

wie zum Beispiel die Hinwendung zu den kleinsten, bis dato unbeachteten Lebewesen, und wie sich diese im Werk von Otto Marseus widerspiegeln. Doch hatte die empirisch orientierte Forschung nicht nur Einfluss auf Marseus' Kunst. Er selbst forschte und trug mit seinen Beobachtungen zu neuesten entomologischen Erkenntnissen bei. Durch seine Stilleben machte er Käfer, Frösche und Schlangen zu neuen Bildmotiven in der Kunst und folglich einem größeren Publikum zugänglich. Das Beispiel Marseus zeigt, wie sich in der Frühen Neuzeit Kunst und Wissenschaft reziprok befruchteten und voneinander profitierten. Eine künstlerische Einordnung von Otto Marseus und den Einfluss, den er auf andere Stillebenmaler wie Rachel Ruysch, die Tochter des berühmten Amsterdamer Arztes, hatte, werden im attraktiv gestalteten Katalogteil aufgezeigt. Darüber hinaus werden im Katalogteil erstmals vier bisher unbekannt Zeichnungen Marseus' besprochen, die von der berühmten Botanikerin Agnes Block in Auftrag gegeben wurden, um ihre international anerkannte Pflanzensammlung festzuhalten. Auch an diesem Beispiel zeigt sich Marseus' künstlerische Virtuosität, ein getreues Abbild der Natur zu schaffen, die er stets mit seinem eigenen Interesse für Pflanzen und Insekten zu verknüpfen schien (156ff.). Aufsätze und Katalogteil, der durch die hohe Qualität der Abbildungen und die Vielseitigkeit der Ausstellungsobjekte brilliert, ergänzen sich hervorragend. Es entsteht ein umfangreiches Bild eines bis dato kunsthistorisch nur wenig beachteten Ausnahmekünstlers, der durch seine scharfe Beobachtungsgabe zur Erforschung der Insekten beitrug, diese durch seine Kunst aus dem wissenschaftlichen Schatten holte und dadurch einen neuen Forschungszweig sowie einen neuen Stillebentypus in ganz Europa populär machte. Durch seine Gemälde schaffte er es, der Menagerie der Medusa ihren vermeintlichen Schrecken zu nehmen und neue Wege in Kunst und Wissenschaft zu begehen.

JANINA MODEMANN
Trier



Jean-Philippe Postel; Der Fall Arnolfini. Auf Spurensuche in einem Gemälde von Jan van Eyck; Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 2017; 174 S.; ISBN 978-3-7725-3003-6; € 22

Das sogenannte Arnolfini-Doppelbildnis in der Londoner National Gallery (Abb. 1) gehört neben dem Genter Altar zu den berühmtesten Werken Jan van Eycks und ist gleichzeitig eines der rätselhaftesten Gemälde der europäischen Kunstgeschichte. Das Bild zeigt einen Mann und eine vermutlich schwangere Frau, die in einem Schlafzimmer stehen. Die Frau hat ihre rechte Hand in die linke Hand des Mannes gelegt und der Mann hat seine rechte Hand erhoben, als ob er etwas schwören oder die Frau segnen würde. Vor ihren Füßen steht ein kleiner Hund. Auf der Rück-



Abb. 1: Jan van Eyck, Sogenanntes Arnolfini-Doppelbildnis, 1434, London, National Gallery

