

Kapellen der mittelalterlichen Kirchen sind – ähnlich wie Grabmäler – auf dem Weg, sich zu einem fest etablierten Thema zu entwickeln, bei dessen kontinuierlicher Erforschung Historiker, Kunsthistoriker und Liturgiewissenschaftler allerdings nachhaltiger zusammenarbeiten müßten¹³. Eine weitere Grundlage dafür hat Antje Grewolls gelegt.

ALEXANDER MARKSCHIES
Institut für Kunstgeschichte
 RWTH Aachen

¹³ Vgl. auch den in Anm. 8 genannten Sammelband.

Yvonne Yiu: Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei (*Nexus*, 51); Frankfurt/Main: Stroemfeld 2001; 252 S. mit 79 SW-Abb. und 8 Farbtaf.; ISBN 3-86109-151-8; DM 48,-

Über kein Gemälde der altniederländischen Malerei ist soviel geschrieben worden wie über das „Arnolfini-Doppelbildnis“ Jan van Eycks, das zum ersten Mal bestimmte Individuen, einen Mann und eine Frau, ganzfigurig in einem bürgerlichen Interieur darstellt; allein seit den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts sind an die zwanzig Monographien oder monographische Aufsätze über das Bild publiziert worden – Erörterungen in übergreifenden Darstellungen wie Van Eyck-Monographien oder Geschichten der altniederländischen Malerei nicht gerechnet. Yvonne Yiu meint dennoch, dem Gemälde bedeutende neue Erkenntnisse abgewinnen zu können: „Es überrascht, daß, obwohl die Wichtigkeit von *speculum* und Spiegelung für Jan van Eycks Reflexion über die Malerei erfaßt worden ist, das *Arnolfini-Doppelbildnis* noch nie eingehend unter diesem Gesichtspunkt diskutiert worden ist“ (S. 11). Der Untertitel formuliert also das eigentliche Anliegen der Studie. Bei dem sehr ansprechend gestalteten Buch scheint es sich, den knappen Hinweisen auf dem Umschlagtext zufolge, um die Basler Dissertation der Autorin zu handeln. Die Untersuchung wurde mit dem PRIX ART-FOCUS 1999 der Association Suisse der Historiens et Historiennes de l'Art ausgezeichnet.

Um ihre Ausführungen, wie Yvonne Yiu sagt, auf eine solide Grundlage zu stellen, gibt sie einen „Forschungsrückblick“, der schließlich mehr als die Hälfte des Textes umfaßt (131 von 210 Seiten; ab S. 211 folgen Zusammenfassung, Literaturverzeichnis und Bildtafeln). Leider sind dabei aber schwerwiegende Lücken festzustellen, von denen nur die wichtigsten angeführt seien. Frühe Inventareinträge und die Provenienz des Gemäldes erlauben es, in dem dargestellten Mann einen Angehörigen der Luccheser Kaufmannsfamilie der Arnolfini zu sehen, die in Brügge ihre weitverzweigten Geschäfte betrieb. Gegen die bisher übliche nähere Identifizierung der Dargestellten mit dem gut dokumentierten Giovanni di Arrigo Arnolfini und der aus höchsten Schichten der Aristokratie stammenden Giovanna Cenami führt die Autorin schwache Argumente an. Ihr ist nicht bekannt, daß, wie JACQUES PAVIOT in einem

