

tierte“, am deutlichsten herausgearbeitet. Fleck hebt noch einmal hervor, dass die Gestaltung der Innenräume dafür die wichtigsten Aussagen ermöglicht. Den Ort der Kirche am Außenbau kenntlich zu machen, lässt die einheitliche Gestaltung des Gesamtbaus, der selbst als Bild der Verkörperung des Potentaten zu verstehen ist, nicht zu. Damit folgt die territorial eingegrenzte Bautengruppe allerdings doch einer seit dem 16. Jahrhundert bestehenden Tradition im protestantischen Schlosskirchenbau, unabhängig von konfessionellen oder dynastischen Spaltungen. Besonders betont der Autor die wichtige Funktion der Schlosskirche als fürstliche Grablege für jede neu begründete Herrschaftslinie. Im Einzelnen sind die Memorialstätten und die zugehörigen Gebräuche auch beispielhaft beschrieben. Man spürt eine überaus gründliche Recherche an Quellen und Literatur, was nicht zuletzt 1295 Anmerkungen unter Beweis stellen.

ERNST BADSTÜBNER
Greifswald / Berlin



Christina Currie, Bart Fransen u. a. (Hrsg.); Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting; Brussels, 19–21 September 2012; Leuven: Peeters Publishers 2017; 598 S.; ISBN 978-90-429-3415-3; € 150

Beinahe fünf Jahre nach dem ‚Symposium XVIII for the Study of Underdrawing and Technology in Painting‘ in Brüssel, das ausschließlich der Kunst van Eycks gewidmet war, erschien bei Peeters-Leuven im ersten Quartal 2017 endlich der zugehörige Kongressband. Der Titel der Publikation – *Van Eyck Studies* – lässt an die bereits vor vielen Jahren im gleichen Verlag erschienenen *Bouts Studies* und *Memling Studies* denken (auch diese erschienen als Begleitpublikationen derselben Kongressreihe), jedoch handelt es sich beim neuesten Band dieser Reihe um ein ungleich umfangreicheres Buch: Auf knapp 600 Seiten versammelt es alle der nicht weniger als 37 Vorträge, die im September 2012 auf dem Kongress zu hören waren. Der eigentliche Schwerpunkt des Symposiums war die Untersuchung der Unterzeichnungen und der Maltechnik bei den Werken van Eycks, jedoch wurde seine Kunst im Rahmen dieser Veranstaltung – wie auch seinerzeit bei Bouts und Memling – aus sehr vielen unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. Tatsächlich hat daher nur ein Teil der Aufsätze technisch-restauratorische Probleme zum Thema, während daneben auch ikonografische, kennerschaftlich-stilkritische beziehungsweise formanalytische, biografische und noch zahlreiche andere, teilweise auch ungewöhnliche Aspekte betreffende Fragen aufgeworfen werden. Da es unmöglich ist, im Kontext dieser Besprechung alle 37 Beiträge vorzustellen, soll im Folgenden eine Auswahl der interessanteren Aufsätze zusammengefasst und diskutiert werden.



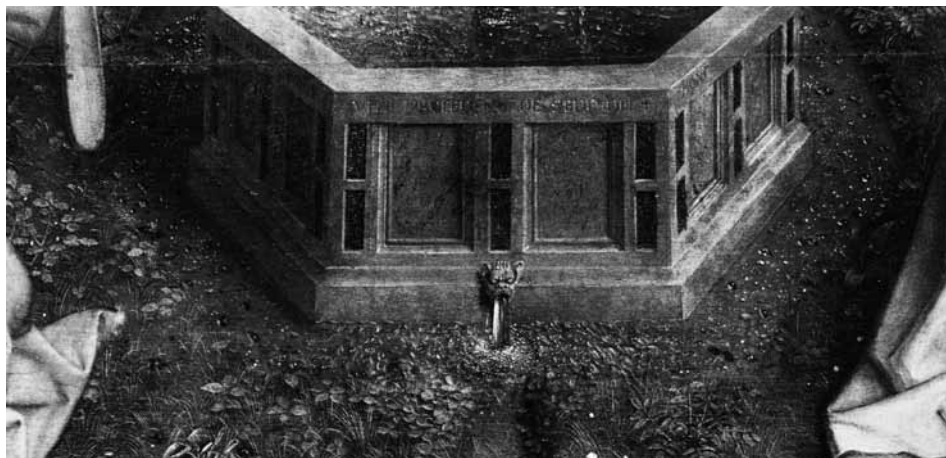
*Turin-Mailänder Stundenbuch, fol. 93v,
Buchmalerei auf Pergament, 264 x 204 mm,
Turin, Museo civico d'arte antica, Palazzo
Madama (526)*