wand des Zimmers, in dem sich die Szene abspielt, hängt außerdem ein Rundspiegel, in dem die dargestellten Personen beziehungsweise ihre Spiegelbilder und zwei weitere Personen zu erkennen sind, die an der Stelle des Betrachters stehen müssten. Das Gemälde ist auf das Jahr 1434 datiert, denn über den Spiegel kann man die Inschrift ‚Johannes de eyck fuit hic 1434‘ entziffern. In der Forschung wurden im Zusammenhang mit diesem Gemälde vor allem zwei Fragen diskutiert: Um wen handelt es sich bei den dargestellten Personen und was machen sie, das heißt: wie ist die Szene zu interpretieren? Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde die zweite Frage allerdings leider in den Hintergrund gedrängt. Die dominierende Forschungsmeinung des vergangenen Jahrhunderts war, dass es sich bei den dargestellten Personen um einen italienischen Kaufmann namens Arnolfini und seine Ehefrau handelt. 2016 erschien jedoch bei Actes Sud/Classica eine Publikation mit dem Titel *L'affaire Arnolfini. Enquête sur un tableau de Van Eyck*, in der wieder die Frage der Interpretation der Szene in den Vordergrund gestellt und überdies auch die Arnolfini-Hypothese bezweifelt wird. Dieses ursprünglich in französischer Sprache erschienene Buch ist seit 2017 auch in einer deutschen Übersetzung verfügbar. Bezeichnenderweise ist sein Autor mit Jean-Philippe Postel jedoch kein bekannter Altniederländer-Spezialist, sondern ein Allgemeinmediziner in Ruhestand. Obwohl eine Hauptthese des Autors, auf die im Folgenden näher eingegangen wird, prinzipiell zu hinterfragen ist, handelt es sich bei der Publikation insgesamt um ein sehr lesenswertes, nützliches und vor allem unterhaltsames Buch. Einerseits enthält es nämlich einen guten Überblick über die bishe-



*Abb. 2: Jan van Eyck, Bildnis
Margareta van Eyck, 1439, Brügge,
Groeningemuseum*

rige Forschung zu diesem berühmten Werk, in der auch ältere Forschungsmeinungen und Interpretationen berücksichtigt werden, die außerhalb des englisch- und deutschsprachigen Raums in Vergessenheit geraten und somit teilweise nicht einmal mehr Spezialisten bekannt waren. Sie stellt für den Leser daher alle wesentlichen Informationen zu diesem Bild bereit und macht das Studium der äußerst umfangreichen Literatur überflüssig. Darüber hinaus wird, wie bereits erwähnt, der Fokus wieder auf die Frage gelenkt, was auf dem Gemälde eigentlich geschieht.

In der Tat sind die wichtigsten Teile des Buches aus meiner Sicht daher die Kapitel 2, 3 und 5, in denen ein guter Überblick über die Forschungsgeschichte des Bildes geboten wird, und zwar von seiner ersten Erwähnung im Inventar Margaretes von Österreich aus dem Jahr 1516 bis zur Publikation Marco Paolis (2010). Diese lässt sich wie folgt zusammenfassen: Ausgangspunkt für die These, der zufolge es sich beim Mann um einen Vertreter der reichen Kaufmannsfamilie Arnolfini aus Lucca handelt, ist das eben erwähnte Inventar Margaretes von Österreich, in dem das Bild als ‚Hernoul-le-Fin‘ bezeichnet wird. Crowe und Cavalcaselle brachten ‚Hernoul-le-Fin‘ erstmals – aufgrund der phonetischen Ähnlichkeit – mit dem Namen ‚Arnolfini‘ in Verbindung.¹ Darauf aufbauend versuchte W. H. James Weale 1861 die Porträtier-

¹ Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters*, London 1857, S. 65f.



Abb. 3: Jan van Eyck, *Bildnis eines Mannes*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (132)