1997 veröffentlichten Aufsatz festgestellt hat, Giovanni di Arrigo Arnolfini und Giovanna Cenami erst 1447 geheiratet haben und deshalb nicht die im Gemälde wiedergegebenen Personen sein können¹. LORNE CAMPBELL hat die von Paviot gewiesene Spur weiterverfolgt; nach intensiven Archivstudien ist er zu dem Ergebnis gekommen, daß höchstwahrscheinlich Giovanni di Nicolaio Arnolfini im Gemälde dargestellt sei. Seit 1416 war er in Brügge, 1426 heiratete er Costanza Trenta, die jedoch schon vor Februar 1433 – „and possibly long before“ – verstarb. Über eine zweite Heirat Giovanni di Nicolaio Arnolfinis ist nichts bekannt, aber es spricht auch nichts gegen eine solche Annahme. Die unbekannt zweite Gemahlin Giovanni di Nicolaio Arnolfinis dürfte demnach die dargestellte Frau sein. Campbell hat seine umfangreichen, in jeder Hinsicht wichtigen Untersuchungen zum Arnolfini-Doppelbildnis 1998 im Altniederländer-Katalog der National Gallery London publiziert, den Yvonne Yiu ebenfalls nicht zu kennen scheint².

Viel gravierender ist aber, daß die Autorin hinsichtlich der Frage, in welchem Verhältnis die beiden Dargestellten zueinander stehen, längst überholten Vorstellungen anhängt. ERWIN PANOFSKY hat in seinem berühmten Aufsatz von 1934 Jan van Eycks – 1434 datiertes – Gemälde als die Darstellung einer Eheschließung interpretiert, und da kein Priester anwesend ist, nahm er an, daß es sich um eine Klandestinehe handele; dem Bild selbst, das er als eine „gemalte Heiratsurkunde“ bezeichnete, komme deshalb gleichsam ein sakramentaler Charakter zu³. Obwohl sich die Annahmen der Klandestinehe und des Urkundencharakters des Bildes (schon wegen des fehlenden Tagesdatums) als unhaltbar erwiesen, wurde der sakrale Gehalt der Darstellung nicht in Zweifel gezogen. Man konnte sogar sagen, daß die „Arnolfini-Hochzeit“ – wie das Bild nun meistens bezeichnet wurde – „nur auf den ersten Blick ein Gemälde profanen Inhalts“ sei⁴. Daran änderte sich auch nichts Wesentliches durch das 1994 erschienene Buch von EDWIN HALL, in dem er nachzuweisen suchte, daß auf dem Gemälde nicht eine Vermählung, sondern ein Verlöbnis wiedergegeben sei⁵; denn ein allzu großer Unterschied zwischen einer Vermählung und einem Verlöbnis bestand damals gar nicht.

Auch Yvonne Yiu schließt sich der These Halls an, die immerhin den Vorzug hat, einige der größten Probleme der Panofskyschen Deutung aus dem Wege zu räumen. Sie hat sich jedoch die schon 1993 von MARGARET D. CARROLL publizierte Feststellung entgehen lassen, daß die Frau auf dem Bild Jan van Eycks „unter der Haube“

1 JACQUES PAVIOT: Le double portrait Arnolfini de Jan van Eyck, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 66, 1997, 19–33.

2 LORNE CAMPBELL: The fifteenth century Netherlandish schools. The National Gallery Catalogues; London 1998; S. 174–211; hier S. 193 ff.

3 ERWIN PANOFSKY: Jan van Eyck's „Arnolfini“ Portrait, in: *The Burlington Magazine* 64, 1934, S. 117–127.

4 KATRIN SEIDEL: Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie (*Studien zur Kunstgeschichte*, 103); Hildesheim 1996, S. 192.

5 EDWIN HALL: The Arnolfini betrothal. Medieval marriage and the enigma of Van Eyck's double portrait (*California studies in the history of art. Discovery series*; 3); Berkeley 1994.

