

dem zugeschoben werden, da auf einen detaillierten Abbildungsnachweis verzichtet wurde.

REGINE ABEGG

Zürich

**Jan van Eyck und seine Zeit.** Flämische Meister und der Süden 1430 – 1530 [Begleitband zur Ausstellung im Groeningemuseum Brügge, 15.3. – 30.6.2002]; Kurator: Till-Holger Borchert; Stuttgart: Belser 2002; 280 S., durchgehend illustriert mit zumeist farb. Abb.; ISBN 3-7630-2398-4; € 49,90

Brügge wartete als Kulturhauptstadt Europas in diesem Frühjahr mit einer Ausstellung altniederländischer Malerei auf, wie sie in dieser Fülle und Qualität wohl kaum jemand für möglich gehalten hätte, da es sich bei den Exponaten ja fast ausnahmslos um Tafelbilder auf Holz handelt. Es war eine Schau der Superlative, deren Höhepunkt nicht weniger als acht Werke Jan van Eycks bildeten. Die Washingtoner National Gallery hatte die „Verkündigung“ hergeliehen, was für viele sicher schon ein Grund war, die Reise nach Brügge anzutreten. Die größte Überraschung war aber wohl der „Mann mit der blauen Sendelbinde“ aus Bukarest, den nur wenige aus eigener Anschauung gekannt haben werden; wer ihn aber jetzt gesehen hat, mußte sich überzeugen, daß alle zuweilen geäußerten Vorbehalte gegenüber der Autorschaft Jan van Eycks an diesem atemberaubenden Bildnis gegenstandslos sind.

Weitere Höhepunkte waren die „Verkündigung“ des Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid; die Franziskus-Tafel aus Turin; die Antwerpener „Madonna am Brunnen“, die man mit einer hervorragenden Werkstattreplik aus Den Haag vergleichen konnte, und das Wiener Bildnis des „Kardinals Niccolò Albergati“ (der hier immer noch so hieß, obwohl der Dargestellte offensichtlich kein Kleriker ist). Diese Leihgaben gruppieren sich um die „Madonna des Joris van der Paele“ und das Bildnis der „Margarethe van Eyck“, Hauptwerke Jan van Eycks, die das Groeningemuseum, der Schauplatz der Ausstellung, selbst besitzt. So sehr die Anwesenheit weiterer, anscheinend zunächst zugesagter Originale Jan van Eycks (die Frankfurter „Lucca-Madonna“, Kat. Nr. 21; das Dresdner Marien triptychon. Kat. Nr. 23) wünschenswert gewesen wäre, um die einmalige Gelegenheit zu vergleichender Autopsie zu haben, man muß doch Verständnis für die Leihgeber haben, die sich von ihren kostbaren Werken nicht trennen wollten.

Jan van Eyck war zwar als todsicherer Publikumsmagnet im Titel der Ausstellung erwähnt, aber die Schau hatte sehr viel weiter gesteckte Ziele, denn es ging ihr darum, die Einwirkung der altniederländischen Malerei während eines ganzen Jahrhunderts auf Frankreich, Italien, Spanien und Portugal zu präsentieren<sup>1</sup>. Bevor die

1 Siehe dazu auch die jüngsten Ausstellungen mit ähnlicher Themenstellung: El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV; Hrsg. MAURO NATALE; Ausstellungskatalog Madrid und Valencia 2001. – Il Rinascimento a Venezia

Niederlande seit dem frühen 16. Jahrhundert von den künstlerischen Errungenschaften der italienischen Renaissance dominiert wurden, haben sie selbst einen durchdringenden und nachhaltigen Einfluß auf den Süden ausgeübt. Jan van Eyck und Rogier van der Weyden wurden von italienischen Humanisten als die größten Maler der Zeit gefeiert. Die engen Wirtschaftsbeziehungen zwischen Nord und Süd bereiteten dem künstlerischen Einbruch des Nordens in den Süden den Weg. Südländische Kaufleute und Bankiers, die in Brügge residierten, kauften oder bestellten bei niederländischen Künstlern Werke, die nicht nur die Kenntnis und den Ruhm niederländischer Malerei im Süden vermehrten, sondern damit auch – was vielleicht noch wichtiger ist – den Erhalt eines Großteils des heute bekannten Bestandes der altniederländischen Malerei sicherten; denn in den Niederlanden selbst ist sehr vieles dem späteren Bildersturm zum Opfer gefallen.