ten als Giovanni di Arrigo Arnolfini und seine Frau zu identifizieren.² In der Folge entbrannte jedoch ein Streit darüber, um welchen Arnolfini es sich auf dem Bild handeln könnte – neben Giovanni Arrigo kamen nämlich auch Giovanni di Nicolao und Michele infrage. Erst Ende der 1990er schied Giovanni di Arrigo, auf dessen Seite sich übrigens auch Erwin Panofsky gestellt hatte, endgültig aus, da durch einen Archivfund nachgewiesen werden konnte, dass er erst 1447 heiratete. Mehrere Forscher – darunter vor allem Lorne Campbell – sprachen sich danach dafür aus, im Mann Giovanni di Nicolao zu sehen, obwohl dessen Frau Costanza Trenta bereits 1433 verstorben war.³ Postel betont gleich zu Beginn seiner Ausführungen, dass man letztendlich niemals wirklich nachweisen konnte, dass es sich beim Mann um einen Vertreter der Familie Arnolfini handelt, denn die Bezeichnung des Gemäldes als ‚Heroul-le-Fin‘ im Inventar von 1516 kann keinesfalls als ein Beweis für diese Hypothese angesehen werden (25). Dennoch gingen bekannte Forscher wie Panofsky oder Campbell wie selbstverständlich davon aus, dass es sich beim Mann ohne Zweifel um einen Arnolfini handelt. Folglich galt diese These als die allgemein akzeptierte Forschungsmeinung. So überrascht es auch nicht, dass das Gemälde auf der Homepage der National Gal-

2 W. H. James Weale, *Notes sur Jan van Eyck*, Brüssel 1861, S. 27f.

3 Lorne Campbell, *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London 1998, S. 198.



Abb. 4: Unbekannter Künstler, *Die Badestube* (Kopie nach Jan van Eyck), frühes 16. Jahrhundert, Cambridge (Massachusetts), Harvard Art Museums/Fogg Museum (138)

lery im Indikativ als ein Porträt von Giovanni di Nicolao Arnolfini und seiner Frau bezeichnet wird, obwohl es seit dem 19. Jahrhundert durchaus auch Versuche gab, die Porträtierten mit anderen Personen zu identifizieren.⁴ Noch vor der Arnolfini-Hypothese war nämlich Charles Lock Eastlake der Auffassung, dass es sich bei diesem Gemälde um ein Selbstbildnis Jan van Eycks mit seiner Frau Margareta handeln könnte.⁵ Dieser Meinung schlossen sich unter anderem auch Gustav Friedrich Waagen und Leon de Laborde an, der glaubte, dass Jan van Eyck Margareta erst ehelichte, als diese schon in einem sehr fortgeschrittenen Stadium ihrer ersten Schwangerschaft war.⁶ Tatsächlich kann diese Interpretation, insbesondere wenn man die Gesichtsausdrücke der Figuren genau studiert, aus meiner Sicht nicht ausgeschlossen werden. Das Einzige, was man in diesem Zusammenhang weiß, ist das Jahr der Geburt des ersten Kindes von Jan van Eyck: Es war das gleiche Jahr, in dem das Bild gemalt wurde, 1434. Der Zeitpunkt der Eheschließung zwischen Jan und Margareta ist jedoch nicht überliefert. Lange Zeit blieb es allerdings still um die Selbstbildnis-Hypothese. Erst 1952 sprach sich mit Maurice Walter Brockwell wieder jemand dafür aus,

4 <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> (5.4.2018).

5 *National Gallery Catalogue*, London 1847, S. 76; Charles L. Eastlake, *Materials for a History of Oil-Painting*, 1847, Bd. 1, S. 185.