Der aus meiner Sicht wichtigste Beitrag stammt von Catherine Reynolds, die sich mit dem vieldiskutierten Problem der Zuschreibung der Miniaturen der sogenannten ‚Hand G‘ im Turin-Mailänder Stundenbuch auseinandersetzte (*Jan van Eyck as Illuminator? Hand G of the Turin-Milan Hours*, 519–534). Reynolds‘ Aufsatz ist im Übrigen (leider) der einzige im gesamten Buch, der sich mit diesem Kernproblem der van-Eyck-Forschung beschäftigt, obwohl der Kongress zweifellos genug Gelegenheit geboten hätte, mehrere unterschiedliche Positionen zu dieser Frage zu präsentieren. Die auf diesem Gebiet sehr erfahrene britische Forscherin spricht sich gegen eine Zuschreibung der sechs Miniaturen an Hubert oder Jan van Eyck aus, denn sie glaubt, dass die Werke ungefähr zeitgleich mit Jan van Eycks datierten Gemälden entstanden (530). Als Hauptargument gegen eine deutlich frühere Datierung nennt sie vor allem die Kostümgeschichte: Auf den Miniaturen seien im Wesentlichen sehr ähnliche Kleidungsstücke dargestellt wie auf den datierten Gemälden Jans (530). Obwohl es gut möglich ist, dass die Miniaturen tatsächlich nicht vor 1430 entstanden, ist dies aus meiner Sicht jedoch kein wirklich stichhaltiges Argument, da Kleidungsstücke aus dem 15. Jahrhundert vermutlich nicht mit Sicherheit auf das Jahr oder Jahrzehnt genau datiert werden können. Viel überzeugender ist Reynolds hingegen, wenn sie darauf hinweist, dass man aus der Präsenz eines Grafen von Holland in der Miniatur auf fol. 59v im Grunde nicht viel schließen könne – weder die Auftraggeberschaft des Grafen von Holland noch die Autorschaft Jan van Eycks, der schriftlichen Quellen zufolge in den 1420er Jahren für den Grafen von Holland tätig war (525). Nachvollziehbar sind insbe-



Jan van Eyck, *Heilige Barbara*, Detail, 1437, Holztafel, 41,4 x 27,8 cm (mit Rahmen), Antwerpen, Koninkrijk Museum voor Schone Kunsten (531)

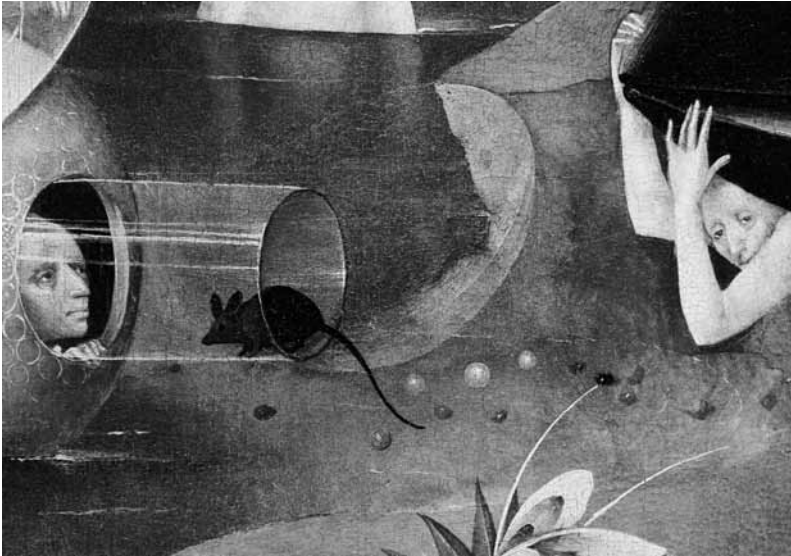
sondere aber auch Reynolds' stilistische Beobachtungen, wobei sie sich hier jedoch in hohem Maß auf Georges Hulin de Loos Überlegungen stützt: So unterscheiden sich etwa die weiblichen Gesichtstypen grundlegend von den weiblichen Gesichtstypen Jans (unter anderem) durch ihre charakteristische Dreiecksform (527). Anders ist bei den Miniaturen auch die Gewandbehandlung und die Figurenauffassung: Die Umrisse der Figuren sind sowohl abstrahierter als auch flüssiger und setzen sich (Reynolds zufolge) aus einer Aneinanderreihung langer gerade Linien oder Kurven zusammen (527); Scharfe Ecken, Kanten und Brüche, die bei Jan häufig vorkommen, werden meist vermieden. „In the *Funeral Mass* (fig. 35.6) the obviously elegant, simplified silhouettes of the draped women differ markedly from the more broken, particularized shape of, for example, the *Virgin by a Fountain*. Hand G here subsumes people and building into his play of verticals, whereas in Jans panels the definition of specific shapes takes precedence over geometric abstractions.“ (527) Die Figurenauffassung des Miniaturmalers hängt natürlich auch direkt mit der – verglichen mit Jans Figuren – deutlich größeren Beweglichkeit und Aktivität der Figuren zusammen. Reynolds spricht in diesem Kontext (zurecht) auch von der „Elastizität“ der Figuren (529) und verweist auf das Sprungmotiv der Hunde auf fol. 59v, das einen Gegensatz zum ruhig stehenden Hündchen auf dem sogenannten *Arnolfini-Doppelbildnis* bildet. Aktion und Bewegung gibt es zwar gelegentlich auch bei Jan, jedoch haben beispielsweise die Bauarbeiter, die im Hintergrund des Antwerpener Barbara-Bildes zu sehen sind, steifere, eckigere Formen, die (für Reynolds) nicht Bewegung, sondern eher eine statische Pose