ist⁶, wie ein Blick auf das Porträt der Margarete van Eyck zeigt. – Die beiden Personen auf dem „Arnolfini-Doppelbildnis“ sind also bereits verheiratet; ihre Eheschließung fand zu einem – unbekanntem – früheren Zeitpunkt statt. Es spricht auch nichts dagegen, daß die Frau, wie schon oft vermutet wurde, schwanger ist. Damit sind alle Erwägungen über den vermeintlichen sakralen Gehalt der Darstellung gegenstandslos. MAX J. FRIEDLÄNDER dürfte seinerzeit bereits das Richtige getroffen haben: „Vielleicht gingen Auftrag und Absicht auf nichts als ein Doppelporträt, und der Meister stieß zu erzählender Gestaltung aus Eigenem vor“⁷. Auch Lorne Campbell ist – anscheinend unabhängig von Margaret D. Carroll – zu der Erkenntnis gekommen, daß die beiden Dargestellten bereits verheiratet sind⁸. – Was ist über das „Arnolfini-Doppelbildnis“ nicht alles geschrieben worden, nur weil die Kunstgeschichte nicht in der Lage war, eine verheiratete Frau als verheiratete Frau zu erkennen.

Doch geht es Yvonne Yiu, wie schon angedeutet, in ihrer Untersuchung in erster Linie um den Spiegel, dessen „Bedeutungspotential [...] auf eklatante Weise unterschätzt worden“ sei; denn der Spiegel eröffne „eine Reflexion über die Malerei [...], „die als gleichwertiges Thema nebst demjenigen der Figuren verstanden werden“ müsse (S. 134). Die Autorin beruft sich auf RUDOLF PREIMESBERGERS brillante Studie zu Jan van Eycks „Verkündigung“ der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in der er nachwies, daß Jan van Eyck Kenntnis von kunsttheoretischen Konzepten gehabt haben müsse, auch wenn es dazu keinerlei schriftliche Quellen gebe⁹. Aber während Preimesberger konkrete Übereinstimmungen zwischen den Gemälden Jan van Eycks und zentralen kunsttheoretischen Topoi aufzeigen konnte, die deren Kenntnis tatsächlich voraussetzen, bleiben die von Yvonne Yiu postulierten „Reflexionen“ Jan van Eycks über seine Kunst mittels des Spiegels doch weitgehend spekulativ. Auf weite Strecken erinnern ihre Ausführungen daran, daß das Wort „Spekulation“ von „Speculum“ kommt.

Daß der Spiegel auf der Rückwand des im Arnolfini-Bild dargestellten Raumes die Rückseite der beiden Hauptpersonen und die Teile des Raumes, einschließlich zweier Besucher, sichtbar werden läßt, welche der Betrachter des Bildes nicht sehen kann, hat schon immer fasziniert und ist von allen Van Eyck-Forschern als eine ausgeklügelte Erweiterung des dargestellten Bildraumes in den Betrachterraum hinein gewürdigt worden. Auch Yvonne Yiu sieht hierin „eine wesentliche Quelle der Schau-Lust, welche das Bild beim Betrachter erzeugt“ (S. 137). Aber es geht ihr um mehr: „Ein mimetisches Gemälde repräsentiert ja etwas, was es nicht selbst ist. Die Abwesenheit dessen, was es darstellt, ist ein konstitutives Merkmal der mimetischen

6 MARGARET D. CARROLL: „In the name of God and profit“. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: *Representations* 44, 1993, S. 96–132.

7 MAX J. FRIEDLÄNDER: *Die Altniederländische Malerei. Erster Band: Die van Eyck. Petrus Christus*; Berlin 1924; S. 55 f. – Yvonne Yiu hat auf diese Bemerkung verwiesen, jedoch ohne sie ernstnehmen zu können.

8 CAMPBELL (wie Anm. 2), S. 199 f.

9 RUDOLF PREIMESBERGER: Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1991, S. 459–489.

Malerei“, stellt sie unter Berufung auf Victor Stoichita fest¹⁰ (S. 137). Der Betrachter könne sich daher „bloss vorstellen [...], dass es das Dargestellte tatsächlich gegeben hat“, während im Gegensatz hierzu die im Spiegel erscheinenden Dinge „logischerweise konkrete, real in Farbe vorhandene“ Darstellungsgegenstände wiedergeben. Hierdurch werde nun die von Jan van Eyck intendierte Reflexion des Betrachters mobilisiert: „Anders formuliert ist das im Spiegel befindliche „Bildnis“ des Bildes realer als das Doppelbildnis der Arnolfini. Mittels des Spiegelbildes wird also die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das vielschichtige Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem in der mimetischen Malerei gerichtet“ (S. 140).

