

Mittelalter konstatiert hat, weitestgehend unabhängig ist von der klassischen Rhetoriklehre. Und die von Werner Telesko im Verlauf der Studie heuristisch wiederholt instrumentalisierten Begriffe ‚Gewebe‘ und ‚Netz‘ weisen ja gerade auf die Polyvalenz der Typologie hin, die eben nicht auf *Eindeutigkeit* zielt, sondern gewissermaßen immer eine *Vielschichtigkeit* der Bedeutungen in unterschiedlicher Intensität mit sich führt. Das Prinzip der ‚Gegenwärtigsetzung‘ im Sinne einer Aktualisierung des göttlichen Heilsplanes im Hier und Jetzt, dem Werner Telesko abschließend großen Raum gibt, verdeckt dabei etwas zu sehr die latente ‚Offenheit‘ der Typologie, deren Organisation und nötigenfalls auch Einschränkung besondere Herausforderungen an Theologen wie Künstler stellt.

Eine Schwierigkeit bei der Lektüre des Buches stellt die sparsame und überwiegend kleinformatige Illustration des Buches dar, sodass insbesondere die komplexen räumlichen Bezüge typologischer Kirchengestaltungen sich visuell kaum angemessen nachvollziehen lassen. Dem Rezensenten sind die Schwierigkeiten im Hinblick auf eine angemessene Bebilderung spezifisch typologischer Bildprogramme aus eigener Arbeit nur allzu bewusst. Dass bei der Ausstattung eines Buches nicht allein wissenschaftliche Kriterien zu erwägen sind, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden. Das Buch von Werner Telesko ist handlich und solide geworden, mit hilfreichem Personenregister sowie einer ausführlichen und aktuellen Bibliografie – aber: Das Buch hätte es verdient, in einem größeren Format und mit reichlicher Bebilderung zu erscheinen.

ALEXANDER LINKE  
Ruhr-Universität Bochum



**Stephan Kemperdick, Johannes Rößler und Joris Corin Heyder (Hrsg.); Der Genter Altar. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen;** Petersberg: Michael Imhof Verlag 2017; 184 S., 109 farb. u. 28 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0456-4; € 29,95

Kunstwerke haben meist ein deutlich längeres ‚Leben‘ als Menschen, weshalb ihre ‚Schicksale‘ oft zum Nachdenken über Geschichte und menschliches Verhalten im Allgemeinen anregen. Ein Musterbeispiel für ein derartiges Werk ist ohne Zweifel der *Genter Altar* der Brüder van Eyck, über den anlässlich des Themenjahres ‚1914. Aufbruch. Weltbruch‘ 2014 von der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin eine Ausstellung veranstaltet wurde. Ein großer Teil der Tafeln, aus denen sich dieses unbestrittene Hauptwerk der europäischen Kunst zusammensetzt, befand sich nämlich zwischen 1820 und 1920 (rechtmäßig) im Besitz der Berliner Museen. Nach dem Ersten Weltkrieg mussten die Gemälde jedoch – als Teil des Versailler Friedensvertrages – wieder an Bel-

gien zurückgegeben werden. Im Ausstellungskatalog von 2014 wurden vor allem die höchst interessanten ‚Abenteuer‘ des *Gener Altars* wieder aufgerollt, dessen Bestandteile im Laufe der Jahrhunderte mehrmals voneinander getrennt und wieder vereint wurden. Im Februar 2015 wurde in Berlin zudem auch ein Symposium veranstaltet, das sich vorrangig mit den (frühen) Kopien und Reproduktionen des Altars beschäftigte. Ein Großteil der Vorträge, die im Rahmen dieses Symposions zu hören waren, erschien kürzlich – unter dem Titel *Der Gener Altar. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen* – auch in Buchform. Wie eben angedeutet, ist es den Herausgebern leider nicht gelungen, alle Vorträge in dem Band zu versammeln. Dafür sind aber einige interessante Beiträge hinzugekommen, die auf dem Symposium noch nicht zu hören waren.