6 Leon de Laborde, *La Renaissance des Arts à la cour de France*, Paris 1855, Bd. 1, S. 60–64.

im Gemälde ein Selbstbildnis von Jan van Eyck und seiner Frau zu sehen.⁷ Zu ihm gesellten sich später auch Pierre-Michel Bertrand (1997) und Marco Paoli (2010).⁸ Neben dem Datum der Geburt des ersten Kindes von Jan und Margareta sprechen für die Selbstbildnis-Hypothese vor allem auch die Gesichtszüge der porträtierten Frau, die ohne Zweifel Ähnlichkeit mit Margareta van Eyck besitzen. Margaretas Aussehen ist nämlich durch das Porträt aus dem Jahr 1439 bekannt (Abb. 2). Andererseits ist die Ähnlichkeit zwischen den Gesichtern nicht so groß, dass man zwingend die Identität der Frau auf dem sogenannten Arnolfini-Doppelbildnis mit Margareta van Eyck annehmen muss. Postel erwähnt im fünften Kapitel seines Buches jedoch auch noch einige weitere, durchaus interessante und teilweise auch sehr fantasievolle Deutungen des Gemäldes, deren Fokus nicht auf der Identifikation der dargestellten Personen liegt (45–47): So gab es im 19. Jahrhundert auch die Idee, dass es sich bei dem Bild um eine Handleszene handle, ein Astrologe lese also aus der Hand der Frau die Zukunft des Kindes, das sie erwartet.⁹ Erwin Panofsky glaubte, das Gemälde zeige ein geheimes Hochzeitsritual, mit dem die Verbindung von Giovanni di Arrigo Arnolfini und Giovanna Cenami in Anwesenheit von Zeugen, darunter auch Jan van Eyck, besiegelt wurde.¹⁰ Elisabeth Dhanens war der Ansicht, es handle sich um die Darstellung einer sogenannten „morganatischen Eheschließung“, das heißt einer „Ehe zur linken Hand“ zwischen Michele di Arrigo Arnolfini und einer Frau namens Elisabeth.¹¹ Besondere Sympathie entwickelt Postel – zumindest scheinbar – für Margaret Koster's Deutung, in der das Bild als eine Hommage post mortem von Giovanni di Nicolao Arnolfini an seine verstorbene Frau gesehen wird.¹²

Im Großteil des Buches wird die Frage, um wen es sich bei den beiden Personen auf dem Arnolfini-Doppelbildnis handelt, außer Acht gelassen. Postel begründet dies damit, dass Crowes und Cavalcaselles Vorgehen, das heißt das Verbinden von ‚Hernoul-le-Fin‘ mit ‚Arnolfini‘ aufgrund der phonetischen Ähnlichkeit einem Falschspielertrick gleichkomme (38). Erst auf den letzten Seiten kommt der Autor wieder kurz auf das Problem der Identität der Figuren zurück. Dafür geht er im vierten Kapitel genauer auf die Bezeichnung des Bildes als ‚Hernoul-le-Fin‘ im Inventar Margaretes von Österreich ein und versucht, dafür eine Erklärung zu finden. Zunächst macht er darauf aufmerksam, dass die wörtliche Übersetzung von ‚Hernoul-le-Fin‘ ‚der schlaue Arnulf‘ wäre (38). Anschließend verweist er auf eine seit dem Rosenroman überlieferte Tradition, der zufolge ein betrogener Ehemann als ‚Hernoul‘ oder ‚Arnoul‘, das heißt ‚Arnulf‘ bezeichnet wurde (39). Die Bezeichnung des Bildes als ‚Hernoul-le-Fin‘ müsse daher so verstanden werden, dass man im Mann auf dem Gemälde im 16. Jahrhundert

7 Marice W. Brockwell, *The Pseudo-Arnolfini-Portrait*, London 1952.

8 Pierre-Michel Bertrand, *Le Portrait de Van Eyck*, Paris 1997; Marco Paoli, *Jan van Eyck alla conquista della rosa. Il „Matrimonio Arnolfini“ della National Gallery Londra. Soluzione di un enigma*, Lucca 2010.

9 Louis Viardot, *Les Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*, Paris 1852, S. 29f.

10 Erwin Panofsky, „Jan van Eyck's Arnolfini Portrait“, in: *The Burlington Magazine* 64 (1934), S. 117–127.

11 Elisabeth Dhanens, *Hubert et Jan van Eyck*, Brüssel 1980, S. 198f.

12 Margaret L. Koster, „The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution“, in: *Apollo* 158 (2003), S. 3–14.

