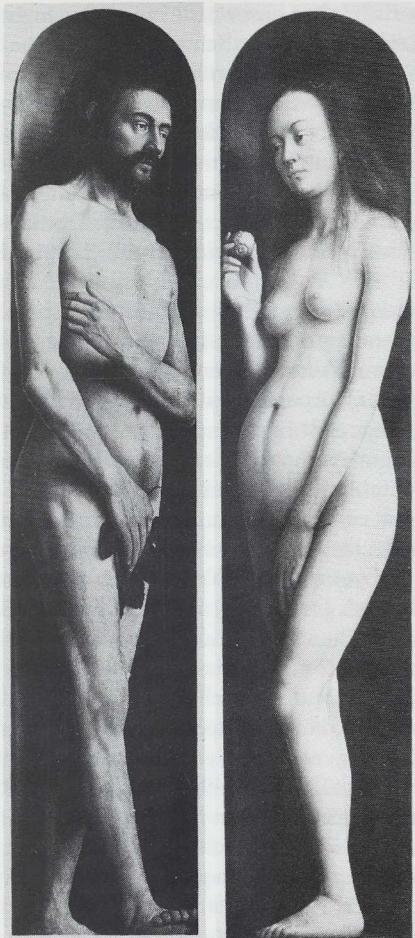


Die Frage nach der Autonomisierung des Aktbildes und der Geschlechterdifferenz in der Kunst Jan van Eycks ist ungewöhnlich. Ungewöhnlich für eine kunsthistorische Forschung, die ihren Gegenstand – den Akt – nur immanent nach künstlerischer Herkunft, Entwicklung und symbolisch-allegorischen Implikationen untersucht. Weder die Spezialliteratur zu Jan van Eyck noch die einschlägigen Überblickswerke zur Geschichte der Aktmalerei stellen Fragen nach Bedeutung und Funktion der Entstehung der Aktkunst für das Verhältnis der Menschen zur Nacktheit, zu ihrem Körper und zur Sinnlichkeit. Signalisiert die Entstehung der Aktmalerei eine Überwindung des theologischen Sündendiskurses über den Körper und somit eine Befreiung der Sinnlichkeit¹ oder aber im Gegenteil eine Affektsublimierung, wie sie Norbert Elias für den Prozeß der Zivilisation beschrieben hat?² Diese Fragen können allerdings nicht losgelöst vom Problem der Geschlechterdifferenz gestellt werden: Wessen Körper wird denn in der Aktkunst von wem für wen wie präsentiert?³

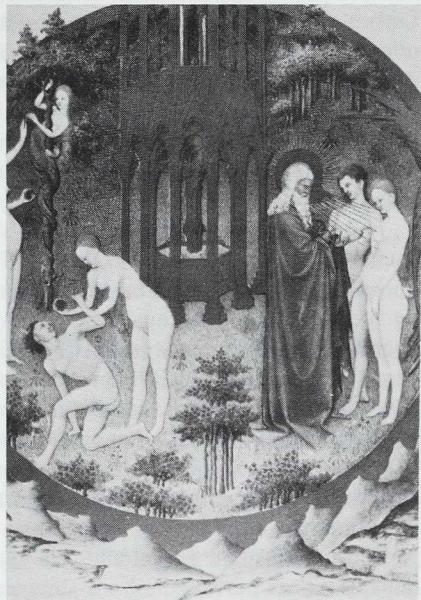
Die kunsthistorische Forschung zur Geschichte der Aktmalerei neigt dazu, deren Entstehung einseitig in Italien zu lokalisieren. Geburtsort der »eigentlichen« Aktmalerei konnte demnach nur die an der Antike orientierte italienische Renaissance gewesen sein.⁴ So rechnet Kenneth Clark in seinem Standardwerk *The Nude* die Eva am Genter Altar noch der gotisch-mittelalterlichen Tradition zu und registriert lediglich einen gewissen Detailrealismus.⁵ In dem Überblickswerk *Der nackte Mensch in der Kunst* von Friedrich Bayl⁶ wird Jan van Eyck nicht einmal einer Erwähnung für würdig befunden. Die Unterschätzung der historischen Bedeutung des Beitrags van Eycks für die Entwicklung der Aktmalerei ist wohl auch durch den Verlust an Originalen bedingt. Zwei profane Aktbilder van Eycks sind uns lediglich durch Kopien beziehungsweise eine schriftliche Quelle überliefert.

Im Original sind uns nur *Adam und Eva* vom Genter Altar⁷ erhalten geblieben. Adam und Eva werden als nackte Figuren in Lebensgröße konzipiert. Sie sind in die heilsgeschichtliche Symbolik eingebunden: Ihr Sündenfall machte die Erlösung notwendig; Eva ist Antitypus zu Maria, Adam zu Christus. Ist der Altar geschlossen, decken sich die beiden Tafeln des ersten Menschenpaares mit der des Weltenherrschers. Neu und für die damalige Zeit fast anstößig mußte die Herauslösung der Stammeltern aus der Schar der Anbetenden wirken und ihre Platzierung auf gleicher Höhe und fast im gleichen Maßstab wie die Deesis.⁸

Die künstlerischen Voraussetzungen für die beiden Akte liegen in der Wand- und Buchmalerei, insbesondere des niederländisch-burgundischen Kunstkreises, und in der gotischen Plastik. Die Kunst der Brüder Limburg ist als wesentliche Voraussetzung anzusehen, so etwa Adam und Eva im Paradies des Stundenbuchs *Très Riches Heures* des Duc de Berry von 1411-16.⁹ Die Figur der Eva lehnt sich eng an das Vorbild an: In der Haltung der Venus-pudica-Geste, die bei van Eyck allerdings in dem lockeren Fall des Armes als natürliche Haltung erscheinen soll und die Intention des Verdeckens der Scham vergessen läßt. Ihre Scham ist denn auch fast zur Gänze sichtbar. Auch das Schönheitsideal der fruchtbaren und damit schwangeren Frau, der gelängte Körper mit den runden Brüsten und dem kleinen Kopf ist noch dem gotischen Schönheitsideal verpflichtet. Dennoch durchbrechen die Eyckischen



1 u. 2 Jan van Eyck, Genter Altar: Adam. Eva. Gent, St. Bavo, 1432



3 Gebrüder Limburg, Très Riches Heures de Jean Duc de Berry. Chantilly, Musée Condé, fol. 25v, Paradies, Detail

Akte die spätmittelalterliche Tradition in zweifacher Hinsicht: durch den monumentalen Maßstab (sie sind etwas überlebensgroß)¹⁰ und die genaue Naturbeobachtung. Es sind die ersten monumentalen Akte der Tafelmalerei nördlich der Alpen. Die Größe bedeutet in der Tat eine neue Qualität: Sie steigert die Fiktion der Lebensnähe, ermöglicht erst eine exakt beobachtete und plastisch durchgebildete Körperlichkeit. Zum ersten Mal in der Geschichte der nachantiken Malerei wird der nackte menschliche Körper als Ganzes Objekt von Naturstudium. Aus zeichenhaft abstrakten Figurinen ist das Abbild realer Leiblichkeit geworden. Van Eyck beobachtet die Stellung des Körpers im Raum und die daraus resultierenden Verkürzungen. Auffallend ist Adams rechter Fuß, der über den Bildrahmen ragt, so daß der Betrachter seine Zehen in Untersicht sieht. Dieser *Trompe-l'œil*-Effekt erhöht beträchtlich den Illusionismus der plastischen Figur. Genau studierte van Eyck den Knochenaufbau des Körpers, die Muskeln, Sehnen und Adern. Durch zarte Licht-Schatteneffekte wird die Struktur der Hautoberfläche eingefangen. Bei Adam ist das Inkarnat an Gesicht und Händen dunkler als am übrigen Körper, ein Beweis echten Naturstudiums.

Der Idealtypus der Schwangeren ist mittelalterlich; aber hier wurde eine Schwangere zum Aktmodell. Ihr vorgewölbter Bauch zeigt die für die Schwangerschaft charakteristische betonte Mittellinie (*Linea alba*), ihr Nabel ist durch die Spannung des Leibes sichtlich gedehnt. Van Eyck geht nicht primär von Proportions- und Anatomiestudien oder einem direkten antiken Vorbild aus wie viele der italienischen Renaissancekünstler, sondern von der visuellen Erfahrung. Man muß sich bewußt machen, was es bedeutet, daß hier erstmals der menschliche Körper einer exakten Beobachtung unterzogen und so genau wie möglich reproduziert worden ist. Der Betrachter erhält den Eindruck einer »objektiven« Wiedergabe eines weiblichen und eines männlichen Körpers.

Bei genauerer Betrachtung von Adam und Eva aber fällt eine geschlechtsspezifische Differenzierung im Verhältnis Naturalismus und Idealisierung auf. Gegenüber der dezidiert raumillusionierenden Plazierung Adams, seinem kantigen Umriß und der plastischen Herausmodellierung einzelner Körperpartien wird Eva mit ihren abgerundeten Formen stärker der Bildfläche angepaßt. Adams Fuß überschneidet den Bildraum und verleiht damit der ganzen Figur Aktivität. Evas Fuß steht fast parallel am unteren Bildrand. Adams aufgerichteter Oberkörper und das durchgestreckte Bein veranschaulichen Dynamik. Eva ruht leicht zusammengesunken in sich selbst. Das Stand/Spielbeinmotiv wird nicht als Hinweis ihrer willensbetonten Eigenbewegung genutzt, sondern versteckt und verschliffen. Van Eyck wählt den Blickpunkt so, daß nur ein Bein richtig zu sehen ist. Dadurch erscheint Evas Bauch geradezu ballonhaft aufgebläht; das sichtbare Zeichen ihrer Fruchtbarkeit wird somit besonders hervorgehoben. Eine zarte Lichtkante hebt Adams rechte Schulter plastisch aus dem dunklen Bildgrund hervor, Evas Schulter ist voll ausgeleuchtet und schmiegt sich als eine Fläche an den Bildrahmen. Adams Hautoberfläche ist genau differenziert, kleine Grübchen sind festgehalten, starke Licht-Schattenbahnen durchkreuzen den Körper. Evas Körper ist regelmäßig, makellos, aber eben auch weniger differenziert. In der Gestaltung ihres Körpers bleiben Spuren gotisch-abstrahierender Darstellungsweise sichtbar. Adams Hautfarbe ist etwas dunkler, vor allem im Gesicht und an den Händen. Eine ähnliche geschlechtsspezifische Differenzierung unterscheidet die Köpfe. Die Dreidimensionalität des Adamkopfes wird durch seine etwas stärkere seitliche Drehung und die Herausmodellierung der Backenknochen betont. Sein Umriß ist eckiger, der ihre ovaler und ganzheitlicher. Sein Mund ist leicht geöffnet und läßt die Zähne sichtbar werden. Evas Lippen bleiben geschlossen. Seine Augen sind von der Nase leicht angeschnitten, und seine Brauen und Wimpern ragen über den Gesichtsrand hinaus, weiße Lichtpunkte verleihen den Augen Lebendigkeit und Aktivität. Evas Augen werden nicht überschritten und überschneiden nicht, kein Glanzlicht bringt sie zum Leuchten.¹¹ Diese geschlechtsspezifische Formgebung läßt sich nicht erschöpfend durch die biologische Verschiedenartigkeit männlicher und weiblicher Erscheinungsformen begründen. Zusätzlich wird die geschlechtsspezifische Differenzierung durch künstlerische Gestaltungsmittel wie Stellung im Raum und Licht-Schatteneffekte hergestellt. Bemerkenswerterweise finden wir bei den Portraits diese Idealisierung nicht. Die Gattin des Stifters Joos Vyd, Isabelle Borluut oder auch Margarete van Eyck sind mit der gleichen akribischen und schonungslosen Genauigkeit portraitiert wie die Männer. Läßt sich daraus schließen, daß das Idealbild einer Frau weiter von der realen Frau entfernt ist als das Idealbild des Mannes vom realen Mann, bei dem die Individualisierung Teil des