Um einen neuen Text handelt es sich auch beim ersten – und möglicherweise wichtigsten – Essay, in dem Birgit Schwarz die Ergebnisse ihrer Auseinandersetzung mit der Geschichte des *Gener Altars* während des Zweiten Weltkriegs präsentiert. Dieser Aufsatz ist also eigentlich noch ein Nachtrag zum Ausstellungskatalog von 2014, da er sich mit der Geschichte des berühmten Polyptychons beschäftigt. Und es ist möglicherweise auch kein Zufall, dass Schwarz' Überlegungen auf dem Symposium nicht zu hören war, denn sie hätten möglicherweise zu allzu lebhaften Diskussionen zwischen den internationalen Teilnehmern geführt. Gleich zu Beginn ihrer Ausführungen stellt Schwarz nämlich klar: „Die Tafeln waren im 19. Jahrhundert als legale Ankäufe an die deutschen Museen gelangt und hatten im Juli 1912 aufgrund von Auflagen des Versailler Vertrags an Belgien überstellt werden müssen. Die erzwungene Rückführung war von deutscher Seite und insbesondere von den betroffenen Museen nie akzeptiert worden, da die Haager Kriegskonvention von 1904 die Kompensation von Kriegsschäden mit Kulturgütern eigentlich verboten hatte.“ (13) Dies war auch der Grund dafür, dass zeitgleich mit der Besetzung Belgiens durch Deutschland im Mai 1940 Otto Kümmel, der Generaldirektor der Berliner Museen, die Rückführung der sechs Tafeln des Altars forderte, die sich bis zum Ersten Weltkrieg in Berlin befunden hatten. Aus Kümmels Sicht waren die Kunstwerke Deutschland geraubt worden und sollten ihren Eigentümern „ohne Rücksicht auf einen etwa später zu schließenden Frieden sofort zurückgegeben werden“.<sup>1</sup> Allerdings musste der *Gener Altar* dafür zunächst gefunden werden, denn zu diesem Zeitpunkt befand er sich nicht mehr in Gent. Da man dort mit der Rückforderung gerechnet hatte, brachte man den Altar und einige andere Kunstwerke nämlich noch rechtzeitig in die Kleinstadt Pau in den französischen Pyrenäen. Der Ort, an dem der Altar nun aufbewahrt wurde, scheint eine Zeit lang tatsächlich auch weitgehend geheim geblieben zu sein und wurde den Deutschen erst im Zuge der Besetzung Frankreichs und des gleichzeitig gestarteten großen Rückführungsprogramms bekannt. Dennoch entschied Hitler zunächst, die Rückführungen auf die Zeit nach Kriegsende und einem endgültigen Friedensvertrag zwischen Deutschland und Frankreich zu

---

1 Irene Geismeyer, „Ein Kunstwerk von Weltrang als Streitobjekt in zwei Weltkriegen“, in: *Forschungen und Berichte* 28 (1990), S. 234f.

verschieben. Erwähnenswert ist in diesem Kontext auch, dass sich Hitler bekanntlich sehr für Kunst interessierte und vor dem Ersten Weltkrieg sogar zweimal erfolglos versucht hatte, ein Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien zu beginnen. Ohne Zweifel hatte er den *Genter Altar* beziehungsweise Teile von ihm im Original in Berlin gesehen, da er die dortigen Museen während seiner Rekonvaleszenz im Lazarett in Beelitz bei Berlin im Jahr 1916 und ein Jahr später während eines Heimaturlaubes besucht hatte. Man darf bei ihm daher ein spezifisches Interesse am *Genter Altar* voraussetzen. Hitler scheint im Sommer 1942 auch persönlich den Befehl erteilt zu haben, den ganzen Altar, das heißt nicht nur die Tafeln, die sich ehemals in Berlin befunden hatten, ins Bergungsdepot auf Schloss Neuschwanstein zu transportieren. Dort befanden sich die Tafeln bis September 1944. Am 8. September 1944 wurden sie aufgrund der zunehmenden Bombengefahr in das Altausseer Salzbergwerk transferiert, das bereits seit 1943 als Bergungsort für Hitlers Kunstsammlungen genutzt wurde. Im April 1945 hatte August Eigruber Bomben in das Salzbergwerk einbringen lassen. Die Idee, lieber alle Kunstwerke zu vernichten, als sie den Feinden zu überlassen, scheint jedoch keineswegs auf Hitler zurückführbar zu sein. Vielmehr war es Hitlers ausdrücklicher Wille, dass „die geborgenen unersetzlichen Kunstwerke unter allen Umständen erhalten bleiben müssen“<sup>2</sup>. Die in dem Bergungsort Oberdonau untergebrachten Kunstwerke durften zwar nicht in Feinestand fallen, aber auch keineswegs endgültig vernichtet werden. Es sollten daher Vorkehrungen getroffen werden, um die Kunstwerke für längere Zeit einem etwaigen Feindzugriff zu entziehen. Dennoch wurden die Bomben erst am 4. Mai, also nach Hitlers Tod aus dem Bergwerk entfernt, und zwar auf Befehl des Gestapo-Chefs Ernst Kaltenbrunner. Am 8. Mai wurde das Salzbergwerk von Major Ralph E. Pearson der dritten US-Armee gesichert. Bei der anschließenden Begehung des Bergwerks fand man die Tafel mit Johannes dem Täufer entlang einer Bretterfuge in zwei Teile zerbrochen vor. Für die Restituierung der im Salzbergwerk gelagerten Kunstwerke waren die Kunstschutzoffiziere der US-Armee, die sogenannten *Monuments Men* Robert K. Posey und Lincoln Kirstein verantwortlich. Der *Genter Altar* war das allererste Kunstwerk, das ‚restituiert‘ wurde. Bereits im August 1945 brachte man ihn mit dem Flugzeug nach Brüssel. Zum Schluss ihrer Ausführungen stellt Birgit Schwarz noch klar, dass Hitler – entgegen einiger Vermutungen – nicht die Absicht hatte, den *Genter Altar* in seinem „Führermuseum“ ausstellen zu lassen (24). Seine Anweisung von 1941 war relativ eindeutig: Es sollte für die „umgehende Rückführung der Bilder des *Genter Altars* an das Berliner Museum“ gesorgt werden.<sup>3</sup> Sein Plan scheint (aus meiner Sicht) also gewesen zu sein, den gesamten Altar, das heißt auch diejenigen Tafeln nach Berlin zu bringen, die Ende des 18. Jahrhunderts nicht verkauft wurden, sondern in Belgien blieben.