einen betrogenen, also ‚gehörnten‘ Ehemann sah. Postel macht in diesem Kontext auch auf die in einer alten Beschreibung erwähnte Rahmeninschrift des Gemäldes aufmerksam, bei der es sich um ein Zitat aus Ovids *Ars Amatoria* handelte. Die Sätze „Spar auch an Versprechungen nicht, denn was verschlägt’s zu versprechen? Reich an Verheißungen kann immer ein Jeglicher sein“ müssten daher laut Postel dahingehend interpretiert werden, dass die Frau ihrem Mann untreu sei (42). Zwischen der Sitte, betrogene Ehemänner ‚Hernoux‘ zu nennen und der Bezeichnung des Gemäldes als ‚Hernoul-le-Fin‘ könnte es aus meiner Sicht einen Zusammenhang geben, jedoch dürfte sich die Rahmeninschrift eher auf die vermutlich zum Schwur erhobene Hand des Mannes beziehen. Daher müsste also der Mann der Betrüger sein, da ja er derjenige ist, der etwas verspricht. Zwischen dieser mutmaßlichen Bedeutung von ‚Hernoul-le-Fin‘ und der Rahmeninschrift scheint daher ein Widerspruch zu bestehen.

Im sechsten Kapitel stellt der Autor die These auf, dass die Frau, die auf dem Gemälde zu sehen ist, zur Entstehungszeit des Bildes nicht mehr am Leben war (66). Die Frau sei daher ein Gespenst, das ihrem Mann erscheint, um ihn zu bitten, für ihre Seele zu beten, damit diese dem Purgatorium, also dem Fegefeuer schneller entkommen kann. Es handle sich um die Seele einer Frau, die an ihrer Schwangerschaft beziehungsweise während der Geburt ihres Kindes gestorben sei (117f.). Postel beruft sich dabei auf einen Text aus dem 19. Jahrhundert, in dem über die Erscheinung eines verstorbenen Verwandten Philipp Melanchtons berichtet wird (64–66).¹³ In der Tat ist die Ähnlichkeit zwischen der Szene, die auf dem Londoner Gemälde zu sehen ist und der Geschichte Nodiers groß: Wie Nodier berichtet, erschien der Tante Melanchtons der Geist ihres Mannes, der während ihrer Schwangerschaft verstorben war. Der Geist bat die Frau, ihre Hand in seine Hand zu legen, und dabei zu schwören, dass sie für seine Seele Gebete spreche und Messen lesen lasse. Dabei verbrannte ihre Hand und blieb für den Rest ihres Lebens schwarz. Laut Postel lässt sich diese kurze Erzählung auf einen Text aus dem 18. Jahrhundert zurückführen (65).¹⁴ Den ernsten Gesichtsausdruck des Mannes auf dem Gemälde interpretiert der Autor daher als Angst (66). Interessanterweise zitiert er jedoch nicht den älteren Text, sondern den jüngeren – Man kann nur vermuten, dass die Szene im älteren Text der Szene auf dem Gemälde nicht so ähnlich ist wie im jüngeren. Die Ähnlichkeit der Szenen ist in meinen Augen allerdings entweder Zufall oder Nodier kannte das Arnolfini-Doppelbildnis und ließ sich beim Schreiben der Geschichte davon anregen. Im folgenden Kapitel versucht Postel den Glauben an das Purgatorium und die Erscheinung von Gespenstern, sogenannten Wiedergängern, durch verschiedene Texte aus dem späten Mittelalter und der frühen Neuzeit zu illustrieren (70–80). Auch erklärt er die Abwesenheit des kleinen Hundes im Spiegelbild dadurch, dass es sich auch bei diesem um einen Geist handelt. Zwei wichtige Motive des Bildes interpretiert er – in Anlehnung an Margaret Koster – als Symbole des Lebens beziehungsweise des Todes: die brennende Kerze auf dem Leuchter, der über

13 Charles Nodier, *Infernalía*, 1822, http://www.beq.ebooksgratuits.com/vents/Nodier_Infernalía.pdf (Zugriff zuletzt am 9.4.2018).

