

Sandra Hindriks; Der ,vlaemsche Apelles'. Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische ,Renaissance' (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 164); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2019; 352 S., 169 farb. u. 11 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0641-4; € 69

In der ersten Hälfte des vergangenen Jahres erschien bei Imhof mit Sandra Hindriks Dissertation die erste detaillierte Untersuchung der literarischen Würdigung und künstlerischen Rezeption Jan van Eycks im 15. und 16. Jahrhundert. Das Ziel der Autorin war dabei eine umfassende

Rekonstruktion der frühen Fama des berühmten niederländischen Malers.

Als Einstieg für ihre Arbeit wählte Sandra Hindriks eine Diskussion über die Problematik der Epochenzugehörigkeit, das heißt der Frage, ob Jan van Eyck und seine Kunst der Renaissance oder der Spätgotik zugeordnet werden sollten. Der Ausgangspunkt für ihre Überlegungen ist die zweite Ausgabe von Giorgio Vasaris *Vite*, in deren letztem Kapitel erstmals einige niederländische Maler des 15. Jahrhunderts erwähnt werden und Jan van Eyck bekanntlich als der Erfinder der Ölmalerei bezeichnet wird.¹ Hindriks betont, dass Vasari der Begründer des italozentrischen Renaissance-Konzeptes ist, dem zufolge die italienische Kunst und insbesondere die Renaissance in Florenz allen anderen Orten und Zeiten überlegen sei (16). Diese Auffassung sollte die nachfolgende Forschung noch weit bis ins 19. Jahrhundert prägen. Vom 16. Jahrhundert springt Hindriks gleich in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Jacob Burckhardt. Bei diesem Gelehrten gibt es bereits die ersten Anzeichen für eine Änderung dieser Auffassung, da er Jan van Eyck zu einem ,einsamen Genie' stilisierte, dessen Nachfolger wieder in eine rückständige Formensprache verfielen.² Der erste Forscher, der van Eyck als einen Renaissancekünstler ansah, war der Franzose Louis Courajod. Für ihn war bei der Renaissance nicht die Rückbesinnung auf die Antike das entscheidende Kriterium, sondern der Realismus.³ Der erste und bedeutendste Renaissancekünstler sei daher van Eyck gewesen. Für Johan Huizinga, dessen bedeutendes kulturhistorisches Werk *Herbst des Mittelalters* natürlich nicht ohne Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien* vorstellbar ist, entfaltete sich in der eyckischen Kunst jedoch ein letztes Mal der Geist des Spätmittelalters.⁴ Obwohl der eyckische Realismus kunsthistorisch als ein neuer Stil angesehen werden kann, markiere er kulturhistorisch einen Abschluss. Auch Panofsky war noch sehr dem Italo-zentrismus verhaftet, obwohl er die altniederländische Kunst als eine ,rinascimento

1 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazione del 1550 e 1568*, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 1, Florenz 1966–1987, S. 132.

2 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens: Malerei*, hrsg. von Bernd Roeck, Christine Tauber und Martin Warncke, München/Basel 2001, S. 65.

3 Louis Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre*, Bd. 2, Paris 1899–1903, S. 12.

4 Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*, hrsg. von Kurt Köster, Stuttgart 2006, S. 405f.

senz' antichità' bezeichnete.⁵ Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts gibt es vor allem in der englischsprachigen Forschung eine gewisse Tendenz, unter ‚Renaissance‘ nicht einen Stil, sondern eine kulturelle Epoche zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert zu verstehen, wobei sie als ein gesamteuropäisches Phänomen angesehen wird. Viele Kunsthistoriker plädierten in diesem Kontext für zwei Renaissanceen und betonten die Eigenständigkeit der nordeuropäischen Kunst dieser Zeit. Hindriks verweist abschließend darauf, dass es in der Kunst Jan van Eycks Hinweise dafür gibt, dass er an der Antike durchaus interessiert war, jedoch scheint seine Antikenrezeption eine andere gewesen zu sein als die der Italiener (20). Der wichtigste gemeinsame Zug zwischen der eyckischen Kunst und der Kunst der Antike sei der Autorin zufolge der Illusionismus (20). Zurecht wird in diesem Zusammenhang die Nicht-Vergleichbarkeit der italienischen und niederländischen Kunst betont. Hindriks spricht sich daher dafür aus, die ‚ars nova‘ van Eycks als Teil der Renaissance anzusehen (21).