Ideals selbst ist? Daß somit lediglich das Bild des Mannes als autonomes bürgerliches Individuum vorgestellt wird? Ihre Brisanz erhalten die Bilder dadurch, daß die Akte in Anatomie und Oberflächengestaltung der natürlichen Erscheinung entsprechen, wogegen spezifisch gestalterische Mittel wie Stellung im Raum und Licht-Schattenbehandlung zurückhaltend eingesetzt sind. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, die geschlechtsspezifischen Merkmale seien ausschließlich natürliche und nicht auch künstlich-künstlerisch hergestellt. Van Eycks Naturalismus suggeriert, die geschlechtsspezifischen Unterschiede seien keine Zuschreibungen, sondern den dargestellten Personen immanent. Bereits in der vor-eyckischen Kunst, beispielsweise bei den Brüdern Limburg, besteht eine Tendenz, bei weiblichen Personen die Schönheit, bei männlichen eher ihre imposante Persönlichkeit hervorzuheben. Die Geschlechterpolarisierung erreicht aber bei Jan van Eyck gerade auf Grund des Naturalismus seiner Kunst eine andere Qualität. Ich möchte diese neue Qualität als »Vernatürlichung« der Geschlechterdifferenz bezeichnen.

Die Polarisierung und Hierarchisierung der Geschlechtscharaktere, die Kritik an ihrer Reduktion auf naturgegebene und nicht historisch-soziale Bedingungen und die damit verbundene Legitimation bestimmen wesentlich den feministischen Diskurs der letzten zehn bis fünfzehn Jahre. Sherry Ortner eröffnete diese Diskussion mit ihrem 1974 erschienenen Artikel *Is Female to Male as Nature is to Culture?*¹² Ortner ging von einem anthropologisch-strukturalistischen Ansatz aus und postuliert, daß die dualistische Zuordnung der Frau zur Natur, des Mannes zur Kultur ein pankulturelles Phänomen sei. Die Frau werde auf Grund ihrer Gebärfähigkeit als der Natur näher definiert; in dem Kampf des Mannes gegen die Natur werde diese Nähe zur Natur als negativ abgewertet. Karin Hausen besteht hingegen in ihrem fundamentalen Aufsatz über *Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben* (1976)¹³ auf einer historischen Sichtweise. Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere in eine Frau, die als naturnahe, passiv, emotional und unfähig zu geistigen Fähigkeiten definiert wird und einen Mann, der als aktiver intellektueller Kulturträger fungiert, wird von Karin Hausen als Resultat industriell-kapitalistischer Bedingungen in die Zeit des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts historisch eingegrenzt. Die Analysen Karin Hausens wurden durch etliche Arbeiten zum 18./19. Jahrhundert vertieft, erweitert, aber auch als historisch zu begrenzt kritisiert. So belegte beispielsweise Brita Rang, daß die geschlechtspolaren Muster nicht im 18. Jahrhundert »erfunden« wurden, sondern vielmehr eine lange Vorgeschichte haben, die zumindest bis in die griechische Antike zurückreicht.¹⁴ Nach Brita Rang ging es im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht um die Erfindung, sondern im Gegenteil um die Aufrechterhaltung überalterter, bereits fragwürdig gewordener Muster. Die naturgegebene Anders- und Minderwertigkeit der Frau wurde bereits in der hylemorphistischen Zeugungslehre des Aristoteles entwickelt. Mit der verstärkten Aristotelesrezeption in der Scholastik, vor allem bei Thomas von Aquin, gewann der naturphilosophische Diskurs über die Frau gegenüber der rein theologischen Argumentation an Bedeutung.¹⁵ Bei Thomas von Aquin wird die Minderwertigkeit der Frau nicht von Evas Formung aus Adams Rippe oder ihrer Rolle im Sündenfall abgeleitet, sondern mit Berufung auf die Zeugungslehre »des Philosophen« biologisch »aus Einsicht in die Struktur der Sache«. Thomas postuliert, Aristoteles folgend, ein grundlegendes Strukturprinzip, das auch bei der Zeugung wirksam sei und allen Dingen innewohne: In dieser Konzeption gibt es ei-

nen passiven Stoff (hylae) und eine aktive formende Kraft (morphae). Bei der Zeugung ist der männliche Samen als aktiv gedacht, das weibliche Blut der Gebärmutter als passive Materie. Der Mann vertritt also das formende, aktive Prinzip. Da das gestaltende Prinzip immer nach der ihm eigentümlichen Gestaltungskraft darauf abzielt, Gleiches hervorzubringen¹⁶, zielt der Mann immer auf die Hervorbringung eines männlichen Menschen. Durch äußere Umstände und Zufälle aber kommt es auch zur Zeugung eines weiblichen Menschen, zu einer Femina, die als *mas occasionatus*, als *verhinderter Mann* beschrieben wird.¹⁷ Von diesen Überlegungen ausgehend wird der Frau eine untergeordnete Position von Natur aus zugewiesen. Zusätzlich wird der Frau über die biologische Argumentation der Säftelehre und niedrigen Körpertemperatur ein Mangel an Ratio und physische und psychische Schwäche unterstellt. Es wird also mit naturphilosophischen und nicht primär theologischen Begründungen das andere und mindere So- und Tätigsein der Frau legitimiert. Bereits Thomas von Aquin weist der Frau, so sie nicht die klösterliche Lebensform gewählt hat, den Platz als Hausfrau und Mutter in der Familie zu. Bestimmend für das spätmittelalterliche Denken über die Frau war offensichtlich – wie in anderen Bereichen auch – ein Gemisch aus Theologie und Naturlehre, die sich gegenseitig stützten und ergänzten. Im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit gewann die naturwissenschaftlich argumentierende Seite gegenüber der theologischen an Bedeutung. Es wäre sehr aufschlußreich, die diesbezüglichen Äußerungen der Ärzte und Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts zu untersuchen. Vor allem die verstärkte Rezeption der Säftelehre des Galenus und des Hypokrates spielten für die Ausarbeitung dieser Vermischung von Biologie und zugeschriebenen geschlechtsspezifischen Wesensmerkmalen eine Rolle. Leider hat sich die feministische Diskussion auf die Entwicklung des 18. und 19. Jahrhunderts konzentriert, der frühneuzeitliche Diskurs, insbesondere der medizinische, ist noch kaum bearbeitet.

Jan van Eyck reproduziert somit durchaus Konzepte seiner Zeitgenossen. Er entwirft keine neuen Vorstellungen. Neu aber ist ihre Verbildlichung. Van Eyck leistet somit einen Beitrag zur Verfestigung des Paradigmas der naturgegebenen Geschlechterpolarität.

Es bleibt ein entscheidendes Problem offen: Wird die vorgestellte Verschiedenartigkeit von Mann und Frau hierarchisch gewertet? Ich kann diese Frage nicht eindeutig beantworten. Das Für und Wider soll hier aber zur Diskussion gestellt werden. Einerseits läßt sich in der konkreten Gestaltung des ersten Menschenpaares am Genter Altar trotz der Differenz keine Abwertung der Eva ablesen. Also: Andersartigkeit, aber Gleichwertigkeit? Läßt sich daraus schließen, daß im Bild die Frau eben gerade nicht als *mas occasionatus* vorgestellt wird? Der Begriff *mas occasionatus* beinhaltet ja, daß der Mann den Maßstab abgibt, an dem die Frau gemessen und als minderwertig definiert wird. *Cum masculus sit quid perfectum, femina vero quid imperfectum et occasionatum*¹⁸, schreibt Thomas von Aquin. Die entsprechenden Passagen von Albertus Magnus sind noch frauenfeindlicher.¹⁹ Ist es denkbar, daß im Bild van Eycks die Minderwertigkeit der Frau aufgehoben wird? Oder aber müssen wir davon ausgehen, daß die spätmittelalterlichen Rezipienten, in deren Alltagsbewußtsein die Geschlechterhierarchisierung verankert war, die unterschiedliche Darstellungsweise von Adam und Eva hierarchisch interpretierten? Für diese zweite Interpretation sprechen auch die Eva zugeordneten Symbole: Sie hält den (Granat) Apfel als Zeichen der Verführung in der Hand; die Grisaille in der Halblünette über

ihr zeigt den Mord Kains an Abel, während die korrespondierende Szene über Adam das Opfer der Brüder darstellt. Weiter wäre anzuführen, daß die Gleichrangigkeit der Geschlechter keine neue Interpretation van Eycks ist, sondern der mittelalterlichen Bildtradition entspricht, wo Adam und Eva im allgemeinen einträchtig nebeneinanderstehen.²⁰ Allerdings wird oft die größere Schuld Evas durch den Handlungszusammenhang verdeutlicht, in dem Eva den Apfel pflückt und Adam weiterreicht; zudem wird die Schlange seit dem Hochmittelalter oft mit einem Frauenkopf versehen, um die Nähe von Eva und dem Teufel zu verdeutlichen. Prinzipiell stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von künstlerischer Gestaltung zum theoretischen Diskurs: Inwieweit wurden in der Kunst die frauenfeindlichen Konzepte der Theologen denn tatsächlich umgesetzt?