Schwarz' Überlegungen enthalten einerseits viel implizite und explizite, zu- meist auch durchaus berechtigte Kritik an politischen Entscheidungen und Entschei-

2 BDA, Restitutionsmaterialien, Karton 22/1, Mappe 24.

3 Martin Bormann an Joachim von Rippentrop, 26. November 1941: BAK B 323/102, Nr. 777.

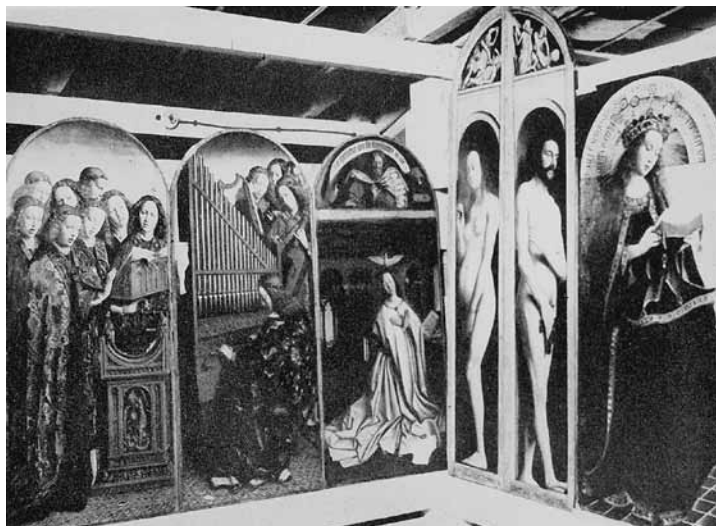


Der Genter Altar wird verpackt, Salzbergwerk Altaussee 1945, National Archives Washington D.C. (19)

Trägern des 20. Jahrhunderts. Kunstwerke wie den *Genter Altar* in den Friedensvertrag von Versailles mit einzubeziehen war jedenfalls einer von zahlreichen sehr folgenreichen Fehlern. Der zweite wichtige (implizite) Kritikpunkt von Schwarz betrifft die Arbeit der sogenannten *Monuments Men*: Offensichtlich wurden vor der Restituierung vieler Kunstwerke, die sich seit 1943 in Altaussee befanden, keine allzu umfangreichen Provenienzrecherchen durchgeführt. Bei vielen Werken wurden nachträglich, zum Teil Jahrzehnte nach ihrer Rückgabe, Provenienzrecherchen veranlasst, die vielfach bis zum heutigen Tag andauern. Es scheint aber auch nicht wenige Werke zu geben, deren Provenienz noch nicht erschöpfend genug erforscht ist oder wird. In diesem Sinne wirft Schwarz' Beitrag also auf der anderen Seite auch einige Fragen zur Geschichte des *Genter Altars* auf, die eventuell noch genauer erforscht werden sollten, darunter: Was waren die genauen Umstände des Verkaufs der Flügelbilder? Was ist seit der Rückführung von 1945 passiert? Haben sich die Berliner Museen einfach mit dieser Entscheidung abgefunden? Insgesamt ist das Studium der Geschichte dieses Kunstwerks daher sowohl lehrreich als auch überaus spannend, denn es war im Laufe der Jahrhunderte in zahlreiche menschliche Dramen involviert, anhand derer das zum Teil skandalöse Fehlverhalten einiger Persönlichkeiten aufgezeigt werden kann.