Im zweiten Teil ihrer Arbeit beschäftigt sich Hindriks mit der Würdigung der Kunst Jan van Eycks im 15. Jahrhundert. In diesem Kontext betont die Autorin zunächst, dass der Maler schon deshalb eher als ein Renaissance-Künstler anzusehen sei, weil er über ein hohes künstlerisches Selbstverständnis und eine hohe Allgemeinbildung verfügte (26). Wahrscheinlich sah er sich selbst daher als ‚pictor doctus‘ und nicht als mittelalterlichen Handwerker. Das wichtigste Zeugnis hierfür sieht Hindriks in van Eycks typischen Signaturen (26). Dass er in diesen manchmal auch griechische Buchstaben verwendete, könnte ein Indiz dafür sein, dass sich der Künstler auch mit der Antike auseinandersetzte (in meinen Augen sind sie jedoch eher mit der byzantinischen Kunst in Verbindung zu bringen). Die Forscherin kommt in diesem Zusammenhang auch auf das sogenannte *Arnolfini-Doppelbildnis* und das *Bildnis eines Mannes mit rotem Turban* in London zu sprechen, wobei sie es offenbar als selbstverständlich ansieht, dass es sich beim Londoner Porträt um das Selbstbildnis Jan van Eycks beziehungsweise beim den dargestellten Personen auf dem *Arnolfini-Doppelbildnis* um ein Mitglied des Luccheser Zweigs der Familie Arnolfini und seine Ehefrau handelt, obwohl beide Identifikationen Hypothesen sind (28). Unbekannt ist Hindriks anscheinend die Idee, dass das *Arnolfini-Doppelbildnis* ein Selbstbildnis van Eycks mit seiner schwangeren Frau Margareta sein könnte, was wiederum zur Folge hat, dass das Männerbildnis in London kein Selbstporträt des Künstlers sein kann. Als eher hypothetisch ist auch die Idee anzusehen, dass es beim *Verkündigungs-Diptychon* eine Verbindung zur antiken Vierfarben-Malerei gibt, die durch Plinius überliefert wurde. Im nächsten Abschnitt versucht die Autorin zudem zu beweisen, dass die durch schriftliche Quellen überlieferte persönliche Bekanntschaft zwischen Alexander dem Großen und Apelles, dem berühmtesten Maler der Antike, in der frühen Neuzeit als ein ‚höfisches Modell‘ angesehen wurde (34). Diese ‚Musterbeziehung‘ sei auch für die freundschaftliche Beziehung zwischen dem Burgunderherzog und Jan van Eyck das bedeutendste Vorbild gewesen. Der wichtigste Teil dieses Kapitels ist Jan van Eyck im Spiegel der Kunstliteratur des Quattrocento gewidmet. Hier wird

5 Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, S. 205.