Der höhere Realitätsgrad des Spiegelbildes führt zu den beiden Besuchern, die im Spiegel sichtbar sind. Einer von beiden müsse Jan van Eyck sein, und zwar in seiner Rolle als Maler, „da sie die unerlässliche Bedingung für die Existenz des Gemäldes ist“ (S. 143). Der Maler spiegele sich also in das Bild hinein; und da einerseits der Spiegel „aufgrund seiner Wölbung an die Form eines Auges erinnert“ und andererseits Jan van Eyck die Zentralperspektive unbekannt sei, könne „dieser höchst signifikante Sachverhalt [...] auf einer bildtheoretischen Ebene als Bekenntnis Jan van Eycks zum Primat des Augenmaßes über die abstrakte Perspektivkonstruktion gedeutet werden“ (S. 149). Das klingt, als wäre Jan van Eyck die „abstrakte“ Zentralperspektive bekannt gewesen, und er hätte aus „bildtheoretischen“ Gründen, also ganz bewußt, auf sie verzichtet. Unhistorischer kann man das Verhältnis Jan van Eycks zur Zentralperspektive kaum kennzeichnen. Am Schluß ihrer Ausführungen kommt Yvonne Yiu sogar zu dem Ergebnis, daß Jan van Eycks „Bevorzugung des Augenmaßes“ eine „transzendente Dimension“ zukomme (S. 209 f.; s. weiter unten).

„Die beiden nur im Spiegel dargestellten Figuren sind erstaunlich polysem“ (S. 149). Die Signatur über dem Spiegel „*Johannes de Eyck fuit hic*“ erweise eine der beiden Figuren als den Künstler, wegen der Kleinheit der Figuren könne aber nicht von einem Selbstbildnis gesprochen werden. Man habe es vielmehr mit einer „auktorialen Einfügung“ (Stoichita) zu tun, die „auf die Wichtigkeit des beobachtenden Blicks“ für Jan van Eycks Kunst hinweise (S. 159). Bei den Besuchern im Spiegel handelt es sich jedoch, wie nicht zu verkennen ist, um „gens de robe courte“, also um Adlige¹¹. Jan van Eyck war aber kein Adliger, deshalb kann er hier nicht dargestellt sein. Jan van Eyck „*fuit hic*“: „war hier“; daß er noch immer anwesend und mit einem der beiden Besucher identisch wäre, wie bisher allgemein angenommen wird, dagegen spricht schon der Imperfekt. – Die Botschaft der gespiegelten Besucher erscheint klar: die Arnolfini sind nicht nur sehr wohlhabend, sie können auch Adlige zu ihrem Umgang zählen. Auch die Bekanntschaft mit dem berühmten Künstler müssen sich die Arnolfini als eine Ehre angerechnet haben, denn sonst hätten sie ihm kaum gestattet, sich in einem prachtvollem Graffito auf der Wand über dem Spiegel zu verewigen.

Die Autorin interpretiert den Spiegel als das Herzstück der postulierten „bild-

10 VICTOR STOICHITA: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei; München 1998, S. 209.

11 WERNER PARAVICINI: Soziale Schichtung und soziale Mobilität am Hof der Herzöge von Burgund, in: *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte* 5, 1977, S. 127–182; S. 152 f.