Jan van Eyck hat die Polarisierung der Geschlechterrollen auch im profanen Aktbild vorangetrieben. Leider ist keines der profanen Aktbilder im Original erhalten, wir wissen nicht, wie viele Arbeiten dieser Art van Eyck produziert hat. Die sogenannte *Frau bei der Toilette* ist uns durch zwei Kopien überliefert, ein Frauenbad nur durch eine schriftliche Quelle von Bartolomäus Facius um 1456. Die besser erhaltene Kopie der *Frau bei der Toilette* ist Teil eines Galeriebildes von Willem van Haecht.²¹ Van Haecht malte 1628 anlässlich des Besuches des Erzherzogs Albert und der Erzherzogin Isabella die berühmte Gemäldesammlung von Willem van der Geest. Ein

4 Willem van Haecht, Galeriebild, Detail: Frau bei der Toilette. Kopie nach Jan van Eyck, Antwerpen, Rubenshaus, 1628



5 Kopie nach Jan van Eyck, Frau bei der Toilette. Cambridge, Fogg Art Museum

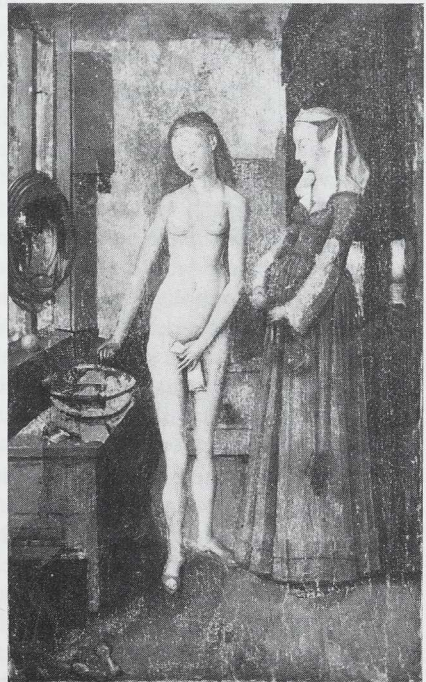


Bild dieser Sammlung war das Werk van Eycks, das als *Junge Frau beim Bade* auch im Testament von van der Geest 1638 als Original des Künstlers vermerkt ist. (Die Verzerrung ergibt sich durch die perspektivische Verkürzung des Galerieraums im Bilde van Haechts.) Erst 1969 wurde die zweite Kopie bekannt, die vom Fogg Art Museum in Cambridge, USA, erworben wurde.²² Sie stammt sehr wahrscheinlich noch aus dem 15. Jahrhundert, befindet sich aber in einem sehr schlechten Erhaltungszustand. Die weitgehende Übereinstimmung der beiden Kopien erhöht ihre Glaubwürdigkeit.

In der Darstellung einer profanen Interieurszene steht eine nackte weibliche Figur frontal dem Betrachter gegenüber. In der linken Hand hält sie mit einer Venus-pudica-Geste ein Handtuch, das ihre Scham bedeckt; mit ihrer Rechten greift sie nach dem Wasser, das in einem Becken auf einer Holzkommode steht. Ihr Kopf ist leicht in Richtung des Wasserbeckens geneigt, der Blick gesenkt. Eine bekleidete Frau begleitet sie, vielleicht eine Dienerin. Diese hält eine Wasserkaraffe und eine Frucht, wohl eine Orange, in Händen. Die Figurengruppe wird von einer reich verzierten Holzkommode (oder einem Stuhl?) und rechts von einem Bett hinterfangen. Die beiden Frauen spiegeln sich in einem großen Konvexspiegel.²³

Das Bild, das uns der Humanist Bartolomäus Facius in seiner Schrift *De viris illustribus* 1456 beschreibt, scheint der *Frau bei der Toilette* verwandt gewesen zu sein:²⁴ »Frauen von ungewöhnlicher Schönheit, aus dem Bade steigend, die intimeren Teile des Körpers mit sichtlicher Schamhaftigkeit [notabile rubore]²⁵ mit durchsichtigen Schleiern bedeckt. Von einer von ihnen zeigte er nur das Gesicht und die Brust, ihre Rückenansicht aber malte er in einem Spiegel, der auf der gegenüberliegenden Wand gemalt war, so daß du ihren Rücken wie auch ihre Brust sehen konntest. Im gleichen Bild ist eine Lampe wie echt gemalt und eine alte schwitzende Frau, ein Hund, der Wasser trinkt, und auch kleine Figuren von Pferden und Männern, Waldungen, Dörfer und Schlösser, mit so einer Kunstfertigkeit gemacht, daß man glauben könnte, einer sei 50 Meilen vom anderen entfernt. Aber nichts ist wunderbarer in diesem Werk als der Spiegel, der im Bild gemalt ist, in dem du alles sehen kannst, wie in einem echten Spiegel.«

In der jüngeren Fachliteratur zu van Eyck kristallisierten sich in der Interpretation des Bildes *Frau bei der Toilette* zwei Stränge heraus: In der Nachfolge von Panofskys *Disguised Symbolism* suchte die ikonologisch ausgerichtete Forschung nach der versteckten symbolischen Bedeutung des Bildes. So wird die nackte Frau als *Vanitas*²⁶, *Castitas* (Keuschheit)²⁷, *Bathseba*²⁸ oder als *Judith*²⁹ gedeutet. Als einziger hat Peter Schabacker in seinem Artikel über die Fogg-Kopie versucht, seine Interpretation der Judith genauer zu belegen. Allerdings, und das ist symptomatisch, ausschließlich durch das geschriebene Wort. Er sieht in dem Bild die Illustration des Bibeltextes Judith 10,1-5. Dort wird beschrieben, wie Judith sich badet und schön macht, um Holofernes zu verführen. Die Nacktheit werde durch die Textstelle legitimiert. Judiths heroische Intention befreie wiederum die Nacktheit von jeglicher Anstößigkeit. Ihre Tugend wird, nach Schabacker, bildlich doppelt belegt: durch den Spiegel, Symbol der Reinheit, und durch ihre würdevolle (*time-honoured*) Geste der Sittsamkeit, mit der sie ihre Scham bedeckt. In der Bildtradition läßt sich die Identifikation mit Judith nicht nachweisen. Diese Episode der Judith-Geschichte wurde nie illustriert. Die Darstellung steht auch nicht in der Tradition der Bathseba-Ikonographie.³⁰ Ebensowenig kann es sich um eine *Vanitas*³¹ oder *Castitas*³² handeln. Das

Motiv für die jeweiligen Zuordnungen scheint der Versuch zu sein, van Eyck vom Verdacht erotischer Implikationen zu befreien. Die Texte der Kunsthistoriker lesen sich wie eine theologische Exegese, in der das Bibelwort als absolute Wahrheit fungiert und Bilder ausschließlich als deren Illustration verstanden werden.³³

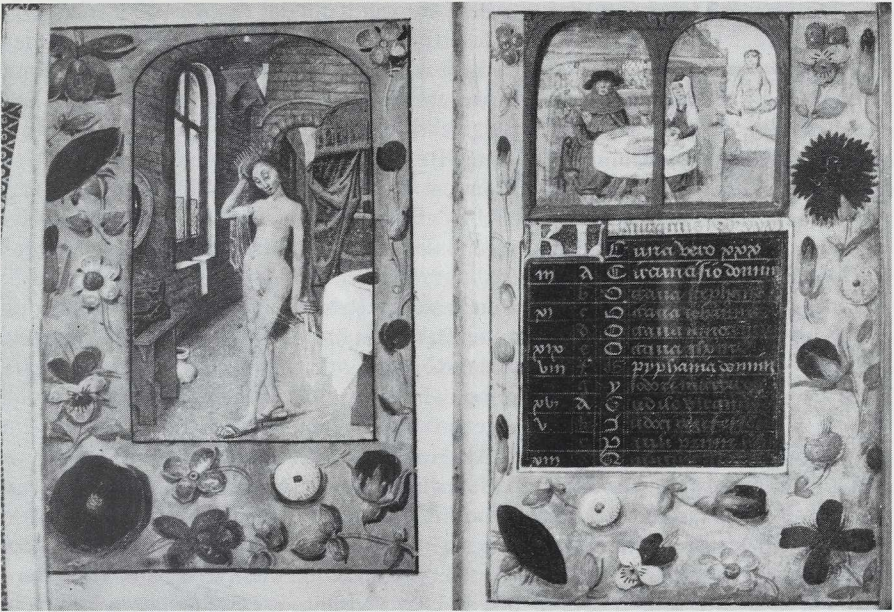
Der zweite Interpretationsstrang ist ebenfalls ein Reinheitsdiskurs. Die Keuschheit wird hier allerdings nicht über das Schrifttum belegt, sondern über die »Realgeschichte«. Julius Held geht in seinem 1957 erschienenen Aufsatz von der These der Zusammengehörigkeit des Werkes mit dem Bild der Arnolfini-Hochzeit aus.³⁴ Die Bilder seien ursprünglich vielleicht eine Art Diptychon gewesen. *Die Frau bei der Toilette* stelle das rituelle Hochzeitsbad der Braut dar. Eine Identifikation der nackten Frau mit der Braut Giovanna Cenami scheint mir höchst unwahrscheinlich. Wir kennen in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts keine derartigen Aktportraits, wie sie in der italienischen Renaissance entwickelt worden sind.³⁵ Ausschlaggebend sind für Held dabei vor allem die Übereinstimmungen in der Gestaltung des Interieurs. Der Innenraum ist aber keineswegs mit demjenigen der Arnolfini-Hochzeit identisch. Es ist lediglich ein typischer Innenraum, wie ihn niederländische Maler der Zeit immer wieder darstellten.³⁶ Die Zugehörigkeit der beiden Werke läßt sich weder beweisen noch widerlegen.³⁷ Das Motiv der Interpretation des Autors ist die Verteidigung van Eycks gegen Pornographieverdacht (*A kind of pornographic picture*). Das Bild sei seiner Thematik wegen für die Eyck-Forscher immer eine Quelle der Peinlichkeit gewesen und: »to assume that van Eyck would have used the same room, down to almost the last detail, for an erotic genre piece amounts to accusing the artist not only of indelicacy, but contrary to all evidence we have, of the grossest indifference to the poetic and symbolic significance of his settings.«³⁸ Durch das rituelle Bad wird die für Held offenbar anstößige Nacktheit buchstäblich reingewaschen. Diese Rede reproduziert den von Kirche und bürgerlicher Ideologie geführten Sündendiskurs über Nacktheit und Erotik.³⁹ Die Bedeutung des Bildes *Frau bei der Toilette* liegt meines Erachtens gerade in der Loslösung der Darstellung des nackten Körpers aus dem biblischen Zusammenhang, der immer Teil eines Diskurses über Sünde war. Die Aktdarstellung steht ferner nicht in einem direkt erzählenden Zusammenhang, wie bei *Bathseba* oder *Susanne im Bade*, auch nicht in einem mythologischen, wie meist bei den Italienern. Das von Facius beschriebene Bild wurde nie zur Interpretation herangezogen. Es ist aber von besonderer Bedeutung, weil dessen profaner Charakter ganz offensichtlich ist. Sogar auch dann, wenn das Bild der *Frau bei der Toilette* eine allegorisch-symbolische Konnotation enthalten sollte, ist die Profanisierung der Darstellungsweise, der Realismus, die Präsentation des nackten Körpers im Interieur das eigentlich Bemerkenswerte.⁴⁰

