

Bret L. Rothstein: Sight and spirituality in Early Netherlandish Painting;
Cambridge University Press 2005; XII & 262 S., 46 SW-Abb.; ISBN 0-521-
83278-0; £ 50.– / \$ 90.–

Den Umschlag des Buches schmückt mit Bedacht das 1449 datierte New Yorker Gemälde ‚Ein Goldschmied in seinem Laden‘ von Petrus Christus, denn es dient Bret Rothstein als eine Art „Aufhänger“ für seine Darlegungen: ihm sind sowohl die Einführung als auch umfangreiche Ausführungen in späteren Kapiteln gewidmet. Das Bild von Petrus Christus eigne sich deshalb so vorzüglich dazu, so der Autor, sein spezifisches Erkenntnisinteresse an der altniederländischen Malerei zu illustrieren, weil es in perfektem malerischen Illusionismus die Freude am Reichtum und an wertvollen, von befähigten Handwerkern geschaffenen Gegenständen vor Augen führe, gleichzeitig aber keinen Zweifel am Vorrang der religiösen Zielsetzung dieser Malerei lasse. Der im Bildzentrum dargestellte Goldschmied könne zwar nicht mehr als der hl. Eligius angesprochen werden, nachdem 1993 dessen Heiligenschein als neuzeitliche Zutat entfernt wurde¹, trotzdem sei der Gegenstand des Bildes eine sakrale, bzw. sakramentale Handlung. Der Ring, den das junge Paar im Begriff ist bei dem Goldschmied zu kaufen, und weitere Ausstellungsstücke im Laden würden keinen Zweifel lassen: „The monstrance on the right anticipates use in the Catholic Mass, while the rings in front of it and the betrothal girdle draped over the counter recall the sacrament of matrimony, as does the depicted transaction“ (S. 6). Auch wenn der Goldschmied nur ein weltlicher Vertreter seines Gewerbes sei, so repräsentiere er hier dennoch spirituelle Interessen gegenüber den offensichtlich mehr materialistischen und ästhetischen Ansprüchen des jungen Paares. Im Gemälde werde also deutlich gemacht, welchen höheren Zwecken auch ein auf materiellen Reichtum ausgerichtetes Handwerk wie das des Goldschmiedes dienen könne. „That is, it evinces an important element of religious interest“ (S. 6). Rothstein geht aber noch einen entscheidenden Schritt weiter; nach einem Vergleich mit der „Lukas-Madonna“ von Rogier van der Weyden trifft er die Feststellung: „forms of visual interest in each painting are inextricably linked and justified by larger – unmistakably, religious – goals“ (S. 7).

Es geht dem Autor aber nicht etwa nur darum, ein weiteres Mal den religiösen Charakter der altniederländischen Malerei zu betonen. Er fragt ausdrücklich, „what the utility of pictorial illusionism was, given its charged relationship both to optical experience and to religious doctrine. – That is why I begin with *A Goldsmith in His Shop*“ (S. 8). Nach Ansicht des Autors besteht der Nutzen des malerischen Illusionismus darin, die Spiritualität des Bildverständnisses zu gewährleisten, was der Titel des Buches – „Sight and Spirituality in early Netherlandish painting“ – prägnant zum Ausdruck bringt.

Als Führer zu den eigentlichen, den religiösen Qualitäten der altniederländi-

1 MARYAN W. AINSWORTH: Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges; with contributions by Maximiliaan P. J. Martens; The Metropolitan Museum of Art; Ausst.kat.; New York 1994; S. 96, Nr. 6.

schen Malerei dient dem Autor die reiche Andachtsliteratur der Zeit. Große Bedeutung wird der auf Niederländisch verfaßten, damals vielgelesenen Schrift „Die geestelike brulocht“ („Die geistliche Hochzeit“) des Jan van Ruusbroec zugemessen, aber auch auf die Schriften von Johannes Gerson und Gert Grote wird vielfach Bezug genommen. Alle diese vielgelesenen Anleitungen zur richtigen Andacht beruhen auf dem einfachen neoplatonischen Grundsatz²: „per visibilia ad invisibilia“; die im Bild dargestellten Dinge sollen zu den eigentlichen Glaubenswahrheiten hinführen, die jedoch wesensmäßig unsichtbar sind. Es ist das Ziel von Rothsteins Ausführungen, die Verbindlichkeit dieses Grundsatzes für das richtige Verständnis der altniederländischen Malerei aufzuzeigen.