Dorothea Peters erläutert in ihrem Essay über die Geschichte der frühen Gemäldefotografie die eminente Rolle der Fotografie bei der Herausbildung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte. Das Potenzial der Fotografie wurde laut Peters in der von bürgerlichen Wissenschaftlern wie Gustav Friedrich Waagen, Heinrich Gustav Hotho und Julius Meyer geleiteten Berliner Gemäldegalerie schon früh erkannt (35). In beispielhaft liberaler Weise förderten diese Gelehrten die Fotografie, öffneten ihr die Sammlungen und bedienten sich ihrer als einer neuen Quelle der Kunst-

*Der Genter Altar im Salzbergwerk Alt-  
aussee, Abbildung  
aus: Report of the  
American Commis-  
sion for the Protec-  
tion and Salvage of  
Artistic and Historic  
Monuments in War  
Areas, Washington  
D.C. 1946 (20)*



forschung. So entstanden mehrere umfangreiche fotografische Galeriewerke, die der Kunstwissenschaft eine bis dahin ungekannte Fülle an Forschungsmaterial lieferten und spezifische Methoden wie das vergleichende Sehen mitetablierten. In Ruhe und beliebig oft ließen sich die Aufnahmen nun am Schreibtisch betrachten und ermöglichten eingehende stilkritische Studien. Auf diese Weise war es möglich, die Kenner-schaft vom individuellen, elitären Erfahrungswissen zum öffentlich diskutierbaren und demokratisch verhandelbaren Allgemeinwissen über Bilder zu transformieren. Durch fotografische Reproduktionen war es nämlich wesentlich einfacher, diese kunstwissenschaftliche Methode einer sehr viel größeren, anonymen Leserschaft zu vermitteln. Um 1860 gelang es zudem erstmals, die räumlich getrennten Teile des *Genter Altars* mithilfe der Fotografie jenseits aller Kirchen- und Museumsmauern im Abbild zu einem Ganzen zusammenzufügen. Die allerersten fotografischen Reproduktionen des *Genter Altars*, die in Hothos *Van Eyck-Album* 1861 veröffentlicht wurden, waren jedoch noch keine ‚echten‘ Reproduktionen nach Originalen. Fotografiert wurden nämlich gemalte Grisaillekopien nach den Originalen, da es der Fotografie noch nicht möglich war, Farben überzeugend in Grauwerte zu übersetzen. Dieses Problem kann man auch sehr gut an wenige Jahre später publizierten Fotografien nach den Originalen beobachten: Der hellblaue Himmel ist hier gänzlich überbelichtet, das heißt weiß, während dunklere Farbtöne beinahe schwarz erscheinen. Nur 20 Jahre später, zur Entstehungszeit der ersten großen fotografischen Galeriewerke, waren aber schon (Schwarzweiß-)Reproduktionen von sehr viel besserer, ja selbst nach heutigen Maßstäben hervorragender Qualität möglich. Das größere Problem war nun jedoch das Einholen der Genehmigungen zum Fotografieren der Gemälde. Insbesondere in Belgien nahm dies teilweise Jahre in Anspruch und war oft auch recht kostspielig, da sich die meisten Kunstwerke dort im Besitz der katholischen

Kirche befanden. Seit den 1880ern war es außerdem möglich, qualitativ hochstehende Drucke von Fotografien in großer Zahl zu erzeugen, die nicht allzu teuer waren. Die wichtigste drucktechnische Voraussetzung für die Entstehung des Kunstbuchs war dabei die Autotypie, die es ermöglichte, Fotografien zu rastern und somit in Texte einzufügen. 1909 beziehungsweise 1911 erschien ein erster illustrierter Katalog der Berliner Gemäldegalerie. Die verbesserte Abbildungsqualität veränderte dabei auch das Schreiben über Kunst. Da der Gegenstand der Darstellung auf der Abbildung zu sehen ist, legt der Text den Schwerpunkt nicht mehr auf die (gegenständliche) Bildbeschreibung, sondern vor allem auf die Beschreibung der Farben. Die ersten farbigen Reproduktionen von Kunstwerken gab es bereits 1899. Aufgrund ihrer mangelnden Qualität konnten sich diese Drucke jedoch in Fachkreisen zunächst nicht durchsetzen. 1911 erschien bei Seemann in Leipzig in der Reihe *Die Galerien Europas* ein *Album des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin*, das auch eine farbige Reproduktion der singenden und musizierenden Engel des *Gener Altars* enthielt. Und die in der Reihe *E. A. Seemanns Künstlermappen* erschienene Monografie über den *Gener Altar*, deren Publikation sich wegen des Ersten Weltkriegs bis 1921 verzögert hatte, ist heute gerade wegen der farbigen Reproduktion der seit 1934 verschollenen Tafel mit den Gerechten Richtern von besonderem Wert.