Genter Altar, Anbetung des Lammes, Detail (mit Edelsteinen), Gent, Katherale St. Bavo (34)

vermitteln (529). Reynolds scheint außerdem der Auffassung zu sein, dass Hand G Jan van Eyck in mancher Hinsicht überlegen war. Dies kann man aus meiner Sicht jedoch kaum mehr beurteilen, da von diesem Meister (oder dieser Meisterin?) offenbar deutlich weniger Werke erhalten sind als von Jan (wenn man den Genter Altar außer Acht lässt, wären es vermutlich nur zwei Miniaturen und das New Yorker Diptychon). Indizien dafür scheint es aber tatsächlich insbesondere bei der Landschaftsdarstellung im Bas-de-page von fol. 93v zu geben, wo der Maler anscheinend eine Art proto-impressionistisches Interesse für spezifische Licht- und Wetterphänomene zeigt – dies könne man Reynolds zufolge bei Jan van Eyck nicht beobachten (529). Auch bei der Landschaftsdarstellung gäbe es zudem Unterschiede zwischen Jan und Hand G, da die Landschaft bei Jan von einem deutlich höheren Standpunkt aus gesehen sei als bei Hand G. Analog zu Hulin de Loo sieht Reynolds die stilistischen Unterschiede zwischen den sechs berühmten Miniaturen im Turin-Mailänder Stundenbuch und den signierten Werken Jan van Eycks als zu groß an, um das Werk ein und derselben Künstlerpersönlichkeit zu sein (530–531). Sie sieht daher den grundlegendsten Unterschied zwischen den beiden Künstlern darin, dass der eine vor dem Modell arbeiten musste, um es im Medium der Zeichnung präzise zu studieren, während sich der andere im Gegensatz dazu während der Arbeit ausschließlich auf sein Gedächtnis und seine Vorstellungskraft verlassen konnte.¹ Reynolds' Argumentation ist, obwohl sie sich gegen die dominierende Meinung der letzten Jahre beziehungsweise Jahrzehnte richtet, in meinen Augen insgesamt durchaus überzeugend. Kritisieren könnte man sie vielleicht noch am ehesten für ihre Sicherheit, denn die Frage der Zuschreibung der

¹ Georges Hulin de Loo, *Les Heures de Milan. Troisième partie des Très Belles Heures de Notre Dame enluminées par les peintres de Jean de France, duc de Berry, et de ceux de Guillaume de Bavière, comte de Hainault et de Hollande*, Brussels / Paris 1911, S. 34.



Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, Mitteltafel, Detail (mit Edelsteinen), Madrid, Prado (45)

Turin-Mailänder Miniaturen ist ohne Zweifel eines der diffizilsten, aber gleichzeitig nach wie vor auch faszinierendsten Probleme der europäischen Kunstgeschichte, das man möglicherweise niemals endgültig lösen können wird. Dass Jan van Eyck der Urheber der berühmten Miniaturen war, ist aus meiner Sicht nicht ganz auszuschließen, erscheint aber doch eher unwahrscheinlich, denn wenn man annimmt, dass sich ein und dieselbe Person innerhalb weniger Jahre von einem aktiven ‚Erzähler‘ zu einem passiven ‚Zuhörer‘ oder ‚Beobachter‘ wandeln konnte, dann denkt man zu sehr in Kategorien des 20. und 21. Jahrhunderts. Für einen Pablo Picasso war es leicht möglich, seinen Stil alle paar Jahre grundlegend umzugestalten oder zeitlich parallel abstrakte und realistische Werke zu schaffen, aber im 15. Jahrhundert war es schon eine immense Leistung, einen individuellen Stil zu entwickeln. Auf der anderen Seite könnte man versuchen, die stilistischen Unterschiede zwischen Hand G und den signierten Werken Jans durch die größere zeitliche Nähe von Hand G zum Internationalen Stil oder den Stilwandel in Jans Œuvre durch einen Italienaufenthalt beziehungsweise die Auseinandersetzung mit Leon Battista Alberti zu erklären. Am überzeugendsten wäre noch das Argument, dass die Medien der Buch- und Tafelmalerei so unterschiedlich sind, dass ein Künstler notwendigerweise zwei verschiedene Stile entwickeln muss, wenn er als Buch- und Tafelmaler tätig ist. Der Stil des Miniaturmalers Jan van Eyck könne daher nicht identisch sein mit dem Stil des Tafelmalers Jan van Eyck. Jedoch scheint in diesem Fall auch das nicht zu gelten, da das sogenannte New Yorker Diptychon den Turin-Mailänder Miniaturen stilistisch sehr viel näher steht als den gesicherten Werken Jans. Auch aus meiner Sicht ist es daher sehr wahrscheinlich, dass es



*Turin-Mailänder Stundenbuch, fol. 59v,
Buchmalerei auf Pergament, 280 x 190 mm,
Turin, Biblioteca nazionale universitaria,
K IV 29 (zerstört) (524)*

sich bei Hand G und Jan van Eyck um zwei verschiedene Personen handelt. Noch schwerer zu lösen als das Problem der Zuschreibung der Miniaturen ist möglicherweise das Problem ihrer Datierung. Die dendrochronologische Untersuchung der Rahmen des New Yorker Diptychons hat zwar ergeben, dass der Baum, aus dem sie hergestellt wurden, wahrscheinlich nicht vor 1410 gefällt wurde (222), jedoch muss das nicht zwingend bedeuten, dass auch die Miniaturen nicht vor etwa 1430 entstanden. Beinahe auszuschließen ist allerdings, dass es sich bei Hand G um Hubert van Eyck handelt, da dieser zur Entstehungszeit des Diptychons schon lange nicht mehr am Leben war (falls er überhaupt jemals existierte). Sowohl die Forschungsmeinungen als auch die (technischen) Fakten beziehungsweise die Quellenlage zum Problem der Händescheidung und Datierung der Werkgruppe van Eyck sind also nach wie vor äußerst widersprüchlich und verwirrend, weshalb es zum gegenwärtigen Zeitpunkt sehr schwierig erscheint, zu entscheiden, ob Hand G vor, gleichzeitig oder nach Jan van Eyck tätig war.