Der Autor expliziert seine These an nicht mehr als vier Hauptbildern, denen jeweils ein Kapitel mit programmatischer Überschrift gewidmet ist. In der „Introduction: Forms of Interest“ wird, wie gesehen, der „Goldschmied“ von Petrus Christus behandelt, der aber auch später noch eine große Rolle spielt. Im 1. Kapitel, „Picturing Vision“, steht Rogier van der Weydens Berliner Bladelin-Altar mit seinen Visions-Darstellungen im Mittelpunkt; im 2. Kapitel, „The Imagination of Imagelessness“, Jan van Eycks „Madonna des Kanonikus Georgius van der Paele“ in Brügge, in der bildlose Andacht auf ideale Weise verbildlicht sei. Im 3. Kapitel, „The Devotional Image as Social Ornament“, wird Jan van Eycks Pariser „Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“ als Exemplum eines andächtigen Menschen erörtert, dem es gelinge, *vita activa* und *vita contemplativa* harmonisch zu vereinigen³. Zur Vertiefung der Argumentation wird dabei auch mehr oder weniger ausführlich auf weitere Bilder eingegangen; in erster Linie sind es Werke von Jan van Eyck und Rogier van der Weyden, die so das Fundament der Darlegungen noch etwas verbreitern.

Im 4. Kapitel, „Senses of Painterly Strength“, wird ein erstes Fazit aus den vorangehenden Analysen gezogen. Im Mittelpunkt steht hier der Begriff der „visual skills“, der überhaupt der zentrale Begriff des Buches ist. Es geht dem Autor um den Nachweis, daß die Künstler besondere Fähigkeiten ausgebildet hätten, die sich als

2 Diese griffige Formel wird in der Literatur gern verwendet, aber nicht nachgewiesen; vgl. z. B. KLAUS KRÜGER: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien; München 2001, S. 13. – CHRISTEL MEIER: *Per visibilia ad invisibilia?* Mittelalterliche Visionsikonographie zwischen analoger, negativer und ‚analytischer‘ Ästhetik, in: Nova de veteribus. Mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt, hrsg. von Andreas Bihrer und Elisabeth Stein; München-Leipzig 2004, S. 476–503. Die Autorin verweist hier (S. 479) für die „paulische[n] Formulierung *per visibilia ad invisibilia*“ auf ihre Studie CHRISTEL MEIER: *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert. Teil I (Münstersche Mittelalter-Schriften 34/1)*; München 1977, wo jedoch S. 32, in Anm. 23 die Darlegung Hugos von St. Victor angeführt wird: „Quisquis ergo via investigationis de visibilibus ad invisibilia transit, primum a corporea creatura ad rationalem creaturam, deinde a rationali creatura ad considerationem sui Creatoris mentis intuitum ducere debet“. – Rothstein zitiert S. 209, Anm. 29, die entsprechende Version Johannes Gersons: „Et sic discamus ab his visibilibus mentes transire ad invisibilia, a corporibus ad spiritualia. Ille namque est finis imaginum“.

3 Die Substanz dieser drei Kapitel ist vorab in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht worden. Dem Willen zum „richtigen, umfangreichen Buch“ ist möglicherweise auch die überraschende Verfahrensweise geschuldet, daß in den Anmerkungen nahezu alle Buch- oder Zeitschriftentitel bei jeder Nennung in voller Länge angeführt werden, obwohl es ein Literaturverzeichnis gibt, das alle Titel enthält.

eine besondere optische Qualität in ihren Werken manifestieren würden, und daß – in notwendiger Entsprechung dazu – die Auftraggeber willens und fähig gewesen wären, sich dieselben „visual skills“ anzueignen. Nur so könnten sie die Werke „richtig“ verstehen und mit den Künstlern auf einem höchsten intellektuellen Niveau verkehren, das über alle üblichen Formen von sozialer Rangerhöhung weit hinausgegangen sei (vgl. S. 172). Im „Epiloge: Notes on the Rise of Visual Skill“ wird schließlich pointiert Auskunft darüber gegeben, daß der vom Autor postulierte „visual skill“ die bedeutendste Ausformung des in hohem Maße auf der Seherfahrung beruhenden Weltverständnisses sei, wie es den burgundischen Niederlanden von der Forschung allgemein attestiert werde.

Der Konflikt zwischen den Idealen der Devotion, denen das Bild hinderlich ist, und den Realitäten der malerischen, auf die Dinge angewiesenen Darstellungen sei damit von den Malern auf eine Weise gelöst worden, die als „sophisticated“ bezeichnet werden müsse, da die Maler den theoretisch sich selbst verneinenden Aspekt mimetischer Darstellung mit höchster Intelligenz akzentuiert hätten (S. 175). In Bezug auf die behandelten Gemälde glaubt Rothstein das – geläufige – „realistische“ Verständnis des altniederländischen Naturalismus in Frage stellen zu sollen: „I therefore question the notion that such images participate in some supposedly premodern construction of privileged and transcendent vision. On the contrary, paintings such as these are dedicated to the destabilization of optical experience and to its subsequent reconstruction as a contingent and fundamentally flawed thing“ (ebda.). Dem „visual skill“ gelinge es demnach, das Paradoxon (ein vom Autor häufig gebrauchter Begriff) der bildlosen Devotion vor dem Bild zu bewältigen: „Yet it is also specifically visual: *To be suitably devout before the religious image is, in effect, to see beyond it*“ (S. 179; Hervorhebung vom Rez.).