Jan van Eycks *Frau bei der Toilette* scheint eine Neuerfindung zu sein. Dennoch steht das Bild in einer Tradition. Ebenso gab es für das von Facius beschriebene Frauenbad zweifellos Vorstufen. Wir finden diese Themen seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der höfischen Kunst. Man muß sich vor Augen halten, daß von der profanen spätmittelalterlichen Kunst fast nichts mehr erhalten ist. Es besteht aber kein Zweifel, daß die zahllosen Schlösser (allein der Herzog von Berry besaß deren 17!) mit Wandmalereien und Bildteppichen ausgeschmückt waren, die zum Teil profane Themen illustrierten.⁴¹ Jan van Eyck war selbst »Valet de chambre« und besorgte die Innendekoration der Residenz von Graf Johann von Bayern im Haag von 1422-1424.⁴² Die noch erhaltenen Darstellungen mit nackten Figuren im Schloß

Runkelstein in Südtirol⁴³, das Wandbild mit Vergnügungen im Freien mit Badeszenen in der Residenz Niederhaus in Bozen⁴⁴ sowie das Fresko mit einer Darstellung des Jungbrunnen im Castello della Manta bei Saluzzo in Piemont um 1430⁴⁵, alle von der französisch höfischen Kunst beeinflusst, können uns einen Eindruck davon vermitteln. Der Jungbrunnen scheint eines der beliebtesten Themen gewesen zu sein. Das Motiv wird in Inventaren der höfischen Gesellschaft Burgunds wiederholt genannt, insbesondere im Zusammenhang mit Wandmalereien und Bildteppichen.⁴⁶ Bereits auf den frühesten Darstellungen des Jungbrunnens auf französischen Elfenbeinen um 1320 dient das Motiv als Minneallegorie. Es muß eine Vielfalt erotischer Darstellungen im höfischen Bereich gegeben haben, die Grafik und die Stein- und Tonmodel des 15. Jahrhunderts sind die »verbürgerlichten« Reflexe dieser höfischen Kunst.⁴⁷ Die erotische Phantasie entfaltete sich vor allem in der Darstellung von Badeszenen. Bereits in der Manesse-Handschrift vergnügt sich der Minnesänger Jacob von Warte in einem Badesüber, während er von Mädchen mit Minnekrantz und Trinkbecher umsorgt wird.⁴⁸ In den Badeszenen der Wenzels-Handschriften ist die Verknüpfung von Bad und Erotik noch augenfälliger. Josef Krása hat die immer wiederkehrende Figur der Bademagd als Personifikation der irdischen und sinnlichen Liebe gedeutet.⁴⁹ Profane Badebilder ohne symbolische Überhöhung sind uns bereits von der Kunst um 1400 bekannt, so die Badeszenen und Dampfbadestuben in den Taquinum sanitatis⁵⁰- und Bellifortis⁵¹-Handschriften. Die vielfältige Tradition

6 Wenzelsbibel, Badeszene, Detail vom Titelblatt des Buches Josua. Wien, ÖNB Cod. Vindob. 2795-2764, 1. Bd. fol. 214r, um 1390





7 Stundenbuch, Sammlung Carlo de Poortere, Kortrijk, Belgien

von profanen erotischen Themen, insbesondere von Badeszenen, verstärkt die Vermutung, in beiden Bildern van Eycks ebenfalls profane, durchaus erotisch gemeinte Bilder zu sehen.

Die Reflexe der Eyckischen Erfindungen in der niederländischen und deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts lassen keine Schlußfolgerungen auf eine thematische oder symbolische Bedeutung der Eyckischen Werke zu, da es sich jeweils um eigenständige und sehr unterschiedliche Paraphrasen handelt. Werke wie die *Bathseba*⁵² und die *Vanitas*⁵³ von Memling oder das Bild mit der Darstellung eines Liebeszaubers in Leipzig⁵⁴ sind sicher von van Eyck inspiriert. Allerdings wird der Akt in diesen Werken in erzählerische und moralisierend eschatologische Zusammenhänge eingebettet. Dagmar Thoss hat mich auf eine Miniatur mit einer Aktdarstellung aus einem Stundenbuch der Gent-Brügger-Schule um 1500 aufmerksam gemacht.⁵⁵ Die Miniatur wird hier erstmals publiziert.⁵⁶ Das ungewöhnliche Aktbild geht offensichtlich auf die Eyckischen Erfindungen zurück. Dargestellt ist ein profanes Interieur mit einer nackten Frau, die eben dem Bade entstieg ist und sich auf einen nur teilweise sichtbaren Spiegel zubewegt; sie kämmt mit der Rechten ihr aufgelöstes langes Haar, während sie mit der Linken den durchsichtigen Schleier berührt, der über ihren Körper gebreitet ist, ohne ihn zu verhüllen. Die Miniatur ist am Beginn des Stundenbuches angebracht, gegenüber der Illustration des Monats Januar. Sie steht in keinem thematischen Zusammenhang, weder mit dem Monatsbild noch mit anderen Miniaturen des Gebetbuches. Nach Dagmar Thoss dürfte dem Stundenbuch, das ansonsten eher konventionell ist, ein Exemplar aus den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts als Vorlage gedient haben.⁵⁷ Die Miniaturen stehen in der Nachfolge der Kunst

des Meisters der Maria von Burgund. Sehr verwandt mit der *Frau bei der Toilette* von van Eyck ist die Eingliederung des Aktes in ein profanes Interieur, die Isolierung des weiblichen Aktes, die Verbindung von Bade- und Toiletteszene mit Spiegel und Kamm. Der Badebottich mit dem zurückgeschlagenen Vorhang wie auch der Blick in ein zweites Gemach, in dem ein Bett sichtbar wird, erinnert an Memlings *Bathseba*. Der durchsichtige Schleier läßt an die Beschreibung des Frauenbades bei Facius denken. Die Miniatur ist meines Erachtens ein Beleg für die Wirkung Eyckischer Aktbilder, deren Faszination die Ästhetisierung und Profanisierung des weiblichen Aktes war und die auch von den Zeigegenossen erotisch und nicht symbolisch-allegorisch rezipiert worden sind.⁵⁸

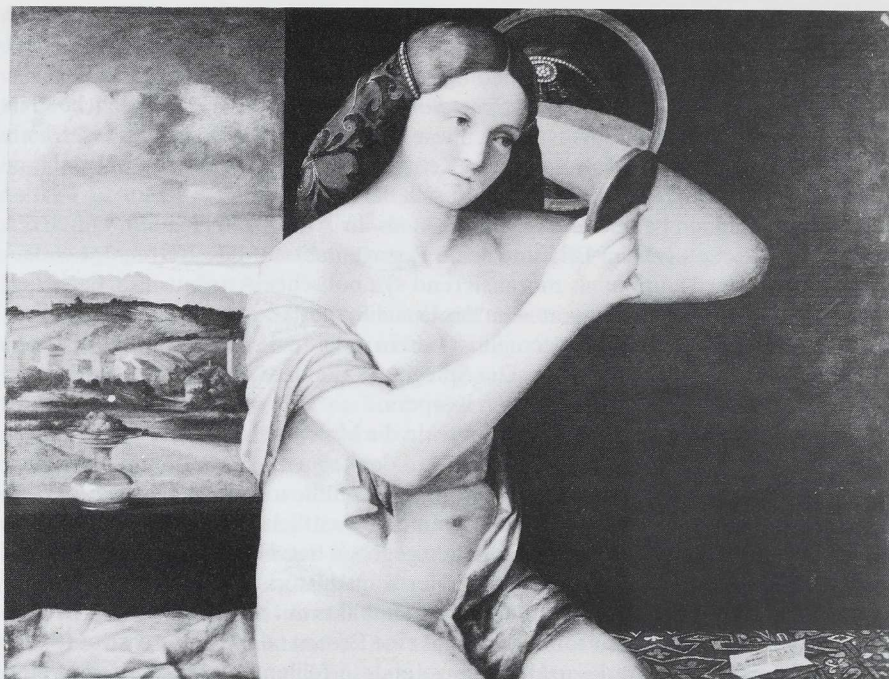
Diese Interpretation stützt sich auch auf die Rezeptionsgeschichte. Alle zeitgenössischen beziehungsweise historischen Berichte sind getragen von der Faszination der Schönheit und dem Realitätsgrad der Repräsentation des nackten Körpers in der Kunst van Eycks. Sogar die Beschreibungen des Genter Altars konzentrieren sich nicht auf den theologischen, symbolischen oder kirchenpolitischen Gehalt, ja nicht einmal auf die Schönheit des ganzen Altares, sondern immer wieder auf die beiden Akte. Der in Antwerpen wohnende Florentiner Guiccardini beklagte 1561, daß unziemlicherweise das ganze Altarwerk von vielen nach den Figuren von Adam und Eva benannt werde.⁵⁹ Antonio de Beatis bemerkte 1517: »Adam und Eva, die in fast natürlichem Körperbau und nackt, in solcher Vollkommenheit und Natürlichkeit sowohl in den Proportionen der Glieder und des Fleisches wie der Schattenbildung in Öl gearbeitet sind, daß man zweifellos sagen kann, es sei das schönste Werk in Flachmalerei der Christenheit.«⁶⁰ Van Mander weiß zu berichten, daß die ganze Kapelle als Adam und Eva-Kapelle bezeichnet werde.⁶¹ Aufschlußreich ist insbesondere der Kommentar des Humanisten Bartolomäus Facius, der immerhin Zeitgenosse von van Eyck war. Kein Wort lesen wir hier über eine symbolische, geschweige denn moralisierende Dimension des *Frauenbades*. Was ihn faszinierte, war die Schönheit der Frauen, der Verismus der Darstellung und vor allem der reizvolle Spiegeleffekt.

