregungen verarbeitet hat und was das Eigene und Neue, ist leider nicht über Ansätze hinausgelangt. Sätze wie: „Es ist ihm gelungen, die Schauer in der Menschenseele im Mikrokosmos durch die Gleichniskräfte von Wind und Wetter in der Natur, im Makrokosmos, sinnfällig dem Erlebnis nahezubringen“, sind vom Pathos des 19. Jahrhunderts überschattet und sagen im Grunde nichts anderes, als daß Mensch und Natur in Einklang gebracht werden. Dies trifft für alle großen Künstler zu und ist nicht einzig für Rethel charakteristisch. Es bedarf kaum einer langen und eingehenden Darstellung des Lebens und der Werke von Carl Friedrich Lessing, nur um festzustellen „das Ziel der Betrachtungen ist nicht, Anregungen für Rethels Schlachtenkompositionen bei Lessing zu suchen“. Der Vergleich der Abb. 79, Lessing „Schlacht bei Ikonium“ mit Rethels „Schlacht bei Cordoba“ (Abb. 80) zwingt ja geradezu zu diesem Vergleich. Hier hätte man sich eine eingehende Interpretation gewünscht. Wie z. B. trotz der viel engeren Zusammenballung der Figuren bei Lessing, dennoch die ganze Komposition den Eindruck zusammenkombinierter „Versatzstücke“ erweckt. Wie dagegen bei Rethel alles von einem einheitlichen Rhythmus durchdrungen ist. (Man beachte u. a. die Schwertstellung Karls im Vergleich zu der der Hauptfigur bei Lessing.) Gerade das ist das Erstaunliche, daß, obwohl Rethel, der Zeit entsprechend, auch die Karlsfresken aus einer Reihe von sehr detaillierten Einzelstudien zusammensetzte, der Gesamtkanon des Bildes, bei dem jedes Detail integrierender Bestandteil des Ganzen ist, gewahrt wird. Erst bei Marées ist in ganz anderer Weise und unter anderen Gesichtspunkten wieder Ähnliches gelungen.

Man muß, um Rethel gerecht zu werden, alle historischen Voraussetzungen kennen, muß sie aber „vergessen“, um das Eigene zu begreifen.

Die Karlsfresken gelten als seine bedeutendste Komposition. Wie sehr er sich technisch um die ihm völlig fremde Malweise bemühen mußte, legt Schmidt überzeugend dar. Wieder wäre man Rethel nähergekommen, wenn man von der herkömmlichen, historisch allzu befrachteten Betrachtungsweise abgewichen wäre und die Fresken einmal als reine künstlerische Konzeption unter „zeitlosen“ Gesichtspunkten betrachtet hätte. Der genaue Vergleich zwischen den Skizzen und der Ausführung hätte bewiesen, daß es im Grund nicht geht, eine Skizze formatmäßig immer weiter zu vergrößern. Die innere Monumentalität der Skizzen weicht in der