Bret Rothstein entwirft ein Bild vom Charakter der altniederländischen Malerei, das mit den bisherigen Vorstellungen nur wenig gemein hat. Vor allem hebt der Begriff des „visual skill“ das traditionelle Verständnis der „naturalistischen, auf Sichtbarkeit beruhenden Darstellungsweise dieser Malerei auf; er löst sich von allen stilgeschichtlichen Voraussetzungen. Es stellt sich zwangsläufig die Frage nach der Stringenz dieser Analysen, und da erheben sich doch viele Zweifel. Wie angedeutet, betrachtet der Autor den „visual skill“ als eine Fähigkeit auf derart hohem intellektuellen Niveau, daß er sie nur ganz wenigen Personen zuzutrauen vermag, nämlich Jan van Eyck und Rogier van der Weyden (aber auch nur mit einigen Werken) auf der Seite der Künstler („up-market“ Maler, S. 139) und Nicolas Rolin und wenigen anderen auf der Seite der Auftraggeber. Eine Analyse, die sich vorsätzlich nur ganz bestimmte, „elitäre“ Werke aus dem reichem Corpus der altniederländischen Malerei vornimmt, kann aber kaum beanspruchen, auf einem soliden methodischen Fundament zu stehen. Die nähere Prüfung einzelner Thesen stößt auf schwererwiegende Schwachpunkte.

Es ist nötig, auch hier mit dem Bild „Der Goldschmied in seinem Laden“ von Petrus Christus anzufangen, das gänzlich ungeeignet ist, die ihm zugedachte Rolle eines Hauptbeispiels für das richtige religiöse Bildverständnis zu übernehmen. Der

Grund dafür ist höchst einfach, denn das dargestellte „Ereignis“ hat in keiner Weise etwas – wie der Autor voraussetzt – mit dem Sakrament der Eheschließung zu tun – das Paar ist nämlich bereits verheiratet. Die junge Frau befindet sich – eigentlich ganz unübersehbar – bereits „unter der Haube“. Somit sind alle Deutungen, die von einer erst bevorstehenden Eheschließung ausgehen, gegenstandslos⁴. Dieser Einwand betrifft auch die Interpretation von Hugo van der Velden, der glaubte, die junge Frau auf dem Bild mit Maria von Geldern, der künftigen, noch unverheirateten Königin von Schottland, identifizieren zu können⁵. Es ist außerdem undenkbar, absolut undenkbar, daß ein vornehmer Herr, wer immer er auch sein mag, der künftigen Königin von Schottland zärtlich den Arm um die Schulter legen könnte!

Dargestellt ist in dem Gemälde daher zweifellos ein vornehmes junges Ehepaar, das in den Laden eines Goldschmiedes eingetreten ist (es befindet sich hinter dem Ladentisch), um für die Frau einen Ring zu kaufen. Als Auftraggeber des Bildes kommt nur der „Goldschmied“ in Frage, denn ein so vornehmes Ehepaar, wie es hier präsentiert wird, hätte sich bestimmt nicht gemeinsam mit einem Handwerker abbilden lassen. Also kann es nur das Interesse des „Goldschmiedes“ gewesen sein, sich mit vornehmer Klientel darstellen zu lassen und sich dadurch zu nobilitieren. Diesem Zweck dienen auch die verschiedenartigen, wertvollen Gegenstände in der Auslage. Sie dienen alle weltlichen Zwecken, bis auf das durchscheinende zylinderförmige Gefäß, dessen Deckel von einem Pelikan bekrönt wird; dieses Gefäß ist keine Monstranz, diente aber wahrscheinlich als Hostienbehälter⁶. Der „Goldschmied“ zeigt also, was sein Handwerk alles hervorbringt und welch vornehmen Kunden es dient. Aber wer ist dieser Goldschmied? Das Format des Gemäldes, 98 : 85 cm, mit seinen fast lebensgroßen Figuren schließt eine private Verwendung aus; dazu paßt, daß es sich offensichtlich bei keiner der drei auffällig typisierten dargestellten Personen um ein Porträt handelt. Der Goldschmied kann daher wohl doch nur der hl. Eligius ohne Heiligenschein sein, was in der niederländischen Malerei dieser Zeit ja aber gar nicht

4 Auch bei Jan van Eycks Arnolfini-Doppelbildnis kam es zu irreführenden Deutungen, weil nicht beachtet wurde, daß die Frau bereits „unter der Haube“ ist; s. VOLKER HERZNER Rezension zu YVONNE YIU: Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei (*Nexus* 51); Frankfurt: Stroemfeld 2001, in diesem *Journal* 5, 2001, S. 209–216; S. 210.

5 HUGO VAN DER VELDEN: Defrocking St Eloy: Petrus Christus's „Vocational portrait of a goldsmith“, in: *Simiolus* 26, 1998, S. 243–276.