Der Spiegel war immer ein Faszinosum.⁶² Er bezeichnet die Schnittstelle, wo das Reale und das Imaginäre sich berühren. Er impliziert die Frage nach dem Verhältnis von Sein und Schein, von Bild und Wirklichkeit, von Signifikat und Signifikant.⁶³ In Jan van Eycks Malerei kommt dem Spiegel eine zentrale Bedeutung zu. Er ist die Quintessenz seiner Auffassung von Malerei. Nachdem im Mittelalter das antike Spiegelbild verworfen wurde und lediglich als symbolisches Attribut fungierte, feierte es jetzt in der illusionistischen Malerei der Niederlande seine Wiedergeburt.⁶⁴ Van Eycks Malerei will Wirklichkeit spiegeln wie ein Spiegel. Die »Wahrheit« liegt gleichsam in der optischen Wahrnehmung der Dinge selbst, die Jan so »objektiv« wie möglich wiedergeben will. Daher rührt seine Bemühung, jede Handlung stillzulegen, jede Erzählung auf die Darstellung dessen, was gesehen wird, zu konzentrieren. Bei der *Eheschließung der Arnolfini* reflektiert der Spiegel an der Rückwand den Künstler selbst.⁶⁵ Darüber steht geschrieben: »Johannes de Eyck fuit hic.« Der Künstler als Zeuge ersetzt den Priester. Diese Zeugenschaft wird durch den Spiegel erbracht. An der Stelle des Künstlers steht jetzt der Betrachter, im Spiegel gegenüber ist das Bild des Künstlers festgehalten. Thematisiert wird somit das Verhältnis von gesehener Wirklichkeit, Bild, Künstler und Betrachter. Das Verhältnis von Sein und Schein wird auch bei der *Toiletteszene* problematisiert. In dem seitlich gesehenen Konvexspiegel erscheinen die beiden Frauen eigenartig verzerrt.

In der herkömmlichen Ikonographie kommt dem Spiegel keine eindeutige Symbolbezeichnung zu. Er kann als Attribut der *Venus* oder der *Luxuria* dienen, der *Vanitas* oder der *Prudentia*. In der theologischen Literatur wurde der Spiegel gerne als mariologisches Reinheitssymbol *Speculum sine macula* beschrieben. Nicht so in der bildenden Kunst, zu mißverständlich war die Wirkung des Spiegelbildes. Somit ist auch Schabackers Beweisführung der Keuschheit Judiths durch den Spiegel hin-fällig. Bei van Eycks Badebildern entzieht sich der Spiegel einer eindeutigen Festle-gung. Die Badenden halten den Spiegel nicht als ihr Attribut in Händen. Durch die Anordnung des Spiegels im Bild und seine Bezogenheit auf den Betrachter wider-setzt er sich einer Deutung als moralisierend symbolisches Attribut. Für Facius ist der Spiegel das eigentliche Faszinosum des Frauenbades: »... aber nichts ist wunder-barer als der Spiegel, der darin gemalt ist und in dem man alles Dargestellte wie in einem echten Spiegel sehen kann.« Der Spiegel als Element der Schaulust wird zum Symbol der Ästhetisierung des nackten Körpers.

Van Eyck war es, der das Spiegelmotiv in die Malerei einbrachte, das so grund-legend die Aktmalerei bestimmen sollte. Man denke an die Variationen der Venus mit Spiegel von Tizian, Rubens und Velasquez. Es müßte meines Erachtens überlegt werden, ob Jan van Eyck nicht tatsächlich einen wesentlichen Impuls zu dieser Ent-wicklung und somit zur Aktmalerei in Italien gegeben hat. Das *Mädchen bei der Toi-lette* von Giovanni Bellini von 1515 im Wiener Kunsthistorischen Museum gilt allge-mein als Erfindung des Typus des weiblichen Halbakts mit Spiegel.⁶⁶ Auffallend bei Bellinis Bild ist die radikale Profanisierung; keine Erogen oder andere Attribute wei-sen auf die mythologische Figur der Venus, ebenso fehlen aber Hinweise auf eine Vanitas-Symbolik. Der nackte weibliche Körper wird aus jeglichem erzählenden Zu-sammenhang herausgelöst und isoliert. Der Dreiviertelakt ermöglicht die größtmög-liche Nähe zum Auge des Betrachters. Die Ästhetisierung des nackten weiblichen Körpers wird zum alleinigen Bildthema. Für die Kunst des Giovanni Bellini wurde mehrfach niederländischer Einfluß geltend gemacht, insbesondere auch für seine nackte *Vanitas* mit Konvexspiegel in der Akademie in Venedig.⁶⁷ Das *Mädchen bei der Toilette* wurde allerdings nie in diese Überlegungen einbezogen. Dies erscheint mir umso erstaunlicher, als das Phänomen der Spiegelung und des gemalten Spiegel-bildes insgesamt eine niederländische Erfindung ist und insbesondere von van Eyck ausgearbeitet worden ist.⁶⁸ Die fast intime Häuslichkeit des Ambientes, die stoffli-chen Reize des Teppichs, des Kopfputzes mit den Perlen und der Schale mit den Früchten lassen an niederländische Arbeiten denken.⁶⁹ Es wäre zu überlegen, ob nicht van Eycks *Frauenbad*, das sich in der Zeit vielleicht bereits in Urbino befand⁷⁰, oder ein anderes Bild van Eycks oder auch Memlings als Anregung gedient haben könnte.⁷¹

Der Spiegel bezieht sich bei van Eyck nur auf den Betrachter. Dieser sieht das Spiegelbild, ohne Wissen derjenigen, die betrachtet werden. Die *Frau bei der Toi-lette* schlägt die Augen nieder. Sie ist nicht narzißtisch auf ihre eigene Schönheit be-zogen. Sie erwidert nicht den Blick des Betrachters. Hier wird weibliche Scham fest-geschrieben. Beim *Frauenbad* ist der Spiegel sogar im Rücken der Badenden ange-bracht, sichtbar nur für den Betrachter. Dieser kann so Vorder- und Rückseite der nackten Frau genießen. Der Spiegel macht Dinge sichtbar, die vom Standort des Be-trachters diesem unsichtbar bleiben müßten.⁷² Das so eingesetzte Spiegelmotiv sig-nalisiert den voyeuristischen Zugriff des Betrachters. Bei Bellini blickt die Schöne



8 Giovanni Bellini, Frau bei der Toilette. Wien, Kunsthistorisches Museum, 1515

selbst in den Spiegel, sieht, was er sieht. Sie ist ebenso in ihre Schönheit vertieft wie der Betrachter, er befindet sich scheinbar in harmonischer Übereinstimmung mit ihr. So soll die Identifikation der Frau mit ihrer Rolle, schön zu sein, verbildlicht werden.⁷³ Bei Tizian⁷⁴ und Rubens⁷⁵ begegnet der Betrachter dem Blick der Betrachteten im Spiegel. Das »magische Dreieck«⁷⁶ zwischen der Dargestellten, ihrem Blick und demjenigen des Betrachters wird bewußt thematisiert. In diesem erotischen Spiel ist der Spiegel immer Attribut der Frauen. In der Hand des Mannes wandelt sich seine Bedeutung, er wird zum Spiegel der Selbsterkenntnis, zum Medium der Selbstreflexion. Bereits Apulejus verteidigt den Besitz eines Spiegels mit dem Hinweis auf die Geschlechterdifferenz: Er beruft sich auf Sokrates, der seine Schüler angehalten habe, täglich in den Spiegel zu schauen, aber nicht aus »weibischen« Gründen, sondern mit dem Ziel der Selbsterkenntnis.⁷⁷ Diese Zuschreibungen werden heute noch reproduziert. So schreibt Hartlaub in seinem grundlegenden Buch *Zauber des Spiegels*: »Eine Ursituation! Vor allem des Weibes, wie man heute meinen wird, da der Gedanke an den sich im Spiegel betrachtenden Mann uns mehr oder weniger peinlich ist ...«⁷⁸

Jan van Eyck hat wesentlich dazu beigetragen, den weiblichen nackten Körper zu ästhetisieren und gleichzeitig den Mann aus dem erotischen Bilde zu eliminieren und ihm den Platz als Betrachter vor dem Bild zuzuweisen. Obwohl im Mittelalter die Identifikation von Frau und Sexualität über die Figur der Eva und Luxuria⁷⁹ im theologischen Diskurs festgeschrieben war, fanden sich in den bildlichen Medien durch-

aus auch Männer in erotischen Situationen dargestellt. Dies gilt insbesondere für die vielfältigen Badeszenen, erinnert sei an die bereits erwähnten Miniaturen in der Manesse-Handschrift und den Wenzels-Handschriften. Weibliche und männliche Personen sind hier jeweils in einen gemeinsamen Handlungskontext eingebunden: Frauen waschen Männer oder reichen ihnen einen Trank oder begeben sich in ein gemeinsames Bad, das mit Lustbarkeiten verknüpft ist.⁸⁰ In der weiteren Entwicklung, die sich mit dem 16. Jahrhundert immer deutlicher abzeichnet, verschwinden die Männer aus den Badebildern. Heerscharen von badenden und sich reinigenden Frauen bleiben uns auf den Bildern erhalten, in Verkleidung als *Bathseba*, *Susanna*, *schaumgeborene Venus*, Meerjungfrau und im 19. und 20. Jahrhundert dann einfach als Badende ohne biblische oder mythologische Überhöhung. Ähnliches läßt sich beim Motiv des Jungbrunnens beobachten. Seit der Verbildlichung dieses literarischen Motivs im frühen 14. Jahrhundert waren immer Frauen und Männer an der Verjüngungskur beteiligt: Gemeinsam humpelten sie zum Zauberbrunnen oder liebten sich dort hinkarren, um dann die Effekte des Bades zusammen im Liebesglück zu genießen. Im 16. Jahrhundert verlor die mittelalterlich märchenhafte Vorstellung des Jungbrunnens ihre Anziehungskraft. Cranach d.J. malte 1546 die wohl letzte Version dieses Themas. Nun sind es nur mehr die Frauen, die im Wasser baden und sich für die Männer verjüngen, die sie nach dem Bade zu Lustbarkeiten und Liebespielen im Empfang nehmen.⁸¹ Das allgemeine Interesse wandte sich anderen Themen zu: *Bathseba*, *Susanna*, *Lucretia*, *Venus*. Bei der *Bathseba*, die über eine lange ikonographische Tradition verfügt, läßt sich, ähnlich den Bade- und Jungbrunnenbildern, eine Veränderung beobachten. Ursprünglich wurde die Bathseba-Episode zum 50. Psalm als Strafpredigt Nathans gegenüber David interpretiert.⁸² Erst im Hochmittelalter wird die Badeszene der Bathseba illustriert. In den Miniaturen der *Bibles moralisées* des 14. Jahrhunderts blickt König David durch ein Fenster auf die in einem Zuber badende Bathseba, die ihren Körper nun kokett zur Schau stellt. Die Schuld am Ehebruch und dem Mord an Bathsebas Mann, Urias, wird nicht dem Täter König David, sondern der verführerischen Schönheit Bathsebas zugeschoben. In der weiteren Entwicklung rückt König David in den Hintergrund und wird buchstäblich immer kleiner, bis er in den Versionen von Elsheimer und Rembrandt gänzlich verschwunden ist.⁸³