In allen größeren Zentren Italiens wurde offenbar die niederländische Malerei geschätzt. Der Genueser Kaufmann Battista Lomellini hatte bei Jan van Eyck ein Triptychon bestellt, auf dessen Flügeln er selbst und seine Gemahlin porträtiert waren. Es gelangte später in den Besitz König Alfonsos V. von Neapel, der ein leidenschaftlicher Sammler von Werken Jan van Eycks war; leider ist es verloren. Der niederländische Einfluß in Neapel datiert aber bereits aus der Zeit, als René d'Anjou hier regierte (1438–1442), und im Unterschied zu den anderen Städten Italiens gab es hier sogar eine niederländisch geprägte Malerei, wofür der Name Colantonio steht, der mit zwei Werken auf der Ausstellung vertreten war. Bei dem Schüler Colantonios, Antonello da Messina, durch den der niederländische Einfluß in Italien zu seiner nachhaltigsten Wirkung kam, war dagegen die einzige wirkliche, dafür umso gravierendere Lücke zu registrieren. Das Porträt aus Turin (Kat. Nr. 88) war nicht entliehen worden, und bei dem Porträt aus Pavia (Kat. Nr. 87) fragt man sich, ob nicht der schlechte Erhaltungszustand den Spielraum für die Zuschreibung an Antonello eröffnet hat.

Bedauern konnte man auch, daß Urbino in der Ausstellung nicht präsent war; denn immerhin hatte Federico da Montefeltro den Zyklus der „Uomini famosi“ in seinem Studiolo von einem Niederländer, Giusto di Gand (= Gent), und einem niederländisch geschulten Spanier, Pedro Berruguete, ausführen lassen. Die Bilder dieses Zyklus' sind, in 28 Einzelbildnisse zersägt, heute auf Urbino und den Louvre verteilt. Ein oder zwei Tafeln in der Ausstellung hätten das bedeutendste Ensemble der niederländisch-italienischen Kunstbeziehungen des 15. Jahrhunderts dokumentieren können.

Ein großer Teil der insgesamt 121 Exponate war dem Einwirken der niederländischen Malerei – teils durch Kunstexport oder Künstlerreisen, teils durch Rezeption des neuen Stils – in Frankreich, Spanien und Portugal gewidmet. Hier konnte man spannende Entdeckungen machen, auf die jedoch nicht weiter eingegangen werden soll. Nur auf das – neben Jan van Eyck – wohl spektakulärste Ereignis der Ausstel-

---

e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano; Hrsg. BERNARD AIKEMA und BEVERLY LOUISE BROWN; Ausstellungskatalog Venedig 1999.



lung sei hingewiesen, den Miraflores-Altar des Juan de Flandes aus Madrider Privatbesitz, hier vereint mit den drei noch nachweisbaren, ehemals zugehörigen Tafeln mit Szenen aus dem Leben Johannes' des Täufers, die über europäische und amerikanische Museen verteilt sind. Juan de Flandes, seit 1496 Hofmaler der Katholischen Königin Isabella von Kastilien, zeigt mit seinem im Norden nur wenig bekannten Werk, zu welcher großartiger Höhe sich auch die „Epigonengeneration“ der altniederländischen Malerei noch einmal steigern konnte.

Zur Ausstellung erschien ein Begleitband mit sechzehn Essays von fünfzehn Autoren zu allen Aspekten des nord-südlichen Kunst- und Künstlerimports, von denen die meisten den einzelnen Orten oder Reichen – wie Frankreich, Genua, Neapel, Urbino, Spanien, Portugal usw. – gewidmet sind. Diese Essays nehmen mit ihrer üppigen Bebilderung nicht weniger als etwa 220 der insgesamt 280 Seiten ein; nicht nur die ausgestellten Gemälde, sondern auch wichtige Vergleichswerke sind großformatig abgebildet. Der Katalog selbst umfaßt lediglich 44 Seiten und ist sehr dürftig. Dafür wird im Vorwort (S. 7) eine Begründung gegeben. Die Beschränkung des wissenschaftlichen Apparates auf ein Minimum „spiegelt unsere Überzeugung, dass eine Ausstellung wie diese erst am Beginn einer erneuten wissenschaftlichen Betrachtung stehen kann und soll“. Die Veranstalter hoffen auf Anregungen und Diskussionen, die von der Ausstellung ausgehen. „In zwei bis drei Jahren planen wir, einen ‚kritischen Katalog‘ vorzulegen. Mit Nachdruck fordern wir deshalb jeden Besucher dazu auf, die Vergleiche und Gegenüberstellungen, die Gruppierungen und wechselseitigen Bezüge, die wir hier zur Diskussion stellen, kritisch zu prüfen“. Das klingt sympathisch offen; man könnte freilich auch argwöhnen, daß damit von einem zuweilen recht nachlässigen Umgang mit der vorhandenen Forschungsliteratur abgelenkt werden soll. Der Besucher einer solchen hochkarätigen Ausstellung sollte auf jeden Fall erwarten dürfen, den aktuellen Forschungsstand geboten zu bekommen; das ist jedoch bei einigen besonders wichtigen Werken nicht der Fall.