6 Eine Monstranz müßte durchsichtig sein und eine Lunula für die Hostie enthalten. Hostienbehälter dagegen sind üblicherweise nicht durchscheinend; der Pelikan erlaubt hier aber wohl nur den Schluß, daß es sich um einen solchen handelt. Ein vergleichbares Gefäß hat sich nicht erhalten. *Vasa sacra* wurden normalerweise nicht auf Vorrat gefertigt und im Laden zum Verkauf angeboten, sie wurden nach Auftrag hergestellt. – Für diese Informationen bin ich Herrn Professor Dr. Johann Michael Fritz (Münster) zu herzlichem Dank verpflichtet. S. auch JOHANN MICHAEL FRITZ: Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa; München 1982, S. 44, 61. – Das rötlich-braune Band auf dem Ladentisch wird üblicherweise als „betrothal girdle“ angesprochen, was auf jeden Fall unzutreffend ist; was hätte im übrigen ein solcher auf dem Ladentisch des Goldschmiedes verloren? Es wäre auch abwegig, an eine priesterliche Stola zu denken, die eine Amtsinsignie ist, mit der der Priester bei der Eheschließung die ineinandergelegten Hände des Brautpaares umwickelt (s. Rogier van der Weydens Altarbild der Sieben Sakramente in Antwerpen). Farblich ist das Band der Kappe des Goldschmiedes sehr ähnlich, dem es daher eher zugehörig erscheint. Unzweifelhaft ist jedoch die formale Funktion des Bandes, eine sonst unschöne Leerstelle auf dem Ladentisch zu füllen.

anders zu erwarten wäre. Man hat immer wieder an eine Bestimmung für die Eligius-Kapelle der Brügger Gold- und Schwarzschmiedezunft gedacht, deren Altar gerade 1449 neu konsekriert worden ist⁷. Wegen des großen Gewichtes, die der vornehmen Kundschaft auf dem Gemälde zugestanden ist, fällt es jedoch schwer, sich das Bild als Gegenstand kultischer Verehrung vorzustellen. Daher bleibt wohl nur die Schlußfolgerung, daß es im Auftrag der Brügger Goldschmiedezunft als Repräsentationsbild für deren Versammlungssaal entstanden ist⁸. Rothstein glaubt wegen des fehlenden Heiligenscheines und aufgrund der Art, wie die Signatur ausgeführt ist, auf einen einzelnen wohlhabenden Brügger Gold- oder Silberschmied als Auftraggeber schließen zu können, einen, der das hohe intellektuelle Anspruchsniveau des „visual skill“ erfüllt (S. 162 ff.). Aber auch die Art der Signatur fände bei einem Auftrag durch die Zunft ihre beste Erklärung. Auf alle Fälle gehört das Gemälde zu den Inkunabeln der Genremalerei; mit einem sakramentalen Gehalt hat es auch entfernt nichts zu tun⁹. Die Darstellung bleibt völlig innerhalb dessen, was für eine Kultur zu erwarten ist, die sich der Wahrnehmung der Wirklichkeit mit wachem optischen Sinn verschrieben hat.

Im 1. Kapitel („Picturing Vision“) dient der Bladelin-Altar mit den mehrfachen Darstellungen von Visionen (auf dem linken Flügel zeigt die Tiburtinische Sibylle dem Kaiser Augustus Maria mit dem Jesusknaben am Himmel; auf dem rechten Flügel wird den drei Weisen aus dem Morgenland die Vision des Bethlehemitischen Sterns in Gestalt des Jesusknaben zuteil; auf dem Mittelbild erlebt der Stifter Pierre Bladelin in einer Vision die Geburt Christi) dem Autor dazu, die bildlich dargestellte Vision als eine wichtige Grundlage für religiöse Erfahrung herauszuarbeiten. Das Sehen beschränke sich nicht auf die sinnliche Wahrnehmung des Gesehenen, sondern diene als Ausgangspunkt zu weiterer Reflexion über das Gesehene, und erst diese Reflexion führe zum Ziel. Das Sehen setzt einen reflexiven Akt in Gang, der die richtige, Erlösung verheißende Andacht ermöglicht. Dieser vom körperlichen Sehen idealerweise ausgelöste Impuls zur befreienden, bilderlosen Andacht entspricht exakt den kirchlichen Vorschriften zum richtigen Bildgebrauch (*per visibilia ad invisibilia*); es ist daher naheliegend und gar nicht überraschend, daß der Autor aus der erwähnten Schrift „Die geestelike brulocht“ des Jan Ruusbroec zitieren kann, die dasselbe Ziel verfolgt. Rothsteins paraphrasiert Ruusbroec mit folgenden Worten: „To see enables one to know, and knowledge leads one toward redemption“ (S. 32), und: „corporeal sight is only the beginning of things“ (S. 35). Ruusbroec ist, wie er selbst ausdrücklich sagt, am körperlichen Sehen überhaupt nicht interessiert: „we are going to

7 S. AINSWORTH (wie Anm. 1), S. 96. – PETER SCHABACKER: Petrus Christus' *Saint Eloy*: Problems of Provenance, Sources and Meaning, in: *Art Quarterly* 35, 1972, 103–120. ERWIN PANOFKY: *Early Netherlandish Painting*; Princeton 1953, S. 313, Anm. 2.