Van Eyck hat in seinen Badebildern den weiblichen Akt isoliert. Er entspricht damit einer allgemeinen Entwicklungstendenz, die er selbst jedoch entscheidend mitbestimmt hat. Mit der Privatisierung des Aktbildes ging offenbar eine weitgehende Reduktion auf die Darstellung des weiblichen Körpers einher, also: In dem Augenblick, in dem Nacktheit aus dem kirchlichen und öffentlichen Zusammenhang herausgelöst und für den privaten, das heißt männlichen Auftraggeber konzipiert wurde, wurde sie am weiblichen Körper beschrieben. Diese Tendenz verschärfte sich im Laufe der Jahrhunderte bis zum fast gänzlichen Verschwinden des nackten männlichen Körpers aus erotischen Szenen.⁸⁴ In der Renaissance kommt dem männlichen Akt eine große Bedeutung zu, aber er steht auch da im allgemeinen in der Öffentlichkeit, ist kein erotisches Kabinettstück. Von Anfang an scheint in der Aktmalerei somit die prinzipielle geschlechtsspezifische Problematik enthalten. Alles, was mit Körper, Sexualität, Erotik und Natur verbunden ist, wird mit der Frau identifiziert. Der Mann (der männliche Künstler, Auftraggeber und Betrachter) sieht diese von sich abgespaltenen Bereiche in seinem Spiegelbild des weiblichen Aktes thema-

tisiert. In mittelalterlichen Bildern fand er sich noch eher in erotischen Spielen integriert dargestellt, mit der beginnenden Neuzeit wird ihm verstärkt sein Ort vor dem Bild zugewiesen. Bei van Eyck finden wir den Anfang dieser Entwicklung. Baldung Grien wird in seinen Hexenbildern diese Rolle als Betrachter-Voyeur ironisch-betroffen reflektieren.⁸⁵

Die Dichotomie von Körper und Geist, Natur und Kultur und ihre geschlechtsspezifische Aufteilung bestimmten wesentlich unsere gesamte abendländische Kultur bis heute. Diese Polarisierung scheint sich in der frühen Neuzeit zu verschärfen, ein Umstand, der meines Erachtens bisher zu wenig beachtet und untersucht worden ist. Van Eyck leistet einen entscheidenden Beitrag zur »Vernatürlichung« der Geschlechterdifferenz, in welcher der Mann als aktiver Kulturträger oder als Betrachter definiert ist, die Frau aber als fruchtbare Natur oder erotisierendes Schönheitsideal.

Bei der Frage nach der Bedeutung und Funktion der Entstehung der Aktmalerei im Prozeß der Zivilisation muß die Geschlechterpolarität mitreflektiert werden. Die Verselbständigung des Aktbildes bedeutet nicht nur die Herauslösung des nackten Körpers aus dem christlichen Sündendiskurs, sondern auch die Isolierung aus erzählerischen Handlungszusammenhängen und die Reduktion auf den weiblichen nackten Körper. Diese Autonomisierung des Bildes vom weiblichen Körper signalisiert somit nicht einfach eine Befreiung zur Sinnlichkeit, sondern auch neue Normierungen, die aus der Fixierung der Geschlechtscharaktere resultieren. Das Phänomen dieser Geschlechterpolarisierung wurde von feministischer Seite bisher meist einseitig als »männlicher Blick auf das Sexualobjekt Frau« kritisiert. Ich meine, wir sollten von diesem Opfer-Täter-Schema wegkommen und die widerspruchsvolle Situation ins Auge fassen, die sich durch die Rollenzuteilung für beide Geschlechter ergeben hat.

Anmerkungen

- 1 Der überwiegende Teil der Kunsthistoriker folgt bis heute dieser Ansicht Jakob Burckhardts von der »sinnenfreudigen Renaissance«, ohne dies allerdings kritisch zu reflektieren.
- 2 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Frankfurt/Main 1976 (Basel 1939). Siehe auch Jos van Ussel, *Sexualunterdrückung. Geschichte der Sexualfeindschaft*, Gießen 1977; von kunsthistorischer Seite: Konrad Hoffmann, *Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit*, in: *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*, XXIV, Berlin, New York 1978, S. 146-158.
- 3 Die feministisch orientierte Forschung der letzten Jahre hat deutlich gemacht, daß die Kategorie des Geschlechts als historische und soziale Größe in alle Untersuchungen einbezogen werden muß. Siehe u. a. Ilsebill Barta u. a. (Hg.), *Frauen-Bilder-Männer-Mythen*, Berlin 1987, insbesondere das Vorwort.
- 4 Zur Kritik an der Fehleinschätzung der Bedeutung der Niederländer, insbesondere van Eycks, zur Entwicklung einer neuzeitlichen, nicht mehr spätmittelalterlichen Malerei: Liana Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella Pittura del Quattrocento*, Mailand 1983.
- 5 Kenneth Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art*, London 1960² (1956), S. 312 ff. Über Adam schreibt Clark bezeichnenderweise nicht. In der älteren Literatur, etwa bei Julius Lange (*Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst*, Strassburg 1903) wird van Eycks Bedeutung für die Entwicklung der Aktmalerei stärker betont. Zur Bedeutung van Eycks für die Emanzipation des Aktes aus religiösen Zusammenhängen siehe: Peter Gorsen, Ulrich Kuder, *Adam und Eva, Rückblick auf ein ruiniertes Menschenpaar*, in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen, *Frauen in der Kunst II*, Frankfurt/Main 1980, S. 178-189.
- 6 Friedrich Bayl, *Der nackte Mensch*, Köln 1964.
- 7 Zur komplexen Thematik des Allerheiligensbildes mit seiner eucharistischen Symbolik und den aktuellen kirchenpolitischen Implikationen: Norbert Schneider, Jan van Eyck: *Der Genter Altar. Vorschläge für eine Reform der Kirche*, Frankfurt/Main 1986. Dort auch die wichtigste Literatur. – In der strittigen Frage der Händescheidung zwischen den beiden Brüdern Hubert und Jan ist sich die Forschung einig, daß Adam und Eva ausschließlich als Werk Jans anzusehen sind.
- 8 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Harvard Univ. Press 1966, S. 214.
- 9 Millard Meiss, *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*, New York 1969. Die Brüder Limburg verarbeiteten ihrerseits Anregungen ihres Onkels Jean Malouel, in dessen Werkstatt sie arbeiteten, und Jacquemart de Hesdin's, die beide wiederum von der italienischen Trecento-Kunst beeinflusst waren. Siehe: Georg Troescher, *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin 1966, v. a. S. 144. – In der Figur des knienden Adam muß ein antikes Vorbild angenommen werden in der Art der römischen Figur eines knienden Persers (Rom, Vatikan; Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, London 1974, Abb. 656).
- 10 Monumentale Akte gab es bereits in der Wandmalerei. Sie waren aber sehr wahrscheinlich nicht lebensgroß, vor allem aber fehlte ihnen der Realismus der Körperdarstellung. Zu den Beziehungen van Eycks zur Wandmalerei siehe unten.
- 11 Dies ist auch durch den Umstand bedingt, daß beim Genter Altar das Licht von rechts einfallend gedacht ist.
- 12 Erschienen in: Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lamphere (Hg.), *Woman, Culture and Society*, Stanford 1974, S. 67-87; Reprint: M. Evans (Hg.), *The Woman Question*, Oxford 1982.
- 13 Erschienen in: W. Conze (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, Stuttgart 1976, S. 367-393.
- 14 Brita Rang, *Zur Geschichte des dualisti-*