Durchaus nützlich ist auch Pascale Fraitures Zusammenfassung der dendrochronologischen Untersuchungen des Genter Altars seit den 1980er Jahren (*Results of Three Campaigns of Dendrochronological Analysis on the Ghent Altarpiece*, 77–98). Fraiture und ihren Kollegen beziehungsweise Vorgängern zufolge wurden alle Bäume, die das Material für die Holzbretter lieferten, aus denen der Altar zusammengesetzt ist, ungefähr zur gleichen Zeit gefällt, nämlich im Zeitraum zwischen 1414 und 1431 (93). Diese Erkenntnis widerspricht jedoch teilweise den hervorragenden grafischen Darstellungen und Tabellen im Aufsatz, aus denen eindeutig hervorgeht, dass einige



Jan van Eyck, Porträt Margarete van Eyck, 1439, Öl auf Holz, 41,2 x 34,6 cm, Brügge, Groeningemuseum (232)

Bäume möglicherweise schon in den 1370er Jahren gefällt wurden. Der am frühesten datierte jüngste Jahresring stammt nämlich aus dem Jahr 1368, der am spätesten datierte jüngste Jahresring aus 1412. Bei keiner der Tafeln konnte eine Häufung von Brettern mit besonders frühen oder besonders späten jüngsten Jahresringen festgestellt werden, denn in der Regel wurden bei jeder Tafel Bretter mit jüngeren und älteren Jahresringen miteinander kombiniert. Aus den dendrochronologischen Daten kann man daher nicht den Schluss ziehen, dass manche Tafeln früher oder später als andere bemalt wurden. In diesem Kontext ist auch erwähnenswert, dass es mehrere Zweier- und Dreiergruppen von Brettern gibt, die aus den gleichen Bäumen stammen. Auch diese sind mehr oder weniger regelmäßig auf alle Tafeln verteilt, sodass es dendrochronologische Verbindungen zwischen dem oberen und unteren Register einerseits und den mittleren Tafeln und den Flügeln andererseits gibt. Die insgesamt 35 Bretter stammen daher aus höchstens 23 Eichen (93). Bemerkenswert ist nicht zuletzt auch die Qualität des Holzes, denn alle Bäume dürften sehr alt (bis zu 400 Jahre) und sehr groß gewesen sein, zudem sind sie sehr langsam und regelmäßig gewachsen. Das genauere geografische Gebiet, aus dem das Holz stammt, lässt sich derzeit nicht mit Sicherheit bestimmen – einige wenige Indizien scheinen aber auf das Gebiet des nördlichen Polens um Danzig hinzuweisen. Zusammenfassend kann man also feststellen, dass die Dendrochronologie, deren Methoden in Fraitures Aufsatz im Übrigen auch für Laien sehr verständlich erläutert werden, in diesem Fall nur den bisherigen kunstwissenschaftlichen Erkenntnisstand bestätigt, jedoch leider nicht zur Lösung offener Probleme beitragen konnte.

Marjolijn Bol widmet ihren Beitrag einem überaus rätselhaften ikonografischen Phänomen in der altniederländischen Malerei, das höchstwahrscheinlich beim Genter Altar seinen Ausgangspunkt nimmt: der Darstellung von Edelsteinen (*Gems in the Water of Paradise. The Iconography and Reception of Heavenly Stones in the Ghent Altarpiece*, 35–50). Diese sind auf dem Genter Altar in größerer Anzahl vor allem auf dem Grund des Wassers zu sehen, welches aus dem Lebensbrunnen heraus und in einer Art Kanal um ihn herumfließt. Zu Recht weist Bol darauf hin, dass Edelsteine, Korallen und Perlen auch auf zahlreichen anderen altniederländischen Gemälden zu entdecken sind, wobei sie sich zumeist auf dem Ufer eines fließenden Gewässers befinden, so zum Beispiel bei Dirk Bouts' *Paradiesesflügel* in Lille oder Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* (43–45). Die Autorin versucht daher, den Ursprung dieses Motivs auf mehrere biblische, (spät-)antike und mittelalterliche Texte zurückzuführen, in denen Edelsteine mit den biblischen Paradiesesflüssen in Verbindung gebracht werden. So heißt es etwa im Buch Genesis und bei Augustinus, dass der Paradiesesfluss namens Pischon durch Länder beziehungsweise Gebiete fließe, die reich an Bodenschätzen wie Gold und verschiedenen Edelsteinen seien (37).² Die Idee, dass Edelsteine im Paradies entstünden und von dort durch die Paradiesesflüsse in die anderen Weltteile befördert würden, scheint erstmals von Isidor von Sevilla schriftlich festgehalten worden zu sein (38).³ Ähnlich äußerten sich zur Entstehung von Edelsteinen in späteren Jahrhunderten unter anderem auch Hildegard von Bingen oder Bartholomeus Anglicus.⁴ In einer Fußnote erwähnt Bol außerdem einen weiteren biblischen Text, der in diesem Kontext von Bedeutung sein könnte, jedoch noch nicht mit dem Genter Altar in Verbindung gebracht wurde: Auch im Buch Ezechiel wird nämlich ein Zusammenhang zwischen Edelsteinen und dem Garten Eden hergestellt (47). In Ezechiel 28,13 heißt es, der König von Tyrus sei im Garten Eden mit verschiedenen Edelsteinen geschmückt gewesen, die namentlich genannt werden (darunter Rubin, Saphir, Smaragd, Diamant). Manchen Bibelübersetzungen zufolge werden hier auch Perlen genannt (zum Beispiel in der Lutherbibel), die auf vielen niederländischen Gemälden ebenfalls zu sehen sind. Zudem werden in Ezechiel 27,16 (wenn auch in einem etwas anderen inhaltlichen Kontext) die Korallen erwähnt, die bereits auf dem Genter Altar dargestellt sind. Auf diese Verbindung wurde in der bisherigen Forschung allerdings bereits hingewiesen, und zwar bei der ikonografischen Analyse des sogenannten Wiener Diptychons von Hugo van der Goes.⁵ Auch bei diesem Werk kann man in der rechten unteren Ecke des linken Flügels, der den Sündenfall zeigt, verschiedene Edelsteine, eine Koralle und eine Muschel mit mehreren Perlen entdecken. Ezechiel 26–28 kann jedoch nicht nur mit diesen Details, sondern eventuell mit dem gesamten ikono-