14 Dom Augustin Calmet, *Traité sur les Apparitions des Esprits*, 1759, S. 326.

den Köpfen der Figuren hängt, und den Spiegel, der von einem Rahmen umgeben ist, in den winzige Szenen der Passion und der Auferstehung Christi eingelassen sind (82–84). Die brennende Kerze befindet sich nämlich auf der Seite des Mannes, während auf der anderen Seite nur mehr das herabgeflossene Wachs einer bereits erloschenen Kerze sichtbar ist. Was den Spiegel angeht, muss man Postel jedoch widersprechen: Zwar ist zutreffend, dass sich die Passionsszenen, in denen Christus noch lebt, auf der Seite des Mannes befinden, jedoch geht es bei den Szenen auf der Seite der Frau eindeutig nicht um den Tod sondern um die Auferstehung – dies ist ein bedeutender Unterschied. Im elften Kapitel weist Postel jedoch auf eine weitere Interpretation der Kerze hin: In früheren Jahrhunderten sei es nämlich Brauch gewesen, dass schwangere Frauen in ihren Häusern eine Kerze für die heilige Margarete, die Schutzheilige der Schwangeren, entzündeten, um sich gegen die Schmerzen der Entbindung zu wappnen (114). Neben der Einrichtung des Zimmers, die weitgehend den Anweisungen Eleonore von Poitiers' für die Niederkunft¹⁵ folgt, sei diese somit ein Beweis dafür, dass die Frau auf dem Bild tatsächlich schwanger ist.

Die roten Hausschuhe, die im Hintergrund vor der Bank zu sehen sind, scheinen Postels Interpretation jedoch zu widersprechen, denn sie können nur einer Frau gehören, die lebendig ist. Der Autor versucht sie allerdings so zu erklären, dass es im Gemälde eigentlich um drei Personen geht: den Mann, seine erste Frau, die während der Schwangerschaft beziehungsweise Geburt starb, und seine zweite Frau, die zu dem Zeitpunkt, als der Geist der ersten Frau erschien, unmittelbar vor der Geburt ihres Kindes stand (127). Postel glaubt außerdem auch, dass im Bild ‚Morz‘, also das altfranzösische Wort für Tod ablesbar sei: Die Silhouetten des Mannes und der Frau bildeten das M, der Spiegel das O, die Holzpantinen im Vordergrund das R und die Bordüre am Surcot der Frau das griechische Theta. Gleichzeitig gibt er aber auch zu, dass diese Lesart eine Illusion sein könne und ist sich bewusst, „dass man in einer Wolke ein Pferd, einen Forsch und eine Armee erkennen kann“ (129).

Zum Schluss kommt er wieder auf die Frage der Identität der Personen zurück. Aufgrund des Datums 1434 entscheidet er sich beim Mann für Jan van Eyck, wobei er jedoch vorsichtig ist und betont, dass seine Identität als Jan van Eyck nicht als bewiesen angesehen werden könne (145, 147). Was die Identität der Frau angeht, bleibt er jedoch seiner Interpretation treu: Jan van Eyck habe vor Margareta bereits eine erste Ehefrau gehabt, die bei der Geburt ihres Kindes gestorben sei. Kurz vor der Geburt seines Kindes, das 1434 getauft wurde, habe Jan van Eyck seine erste Frau als ‚Wiedergängerin‘ heimgesucht. Dieses Ereignis sei auf dem Gemälde festgehalten. Allerdings ist sich Postel auch etwas unsicher: „Alles verleitet dazu, dies zu glauben, aber nichts beweist es. Nachdem wir eine ganze Reihe Trugbilder aufgeklärt haben, sind wir an einem Punkt angekommen, an dem uns nichts anderes übrig bleibt, als zu akzeptieren, dass wir dem Bild seine Rätselhaftigkeit lassen müssen“ (147). Im vorletzten Kapitel wird aber auch auf zwei Werke hingewiesen, die mit dem sogenannten

15 Aliénor de Poitiers, „Les Honneurs de la Cour“, in: *La Curie de Sainte-Palaye, Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, 1781, Bd. 2, S. 241.