- schen Denkens über Mann und Frau. Kritische Anmerkungen zu den Thesen von Karin Hausen zur Herausbildung der Geschlechtscharaktere im 18. und 19. Jahrhundert, in: Jutta Dalhoff, Uschi Frey, Ingrid Schöll (Hg.), *Frauenmacht in der Geschichte*, Düsseldorf 1986, S. 194-204.
- 15 Isnard Frank, *Femina est mas occasionatus*. Deutung und Folgerungen bei Thomas von Aquin, in: Peter Segl (Hg.), *Der Hexenhammer. Entstehung und Umfeld des Malleus maleficarum von 1487*, Köln 1988, S. 71-102.
- 16 »Omne agens agit sibi simile«, zitiert nach Frank, op.cit. Anm. 15, S. 79.
- 17 Ebda. S. 80 »Wörtlich wäre zu übersetzen: die Frau ist ein »gelegeneiteter« Mann. Da es dabei jedoch um die Verhinderung einer Erstabsicht geht, wird die in »occasionatus« mitschwingende Bedeutung doch mit »verhinderter Mann« wiederzugeben sein.«
- 18 Thomas, *Ad Evangelium Joannis c 16 15* (Zu Joh. 16,21) zitiert nach Frank op.cit. Anm. 15., S. 72².
- 19 So etwa die diffamierenden Bemerkungen: »Mulier etiam est mas occasionatus et habet naturam defectus ... Unde, ut brevier dicam, ab omni muliere est cavendum tamquam a serpente venenoso et diabolo cornuto, et si fas esset dicere, quae scio de mulieribus, totus mundus stuperet.« (*Questiones super de animalibus*, ed. E. Filthaut (Alberti Magni Opera omnia XII, 1955) III, 22,2 (S. 265, 80-266,3).
- 20 Zum Verhältnis von künstlerischem und theologischem Diskurs über die Figur der Eva bis zum 13. Jahrhundert ist eine Dissertation von Monika Leisch-Kiesel in Vorbereitung, die im Herbst 1989 in Salzburg abgeschlossen wird. Siehe auch Jutta Held, *Die »Weibermacht« in Bildern der Kunst in der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Tendenzen Nr. 152, 1985, S. 46.
- 21 Heute im Rubenshaus in Antwerpen. Julius Held, *Artis Pictoriae amator: An Antwerp Art Patron and His Collection*, *Gaz. des Beaux Arts* L 1957, S. 53-84.
- 22 Da es keine genauere technologische Befunduntersuchung gibt und ich das Werk lediglich von einem Schwarzweißfoto kenne, kann ich die Datierung nicht mit Sicherheit verifizieren. Die einzige Arbeit zu dem Bild: Peter Schabacker, *Jan van Eyck's Woman at her Toilet; Proposals concerning its Subject and Context*, *Fogg Art Museum Annual Report 1974/76*, S. 56-77. (Anschließend ein Appendix von Elizabeth Jones »Condition and Treatment Report«, S. 77-78.) Das Bild ist sehr klein: 27,5/16,4 cm.
- 23 Am Fußboden vor den Frauen lagert ein kleiner Hund; vor der Holzkommode ein Klappschemel und ein Paar Holzpantinen. Auf der Kommode neben dem Becken ein Kamm, auf dem Fensterbrett nochmals eine Frucht, wohl wieder eine Orange. Die Farben auf der Haecht-Kopie: warmer brauner Interieurton; das Gewand der Dienerin kräftiges Rot, Ärmel und Kopfbedeckung weiß. Der Erhaltungszustand ist gut.
- 24 Die lateinische Originalfassung mit englischer Übersetzung bei Michael Baxandall, *Bartholomaeus Facius on Painting. A 15th-century Manuscript of the »De Viris Illustribus«*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.* XXVII, 1964, S. 102 bzw. 103. Das Bild war im Besitz von Ottaviano della Carda, dem Neffen und Berater von Federigo da Montefeltre; so ist es auch zu erklären, warum Vasari es als »la stufa« im Besitz des Federigo von Urbino erwähnt. Für Facius ist van Eyck der größte Maler seiner Zeit: »Johannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps indicatus est.«
- 25 Der Ausdruck »notabile rubore« wird in der neueren Literatur mit »bemerkenswerter Schamhaftigkeit« übersetzt. Bei Baxandall mit »excellent modesty«. Rubor kann aber auch (im Gegensatz zu »pudor«) einfach mit »Rötung« übersetzt werden. Es wäre zu überlegen, ob »notabile rubore« nicht durch »sichtlich gerötet« übersetzt werden könnte. So in der älteren Literatur, noch bei Ludwig Baldass, *Jan van Eyck*, London, Köln 1952, S. 70 und bei Julius Lange op.cit. Anm. 5, S. 222. Die Übersetzung »mit bemerkenswerter Schamhaftigkeit« offensichtlich seit L. Scheewe, Hubert und Jan van Eyck. Ihre literarische Würdigung bis ins 18. Jahrhundert, *Den Haag* 1933, S. 40¹.
- 26 J. Briels, *Amator pictoriae artis: De Antwerpse Kunstversamelaar Pieter Stevens*

- (1590-1668) en zijn constkamer, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1980*, S. 171-180.
- 27 Lucy Freeman Sandler, *The Handclasp in the Arnolfini Wedding. A Manuscript Precedent*, in: *Art Bull* 66/3, 1984, S. 491.
- 28 Zdzislaw Kepinski, »Arnolfini Couple« or John and Margaret van Eyck as David and Bathseba, in: *Rocznik historii sztuki* X, 1984, S. 119-164.
- 29 Peter Schabacker, op.cit. Anm. 22.
- 30 Elisabeth Kunoth-Leifels, *Über Darstellungen der Bathseba im Bade. Studien zur Geschichte des Bildthemas, 4.-17. Jahrhundert*, Essen 1962. Es fehlt die Darstellung König Davids. Die Ikonographie entspricht auch sonst nicht den beiden im 14. und 15. Jahrhundert üblichen Typen, die Bathseba entweder halbfüßig in einem Bassin badend wiedergeben oder aber bekleidet, im Freien sitzend und nur die Füße waschend. Die Verwandtschaft zu der ungewöhnlichen Bathseba-Darstellung von Memling in der Stuttgarter Staatsgalerie darf nicht zu der falschen Schlußfolgerung einer identischen Themenstellung verleiten, denn van Eycks Erfindung ist vielfach für unterschiedliche Themen variiert worden, s.u.
- 31 Das Vanitas-Motiv »Frau mit Spiegel« scheidet sich erst allmählich aus der Luxuria-Ikonographie entwickelt zu haben. Die Problematisierung von Sinnlichkeit verschiebt sich von der Stigmatisierung als Sünde (Luxuria) zur Erfahrung von Vergänglichkeit (Vanitas). Erstmals klar faßbar bei Memlings Hausaltar in Strassburg, wo der weibliche Akt mit Spiegel in einen eschatologischen Zusammenhang eingebunden ist. Ob das von Raimond van Marle (*Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, II, Den Haag 1932, S. 54) erwähnte Figurenpaar am Chorgestühl von Köln (um 1330) als Vanitas zu deuten ist, läßt sich schwer entscheiden. Die Vanitas mit Spiegel wird allerdings nie mit dem Bademotiv verbunden oder mit einer zweiten bekleideten Frau.
- 32 Es gibt überhaupt keinen Hinweis, die Toilette-Szene als Allegorie der Keuschheit zu deuten.
- 33 Die verschiedenen Versuche, van Eycks Bild ikonologisch auszudeuten, stehen in der Tradition von Panofskys »disguised symbolism«. In der Forschung zur alt-niederländischen Malerei scheint sich in den letzten Jahren ein Paradigmen-Wechsel abzuzeichnen, in dem die Verabsolutierung der ikonologischen Methode, die zu einer Vernachlässigung der Gestaltung für die Interpretation geführt hat, einer Kritik unterzogen wird. So bei Larry Silver, *The State of Research in Northern European Art of the Renaissance*, *Art Bull* 68, 1986, S. 518-535; James H. Marrow, *Symbol and Meaning in Northern European Art of the late Middle Ages and the Early Renaissance*, *Simiolus* 16, 1986, S. 150-169; Jean Baptist Bedaux, *The Reality of Symbols: the Question of Disguised Symbolism in Jan van Eycks Arnolfini Portrait*, *Simiolus* 1986, S. 5-29. Silver und Marrow beziehen sich u.a. auf die Arbeiten von Otto Pächt, der bereits in seiner Rezension zu »Early Netherlandish Painting« im *Burl. Mag.* XCVIII, 1956 Panofskys ikonologische Methode kritisierte.
- 34 Held op.cit. Anm. 21. Held hat seine Ansichten in dem Reprint von 1982 bestätigt. (*Rubens and his Circle*, Princeton 1982, S. 35-64.)
- 35 Zum Aktportrait: Donat de Chapeaurouge, *Aktporträts des 16. Jahrhunderts*, Jb. d. Berliner Museen 11, 1969, S. 161-176.
- 36 Zum Vergleich etwa das Stifterbild des Abtes Christiaan de Houdt von einem Brügger Maler 1499, das vielleicht eine Kopie des ursprünglichen Pendants der Kirchenmadonna van Eycks darstellt (*Antwerpen, Mus. Royaux des Beaux Arts*. Abb.: Elisabeth Dhanens, Hubert und Jan van Eyck, Königstein i. Taunus 1980, Abb. 197, S. 319).
- 37 Die Originalgröße des Toilettenbildes läßt sich auf Grund der relativen Größenverhältnisse der anderen z.T. noch vorhandenen Werke des Galeriebildes nur sehr bedingt rekonstruieren. Held meint, es sei etwa 90/60 cm gewesen, die Maße der Arnolfini-Hochzeit sind 81,8/59,7 cm. Die Fogg-Kopie ist demgegenüber winzig klein: 27,5/16,4 cm.
- 38 J. Held op.cit. Anm. 21, S. 76.
- 39 Sogar Baldass, der das Bild als eine Art erotisches Sittenbild betrachtet, kann es