theoretischen“ Reflexion Jan van Eycks. Der Spiegel stelle mehr dar als das eigentliche Bild, und dadurch emanzipiere er sich von diesem. Das Spiegelbild „kann somit den Anspruch erheben, nicht bloss Abbild, sondern ein eigenständiges Bild zu sein. [...] Wenn also der Spiegel ein Bild ist, wäre in chiliastischer Umkehrung – ein rhetorisches Spiegelmotiv – das Bild, gemeint ist die ganze Tafel, ein Spiegel“ (S. 176). Durch „rein bildimmanente Mittel“ werde mithin beim „Arnolfini-Doppelbildnis“ auf „die Metapher vom Bild als Spiegel aufmerksam gemacht“ (S. 177). Von hier aus ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zum nächsten Aufschwung, denn der Begriff Speculum/Spiegel sei „in mittelalterlichen Buchtiteln Vorstellungen von Vollständigkeit und Vollkommenheit verbunden“ gewesen (S. 177). Jan van Eyck habe seine Malerei folglich als einen Spiegel der Vollkommenheit ausweisen wollen.

Diese atemberaubenden Schlußfolgerungen lassen fragen, ob die Autorin überhaupt einen angemessenen Gebrauch von der – im Mittelalter zweifellos hochbedeutenden – Spiegelmetapher macht. Im Mittelalter dient die Spiegelmetapher vornehmlich dazu, eine ideale, nicht wirkliche, geistige Welt von der realen zu unterscheiden und sie zugleich auf diese zu beziehen. Als Beispiel kann eine Äußerung Hildegards von Bingen dienen: „In der reinen und heiligen Gottheit erschienen nämlich vor dem Beginne der Zeit alle sichtbaren und unsichtbaren Dinge zeitlos, so wie die Bäume und andere Gegenstände in naheliegenden Gewässern sich widerspiegeln, ohne doch in Wirklichkeit darin zu sein“¹². Das Spiegelbild als eine im – *optischen* Sinne – vollkommene Spiegelung der realen Welt spielte dabei keine Rolle und konnte auch keine spielen, weil es solche perfekten Spiegel im Mittelalter nicht gab. Noch zu Zeiten Jan van Eycks waren die runden Konvexspiegel üblich, wie er beispielsweise einen in dem „Arnolfini-Doppelbildnis“ darstellt. Dieser Konvexspiegel ergibt alles andere als ein „vollkommenes“, sondern ein stark verzerrtes Spiegelbild, wie deutlich an den Seitenwänden zu erkennen ist, die im Spiegel gekrümmt erscheinen. Aber offensichtlich haben Jan van Eyck gerade diese Verzerrungen interessiert; hier konnte er unter extremen Bedingungen die Möglichkeiten der Sichtbarkeit erforschen, was er ja auch sonst mit Hingabe getan hat, etwa wenn er darstellte, wie ein glänzender Gegenstand im Licht funkelt oder sich eine Raumecke wegen Lichtmangels völlig der Sichtbarkeit entzieht. Es dürfte außerhalb der Erfahrungswelt Jan van Eycks gelegen haben, das Bild als einen Spiegel zu verstehen¹³.

Die „Paele-Madonna“ Jan van Eycks betrachtet Yvonne Yiu als besonders ergiebig für ihre Analysen. Im Schild des hl. Georg findet sich die Spiegelung mindestens einer männlichen Figur, die, wie beim Arnolfini-Doppelbildnis, meistens als ein Selbstbildnis Jan van Eycks angesprochen wird. Der Maler hätte sich also, wie schon Preimesberger darlegte¹⁴, auf dem Schild in das Bild hineingespiegelt, was sich als eine selbstbewußte Aussage über seinen Malerberuf verstehen lasse, denn im Nieder-

12 HANS LEISEGANG: Die Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele und der Natur, in: *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 4, 1949, S. 161–183; Zitat S. 169. (Auf diesen Aufsatz verweist Yvonne Yiu).