8 Diese Erwägung auch bei DELLA C. SPERLING im Katalog *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum Art*, hrsg. von Maryan W. Ainsworth und Keith Christiansen; New York 1998, Nr. 22, S. 150.

9 Rothstein versagt es sich immerhin, wofür man nur dankbar sein kann, den abstrusen Auswüchsen des *disguised symbolism* zu folgen, die sich nicht scheuten, in der Waage des hl. Eligius eine Anspielung auf das Jüngste Gericht und in dem Spiegel ein Attribut der Superbia, eine der Sieben Todsünden, zu sehen; S. AINSWORTH (wie Anm. 1), S. 98; SCHABACKER (wie Anm. 7), S. 112.

speak of this seeing no longer but rather a spiritual, supernatural seeing in which all our blessedness is placed“ (ebda.).

Was der Autor hier an Rogier van der Weydens Bladelin-Altar unter Verweis auf Ruusbroec aufzeigt, entspricht ganz und gar dem „vorschriftsmäßigen“ christlichen Bildgebrauch – aber wo bleibt dann der „visual skill“, um den es doch eigentlich gehen soll¹⁰. Tatsächlich ist von ihm eher beiläufig die Rede, und zwar insofern, als die Phänomene, an denen er aufgezeigt werden soll, eigentlich als untergeordnet und marginal erscheinen. Rothstein rühmt den Altar: „The Bladelin Triptych is a visual feast“ (S. 47). Der Betrachter sei eingeladen, nahe heranzutreten und zu schwelgen „in the sensuous appeal of the painted surface and its subject matter“ (ebda.), wobei er zum Nachdenken über die faktische Ausführung der Malerei angeregt werde. So bemerke er „such seemingly peripheral and ephemeral sights as the smoky brushwork wafting to and fro above Octavian’s censor“ (ebda.) aber auch die steile Bildbühne im Vordergrund, die die Bildfläche betone; das alles leite die Aufmerksamkeit des Betrachters „directly to the physical qualities of the paint. The result is pictorial paradox, as these details militate against illusionism by accentuating facture“ (S. 139). Die angebliche Infragestellung des Illusionismus der Darstellung durch Zurschaustellung der malerischen Handschrift („momentarily rupturing an otherwise seamless mimetic structure“, ebda.; „We view not the Nativity or the Last Judgment, but manufactured visible echoes of them“, S. 148), das ist für Rothstein – auch in den folgenden Ausführungen – der springende Punkt; er meint hier einen Ansatz für eine Reflexion durch den Betrachter erkennen zu können, die – im Sinne richtiger Andacht – das sichtbare Bild hinter sich läßt. Diese Argumentation erscheint jedoch erstaunlich simpel und sehr fragwürdig; denn kein Betrachter wird erst durch Eigentümlichkeiten wie die erwähnten darauf hingewiesen werden müssen, daß er nur ein Bild vor sich hat und nicht „die Sache selbst“; der Autor spricht in diesem Zusammenhang gern von „a basic discrepancy between image and referent“ (z. B. S. 148). Zeitgenössische Betrachter der altniederländischen Malerei werden bestimmt Gefallen daran gefunden haben, Aspekte der Wirklichkeit auf überzeugende Weise in den Bildern, auch in den Altarbildern, dargestellt zu sehen; aber diese Freude an mimetischer Darstellung (wie natürlich auch an den gemalten Rauchschwaden von Octavians Weihrauchfaß) war ohne Zweifel ein ästhetischer Genuß, der das Wissen um den von Künstlerhand geschaffenen, illusorischen Charakter der Darstellung von vornherein einschloß. Spure der malerischen Handschrift konnten diesen Genuß nur erhöhen.

Mit der erkennbaren künstlerischen Handschrift, die angeblich die nahtlose malerische Illusion zerstöre und so den Betrachter dazu bringe, sich des Bildcharakters bewußt zu werden und sich vom Bild zu lösen, argumentiert Rothstein auch bei der

¹⁰ Die Äußerung Ruusbroecs, daß diejenigen verdammt seien, die in Jesus nicht das fleischgewordene Wort Gottes erkennen wollen, und die Art der Darstellung des Esels auf Rogiers Bladelin-Altar wertet Rothstein (S. 32 bzw S. 45) als Anzeichen für „contemporaneous anti-Semitism“. Es ist jedoch nicht korrekt, den rassistischen Antisemitismus der Neuzeit auf den religiösen Antijudaismus des Mittelalters zurückzuprojizieren. Im übrigen gab es in den Niederlanden damals praktisch keine Juden, so daß zu prüfen wäre, ob sich hier tatsächlich antijudaische Intentionen manifestieren.