2 Genesis 2,10–14; John E. Rottelle (Hrsg.), *The Works of Saint Augustine. On Genesis: A Refutation of the Manichees Unfinished Literal Commentary on Genesis*, New York 2002, S. 69, 81.

3 Stephen A. Barney (u. a.), *The Etymologies of Isidore of Seville*, New York 2006, S. 281, S. 285.

4 Priscilla Throop (Hrsg.), *Hildegard von Bingen's Physica: the Complete English Translation of her Classic Work on Health and Healing*, Rochester 1998, S.137–138.

5 Anna Simon, *Studien zu Hugo van der Goes*, Diss., Staatl. Akad. d. Bildenden Künste Stuttgart, 2015, in: ArtDok, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3452> (18.09.2017), S. 57–64.

grafischen Programm des Diptychons in Verbindung gebracht werden. Es stellt sich daher die Frage, ob die Darstellung der genannten Objekte (auf dem Wiener Sündenfall) mit der Bibelstelle oder mit dem Genter Altar in Zusammenhang gebracht werden kann, wobei aus meiner Sicht die bildliche Quelle die Textquelle durchaus nicht ausschließt. Es kann also in beide Richtungen Verbindungen geben. Das höchst interessante und offensichtlich noch kaum erforschte Phänomen der Abbildung von Edelsteinen, Perlen und Korallen auf niederländischen Gemälden wäre daher im Rahmen eines umfangreicheren Forschungsprojektes noch eingehender zu untersuchen. Beispielsweise wäre zu klären, auf welchen Gemälden welche Edelsteine identifizierbar sind, welche Steine in schriftlichen Quellen erwähnt werden (und welche nicht), zudem könnte man das Problem etwa auch aus einer größeren kulturgeschichtlichen Perspektive beleuchten, um einer möglichen symbolischen Bedeutung dieser Objekte auf die Spur zu kommen. Ein aus meiner Sicht überaus bedeutender Aspekt wurde in diesem Kontext in der kunstwissenschaftlichen Forschung nämlich anscheinend bisher noch kaum diskutiert: der (vor allem in früheren Zeiten stark verbreitete) Glaube an die Heilkräfte von Edelsteinen – dies wäre tatsächlich eine sehr gute Erklärung dafür, dass sich die Steine im Wasser des Lebensbrunnens befinden.⁶ Außerdem ließ die Autorin beim Genter Altar einen wichtigen Umstand außer Acht: dass die Gewänder der Figuren im oberen Register, die Krone Marias, die Krone zu Füßen Christi und die Tiara Christi mit denselben Edelsteinen und Perlen geschmückt sind, die auf der *Anbetung des Lammes* im Wasser zu sehen sind.

Rachel Morrison und Marika Spring diskutieren einige Aspekte von Jan van Eycks Maltechnik, darunter insbesondere die Frage, welche Bindemittel zur Anwendung kamen (*Van Eyck's Technique and Materials: Historical Perspectives and Contemporary Context*, 195–220). Zwar besteht kein Zweifel daran, dass das wichtigste Bindemittel für van Eyck Öl war, jedoch ist sich die Forschung uneinig, ob Öl das ausschließliche Bindemittel war, oder ob es sich bei van Eycks Maltechnik eigentlich um eine Mischung aus Öl- und Temperamalerei handelte. Zur Klärung dieser Frage wurden bis ungefähr zur Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem schriftliche Quellen zu historischen Maltechniken analysiert. Diesen zufolge war das Bindemittel zumeist Leinöl, manchmal auch Nussöl, das vor dem Vermischen mit dem Pigment oft erhitzt wurde. Damit die Farbe schneller trocknete, konnten dem Öl auch verschiedene sogenannte Sikkative hinzugefügt werden. Eine häufige Zutat waren außerdem auch natürliche Harze wie Bernstein. Um 1900 wurde jedoch von Ernst Berger die Hypothese aufgestellt, dass Jan van Eyck neben Öl und Harzen auch Ei und verschiedene Emulsionen aus Öl und Ei, Gummi arabicum oder (tierischem) Leim als Bindemittel verwendete.⁷ Naturwissenschaftliche Untersuchungen und chemische Analysen von Stichproben, die man seit den 1950ern den Gemälden entnommen hatte, schienen diese These zumindest teilweise zu bestätigen: Bei zahlreichen Proben glaubte man in