13 S. zu den Spiegelungen Jan van Eycks die Beobachtungen von PREIMESBERGER (wie Anm. 9), S. 470 ff.

14 PREIMESBERGER (wie Anm. 9), S. 484.

ländischen ist der Maler der *schilder* und die Malerei die *schilderije*, so daß auch das Gemälde als *schilt* verstanden werden könne. Yvonne Yiu geht aber weit darüber hinaus: Der spiegelnde Schild des Hl. Georg bedeute „die Wiederaufnahme der Thematik vom Bild als Spiegel“ (S. 188), während „der Schild metonymisch für das Ganze“ stehe (S. 193). Wenn aber das Ganze ein Schild und der Schild ein Spiegel und folglich das ganze Bild ein Spiegel sei, dann erscheine es nur folgerichtig, die Inschrift auf dem Rahmen, die Maria preist und die Jan van Eyck in mehreren Bildern geradezu stereotyp als Marienlob verwendet, nicht nur auf Maria zu beziehen, sondern als eine kunsttheoretische Aussage Jan van Eycks über seine Malerei zu verstehen: diese selbst sei der „*Speculum sine macula Dei majestatis*“ (S. 193).

Das Pronomen der Inschrift *hec*, das ursprünglich die göttliche Weisheit meinte, bezeichnete in der Exegese üblicherweise Maria (zumal bei einem Marienbild); es sei aber „nicht ausgeschlossen“, „das *hec*, und somit die Inschrift als Ganzes auf das Bild (*tabula*), die Malerei (*pictura*) oder die Kunst (*ars*)“ zu beziehen“ (S. 193f.). Die Autorin schreckt daher auch nicht davor zurück, die Inschrift folgendermaßen zu übersetzen: „Das Bild/Die Malerei/Die Kunst ist strahlender als die Sonne und übertrifft weit das Sternenheer. Mit dem Licht verglichen, wird sie als die reinere befunden. Wahrlich sie ist ein Widerschein des ewigen Lichts und der fleckenlose Spiegel der Majestät Gottes“. – „Das Marienlob kann also als Lob der Malerei gelesen werden“ (S. 194).

Hat das alles noch etwas mit der Kunst Jan van Eycks zu tun? Sie erscheint zwar „makellos“, aber nur weil sie mit unbeirrbarer Konsequenz die Schönheiten der irdischen Welt erforscht. Dabei scheint es bezeichnenderweise die Autorin überhaupt nicht zu stören, daß hier von einem „makellosen Spiegelbild“ hier noch viel weniger als beim „Arnolfini-Doppelbildnis“ gesprochen werden kann. Der Schild des Hl. Georg spiegelt, wie ein blanker Metallschild eben spiegelt, etwas matt, ziemlich verzerrt, keinesfalls makellos – aber gerade das muß Jan van Eyck fasziniert haben. Die Gedankenkette der Autorin hat daher entscheidende Schwachstellen. Offensichtlich ist Jan van Eyck doch kein Künstler mit einem derart hybriden Selbstverständnis gewesen, als welchen ihn die Autorin darstellen möchte. Von Nachteil für unsere Hochschätzung Jan van Eycks ist das bestimmt nicht.

Mit ihrer Interpretation der Inschrift der Paele-Madonna hat die Autorin aber noch nicht den Gipfel erreicht: das geschieht erst ganz zum Schluß mit der Deutung des Spiegels im „Arnolfini-Doppelbildnis“ als „Auge Gottes“ (S. 197ff.). Wie erwähnt, hatte sie schon zuvor den Spiegel mit einem Auge verglichen; jetzt bemüht sie sich, diesen Vergleich näher zu begründen und auf das Auge Gottes zulaufen zu lassen. Zu den Argumenten gehören so putzige wie die, daß der Lichtreflex in den Augen des Hündchens darauf aufmerksam mache, „daß auch das Spiegel-Auge durch einen Lichtreflex – die Spiegelung des einen Fensters – beseelt wird“. Sodann: der Spiegel befinde sich in der Mittelachse des Bildes, genauso wie bei Porträts meistens ein Auge des Dargestellten auf der Mittelachse liege (S. 202). Der Spiegel agiere wie ein „Sinnesorgan“; mit seinem „Blick“ erfasse er auch das, „was außerhalb der Grenzen des Bildes liegt“. Und diese Fähigkeit sei es, die auf das Sehen Gottes verweise: „Gott, der gemäß Nicolaus Cusanus ‚mit einem Blick zugleich alles und jedes

einzelne [wahrnimmt]““. Ein Cusanus-Zitat ist es dann auch, daß den entscheidenden Beweis für die Interpretation des Spiegels als Auge Gottes liefern soll (S. 207).