Paele-Madonna von Jan van Eyck. Im blankpolierten, gebogenen Schild des hl. Georg spiegelt sich eine Person, die als vor dem Bild stehend gedacht ist, wodurch die Bildwirklichkeit als eine Fortsetzung der Betrachterwirklichkeit dargestellt wird. Rothstein dagegen sieht das ganz anders: „Indeed, on closer examination, that figure readily dissolves into a neat cluster of pigments“ (S. 76). Es handele sich also um ein bedeutendes Beispiel für den „visual skill“: „Sophisticated early Netherlandish painting in general often seems actively to subvert the persuasiveness of naturalism“ (S. 83).

Noch stärker ist Rothstein aber an der „Imagination of Imagelessness“ bei der Paele-Madonna interessiert. Der Kanoniker Georgius van der Paele, der zwischen der Madonna und dem hl. Georg und gegenüber dem hl. Donatian kniet, aber diese heiligen Gestalten offensichtlich nicht sieht, ist für den Autor der ideale Andächtige. Van der Paele schaut von seinem Gebetbuch auf, das er, wie seine Augengläser, vor sich mit den Händen hält, und blickt „ins Leere“, seinen Gedanken nachsinnend. Damit erscheine Van der Paele auch für den gläubigen Betrachter als das Vorbild für die richtige Devotion, die die Bilder hinter sich gelassen hat (S. 91).

Hat der Kanonikus van der Paele aber tatsächlich mit Bildern zu tun, die er in seiner Andacht „hinter sich läßt“? Auf diese Weise wird man der Darstellung sicher nicht gerecht, denn Van der Paele befindet sich ja unzweifelhaft in Gesellschaft der heiligen Gestalten selbst; zum mindesten behauptet das das Bild von Jan van Eyck. Der hl. Georg tritt mit seinem rechten Fuß auf das Superpelliceum des Kanonikus, und seine linke Hand, mit der er ihn der Madonna empfiehlt, wirft einen Schatten auf das Gewand. Weitere Indizien des „Wirklichkeitscharakters“ aufzuzählen, erübrigt sich. Rothstein bestreitet den hohen Überzeugungskraft der malerischen Darstellung nicht im geringsten, im Gegenteil: „As a result, Van Eyck cleverly implies that the Virgin, Child, saints, and Van der Paele are nothing less than physically present before us“ (S. 53). Aber er sieht, wie erwähnt, den Illusionismus schließlich durch den des Künstler selbst, durch „visual skill“, in Frage gestellt. So einfach läßt sich der Wirklichkeitsgehalt der Eyckischen Malerei im besonderen – und der altniederländischen im allgemeinen – aber nicht in wohlgefälliger Andacht auflösen.

Wenn Georgius van der Paele die heiligen Gestalten, in deren unmittelbarer Nähe er kniet, nicht anschaut, so ist das zweifellos in erster Linie dadurch begründet, daß es sich um ein Stifterbild in Dreiviertelansicht handelt. Diese in den Niederlanden längst übliche Ansicht erlaubt es, im Unterschied zur Profilansicht die Gesichtszüge einer Person möglichst umfassend und einprägsam wiederzugeben. Allein der etwas in die Höhe gerichtete Blick des Kanonikers ist mehr der Andacht als dem Stifterporträt zuzuschreiben. Die eigentliche und sehr kühne Neuerung Jan van Eycks besteht aber darin, daß er aus der gebotenen Dreiviertelansicht des Stifters die Konsequenz zog, diesem einen Platz zwischen der Madonna und dem hl. Georg anzuweisen; die Dreiviertelansicht erscheint dadurch ganz „natürlich“, aber sie bringt es auch mit sich, daß der Heilige dem Kanoniker buchstäblich zu nahe treten kann.

Es ist überhaupt keine Frage, daß Jan van Eyck allen Gestalten im Bild – seien es Heilige oder der Stifter – und allen Dingen denselben Wirklichkeitsgrad verleiht. Der

Betrachter soll glauben, Georgius van der Paele befinde sich realiter in der Gemeinschaft der Madonna und der Heiligen, gerade so wie er das Ehepaar in einem bürgerlichen Wohnraum dargestellt sieht, ohne den Wirklichkeitsgehalt der Darstellung in Zweifel zu ziehen. Natürlich gilt das auch für die „Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“ (die Kopfwendung Rolins erklärt sich ebenfalls aus dem Stifterbild; die Dreiviertelansicht ist aber wegen der gegenüber sitzenden Madonna dem Profil angenähert, dennoch geht der Blick an ihr vorbei). Hier liegt die eigentliche Zumutung des Eyckischen Naturalismus. Es ist ein in jeder Hinsicht unmögliches Beisammensein von heiligen und lebenden Gestalten dargestellt, das durch die akribische Wirklichkeitswiedergabe nachdrücklich beglaubigt werden soll. Dieser allzu offenkundige Widerspruch verliert viel von seiner Schärfe, wenn man bedenkt, daß solche „unmöglichen“ Zusammenstellungen eine lange Tradition haben und was deren eigentlicher Sinn ist. Schon im 18. Jahrhundert hat Jonathan Richardson vor der Überinterpretation von Bildern der Madonna mit lebenden Personen gewarnt – eine Warnung, die nichts von ihrer Gültigkeit verloren hat: „We are not to suppose these were intended for pure historical pictures, but only to express the attachment those persons had for the Virgin, or their great piety and zeal“¹¹. Es handelt sich also um einen bildlichen Ausdruck von Frömmigkeit, der nicht wörtlich und vor allem im zeitlichen Sinne nicht wörtlich zu verstehen ist; auch der heute gern verwendete Begriff der Vision, der den offensichtlichen Anachronismus „erklären“ soll, ist hier fehl am Platz.