6 Hermann Führer, *Lithotherapie. Historische Studien über die medizinische Verwendung von Edelsteinen*, Ulm 1902.

7 Elise Effman, „Theories about the Eyckian Painting Medium from Late-Eighteenth to Mid-Twentieth Centuries“, in: *Reviews in Conservation* 7 (2006), S. 17–26.

der Tat auch Proteinmoleküle nachweisen zu können, in größeren Mengen vor allem beim Pigment Ultramarin. Man schloss daraus, dass insbesondere bei Blautönen überwiegend oder ausschließlich Eiweiß als Bindemittel verwendet wurde. Spring und Morrison argumentieren nun, dass bei manchen Pigmenten Proteine entweder nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden könnten oder ihre Präsenz irreführend sei (203–212). Problematisch seien in dieser Hinsicht vor allem bleihaltige Pigmente, natürliches Ultramarin und Karminrot. Bei Bleizinnigelb, Bleirot und Ultramarin komme es aufgrund von Alterungsprozessen zu einer chemischen Reaktion zwischen dem Pigment und dem Öl und es entstände eine chemische Struktur, die Eiweiß ähnlicher sei als Öl. Es komme nämlich zu Ansammlungen von Bleiseifen und das Verhältnis von Azelaten zu Palmitaten sei für Öl als Bindemittel ungewöhnlich niedrig. Zweifellos fällt es Lesern ohne profunde Kenntnisse auf dem Gebiet der Chemie schwer, die Plausibilität dieser Erklärung zu beurteilen, doch insgesamt erscheint Springs und Morrisons Argumentation als eher spekulativ, vor allem was Ultramarin angeht. Überzeugender ist hingegen ihre Bemerkung, dass man bei Karminrot deshalb Proteine nachweisen könne, weil das Pigment selbst häufig aus gefärbter Wolle gewonnen wurde (210). Zudem weisen die Autorinnen noch auf zwei interessante Bestandteile in den Farben van Eycks hin: Zinksulfat und farbloses Glaspulver (212–214). Sie vermuten, dass beide Stoffe die Funktion von Sikkativen hatten (216–217). Zur Klärung der überaus bedeutenden Frage, welche Bindemittel van Eyck verwendete und wie weit es sich bei seiner Maltechnik um eine Mischtechnik handelte, scheinen also noch weitere maltechnische Untersuchungen beziehungsweise chemische Analysen von Stichproben notwendig zu sein. Obwohl es in *Van Eyck Studies* weitere Beiträge gibt, in denen zumindest am Rande auch dieses Problem angesprochen wird, kann sich der Leser diesbezüglich nicht so recht eine eigene Meinung bilden, da – ähnlich wie beim Turin-Mailänder Stundenbuch – keine Gegenpositionen vertreten werden.

Rachel Billige und Till-Holger Borchert präsentierten neue Erkenntnisse zu den Unterzeichnungen bei Jan van Eycks Porträtmalereien (*Remarks on Character and Functions in Jan van Eyck's Underdrawing of Portraits: the Case of Margaret van Eyck*, 233–256). Im Fokus ihrer Untersuchungen stand das *Porträt Margarete van Eycks*, von dem 2009 im Kontext der Ausstellung ‚Renaissance Faces‘ in London neue Infrarotaufnahmen angefertigt wurden. Dabei kam mit der ‚Osiris‘ genannten Kamera die neueste, hochempfindliche IR-Technologie zum Einsatz. In der Tat zeigen die neuen IR-Scans ein sehr viel genaueres und detaillierteres Bild der Unterzeichnung als frühere Aufnahmen, auf denen (zumindest bei den Porträts) eigentlich fast keine Unterzeichnung zu sehen war. Aus der scheinbaren Absenz der Unterzeichnung hatte man früher geschlossen, dass Jan van Eyck für Porträts keine Unterzeichnung anfertigte, sondern das Bild (in mehreren Sitzungen) direkt vor dem Modell malte. Diese Annahme scheint sich nun aufgrund der neuesten IR-Aufnahmen jedoch als falsch zu erweisen. Die Unterzeichnung beim Porträt Margareta van Eycks ist zwar recht hell, aber dennoch sehr detailliert. Die charakteristischen Gesichtszüge des Modells wurden bereits in der Unterzeichnung durch Licht und Schatten (beziehungsweise Schraffuren, welche Licht und Schatten andeuten) präzise herausgearbeitet und