Hier sind jedoch erhebliche Einwände vorzubringen. Nicht nur daß Cusanus die fragliche Schrift „De visione Dei“ erst 1453 verfaßt hat, ist von Belang, sondern vor allem, daß Cusanus die Metapher vom Spiegel als dem Auge Gottes in einer Weise gebraucht, die mit der Spiegeldarstellung Jan van Eycks schlechterdings nicht zu vereinbaren ist. Auch der Spiegel im „Arnolfini-Doppelbildnis“ sieht nicht „mit einem Blick alles zugleich“, sondern ist in seinem „Blickfeld“ rigiden optischen Gesetzen unterworfen. – „Dein Sehen aber“, sagt Cusanus von Gott, „das Dein Auge oder ein lebendiger Spiegel ist, sieht in sich alles. [...] Dein Auge, Herr, zu allem, ohne sich zuwenden zu müssen. Daß unser Auge sich einem Gegenstand zuwendet, kommt daher, daß unser Sehen nur in einem Winkel von bestimmter Größe sieht. Der Winkel Deines Auges hingegen, o Herr, ist nicht von bestimmter Größe, sondern unendlich, das heißt ein Kreis, ja eine unendliche Kugel, weil Dein Blick das Auge der Kugelhaftigkeit und der unendlichen Vollkommenheit ist“ (Zitat S. 207). – Es ist wohl kaum vorstellbar, daß Jan van Eyck, selbst wenn er diesen Gedanken gekannt hätte, auf die Idee gekommen wäre, einen Wandspiegel als symbolisches Auge Gottes zu betrachten.

Das „Arnolfini-Doppelbildnis“ ist aber nicht das einzige Gemälde, in dem Jan van Eyck einen Spiegel dargestellt hat. Von dem einen Tafelbild, „Junge Frau bei der Toilette“, das dem „Arnolfini-Doppelbildnis“ sehr ähnlich ist, hat sich eine (schadhafte) Kopie des frühen 16. Jahrhunderts im Fogg Art Museum der Harvard University erhalten; von dem anderen, das sich in Urbino befand, gibt es nur die Beschreibung Bartolomeo Fazios aus dem Jahre 1456¹⁵. Auch Yvonne Yiu erwähnt diese beiden Bilder, allerdings nur am Beginn ihrer Untersuchungen (S. 11); wenn sie vom Spiegel als dem Auge Gottes handelt, ist von ihnen nicht mehr die Rede, was schon aus methodischen Gründen verwundern muß.

Im Bild der „Jungen Frau bei der Toilette“ befindet sich der Konvexspiegel links vor dem Fenster, so daß sich die unbedeckte junge Frau bei der Toilette in ihm betrachten kann. Bei dem verlorenen Gemälde scheint der Spiegel – ähnlich wie bei dem „Arnolfini-Doppelbildnis“ – auf der Rückwand angebracht gewesen zu sein. Die Beschreibung Bartolomeo Fazios lautet: „Ottaviano della Carda [in Urbino] besaß kostbare Gemälde von seiner [= Jan van Eycks] Hand, darunter ein Frauenbad. Frauen von besonderer Schönheit steigen aus dem Wasser, die delikateren Partien des Körper sind mit feinen Stoffen verhüllt, bei einer, von der man nur Gesicht und Brust sieht, ist der nicht sichtbare Teil des Körpers in einem Spiegel auf der gegenüberliegenden Wand zu sehen, so daß man Brust und Rücken gleichzeitig zu sehen bekommt. Im selben Bild sieht man auch eine Laterne als Lichtquelle, eine alte Frau, die schwitzt, einen Hund, der das Badewasser aufschleckt, sowie Pferde, Menschen, Berge, Dörfer