zunächst betont, dass der Ruhm des Künstlers in Italien sein frühestes literarisches Echo fand (37). Der erste Schriftsteller, der seine Bewunderung für van Eycks Kunst zum Ausdruck brachte, war Ciriaco d'Ancona (1391–1452). Allerdings sind Jan van Eyck und Rogier van der Weyden in Ciriacos *Commentarii* betitelten Reiseberichten dennoch nur wenige Sätze gewidmet. Sehr viel ausführlicher schrieb Bartolomeo Fazio in seinen *De viribus illustribus* über Jan van Eyck und seine Werke, wobei er insbesondere den Realismus der niederländischen Malerei lobte und mehrere Gemälde van Eycks, darunter das heute verschollene *Frauenbad*, detailliert beschrieb.⁶ Aus Bartolomeo Fazios Ausführungen geht eindeutig hervor, dass er Jan van Eyck als ‚nostriseaculi pictorum princeps‘, also als den führenden Maler des 15. Jahrhunderts, und somit also sogar bedeutender als die italienischen Maler ansah. Die Autorin schweift hier kurz vom eigentlichen Thema ab und bemerkt, dass es zwischen Leon Battista Albertis kunsttheoretischem Traktat *De pictura* und der Kunst van Eycks einige hochinteressante Parallelen gibt (40). Alberti verweist nämlich unter anderem auf die ‚Fülle und Mannigfaltigkeit‘, die sich im *Frauenbad* in idealer Wiese verwirklicht sieht. Ferner könne Albertis Forderung, dass die Figuren ihre Gefühlsregungen deutlich zu erkennen geben, vor allem mit Rogier van der Weyden in Verbindung gebracht werden. Hindriks meint daher, in Bartolomeo Fazios Ausführungen über die niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts den Einfluss von Albertis berühmten Malertraktat erkennen zu können (44). Schließlich geht Hindriks darauf ein, dass Jan van Eycks Werkstatt noch einige Zeit nach seinem Tod aktiv war und bis etwa 1450 Werke in seinem Stil produzierte (50). Außerdem hatte Jan van Eyck mit Petrus Christus in Brügge eine Art direkten Nachfolger. Jedoch stand auch dieser um die Mitte des Jahrhunderts – wie die gesamte niederländische Malerei – unter Rogier van der Weydens Einfluss. Zwar steht die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts insgesamt zweifellos unter dem Bann van Eycks, darunter nicht zuletzt auch Rogier van der Weyden, jedoch wurde der Naturalismus van Eycks und einige andere Charakteristika seines Stils in einer etwas ‚milderen‘ Form fortgesetzt. Auch verschwinden in der Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum Beispiel Signaturen als Zeichen des künstlerischen Selbstbewusstseins.

Thema des dritten Kapitels ist die ‚Glorifizierung‘ Jan van Eycks im 16. Jahrhundert. Zunächst verweist die Autorin hier auf einige prominente Besucher des *Genters Altares*, die das Werk in ihren Reiseberichten lobten (65–66). Aus den Aufzeichnungen dieser Besucher geht auch hervor, dass die Kanoniker der damaligen Johanneskirche für die Besichtigung des Kunstwerks bereits Eintritt verlangten. Der erste dieser Besucher war der Nürnberger Humanist Hieronymus Münzer. 1495 schrieb er im Tagebuch seiner Westeuropareise über den *Genter Altar*: „Alles ist mit wundervollem und so kunstreichen Ingenius gemalt, dass du dort nicht Gemaltes, sondern die ganze Kunst des Malens zu sehen meinst, und alles lebendige Bilder zu sein scheinen.“⁷ Der prominenteste Besucher des Werkes war aber sicherlich Albrecht Dürer, der 1521 „des

6 Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile*, München 2002, S. 224.