Rothsteins Berufung auf einen „visual skill“, der die illusionistische Überzeugungskraft von niederländischen „high-end paintings“ unterlaufe, geht an der revolutionären Wirklichkeitsdarstellung der altniederländischen Malerei völlig vorbei. In diesem Zusammenhang muß ein Problem zur Sprache kommen, dem sich der Autor auch nicht andeutungsweise stellt. Die Autoritäten der Andachtsliteratur, auf die er sich beruft, erlauben – wie dargelegt – Bilder als Ausgangspunkt für die richtige Andacht, betonen dabei aber die Notwendigkeit, sich vom Bild zu lösen, um zum Ziel zu gelangen. Sie warnen aber auch ausdrücklich vor der Gefahr, die die Bilder für den so leicht verführbaren Augensinn des Menschen darstellen. Rothstein faßt eine Warnung Geert Grotes zusammen: „Such is the power of the imaginative faculty that it may even dupe one outright, convincing a person that an imagined thing is physically manifest“ (S. 68); er erwähnt auch die Nachteile der „curiositas“ für die Ausübung der Andacht, die Johannes Gerson anführt (ebda.). – Aber keiner dieser vielzitierten Autoren hat ein Bild von Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden gesehen. Jan van Ruusbroec starb 1381, Geert Grote lebte von ca. 1340 bis 1384, und Johannes Gerson von 1363 bis 1429¹². Was hätte ein Jan van Ruusbroec zur „Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“ gesagt, zu einem Bild, das geschaffen scheint, um den Augensinn –

11 JONATHAN RICHARDSON: An essay on the theory of painting, in: Works, London 1773, 58–59; zitiert nach SIXTEN RINGBOM, der auf die große Bedeutung dieser Einschätzung hingewiesen hat: Vision and Conversation in Early Netherlandish Painting. The Delft Master's *Holy Family*, in: *Simiolus* 19, 1989, S. 181–190; S. 190.

12 Die Schriften der genannten Autoren wurden allerdings noch bis ins 16. und teilweise ins 17. Jahrhundert hinein gelesen; s. Rothstein, S. 13.

die „curiositas“ – in unvergleichlicher Weise, jedenfalls in bis dahin nicht gekannter Weise, zu befriedigen? Hätte er sich von Bret Rothstein überzeugen lassen, daß solch ein Bild nur gemalt wurde, um als Bild in Frage gestellt zu werden?

Der Widerspruch zwischen der postulierten theologischen Funktion des Bildes, nur Ausgangspunkt der schließlich bildlosen Andacht zu sein, und der malerischen Darstellungsweise, die jede Aufmerksamkeit an die im Bild wiedergegebene Wirklichkeit fesselt, ist manifest und unbestreitbar. Auf der anderen Seite wäre es ein fundamentaler Irrtum anzunehmen, daß ein naturalistisches Kunstwerk keine Andacht zulassen würde. Dann könnte wohl die ganze spätgotische Kunst nicht als religiös gelten.

Die Art der Wirklichkeit, wie sie Jan van Eyck in seinen Gemälden gestaltet, läßt sich kaum treffender als mit den Worten Hans Kauffmanns charakterisieren, der von einem „lückenlosen Erfahrungszusammenhang“ spricht¹³. Durch diesen konsequenten Naturalismus, der auf genauester optischer Wahrnehmung, weniger auf perspektivischer Konsequenz beruht, wird allerdings der Realitätscharakter der religiösen Bilder Jan van Eycks zu einem unauflösbaren Problem. So läßt sich die vieldiskutierte Frage nicht vernünftig beantworten, wo Nicolas Rolin der Madonna begegnet: in einem himmlischen Palast? in einem irdischen? Für jede Erwägung gibt es unwiderlegliche Gegenargumente, natürlich erst recht, wenn man auch das Problem der zeitlichen Dimension mitbedenken wollte. – Das Gleiche gilt, wenn auch weniger offensichtlich, für die Örtlichkeit der „Madonna der Georgius van der Paele“.