15 Siehe zu diesen Bildern DANIELA HAMMER-TUGENDHAT: Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: *kritische berichte* 17, Heft 1; 1989, S. 78–99; und die ausgezeichnete Untersuchung von JACQUES PAVIOT: Les tableaux de nus profanes de Jan van Eyck, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6^e pér., t. 125, 2000, S. 265–282.

und Burgen, die so genau geschildert sind, daß man meint, ihre Entfernung abschätzen zu können. Aber nichts ist so erstaunlich wie der Spiegel im Bild, in dem man alles so genau sieht wie in einem echten Spiegel“¹⁶.

Diese beiden Bilder, bei denen der Spiegel den Blick des Betrachters auf „Frauen von besonderer Schönheit“ bereicherte, er es aber zu allererst diesen selbst erlaubte, sich im Spiegel zu betrachten, geben eine Vorstellung davon, wie vielseitig Jan van Eyck das Spiegelmotiv verwendet hat. Wollte man darauf beharren, daß er den Spiegel als Auge Gottes verstand, dann müßte der Gott Jan van Eycks also wohl ein Voyeur gewesen sein. Ob als Spiegel in einem Frauenbad oder mit Passionsdarstellungen auf dem Rahmen im Haus eines reichen Kaufmanns: In jedem Falle wird es Jan van Eyck vornehmlich darauf angekommen sein, den Blick des Betrachters durch den Spiegel zu erweitern und dabei die optischen Reflexionen im Spiegel unter den verschiedensten Bedingungen zu erforschen. In erster Linie war Jan van Eyck wohl doch ein Augenmensch; seine Eroberungen in der Welt des Sichtbaren sind ein nicht gering zu veranschlagender Beitrag zum Weltbild der Moderne. –

Auf den Text der Untersuchung folgt (S. 221–222) noch eine Liste „Erhaltene Tafelbilder Jan van Eycks“. Ein direkter Zusammenhang mit der Untersuchung besteht zwar nicht, dennoch irritiert es in erheblichem Maße, daß die Berliner „Kirchenmadonna“ mit einer Datierung „um 1425“ aufgeführt wird. Diese Datierung ist dem Kompendium von HANS BELTING und CHRISTIANE KRUSE über die altniederländische Malerei entnommen¹⁷ (aber sie findet sich auch in allen Berliner Katalogen); dabei hatte JAMES SNYDER schon 1973 nachdrücklich genug gezeigt, daß die „Kirchenmadonna“ nur bei einer Datierung in die zweite Hälfte der 1430er Jahre ihren sinnvollen Platz in der künstlerischen Entwicklung Jan van Eycks findet¹⁸. – Aber das sind anscheinend Fragen, die heute niemanden mehr interessieren.

VOLKER HERZNER
*Institut für Kunstwissenschaft
 Universität Landau*

16 Nach dem lateinischen Text bei MICHAEL BAXANDALL: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450 (Oxford-Warburg-Studies)*; Oxford 1971, S. 166.

17 HANS BELTING & CHRISTIANE KRUSE: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*; München 1994, S. 143 f.

18 JAMES SNYDER: *The Chronology of Jan van Eyck's Paintings*, in: *Album Amicroum J. G. van Gelder*; Den Haag 1973, S. 293–297.

Andrew Hopkins: Santa Maria della Salute. Architecture and ceremony in Baroque Venice; Cambridge: Cambridge University Press 2000; 271 S., 14 Farb- und 36 SW-Tafeln, 124 SW-Abb.; ISBN 0-521-65246-4; \$ 85.-

„La Salute das mittelste Gefäß worauf der Dom ruht als Höhe und Breite nicht zu verachten. Aber das Ganze bis ins einzelne Muster über Muster eines schlechten Ge-