7 Volker Herzner, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1995, S. 181.

Johannes Tafel“ als „eine überköstliche, hochverständige Malerei“ bezeichnete und vor allem die Darstellung der Ureltern, Marias und Gottvaters hervorhob.⁸ Eine der frühesten Schriften des 16. Jahrhunderts, in denen Jan van Eyck gepriesen wird, ist *La Couronne margaritique* aus der Feder Jean Lemaire des Belges'. Der Humanist, der seine Schrift im Auftrag Margaretes von Österreich verfasste und sie darin verherrlichte, lobte 1505 mehrere niederländische und französische Künstler vor allem des 15. Jahrhunderts und bezeichnete Jan van Eyck als ‚le roy de peintres‘.⁹ Höchstwahrscheinlich hatte der Text auch eine pädagogisch-didaktische Funktion, da Jean Lemaire de Belges' Expertise wohl auch den Kunstgeschmack der vierundzwanzigjährigen (baldigen) Regentin der Niederlande und ihr ästhetisches Urteilsvermögen nachhaltig prägte. Margarete von Österreich baute später eine umfangreiche Kunstsammlung auf, wobei Jan van Eyck anscheinend ihr ‚Lieblingskünstler‘ war, von dem sie einige Gemälde erwarb, darunter auch das bereits erwähnte sogenannte *Arnolfini-Doppelbildnis*. Anschließend kommt Hindriks auf Vasaris *Viten* zu sprechen, in deren zweiter Ausgabe Jan van Eyck als der Erfinder der Ölmalerei bezeichnet wird (72). Obwohl diese Idee insofern einen wahren Kern besaß, als dass van Eyck ein bedeutender Erneuerer der Maltechnik war, aber letztlich nicht der Wahrheit entsprach, da im Norden schon vor van Eyck Öl als Bindemittel verwendet wurde, sollte sie in der Folge – nicht zuletzt in den Niederlanden – große Verbreitung finden und erst im 18. Jahrhundert von Lessing berichtigt werden. Interessant ist, dass Vasari in seiner ersten ‚Kunstgeschichte‘ zwar einige niederländische Künstler erwähnte und Jan van Eyck die Erfindung der Ölmalerei zuschrieb, gleichzeitig aber hervorhob, dass van Eycks ‚handwerkliche‘ Erfindung, verglichen mit den künstlerischen Errungenschaften der Italiener, eher unbedeutend und die niederländische Kunst der italienischen insgesamt deutlich ‚unterlegen‘ sei.¹⁰ In den 1550er und 1560er Jahren verfassten Lucas de Heere und Marcus van Vaernewijk ihre Lobgesänge auf den *Genter Altar*, wobei Lucas de Heeres Ode hochwahrscheinlich vor van Vaernewijks Gedicht zu datieren ist. De Heeres Text wurde einige Jahre später in ein größeres poetisches Werk integriert. Van Vaernewijks Ode hingegen erschien 1568 im Rahmen des historischen Werks *Den Spieghel der Nederlandscher audtheyt*, das auch unter dem Titel *De historie van Belgis* bekannt wurde. In der Einleitung dieser beiden poetischen Werke wird Jan van Eyck erstmals als ‚vlaemscher Apelles‘ bezeichnet. Zwar wissen beide Autoren auch von Hubert van Eyck, jedoch steht außer Zweifel, dass sie Jan van Eyck für das große Künstlergenie halten. Sowohl Lucas de Heere als auch Marcus van Vaernewijk betonten außerdem die vollendete Naturnachahmung in dem Altarwerk und widmen ihm eine detaillierte Beschreibung. Berühmt ist das Zitat, nach dem es sich beim *Genter Altar* nicht um Gemälde, sondern um ‚spieghels‘ handle. Darüber

8 Gerd Unverfehrt, *Da sah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*, Göttingen 2007, S. 158.

9 Jean Lemaire de Belges, *Oeuvres*, hrsg. von Auguste Jean Stecher, Bd. IV, Hildesheim/New York 1972, S. 10–167.

10 Giorgio Vasari, *Das Leben des Paolo Ucello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli*, übersetzt von Victoria Lorini, hrsg. von Hana Gründler und Iris Wenderholm, Berlin 2012, S. 66.

hinaus lobt de Heere auch die Malerei als die „constichste const der consten“¹¹ Am interessantesten ist in diesem Kontext jedoch sicherlich Karel van Manders Auseinandersetzung mit Vasaris *Vite*, deren Ergebnis sein 1604 in Haarlem publiziertes *Het Schilderboek* ist. Karel van Mander übernahm dabei Vasaris Behauptung, Jan van Eyck habe die Ölmalerei erfunden und hob gleichzeitig die Bedeutung dieser Erfindung hervor, indem er sie mit der Erfindung des Schießpulvers und des Buchdrucks verglich.¹² Dabei stilisierte er van Eycks vermeintliche Erfindung zu einer ingeniösen, voraussetzungslosen ‚creatio ex nihilo‘. Van Eyck sei daher nicht zuletzt auch ein brillanter Wissenschaftler gewesen. Da das wichtigste Ziel der Malerei für van Mander die perfekte Naturnachahmung, die sogenannte ‚netticheyt‘ war, für die wiederum die Technik der Ölmalerei die bedeutendste Voraussetzung darstellte, sah er in van Eyck außerdem den Anfang und zugleich auch den Höhepunkt der niederländischen Kunst. In diesem Sinne ist das Kapitel über Jan van Eyck der wichtigste Teil von van Manders *Het Schilderboek*. Erwähnenswert ist aber auch, dass der Autor – reagierend auf Vasari – die Überlegenheit der niederländischen und deutschen Kunst hervorhob und in dieser Hinsicht sogar versuchte, den italienischen Autor zu ‚übertrumpfen‘. Unverkennbar sei daher auch bei van Mander eine gewisse Geringschätzung der Italiener.