Peters' Ausführungen machen dem Leser vor allem zwei Tatsachen bewusst: zum einen, dass die Fotografie die Wissensvermittlung im Allgemeinen und somit vermutlich einen Großteil der Wissenschaften revolutionierte; und zum anderen, dass der Forschungsgegenstand der heutigen Kunstwissenschaft zum überwiegenden Teil Reproduktionen, also Fotografien, und eigentlich nur mehr selten originale Kunstwerke sind. Selbst Wissenschaftler, die überwiegend kennerschaftlich beziehungsweise stilkritisch arbeiten, kennen zwar zumeist auch das Original, verwenden jedoch beim Schreiben über Kunstwerke zumeist (sehr gute) Reproduktionen. Die Fotografie hat daher noch immer einen entscheidenden Einfluss auf das Fach und die Weiterentwicklung ihrer Methoden. Zwar scheint die formalanalytische Herangehensweise während der vergangenen Jahrzehnte nicht mehr sehr ‚modern‘ gewesen zu sein, aber dennoch wurde sie insbesondere auf dem Gebiet der spätmittelalterlichen Kunst weiterentwickelt. Hier geht es nach wie vor auch um Zuschreibungsfragen. Und tatsächlich gab es auch während der letzten Jahrzehnte neue Zu- und (vor allem) Abschreibungen. Dabei ist uns nicht immer bewusst, dass die Weiterentwicklung der Stilkritik unter anderen auch durch die laufende Verbesserung von Reproduktionstechnologien möglich wird. Mithilfe computergestützter Bildbearbeitungsmethoden und neuer Monitore kann man heute eine nahezu perfekte Darstellung der Farben erreichen; mit hochauflösenden Kamerasensoren lassen sich außerdem Aufnahmen von höchstem Detailreichtum erstellen, in denen man jeden einzelnen Pinselstrich und die individuelle Pinselschrift eines Künstlers besser als je zuvor, ja zum Teil sogar besser und vor allem leichter als am Original studieren kann (ein ‚Pionier-Projekt‘ ist hier ohne Zweifel <http://closertovaneyck.kikirpa.be/>). Dennoch sind Reproduktionen von höchster Qualität auch heute relativ kostspielig und in den meisten Fällen noch immer nicht verfügbar, weshalb das

Originalstudium häufig unumgänglich ist. Insbesondere die Wirkung von größeren Gemälden und Zusammenstellungen von Gemälden wird man aber wohl auch in Zukunft durch (verkleinerte) Reproduktionen kaum adäquat wiedergeben können.

Vom *Genter Altar* wurde im Auftrag des spanischen Königs bereits in den 1550er Jahren eine für damalige Begriffe sehr getreue Kopie angefertigt. Die einzelnen Tafeln dieser Kopie, die vom niederländischen Künstler Michiel Coxcie gemalt wurde, sind heute auf drei verschiedene Museen verstreut: die Gemäldegalerie in Berlin, die Alte Pinakothek in München und das Königliche Museum in Brüssel. Hélène Dubois widmet dieser alten Kopie eine sehr umfangreiche Studie, in der sie insbesondere der Frage nachgeht, ob beziehungsweise wie weit sie als Quelle für den ursprünglichen Zustand des *Genter Altars* und insbesondere als eine Hilfe bei der Identifizierung von späteren Übermalungen dienen könnte. Ihre bisherigen Untersuchungsergebnisse zeigen, dass Coxcies Kopie dem *Genter Altar* auf den ersten Blick zwar sehr ähnlich sieht, aber dennoch als ein eigenständiges Kunstwerk angesehen werden muss. Obwohl sie mithilfe einer Pause erstellt wurde, kann man doch bei fast jedem Detail zumeist geringfügige – höchstwahrscheinlich beabsichtigte – Veränderungen und ‚Verbesserungen‘ ausmachen. So wird etwa Marias Obergewand bei Coxcie unter der Brust der Figur durch einen Gürtel zusammengehalten und beim Halsausschnitt kann man den Saum eines Untergewandes erkennen, welches aus einem sehr dünnen weißen Stoff besteht – beide Motive sind beim Original nicht vorhanden. Auch die Gesichts- und Körperproportionen hat Coxcie minimal verändert. Und auch bei der Konfiguration der Gewandfalten gibt es beim genauen Hinsehen kleinste Veränderungen und Vereinfachungen. Durch Infrarot-Untersuchungen konnte man feststellen, dass ein Teil dieser Veränderungen bereits bei der Unterzeichnung vorhanden ist, zahlreiche Modifizierungen jedoch erst beim Ausführen der Malerei hinzugekommen sind. Als Quelle für das Aussehen des Originals im Jahr 1557 muss Coxcies ‚Kopie‘ Dubois zufolge daher „with due caution“ behandelt werden (105). Mit Blick auf die Identifizierung von Übermalungen ist die wichtigste Erkenntnis, die man durch Coxcies Kopie gewinnen konnte, dass ein Teil der Übermalungen wohl bereits 1557 vorhanden war.