Arnolfini-Doppelbildnis eng zusammenhängen: das *Bildnis eines Mannes* von Jan van Eyck in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin (Abb. 3) und ein Gemälde, welches eine *Badestube* zeigt und höchstwahrscheinlich eine Kopie nach einem verschollenen Original von Jan van Eyck ist (Abb. 4). Das erste Bild ist deshalb von Interesse, weil es ohne Zweifel denselben Mann zeigt wie das Londoner Gemälde. Wenn es sich bei diesem um ein Selbstbildnis handelt, muss daher auch jenes ein Selbstporträt sein. Keines der beiden Werke kann jedoch als ein Beweis für die Selbstbildnis-Hypothese angesehen werden, denn die Identität des Mannes ist nicht bekannt. Beim Modell des Berliner Bildnisses kann es sich natürlich auch um einen Auftraggeber Jan van Eycks handeln und dieser wäre dann auch mit dem Auftraggeber des Londoner Bildes identisch. Unwahrscheinlich dürfte es auch sein, dass das Berliner Porträt das Gegenstück zum Bildnis Margareta van Eycks in Brügge war, denn Format, Größe und Figurenmaßstab der Gemälde stimmen nicht genau überein. Das Gemälde der *Badestube* hingegen zeigt einen Raum, der dem Zimmer auf dem Arnolfini-Doppelbildnis sehr ähnlich ist. Jedoch steht darin nun anstelle des Mannes neben einer Frau, die vermutlich mit der Frau in London identisch ist, eine unbedeckte Frau, welche die roten Hausschuhe trägt, während sie sich wäscht. Vor diesem Hintergrund erscheint das Arnolfini-Doppelbildnis also noch rätselhafter.

Manchen Lesern mag Postels Deutung dieses berühmten Gemäldes zunächst als seltsam, ja geradezu absurd erscheinen. Jedoch ist sich der Autor meines Erachtens der Absurdität seiner Überlegungen bewusst. Man kann sein Buch daher auch als einen ironischen, teilweise vielleicht sogar ein wenig satirischen oder provokanten Kommentar zur Forschungsgeschichte dieses Kunstwerks und zu kunstwissenschaftlichen Debatten im Allgemeinen interpretieren. Indirekt weist er somit auf die Absurdität und Lächerlichkeit mancher Ideen hin, die im Zusammenhang mit diesem Werk publiziert wurden. Direkt spricht er ja die Unwissenschaftlichkeit bei der Verbindung von ‚Hernul-le-Fin‘ mit ‚Arnolfini‘ an. Die ‚Arnolfini-Hypothese‘ wurde in der Folge so oft wiederholt, dass sie sich irgendwann zu einer (vermeintlichen) Tatsache verfestigte. Schließlich wurden auf diese höchstwahrscheinlich falsche Annahme weitere, noch absurdere Interpretationen aufgebaut. So ist Postels Deutung wohl nicht zuletzt als eine Kritik an Kusters Beitrag anzusehen. Die neuesten Forschungstendenzen zeigen also eindeutig wieder in die Richtung, das Arnolfini-Doppelbildnis als ein Selbstbildnis Jan van Eycks mit seiner schwangeren Ehefrau Margareta zu interpretieren. Postel ist jedoch darin zuzustimmen, dass man in diesem Kunstwerk nicht vorrangig ein Doppelbildnis sehen sollte, sondern ein großartiges, ja einzigartiges niederländisches Gemälde aus dem 15. Jahrhundert, das einen Mann und eine Frau zeigt, die mit einer Mischung aus Angst, Sorge, Unsicherheit, aber auch ein wenig Freude in ihre gemeinsame Zukunft blicken. Das Buch enthält also keine bedeutenden neuen Erkenntnisse, aber es versucht, die Aufmerksamkeit der Forschung wieder auf das Wesentliche zu lenken. Man darf daher auf weitere unterhaltsame und fantasievolle Texte aus der Feder dieses Autors gespannt sein.

ANNA SIMON
Wien