Im vierten Kapitel nimmt Hendriks zu der in der jüngeren Forschung wieder intensiver diskutierten Frage Stellung, ob und welche Art von Zusammenhänge zwischen dem *Genter Altar* und dem Burgunderherzog Philipp dem Guten bestehen könnten (107). Auch dieses Kapitel ist also – bis auf die Erwähnung, dass der Altar als ‚tableau vivant‘ im Rahmen der *Joyeuse Entrée* Philipp des Guten 1458 in Gent nachgestellt wurde und die Besprechung der Kopie Michiel Coxcies – teilweise eine Abschweifung vom eigentlichen Thema der Arbeit. Vor allem zwei Umstände sind hier rätselhaft: Einerseits, dass das mögliche Vollendungsdatum des Altars der Rahmeninschrift zufolge mit dem Tag zusammenfällt, an dem der Sohn des Burgunderherzogs, Karl der Kühne, getauft wurde, andererseits die auffällige Ähnlichkeit der Erythräischen Sibylle mit Isabella von Portugal, der Frau des Burgunderherzogs. Wie ist dies damit in Einklang zu bringen, dass die Porträts der bürgerlichen Stifter des Werkes, Jodocus Vijd und Elisabeth Borluut, auf der Außenseite zu sehen sind? Die Autorin spricht sich in diesem Kontext dafür aus, dass es sich hierbei nicht um Zufälle handelt, da in der Ikonografie des *Genter Altars* burgundische Machtansprüche visualisiert würden (122). Identifikationspotenzial für den Herzog bot dabei, laut Hendriks, insbesondere die Darstellung der Christi Milites im unteren Register der Innenseite (122). Hendriks glaubt daher auch, dass die Rahmeninschrift des *Genter Altars* echt sei, das heißt von Jan van Eyck selbst und nicht erst im 16. oder 17. Jahrhundert angebracht wurde (146–147). Anschließend bespricht sie einige niederländische Malereien aus dem Zeitraum zwischen 1475 und 1550, in denen Teile des *Genter Altars* (Abb. 1) zitiert wurden, und die im Auftrag Philipps II. 1557–1558 von Michiel Coxcie erstellte Kopie des Werkes (134–142). Alle

11 Hans Belting und Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 144–146.

12 Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, hrsg. von Hanns Floerke, München/Leipzig 1991, S. 26.



Abb. 1: Hubert und Jan van Eyck, Genter Altar, Deesis, Gent, Sint-Baafskathedraal (133)

diese Gemälde – darunter vor allem Jan Gossaerts *Deesis* (Abb. 2) im Prado, das möglicherweise von Margarete von Österreich in Auftrag gegeben wurde – stünden mit den politisch-dynastischen Ambitionen der Habsburger in Verbindung.

Das fünfte Kapitel handelt von van Eycks posthumer Würdigung in Brügge, wo der Maler ab 1432 tätig war. Zunächst verweist hier die Autorin darauf, dass das Grab des Malers einige Monate nach seinem Tod vom Hof der Sint-Donaaskerk in das Innere der Kirche verlegt wurde – dies sei Zeugnis für Jan van Eycks hohe soziale Stellung, da ein Grab im Innenraum einer Kirche normalerweise nur Kapitelmitgliedern und fürstlichen Familienangehörigen zustand (149). Im Anschluss daran bespricht Hindriks zwei Gemälde, die nach dem Tod des Künstlers in Brügge verblieben: die *Madonna des Kanonikers Joris van der Paele* und das *Porträt der Margareta van Eyck* (151–183). Es scheint Hinweise dafür zu geben, dass diese beiden Werke in Brügge eine besondere Wertschätzung genossen, was sich allerdings erst für das 16. Jahrhundert belegen lässt. So ist beispielsweise überliefert, dass Maria von Ungarn versuchte, die *Paele-Madonna* zu erwerben. Darüber hinaus wird eine exakte Kopie der Tafel aus dem frühen 16. Jahrhundert heute im Museum voor Schone Kunsten in Gent verwahrt. Jan van Eyck, beziehungsweise diese Gemälde, könnten bis zu einem gewissen Grad auch den Genter ‚Regionalstil‘ geprägt haben. Insbesondere aus dem frühen 16. Jahrhundert sind nämlich mehrere Werke erhalten – zumeist Madonnenbilder und Andachts-Diptychen –, die sich vor allem ikonografisch und kompositionell sehr eng am Vorbild der *Paele-Madonna* anlehnen. Diese ‚freien Kopien‘ und die exakte Kopie in Gent stehen in meinen Augen aber eher mit dem im letzten Kapitel diskutierten ‚Archaismus‘, beziehungsweise der ‚Retrospektive