insgesamt wirkt das Gesicht äußerst dreidimensional und plastisch. Die Unterzeichnung sei daher stilistisch der (mutmaßlichen) zeichnerischen Vorstudie zum sogenannten *Porträt Niccolo Albergatis* in Dresden sehr ähnlich. Auch das *Porträt eines Mannes* mit der Inschrift „Léal Souvernir“ und das *Porträt eines Mannes mit rotem Turban* (beide befinden sich im Besitz der National Gallery) wurden mithilfe von Osiris untersucht. Laut Billige sind die Ergebnisse dieser Untersuchungen bei beiden Gemälden ähnlich wie bei Margarete van Eyck (240). Aus meiner Sicht ist dies jedoch im Fall des *Mannes mit rotem Turban* zumindest anhand der im Buch publizierten Aufnahmen nicht wirklich nachvollziehbar, da bei diesem Bild beim Gesicht sehr wenig Unterzeichnung zu sehen ist. Beim *Porträt eines Mannes* („Léal Souvenir“) ist allerdings in der Tat eine recht detaillierte Unterzeichnung auszumachen. Aufbauend auf die Erkenntnisse Billiges versucht Borchert im Anschluss die Arbeitsweise van Eycks bei der Herstellung von Porträts zu ergründen. Nicht zuletzt geht es ihm um die Frage, wie es zu erklären sei, dass bei manchen Porträts mehr, bei anderen weniger Unterzeichnung vorhanden ist (244). Im Fall Margaretes van Eyck glaubt er jedoch nicht, dass der Maler deshalb eine so detaillierte Unterzeichnung anfertigen konnte, weil ihm das Modell vermutlich öfter zur Verfügung stand als andere Modelle, da sehr genaue Unterzeichnungen auch bei anderen Porträts vorhanden seien (244). In diesem Zusammenhang stellt er auch einige Überlegungen zum sogenannten *Porträt Niccolo Albergatis* in Wien und der zugehörigen Zeichnung in Dresden an. Für Borchert besteht kein Zweifel, dass es sich bei der Zeichnung um eine Vorstudie zum Gemälde und nicht um eine Kopie nach dem Gemälde handelt (250) und er ist davon überzeugt, dass Jan van Eyck vor dem Malen eines Porträts immer mindestens eine derartige Studie anfertigte (251). Außerdem verweist er auch darauf, dass die Unterzeichnung des Gemäldes zwar ähnlich detailliert ist wie die Unterzeichnung bei Margarete van Eyck, jedoch weitaus weniger genau als die Zeichnung (251). Erst das ausgeführte Gemälde ist ähnlich realistisch wie die Zeichnung. Die Zeichnung hatte daher auch nach dem Anlegen der Unterzeichnung eine wichtige Funktion und war bei der Ausführung der Malerei ein essenzielles Hilfsmittel. Abschließend vergleicht Borchert das *Porträt Niccolo Albergatis* mit dem Porträt Georg van der Paeles in der sogenannten *Paele-Madonna* in Brügge und zieht aus der Ähnlichkeit der Gesichter den höchst interessantesten und vermutlich richtigen Schluss, dass in der Werkstatt van Eycks im Medium der Zeichnung bestimmte ‚Porträttypen‘ existierten – im Fall von Kardinal Albergati beziehungsweise Georg van der Paele zum Beispiel der Typ ‚älterer Mann‘ –, welche als Vorbild dienten und dann beim Malen des Porträts einer konkreten Person in kleinerem oder größerem Ausmaß modifiziert oder ‚angepasst‘ wurden (251–252).

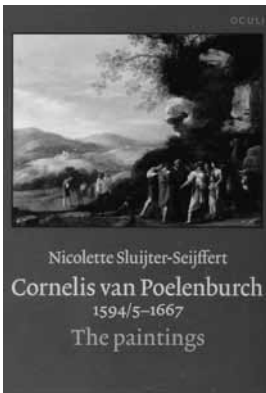
Bei einem großen Teil der Beiträge in *Van Eyck Studies* fällt also auf, dass sie sich gegen etablierte Forschungsmeinungen richten. Dies ist nicht nur bei Reynolds' Vortrag zum ‚Hand-G-Problem‘ oder Springs und Morrisons Essay zur Frage des Bindemittels der Fall, sondern beispielsweise auch bei Lorne Campbells und Noëlle L. W. Streetons Beiträgen. So behauptet Campbell, dass Jan van Eyck realistische Details wie Bartstopfeln oder das Fell des Hündchens auf dem sogenannten *Arnol-*

fini-Doppelbildnis zwischen den vermutlich längeren Trocknungszeiten für die einzelnen Schichten sehr schnell und mit einer spontanen Pinselführung malte (258–260). Dies ist aus meiner Sicht jedoch recht spekulativ, da es heute keinerlei Möglichkeit gibt, festzustellen, wie viel Zeit der Maler zum Ausführen einzelner Details und Schichten wirklich benötigte. In der Tat ist es sehr bedauerlich, dass sich aus dieser Zeit keine ausführlichen ‚Anleitungen‘ zum Malen erhalten haben. Man kann daher zu dieser Frage nur Vermutungen anstellen, die sich kaum belegen lassen. Außerdem ist doch eher anzunehmen, dass selbst das Malen von Teilen von Gemälden, bei denen eine auf den ersten Blick als spontan erscheinende Pinselführung auszumachen ist, in Wirklichkeit viel Zeit in Anspruch nahm. Gerade bei den in der Publikation enthaltenen Detailaufnahmen des Hündchens oder der Bartstoppeln ist zu vermuten, dass auch hier in mehreren Etappen beziehungsweise Schichten gearbeitet wurde. Das Barthaar beziehungsweise das Fell wurde nämlich in mehreren unterschiedlichen Farben gemalt, da die einzelnen Haare unterschiedliche Farben besitzen: manche sind weiß oder hellgrau, andere dunkelgrau oder bräunlich, wieder andere eher rötlich. Niemals aber verlaufen die Farben ineinander, weshalb es sehr wahrscheinlich ist, dass nach dem Malen der Haare in einer bestimmten Farbe abgewartet wurde, bis die Schicht trocken war, und erst dann die Haare in einer anderen Farbe gemalt wurden. Dies lässt einerseits nicht viel Raum für eine spontanere Malweise, schließt andererseits aber freilich auch nicht aus, dass einzelne Schichten nach einer Trocknungsperiode verhältnismäßig schnell ausgeführt wurden. Im Allgemeinen dürfte Jan van Eyck jedoch nicht unbedingt zu den spontanen Malern und Zeichnern zu zählen sein. Zumindest beim Zeichnen müssen Rogier van der Weyden oder Hugo van der Goes eine deutlich schnellere und sicherere Hand gehabt haben als Jan van Eyck. Auch Noëlle L. W. Streeton widerspricht zum Teil bisherigen Meinungen, wenn sie behauptet, dass die Maltechnik van Eycks nicht immer komplex sei (390, 393). Insbesondere bei seinen in Grisailletechnik ausgeführten Arbeiten und bei der Außenseite des Genter Altares sei häufig nur eine Malschicht festzustellen. Dies ist meines Erachtens jedoch keine allzu bahnbrechende Erkenntnis, denn dass sich bei Jan van Eycks Gemälden zumeist eine sehr komplexe Schichtentechnik feststellen lässt, wird dadurch nicht infrage gestellt. Bei mehreren Beiträgen in *Van Eyck Studies* ist die Infragestellung etablierter Meinungen ohne Zweifel berechtigt. Generell empfiehlt es sich aber, die Erkenntnisse, die in dem Band präsentiert werden, auch kritisch zu hinterfragen (vor allem dann, wenn bisherigen Ansichten radikal widersprochen wird).