Gemeint ist vor allem der Eyckische „Lebensbrunnen“ aus dem Madrider Prado (Kat. Nr. 32). Das ikonographisch außergewöhnliche Gemälde wurde vom kastilischen König Enrique IV., der von 1454 bis 1472 regierte, dem Kloster Nuestra Señora del Parral bei Segovia gestiftet und ist somit ein herausragendes frühes Zeugnis für das spanische Interesse an der Eyckischen Malerei. Dargestellt ist das Himmlische Jerusalem mit dem „Strom des Lebens“, der nach Apokalypse 22, 1, „vom Thron Gottes und des Lammes ausgeht“; in einer Art Vorhof stehen – links – die siegreiche Gemeinschaft der Christen und – rechts – die besiegte Gemeinschaft der Juden einander gegenüber, jeweils nicht als die sonst üblichen Personifikationen von „Ecclesia“ und „Synagoge“ dargestellt, sondern als Gruppe von Vertretern der jeweiligen gesellschaftlichen Hierarchien.

Bei dem „Lebensbrunnen“ geht es um die Frage, ob er, wie viele ältere und neuere Autoren meinen, eine getreue Kopie nach einem verlorenen Original Jan van Eycks ist, oder ob ihn – so die These Josua Bruyns in seiner Dissertation von 1957 – nach der Mitte des 15. Jahrhunderts „een leerling van Jan van Eyck“ geschaffen habe, der aus einem Fundus von Zeichnungen und Werken Jan van Eycks schöpfen konnte

und sich vor allem an den Genter Altar gehalten habe<sup>2</sup>. Im Handbuch machen sich die Autoren ohne Wenn und Aber die Ansicht Josua Bruyns zu eigen, ohne auf die schwerwiegenden Argumente gegen diese These hinzuweisen, geschweige denn sie zu diskutieren<sup>3</sup>.

Josua Bruyns Auseinandersetzung mit dem „Lebensbrunnen“ ist sehr deutlich von den Erfahrungen der Nachkriegsjahre geprägt. In der Überzeugung, daß der „Lebensbrunnen“ nur vor einem Hintergrund des „Judenhasses“ und des „Antisemitismus“ habe entstehen können, schließt er die Möglichkeit einer niederländischen Auftraggeberschaft kategorisch aus. Die ikonographischen Voraussetzungen lägen in Deutschland (Köln), der Auftraggeber für die Neuschöpfung aber sei der kastilische König Enrique IV. gewesen; nur in Spanien habe es die Atmosphäre leidenschaftlichen Judenhasses gegeben, die ein solches Bild hervorbringen konnte.

Keines dieser Argumente ist zutreffend. Zum einen geht es beim Thema des „Lebensbrunnens“ in erster Linie um die Eucharistie bzw. um die Eucharistie als Fundament des Neuen Bundes, der den Alten Bund abgelöst hat. Es ist nicht erforderlich, für diese Darstellung einen aggressiven Judenhaß vorauszusetzen. Zum anderen entbehrt es jeder Grundlage, spanischen Judenhaß für das Bild verantwortlich zu machen, denn gerade Enrique IV. war bekannt für seine Toleranz gegenüber den Juden.

Betrachtet man das Verhältnis des „Lebensbrunnens“ zum Genter Altar und zu den übrigen Werken Jan van Eycks unabhängig von diesen Fragen, so genügt es darauf hinzuweisen, daß sich – entgegen den regelmäßig wiederholten Behauptungen – im „Lebensbrunnen“ nicht ein einziges Motiv findet, das eine Kenntnis des Genter Altares voraussetzen würde. Man braucht nur die – ebenfalls flügellosen – musizierenden Engel zu vergleichen, die beim „Lebensbrunnen“ noch ganz „spätgotisch“ erscheinen, oder die Gewänder der Dreiergruppe, die beim „Lebensbrunnen“ noch ganz schmucklos sind – ist es wirklich glaubhaft, daß ein Schüler oder Nachahmer Jan van Eycks hier auf die Prunkborten der Gewänder in Gent verzichtet hätte? Der „Lebensbrunnen“ verbildlicht in größter Direktheit die Apokalypseverse vom Strom des Lebens; beim Genter Altar dagegen ist diese Textquelle nur sehr indirekt umgesetzt. Ohne hier noch weitere Argumente anzuführen, kann resümiert werden: beim Madrider „Lebensbrunnen“ muß es sich um die Kopie eines Originales von der Hand Jan van Eycks handeln, das früher als der Genter Altar in den Niederlanden entstanden ist.