Überaus interessante Vorträge hielten auf dem Berliner Symposium unter anderem auch Bénédicte Savoy über zwei Filme aus der Zeit um 1940, in denen der *Genter Altar* zum Teil zu nationalistischen Propagandazwecken funktionalisiert wurde, und Susan Frances Jones über die Vielgestaltigkeit der Inschriften auf den Gemälden van Eycks und deren Ursprüngen in der Kunst vor 1400. (Aus Platzgründen können ihre Beiträge hier jedoch nicht näher vorgestellt werden.)

Die meisten Essays in *Der Genter Altar. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen* stammen also nicht von van Eyck- oder Altniederländer-Spezialisten. Offensichtlich wollte man auf diese Weise dieses sehr erforschte Hauptwerk der europäischen Kunstgeschichte einerseits bewusst aus der Perspektive anderer (von der Altmeister-Forschung zum Teil sehr weit entfernter) Teildisziplinen des Faches beleuchten (es handelt sich im Grunde um eine Form von Interdisziplinarität), es aber andererseits auch in einem größeren historischen Kontext verankern. Dennoch

nahmen auch einige bekannte Spezialisten aktiv an der Veranstaltung teil: Den Abschluss bildete nämlich eine Podiumsdiskussion über aktuelle Probleme der van Eyck-Forschung (unter anderem) mit Till-Holger Borchert, Volker Herzner, Stephan Kemperdick, Maximiliaan Martens und Bernhard Ridderbos. Im letzten Teil der Publikation wurden daher (an Stelle einer Abschrift der Tonaufnahme der Diskussion) nach einer später verfassten Einführung von Joris Corin Heyder in fünf kürzeren Texten die Positionen dieser Herren zusammengefasst. Das Hauptthema der Diskussion war die 1832 entdeckte Rahmeninschrift auf den Flügeln des *Genter Altars*. Dieser zufolge wurde das Werk von Hubert van Eyck begonnen und 1432 von Jan van Eyck fertiggestellt. Im Anschluss an die Entdeckung der Inschrift entbrannte in der Forschung ein Streit darüber, welche Teile des Altars der jüngere und welche der ältere Bruder gemalt haben könnte. In der Podiumsdiskussion wurde jedoch insbesondere von Till-Holger Borchert hervorgehoben, dass es nach dem heutigen Stand des Wissens nicht möglich ist, beim *Genter Altar* eine ‚Händescheidung‘ vorzunehmen, zumindest keine, welche die Gemälde nur zwei Händen zuordnen will. Borchert wies in diesem Kontext auch darauf hin, dass beispielsweise der Stil der Malereien, welche die Tafeln des unteren Registers der Innenseite zeigen, zwar insgesamt altertümlicher erscheint und somit eher schwer mit den signierten Werken Jan van Eycks in Verbindung gebracht werden kann (159); zugleich aber sind auf diesen Tafeln als Teile der Landschaftsdarstellung mediterrane Pflanzen zu sehen – derartige Motive würden eher für Jan als Urheber dieser Malereien sprechen, da über ihn überliefert ist, dass er Reisen nach Südeuropa unternahm. Borchert glaubt daher, dass an der Ausführung des *Genter Altars* zahlreiche Werkstattmitarbeiter beteiligt waren und zitiert ein Dokument aus dem Jahr 1432, das die Bezahlung von ungefähr 12 Gehilfen Jan van Eycks belegt (158).