Insgesamt ist *Van Eyck Studies* dennoch eine sehr interessante und lehrreiche Publikation, wobei die meisten Beiträge allerdings mehr als einmal gelesen werden müssen, da sich ihr Sinn beim oberflächlichen, weniger konzentrierten Lesen zumeist nicht sofort erschließt. Hervorzuheben ist des Weiteren, dass die Komplexität und die Vielschichtigkeit des Phänomens van Eyck aus den präsentierten Beiträgen deutlich werden. Jan van Eyck war in vielerlei Hinsicht ein Erneuerer: Er war wesentlich beteiligt an der Verbreitung maltechnischer Weiterentwicklungen, er zeichnet sich verantwortlich für die Durchsetzung zahlreicher stilistischer Innovationen, ikonografische

Details in seinen Werken zeugen zudem von seiner hohen Allgemeinbildung und seinem Interesse für Wissenschaften wie Medizin, Biologie, Mathematik, Geografie, Architektur, Kunstgeschichte oder gar Ethnologie. Lesenswert sind in diesem Kontext übrigens insbesondere auch die Aufsätze von Susan Frances Jones und Ann-Sophie Lehmann über die Bedeutung der Darstellung von Körperhaaren beziehungsweise die griechischen, hebräischen und mehrsprachigen Inschriften auf den Werken van Eycks. Die überwiegende Mehrzahl der Beiträge in *Van Eyck Studies* ist also durchaus auf einem hohen wissenschaftlichen Niveau, jedoch enthält der Band eigentlich keinen Aufsatz, den man wirklich als brillant bezeichnen könnte. Dies liegt aus meiner Sicht daran, dass van Eyck ein sehr erforschtes Gebiet der Kunstgeschichte ist. Es wird daher wohl eher schwer sein, innerhalb der nächsten Jahrzehnte wirklich bedeutende neue Erkenntnisse zu diesem Thema zu gewinnen. Aus diesem Grund wäre es wünschenswert, dass sich der Schwerpunkt der Forschung auf weniger erforschte Gebiete wie zum Beispiel die niederländische Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und insbesondere des 16. Jahrhunderts verschiebt. In diesem Sinne ist auch sehr zu hoffen, dass diese Reihe fortgesetzt und in den nächsten Jahren und Jahrzehnten durch weitere Bände zu Künstlern wie Geertgen tot Sint Jans oder Hugo van der Goes ergänzt wird.

ANNA SIMON
Wien



Nicolette Sluijter-Seijffert; Cornelis van Poelenburch 1594/5–1667. The paintings (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries, Bd. 15); Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 2016; 407 S.; 514 Abb.; ISBN 978-90-272-4967-8; € 199

Mit Nicolette Sluijter-Seijffert hat sich eine ausgewiesene Expertin noch einmal gründlich ihrem Forschungsgegenstand – dem niederländischen Maler Cornelis van Poelenburch – angenommen. Die langjährige Beschäftigung der Autorin mit Poelenburch ist durch mehrere Aufsätze, vor allem aber ihre Dissertation von 1984 ausgewiesen.¹ Der damals gewählten Gliederung folgt Sluijter-Seijffert auch in ihrer rezenten Arbeit, allerdings um ein Vielfaches an Inhalt und Umfang erweitert und in sehr ansprechendem Publikationsformat. Neben dem Anwachsen des Œuvres von Poelenburch hat auch das zugenommene Interesse der Kunstgeschichte am Thema Kunstmarkt einen neuen wichtigen Aspekt der Bewertung des niederländischen Künstlers angetrieben, der in der Monografie von Nicolette Sluijter-Seijffert aufgegriffen wird.

¹ Nicolette Sluijter-Seijffert, *Cornelis van Poelenburch (ca. 1593–1667)*, Diss. Leiden, Rijksuniversiteit 1984.