Das neuerbaute Parralkloster ist erst 1459 bezogen worden; Enrique IV. wird daher kaum früher Interesse an dem Bild des „Lebensbrunnens“ gehabt haben. Zu dieser Zeit gab es aber schon längst keine unmittelbare Van Eyck-Nachfolge mehr, der das Bild zugeordnet werden könnte. Und daß hier ein Künstler, der nicht mehr

2 JOSUA BRUYN: Van Eyck problemen. „De Levensbron“, het werk van een leerling van Jan van Eyck; Utrecht 1957.

3 Siehe dazu schon die Besprechung von OTTO PÄCHT, in: Kunstchronik 12, 1959, S. 254–258; und ausführlich VOLKER HERZNER: Jan van Eyck und der Genter Altar; Worms 1995, bes. S. 51–111. – Das Buch wird zwar im Literaturverzeichnis und in verschiedenen Anmerkungen aufgeführt, inhaltlich aber nicht zur Kenntnis genommen.



von Jan van Eyck geprägt ist, ein Eyckisches Werk kopiert hat, bezeugt der „Lebensbrunnen“ nur allzu deutlich. Überhaupt gab es in den Niederlanden gar nicht die Gattung der „Pasticci“, wie sie in diesem Fall postuliert wird; dagegen war es eine gängige Übung, bedeutende Originale genau zu kopieren. – Die Gelegenheit, den „Lebensbrunnen“, der seit etwa 540 Jahren zum ersten Mal wieder in Brügge zu sehen war, auf der Ausstellung als die wichtigste ikonographische und künstlerische Vorstufe zum Genter Altar vorzustellen, wurde leider nicht genutzt.

Wenn der „Lebensbrunnen“ aber ein vor dem Genter Altar entstandenes Original von der Hand Jan van Eycks wiedergibt, dann hat das erhebliche Konsequenzen auch für die Entstehungsgeschichte und die Autorschaft des Genter Altares<sup>4</sup>. Von einer Mitarbeit Hubert van Eycks und einer Vollendung am 6. Mai 1432, wie sie die Inschrift behauptet, kann dann keine Rede mehr sein. Die Inschrift, der berühmte Vierzeiler, entlarvt sich im übrigen durch mehrere unwiderlegliche Argumente als eine Fälschung, wahrscheinlich aus dem späteren 16. Jahrhundert. Hier sei nur auf den Wortlaut der Inschrift selbst verwiesen, der den Künstlern den Vorrang vor dem Auftraggeber einräumt und das Werk dem Schutz (!) der Betrachter anempfiehlt – beides ist undenkbar für eine spätmittelalterliche Altarinschrift. Von ganz besonderem Gewicht ist aber auch die Meßstiftung des Joos Vijd für seinen Altar, die im Mai 1435 erfolgte und notwendigerweise im Zusammenhang mit der Vollendung des Altares stehen muß. – Auch davon findet man im Begleitband nicht die Spur einer Andeutung; im Gegenteil, der Genter Altar wird unter Hinweis auf die Altarinschrift, die das Vollendungsdatum des 6. Mai 1432 nennt, als das früheste Zeugnis der altniederländischen Malerei präsentiert, „dessen Datierung gesichert ist“ (S. 12).

Gegen Ende der Ausstellung fand in Brügge ein Symposium statt, auf dem, einem Bericht der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 3. Juli 2002 zufolge, unter anderem die Thesen des Rezensenten zum Genter Altar angegriffen wurden; ihm war jedoch auch hier keine Gelegenheit gegeben, seine Ansichten zu vertreten, denn er war zu dem Symposium gar nicht eingeladen. Offenbar wollte man unter sich sein. Um die „reine Lehre“ zu bewahren, wurden abweichende Ansichten schon immer unterdrückt. Neu ist allerdings, daß diese Art von Repression jetzt glaubt, als Wissenschaft auftreten zu dürfen.

VOLKER HERZNER  
Institut für Kunstwissenschaft  
Universität Landau

<sup>4</sup> Siehe HERZNER (wie Anm. 3), S. 152–199.- Siehe auch VOLKER HERZNER: Art. „Eyck, Jan van“ in: Allgemeines Künstler-Lexikon, Band 35, 2002 (im Druck).