Die Echtheit der 1832 entdeckten Inschrift wurde seit den 1930er Jahren von mehreren Forschern angezweifelt. Der wichtigste noch lebende Vertreter dieser Position ist Volker Herzner, der ja auch bei der Diskussion in Berlin anwesend war. Ihm zufolge wurde die Inschrift erst im 16. Jahrhundert an den Rahmen der Tafeln angebracht (162). Herzner glaubt daher weder, dass der Altar 1432 fertiggestellt war, noch dass Hubert van Eyck, der bereits 1426 starb, irgendeinen Anteil an seiner Entstehung hatte (162). Allerdings war Herzner bei der Podiumsdiskussion anscheinend der einzige Forscher, der diese Ansicht vertrat. Zudem waren seine Argumente – zumindest im Vergleich mit den Argumenten der übrigen Teilnehmer – insgesamt nicht sehr zahlreich oder überzeugend. Auch Maximiliaan Martens betonte nämlich, dass die Existenz Huberts eigentlich nicht von der Hand zu weisen sei (obwohl außer dem *Genter Altar* keine konkreten Gemälde mit ihm in Verbindung gebracht werden können) und begründete seine Position durch weitere schriftliche Quellen für Huberts Aktivität und Ansehen als Maler im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts in Gent (171): Zum einen hätten sich nämlich im Genter Stadtarchiv mehrere Dokumente aus dieser Zeit erhalten, in denen ein Maler namens Hubert genannt wird; und zum anderen sei auch die Grabplatte Huberts in der Abteil St. Bavo in Gent erhalten. Diese befand sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in der Kathed-



rale von Gent und durch Christoph von Huerne beziehungsweise Marcus von Vaernewyk wurde auch die durchaus interessante Inschrift überliefert, die sich (angeblich) auf einer am Grab angebrachten Metallplatte befand. Stephan Kemperdick unterzieht diese Inschrift, in der Hubert als ein „hoch geehrter“ Maler bezeichnet wird, einer kurzen Analyse und kommt zum Schluss, dass sie wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt, das heißt keine Erfindung des 16. Jahrhunderts ist (165). Außerdem machte er auf einen Eintrag im Kostenbuch der Benediktinerabtei Sint-Pieters in Gent aus dem Jahr 1433 aufmerksam, den er als den ersten Beleg für die Besichtigung des *Genter Altars* ansieht (167). In dem Eintrag ist nämlich von einer Geldsumme die Rede, die ein „aelmoesener“ bezahlte, als er mit Joos Vijd, also dem Stifter des *Genter Altars* sprach, um ein „tafele“ zu sehen. Kemperdick vermutete, dass diese (mutmaßliche) Besichtigung des *Genter Altars* mit der Geburt Karls des Kühnen am 10. November 1433 zusammenhängen könnte, da der Eintrag auf den 22. November datiert ist (168). In der Diskussion wurde nämlich auch mehrfach auf den erklärungsbedürftigen Umstand verwiesen, dass die Vollendung des Altars in der Rahmeninschrift auf den 6. Mai 1432 datiert ist, wobei es sich um denselben Tag handelt, an dem Josse von Burgund, der erstgeborene Sohn Philipps des Guten und Isabellas von Portugal getauft wurde. Herzner erwähnte zudem auch, wenn auch in einem etwas anderen Kontext, dass die Cumäische Sibylle, die in einer Lünette auf der Außenseite des Altars dargestellt ist, die Gesichtszüge Isabellas von Portugal trägt (162). Die Entstehung beziehungsweise die Ikonografie des Altars scheint also, obwohl der Auftraggeber ein hochrangiger Bürger der Stadt Gent war, in irgendeiner Form mit der Herzogsfamilie zusammenzuhängen. Mehrere Indizien sprechen also für die Echtheit der Inschrift und somit auch für die Existenz Huberts, jedoch ist die Sachlage aus meiner Sicht nicht ganz so eindeutig, wie die meisten Teilnehmer der Berliner Diskussion suggerieren wollen. Dass der Maler Hubert van Eyck (als Bruder Jans) von Genter Lokalpatrioten des 16. Jahrhundert erfunden wurde,<sup>4</sup> ist daher nicht ganz auszuschließen. Eventuell wäre auch noch genauer zu untersuchen, ob es sich bei der Grabplatte in der Abtei von St. Bavo wirklich um Huberts Grabplatte handelt.