Abb. 2: Jan Gossaert,
Deesis, Madrid, Museo
del Prado (132)

um 1500', als mit van Eycks posthumer Würdigung in Zusammenhang. Um das *Bildnis der Margareta van Eyck* dürfte jedoch in der Tat eine Art profaner ‚Bildnis-Kult‘ entstanden sein. Im 16. Jahrhundert befand es sich im Besitz der Genter Malergilde, wo es in einer Truhe mit fünf Schlössern aufbewahrt wurde, da sein Gegenstück – ein Selbstbildnis Jan van Eycks – gestohlen worden war. Lediglich einmal im Jahr, am Tag des heiligen Lukas, war das Gemälde für die Öffentlichkeit zu sehen. Ohne Zweifel genoss es deshalb eine ‚kultische‘ Verehrung, weil es ein Werk des großen Jan van Eyck war.

Das letzte Kapitel ist schließlich der ‚Retrospektive um 1500‘ gewidmet, die sich in zahlreichen um 1500 entstandenen niederländischen Gemälden bemerkbar macht, in denen die Werke Jan van Eycks gleichsam nachgeahmt wurden. Das Interesse der Kunst um 1500 für Jan van Eyck wurde zuerst von Erwin Panofsky in *Early Netherlandish Painting* thematisiert und als ‚Archaismus‘ bezeichnet. Hindriks schlägt jedoch vor, dieses Phänomen als ‚Retrospektive‘ zu bezeichnen, da ‚Archaismus‘ ein (ab-)wertender Begriff sei und mit ‚veraltet‘ oder ‚überholt‘ assoziiert werde (188). Erwin Panofsky erklärte das Interesse der Zeit um 1500 für die Kunst van Eycks mit einem neuen Geschichtsbewusstsein als Begleiterscheinung des erwachenden nationalen und regionalen Selbstbewusstseins. Hindriks bespricht in diesem Zusammenhang mehrere Werke van Eycks, die in dieser Zeit zum Teil vielfach kopiert wurden oder als Vorbilder für neue Gemälde dienten (190–236). Zunächst verweist sie auf die *Springbrunnenmadonna* (Abb. 3) in Antwerpen, die unter anderem für Gerard Davids *Madonnen tafel* (Abb. 4) im Metropolitan Museum of Art in New York Pate stand (190). Anschließend diskutiert sie das nur mehr als Kopie erhaltene *Christusporträt* van Eycks,



Abb. 3: Jan van Eyck, *Springbrunnenmadonna*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (187)



Abb. 4: Gerard David, *Jungfrau mit Kind und Engeln*, New York, Metropolitan Museum of Art (191)

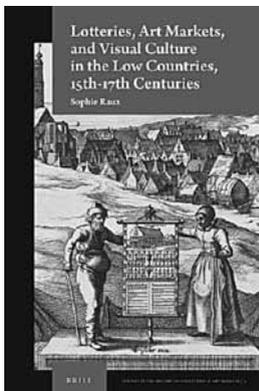
das beispielsweise Quentin Massys zu seinem *Diptychon mit Maria im Gebet und Christus als Salvator* in Antwerpen inspirierte (197). Danach kommt die Autorin auf die *Kirchenmadonna* in Berlin (206) sowie den *Geldwechsler mit seiner Frau* zu sprechen, der ebenfalls nur mehr durch Kopien, wie die von Quentin Massys im Louvre, bekannt ist (224). Ein Abschnitt ist hier auch Jan Gossaert gewidmet. In seinen Werken zeugen laut Hindriks vor allem der Illusionismus, die Gestaltung der autonomen Porträts sowie die Signaturen von der Auseinandersetzung des Künstlers mit Jan van Eyck (218, 220, 223).