Ob die ganz aufs Sichtbare ausgerichtete Kunst Jan van Eycks vor allem der „spirituality“ in dem von Bret Rothstein behaupteten Sinne dient, erscheint zum mindesten sehr fraglich. Viel eher besteht gerade hier Anlaß, in Erinnerung zu rufen, was Jacob Burckhardt in den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ über die „Bedingtheit der Religion durch Kunst und Poesie“ festgestellt hat¹⁴:

„Beide haben von jeher in hohem Grade zum Ausdruck des Religiösen beigetragen. Allein jede Sache wird durch ihren Ausdruck irgendwie veräußerlicht und entweiht.

Schon die Sprachen üben Verrat an den Sachen: „*ut ubi sensus vocabulum regere debeat, vocabulum imperet sensui*“ [Baco, *Sermones fidd.* 3], wozu dann kommt, daß die Unzähligen, welche sich, obwohl unberufen, mit den Sachen abgeben müssen, froh sind, sich mit dem Wort abfinden zu können.

Vollends aber ist die Kunst eine Verräterin, erstens indem sie den Inhalt einer Religion ausschwatzt, d. h. das Vermögen der tieferen Andacht wegnimmt und ihm Augen und Ohren substituiert, Gestalten und Hergänge an die Stelle

13 HANS KAUFFMANN: Über ‚rinascere‘, ‚Rinascità‘ und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst, in: *Concordia decennalis*. Festschrift der Universität Köln für das Petrarcahaus; Köln 1941, 123–146; S. 144. – Kauffmann bezieht sich mit dieser Charakterisierung zwar auf die Raumdarstellung Masaccios (der Raum als ein lückenloser, kontinuierlicher Erfahrungszusammenhang [...]), doch bewährt sie sich auch hervorragend an der Bildwirklichkeit Jan van Eycks.

14 JACOB BURCKHARDT: Ästhetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte. Aus dem Nachlaß hrsg. von Peter Ganz (*Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 10); München-Basel 2000, S. 460 f.

der Gefühle setzt und diese damit nur momentan steigert, zweitens aber, indem ihr eine hohe und unabhängige Eigentümlichkeit innewohnt, vermöge deren sie eigentlich mit allem auf Erden nur temporäre Bündnisse schließt und auf Kündigung. Und diese Bündnisse sind sehr frei; denn sie läßt sich von der religiösen oder anderen Aufgabe nur anregen, bringt aber das Wesentliche aus einem geheimnisvollen eigenen Lebensgrunde hervor“.

Betrachtet man, wie Bret Rothstein, allein die Religion als die bedingende Kraft, so ergeben sich leicht Fragestellungen, die ins Abseits führen.

VOLKER HERZNER
Karlsruhe

Elisabeth Klemm: Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek (*Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München*; Band 2); Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 2004; Textband: 274 S., Tafelband: 268 S. mit 32 Farbtaf. und 549 Abb.; ISBN 3-89500-348-4; € 220,-

Was die Bibliothèque Nationale in Paris für die karolingische, ist die Bayerische Staatsbibliothek für die ottonische Buchkunst: eine Schatzkammer, voll mit bedeutenden Prachthandschriften der betreffenden Zeit. Der Glanz dieser Cimelien findet einen Reflex in der schönen Ausstattung der beiden Bände, die Elisabeth Klemm, eine der angesehensten Wissenschaftlerinnen auf dem Gebiet kunsthistorischer Handschriftenforschung, in jahrelanger Arbeit erstellt hat. Sie krönt damit die Reihe der von ihr erarbeiteten Kataloge der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: den zweiteiligen Katalog der romanischen Handschriften (erschienen 1980 und 1988) und den der Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft¹ (1998). Damit zieht sie ein Fazit der vielfältigen Forschungen zur ottonischen Buchmalerei in Süddeutschland, von Forschungen also, die sie, an der Quelle sitzend und selbst ein Quell an Erkenntnissen über die von ihr bearbeiteten Codices für jeden, der sie in der Bayerischen Staatsbibliothek aufsuchte, über Jahre und Jahrzehnte hin wesentlich befördert hat.

Der neue Katalog behandelt 226 Handschriften „aus jenen kulturell deutschen Regionen, die sich in erster Linie durch die Sprache definieren“ (S. 8). Davon entfällt mit 176 der Hauptanteil auf den Südosten, nämlich auf Regensburg, St. Emmeram (33), Salzburg, St. Peter (8), Freising, Dom (37), Weihenstephan (9), Tegernsee (62), Niederaltaich (1) und Benediktbeuern (12). 14 bayerische Handschriften waren nicht näher lokalisierbar. Acht Handschriften waren dem Augsburger Domsriptorium zuzuweisen, sechs der Reichenau und die Herkunft von zehn südwestdeutschen Handschriften konnte nicht genauer bestimmt werden. In Mainz und im Mittelrheingebiet wurden jeweils elf der Handschriften hergestellt, in Sachsen und Niedersachsen vier.

¹ Siehe dazu die Besprechung von HELMUT ENGELHART in diesem *Journal* 7, 2003, S. 18–22.