Ein weiteres wichtiges Diskussionsthema war die Ikonografie der Innenseite des *Genter Altars*. Von der älteren Forschung war diese überwiegend als ein Allerheiligenbild angesehen worden, wobei jedoch schon früh bemerkt wurde, dass die Darstellung Gottes im oberen Register und des Lammes beziehungsweise der Gerechten Richter im unteren Register für ein Allerheiligenbild ungewöhnlich ist. 1995 schlug Volker Herzner vor, die Innenseite des *Genter Altars* nicht als ein Allerheiligenbild, sondern als eine Darstellung der Neuen Welt Gottes zu interpretieren.<sup>5</sup> Die literarische Grundlage für dieses Bildthema seien die Abschnitte 21 und 22 in der Offenbarung des Johannes. Für Herzners Interpretation plädierte in Berlin – zu Recht – auch Bernhard

4 Nils Büttner, „Johannes arte secundus? oder: wer signierte den Genter Altar?“ in: *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, hrsg. von Barbara Welzel, Gütersloh 2004, S. 179–200.

5 Volker Herzner, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1995, S. 30–50.

Ridderbos (174), wobei er betonte, dass sich die Brüder van Eyck bei der Konzeption des Bildes vermutlich von Allerheiligenbildern inspirieren ließen, da diese Ikonografie sehr selten ist und sie daher keine ikonografischen Vorbilder hatten. Spätere Beispiele von Allerheiligenbildern, die dem *Genter Altar* sehr ähnlich sind, erklärt Ridderbos damit, dass diese Künstler sich wiederum vom *Genter Altar* inspirieren ließen (175). Beim Nachlesen der Bibelstelle wird sehr schnell klar, dass Herzners und Ridderbos' Interpretation der Innenseite des *Genter Altars* vollkommen zutreffend ist und der Text zahlreiche Abweichungen von der Allerheiligen-Ikonografie zu erklären vermag, einschließlich Gottes, des Lammes und des Lebensbrunnens. So heißt es hier unter anderem, dass es im Neuen Jerusalem keine Nacht gibt, da Gott ununterbrochen – gleichsam als die neue Sonne – über der Stadt und ihren Einwohnern, die als „Völker“ bezeichnet werden, leuchtet. Mehrfach wird außerdem auch der Strom des Lebens erwähnt, in dem das Wasser des Lebens fließt und der vom Thron Gottes und des Lammes ausgeht.<sup>6</sup> Obwohl der letzte Teil der Publikation den Untertitel *Eine Forschungskontroverse ohne absehbares Ende* trägt, dürfte also zumindest die Frage, was die Innenseite des *Genter Altars* zeigt, außer Streit stehen. Neue Erkenntnisse werfen aber oft auch neue Fragen auf, und so scheint es auch in diesem Fall zu sein, denn wir wissen zwar nun, was wir sehen, aber nicht, warum. Weshalb wurde gerade dieser Text als Quelle für Ikonografie der Innenseite des *Genter Altars* ausgewählt? Was bedeutet die Darstellung der Neuen Welt Gottes in diesem Kontext? Und wer hat das ikonografische Programm des Polyptychons überhaupt konzipiert? Diese Fragen wurden auf dem Berliner Symposium anscheinend nicht direkt angesprochen, was möglicherweise auch damit zusammenhängt, dass an der Diskussion nur männliche Forscher teilgenommen haben, die zum Teil schon seit dreißig Jahren zu diesem Thema publizieren, obwohl die Organisatoren auch mit renommierten Spezialistinnen wie Dagmar Eichberger oder Karin Gludovatz gut vernetzt sind.

Insgesamt ist es den Herausgebern aber dennoch gelungen, eine sehr interessante, nicht zu umfangreiche und daher auch gut lesbare Publikation zusammenzustellen, in der auch neue Perspektiven auf ein sehr erforschtes Hauptwerk der Kunstgeschichte eröffnet werden. Die Zusammenfassung der Podiumsdiskussion bietet eine sehr nützliche Orientierung im ‚Dschungel der van-Eyck-Literatur‘ und erleichtert somit den Einstieg in die van-Eyck-Forschung. Auf der einen Seite machen die im Rahmen des Berliner Symposiums angedeuteten neuen Probleme neugierig auf die zukünftige Forschung. Auf der anderen Seite sollte man sich stets bewusst sein, wie erforscht dieses Gebiet bereits ist, weshalb es angezeigt ist, neue Erkenntnisse heranreifen zu lassen, bevor man zur Feder greift. Insbesondere die Ikonografie des *Genter Altars* gibt nach wie vor große Rätsel auf, doch wird es vermutlich auch in Zukunft nicht möglich sein, mehr als Hypothesen zu dieser Frage aufzustellen. Nichtsdestotrotz darf man auf diese neuen Interpretationen schon sehr gespannt sein.

ANNA SIMON  
Wien

6 Offenbarung 21,27.