Als eher problematisch zu bewerten ist, dass Hindriks in Jan van Eyck einen Renaissancekünstler sehen will, obwohl man die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts zugegebenermaßen auch schwer als spätgotisch bezeichnen kann. Die Unterschiede zwischen der nord- und südeuropäischen Kunst sind im 15. Jahrhundert jedoch zu grundlegend, um beide der gleichen Epoche zuzurechnen. Auch was Jan van Eycks Künstler selbstverständnis angeht, muss man bedenken, dass es hierfür kaum schriftliche Quellen gibt. Im Gegensatz zu Renaissancekünstlern, wie Albrecht Dürer, sind von Jan van Eyck selbst – abgesehen von seinen Signaturen – keine schriftlichen Äußerungen überliefert. Allerdings gibt es Hinweise dafür, dass viele nieder-

ländische Maler des 15. Jahrhunderts bereits ein hohes künstlerisches Selbstbewusstsein hatten. So hat beispielsweise Hugo van der Goes keines seiner Werke signiert, doch auf sein hohes Künstlerelbstverständnis kann indirekt durch den Bericht eines Zeitgenossen über seine psychische Krise geschlossen werden, da er darin als ‚hochmütig‘ bezeichnet wird. So gibt es auch keine schriftlichen Quellen zur Ausbildung niederländischer Maler des 15. Jahrhunderts. Obwohl einiges dafürspricht, dass viele von ihnen über ein umfangreiches theoretisches Wissen und eine hohe Allgemeinbildung verfügten, muss man aber betonen, dass es sich hierbei nur um Vermutungen und Hypothesen handelt. Eine kaum erforschte, aber wahrscheinlich schwer zu beantwortende Frage ist ferner auch das von der Autorin angesprochene Verhältnis der Altniederländer zur Antike. Am interessantesten ist in diesem Kontext sicherlich das Phänomen, dass Jan van Eyck und seine Nachfolger den Realismus der antiken Kunst übertrafen. Man muss jedoch auch in diesem Kontext hervorheben, dass van Eycks Realismus höchstwahrscheinlich nichts mit dem Realismus der antiken Kunst zu tun hat und vollkommen unabhängig davon entstand.

Insgesamt ist *Der ‚vlaemsche Apelles‘. Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische ‚Renaissance‘* daher eine gut lesbare und hervorragend illustrierte Publikation, die sich – mit der Einschränkung, dass Zuschreibungsfragen nicht behandelt werden – auch als eine Einführung in die Van-Eyck-Forschung eignet. Viele der Probleme, die Hindriks darin thematisiert, werden in der zukünftigen Forschung sicherlich (wieder) intensiver diskutiert werden.

ANNA SIMON
Wien



Sophie Raux; Lotteries, Art Markets, and Visual Culture in the Low Countries, 15th–17th Centuries (Studies in the History of Collecting & Art Markets 4); Leiden/Boston: Brill 2018; 369 S., 95 farb. Abb.; ISBN 978-90-04-35321-3; € 138

Sophie Raux' Publikation *Lotteries, Art Markets, and Visual Culture in the Low Countries, 15th–17th Centuries* ist 2018 als vierter Band der Reihe *Studies in the History of Collecting & Art Markets* bei Brill in gedruckter sowie elektronischer Ausgabe erschienen. Bei manchen Leserinnen und Lesern mag diese Publikation den Eindruck erwecken, ein Nischenthema zu behandeln, welches vor allem die Erforschung historischer Kunstmärkte der nördlichen und südlichen Niederlande des 15. bis 17. Jahrhunderts zu bereichern verspricht und damit ohne Zweifel einen wichtigen Forschungsbeitrag leisten würde. Jedoch wartet die Publikation, trotz oder gerade wegen des auf vielfältige Weise zu untersuchenden Sujets der Lotterien, mit neuen Einsichten in die niederländische Kunst- und Kulturgeschichte der frühen