- sich nur in einem »Geheimkabinett« vorstellen (Ludwig Baldass, Jan van Eyck, Köln 1952, S. 72).
- 40 Leider gibt es in dem Bild keine eindeutig deutbaren Attribute, die uns bei einer genaueren inhaltlichen Interpretation behilflich sein könnten. Der auffallende Beutel der bekleideten Begleiterin ist unspezifisch. Er wird von Wirtinnen, aber ebenso von Hausfrauen, Hebammen und anderen weiblichen Personen getragen. Ich möchte mich bei Elisabeth Vavra vom Institut für mittelalterliche Realienkunde Österreichs in Krems herzlich für ihre dahingehende Auskunft bedanken. Auffallend sind auch die Holzpantinen, denn beide Figuren sind bereits beschuht. Es wäre zu überlegen, ob sie eine sexuelle Symbolik signalisieren. Bedaux (op.cit. Anm. 33) hat für die Schuhe in van Eycks »Arnolfini-Hochzeit« eine solche Bedeutung nahegelegt. Es war in den Niederlanden offensichtlich üblich, daß der Ehemann seiner Braut zur Hochzeit Holzpantinen schenkte bzw. seine Schuhe auszog und von der Braut zurückbringen ließ, dies in Erinnerung an einen alten Brauch, bei dem der Ehemann zum Zeichen der Überlegenheit seinen Fuß auf den seiner Frau stellte. (Siehe auch: J. L. Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer I, Leipzig 1899, S. 213-215.) Einer möglichen sexuellen Symbolik der Schuhe, wie sie uns ja noch in dem Märchen »Aschenbrödel« begegnet, müßte genauer nachgegangen werden. Die Frucht in der Hand der Begleiterin ist m.E. mit Sicherheit als Orange zu identifizieren (ebenso die auf der Fensterbank). Nach Bedaux (S. 22) wurde sie in mittelalterlichen Quellen immer wieder mit Liebe und Liebesritualen in Verbindung gebracht.
- 41 Georg Troescher, op.cit. Anm. 9.
- 42 Ebda., S. 357.
- 43 Ebda., S. 266, 367; A. Morassi, Storia della Pittura nella Venezia Tridentina, Venedig 1954, Abb. 184-188; Otto Lutterotti, Schloß Runkelstein bei Bozen und seine Wandgemälde, Innsbruck 1964²; Nicolo Rasmus, Runkelstein, Kultur des Etschlandes, VI, 3, Trient 1973. Die Fresken im sog. Badezimmer der Burg Runkelstein zeigen nackte Figuren in gemalten Nischen hinter einer Brüstung. An den anderen Wänden sind höfisch gekleidete Personen gemalt bzw. verschiedene Tiere. Die Forschung deutet die gesamte Szenerie als Schaustellung von Gauklern vor höfischem Publikum. Durch die illusionistisch gemalte Nischenarchitektur entsteht der Eindruck, die gemalten Figuren seien ein Teil des Betrachtarraumes. Diese Effekte, die Vermischung von Bild- und Realraum, von Schein und Wirklichkeit ist eine wichtige Voraussetzung für van Eyck; erinnert sei an den Fuß Adams, der gleichsam vom Bild- in den Betrachtarraum ragt. Vergl. auch die ebenfalls profanen und illusionistischen Fresken in der Sala delle Nuziale im Pal. Davizzi-Davanzati in Florenz um 1395. Abb. in: Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Ausst.Kat. Köln 1978 III, S. 237-238.
- 44 Sala dei Giochi Cavallereschi, Bozen, Residenz Niederhaus von Aslago, siehe: Nicolo Rasmus (Hg), L'eta Cavalleresca in Val d'Adige, Italien 1980, Abb. 209. Dargestellt ist eine Wiese mit sich vergnügenden Paaren ähnlich denen im Adlerturm zu Trient. Im Freien steht ein Badebotich, in dem sich ein Mann und eine Frau befinden, davor steht ein Paar, die Frau scheint im Begriff zu sein, sich zu entkleiden, um ebenfalls ins Bad zu steigen. Durch die schlechte Erhaltung in den Einzelheiten schwer deutbar (frühes 15. Jahrhundert).
- 45 Anna Rapp, Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters, Diss. Zürich 1976, S. 93-101, Abb. 11; Troescher op.cit. Anm. 9, S. 291f., Abb. 60.
- 46 Troescher op.cit. Anm. 9, S. 23, 292f.; Rapp op.cit. Anm. 45, S. 101-103.
- 47 Zur Verbürgerlichung höfischer Motive: Th. Vigneau-Wilberg, Höfische Minne und Bürgermoral in der Graphik um 1500, in: Herman Vekeman, Justus Müller Hofstede (Hg), Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Erfstadt 1984, S. 43-52. Zu den Liebes- und Badeszenen auf den zwischen 1420-1460 entstandenen burgundisch beeinflussten Model: W. von Bode, W. F. Volbach, Mittelrheinische Ton- und Steinmodel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Jb. d. Königl. preuss. Kunstslg. XXXIX, 1918, S. 89-

- 48 Horst Brunner, Ingo F. Walter, Minnesänger. 33 farbige Wiedergaben aus der Manessischen Bilderhandschrift, V, Aachen 1981, Abb. I.
- 49 Josef Krasa, Die Handschriften König Wenzels IV., Wien 1971.
- 50 Luisa Cogliati Arano (Hg), Tacuinum Sanitatis. Das Buch der Gesundheit, München 1976, S. 111, Abb. 76,77.
- 51 Die Parler und der schöne Stil, III, op.cit. Anm. 43, Abb. S. 85.
- 52 Stuttgart, Staatsgalerie. Ausgehend von dem extremen Hochformat der Tafel (192/84,5 cm) und der Linksrichtung der Hauptfigur nimmt die Forschung im allgemeinen an, daß die Tafel der rechte Flügel eines Triptychons gewesen sei, dessen linke Seite »Susanna« repräsentiert hätte; als Mittelteil wird ein Jüngstes Gericht vermutet. Das Triptychon wäre so als Gerechtigkeitsbild zu deuten, wie sie in den Niederlanden in der Zeit weit verbreitet waren. (G. Troescher, Weltgerichtsbilder in Rathshäusern und Gerichtsstätten, Wall.-Rich.-Jb. 11, 1939, S. 139ff.)
- 53 Strassburg, Musée de la Ville.
- 54 Leipzig, Museum. Sehr wahrscheinlich niederrhein. Meister um 1480. Ausst. Kat. Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, Köln 1970, S. 32, Abb. II.
- 55 Ich möchte mich bei Dagmar Thoss ganz herzlich für diesen Hinweis bedanken. Dagmar Thoss stieß bei ihrer Bearbeitung der niederländischen Handschriften der Wiener Nationalbibliothek auf dieses Stundenbuch.
- 56 Mein Dank gilt auch Herrn Carlo de Poortere in Kortrijk (Belgien) für die freundliche Erlaubnis, die Miniatur zu publizieren (Maße etwa 12 cm/9 cm). Der Badebottich hat eine zartrosa Bekrönung und einen grünen Vorhang. Die Bettvorhänge im Hinterzimmer sind blau, hellbrauner Boden, graubraune Wände.
- 57 Das Gebetbuch verfügt über einen schwarzen Kalender. Schwarze Kalender waren in den 70er Jahren in Mode. Vergl. das »Schwarze Gebetbuch« (Wien, ÖNB, Cod. 1856).
- 58 In dem Brüsseler Ausstellungskatalog (Reflets de la Bibliophilie en Belgique IV. Exposition à la Bibliothèque Royale, Brüssel 1979, Kat.Nr. 19) wird das Stundenbuch erwähnt, aber nicht abgebildet. Dort wird der Frauenakt als »Vanitas« gedeutet mit dem Hinweis auf Memlings Bild in Strassburg. Es fehlt aber eben gerade die Einbettung in einen eschatologischen Zusammenhang, der bei Memling gegeben ist. Das Bademotiv verbietet es vollends, an eine »Vanitas« zu denken.
- 59 Zitiert nach Hermann Beenken, Hubert und Jan van Eyck, München 1941, S. 43.
- 60 Antonio de Beatis, Relazione del viaggio del cardinale Luigi d'Arragona ... 1517, zitiert nach A. Chatelet, G. T. Faggini, Das Gesamtwerk der Gebrüder van Eyck, Mailand 1968, S. 10.
- 61 Van Mander, Het Schilder-Boek, 1604. Hier zitiert nach L. Kämmerer, Hubert und Jan van Eyck, Bielefeld 1898, S. 26. Der Habsburger Joseph II. fühlte sich bemüßigt, die anstößigen Akte entfernen zu lassen.
- 62 Zur Funktion des Spiegels in der Malerei: Gustav Friedrich Hartlaub, Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, München 1951; Spiegelbilder, Ausstellungskatalog Hannover 1982; Jurgis Baltrusaitis, Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien, Gießen 1986.
- 63 Bezeichnenderweise ist gegenwärtig das Interesse am Spiegel groß, siehe u.a. Umberto Eco, Über Spiegel und andere Phänomene, München, Wien 1988.
- 64 Zur Geschichte des gemalten Spiegelbildes siehe Hartlaub op.cit. Anm. 62. Parallel zur Bedeutung des gemalten Spiegelbildes verläuft die Entwicklung des realen Spiegels. Nachdem er in der Antike sehr beliebt war, verlor er im Mittelalter völlig an Bedeutung, ja wurde zum Teil verboten. Bezeichnenderweise war im 15. Jahrhundert neben Nürnberg Flandern das Zentrum der Spiegelproduktion.
- 65 Zum Spiegel in der »Arnolfini-Hochzeit«: Wolfgang M. Zucker, Reflections on Reflections, Journal for Aesthetics and Art Criticism 20, 1962, S. 239-250; Werner Hager, Über den Spiegel in dem Verlöbnißbild des Giovanni Arnolfini, Kunstchronik 1949, 10, S. 216; Heinrich Schwarz, The Mirror in Art, The Art Quarterly XV, 1952, S. 97-118; Hartlaub, op.cit. Anm. 62, v.a. S. 97 ff.; Robert Bald-

- win, Marriage as a Sacramental Reflection of the Passion: The Mirror in Jan van Eycks Arnolfini Wedding, *Oud Holland* 98, 1984, S. 57-75. Auf die Debatte, ob es sich tatsächlich um ein Vermählungsbild handelt, wie Panofsky postulierte, kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. (Erwin Panofsky, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, *Burl. Mag.* LXIV 1934/I, S. 117-126.)
- 66 So F. Heinemann, Über unbekanntes oder wenig bekannte Werke Tizians, *Arte Veneta* XXI, 1967, S. 210; Elise Goodman, Petrarchism in Secular Paintings of the Italian Renaissance, 2. Research Reports and Records of Activities, June 1981-May 1982, Washington 1982 (*Nat. Gal. of Art, Center for Advanced Studies in the Visual Arts*), S. 45; Tamara Fomiciova, Lo sviluppo compositivo della »Venere allo specchio con due amori« nell' opera di Tiziano e la copia dell' Eremitage, *Arte Veneta* 31, 1977, S. 195; Georg Gronau, Giovanni Bellini, Berlin, Stuttgart, 1930, S. 28; Luitpold Dussler, Giovanni Bellini, Wien 1949, S. 96; Johannes Wilde, Venetian Art from Bellini to Titian, Oxford 1974, S. 51 f.; Hartlaub, op.cit. Anm. 62, S. 82, 100.
- 67 Castelfranchi Vegas, op.cit. Anm. 4, S. 151; Giles Robertson, Giovanni Bellini, Oxford 1968; Millard Meiss, Jan van Eyck and the Italian Renaissance, in: Venezia e l'Europa, Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte, Venedig, 1956, S. 58f.; Kenneth Clark, op.cit. Anm. 5, S. 110; Adriana Augusti Ruggeri, in: Giorgione a Venezia, *Aust. Kat. Venedig* 1978, S. 36.
- 68 Hartlaub, op.cit. Anm. 62, insbes. S. 94ff. Bezüglich eines möglichen niederländischen Einflusses beim »Mädchen bei der Toilette« von Bellini bleibt Hartlaub aber ganz allgemein: »Der erste italienische Maler, der uns überhaupt das Bild im (künstlichen) Spiegel um seiner selbst Willen vorführt, ist Giovanni Bellini, Sohn der italienischen Niederlande« (S. 100).
- 69 Der Teppich ist ungewöhnlich für die italienische Malerei der Zeit, findet sich hingegen bei van Eyck (z.B. *Lucca Madonna, Paella Madonna, Dresdner Madonna*) und ebenso häufig bei Memling (z.B. »*Madonna mit Kind*« im Brügger Memling-Museum, dort wird wie bei Bellini der Teppich als Decke über eine Brüstung verwendet).
- 70 Siehe Anm. 24.
- 71 Zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang auch die Rolle Giorgiones. Paolo Pino schreibt in seinem »Dialogo della Pittura« von 1548 von einem hl. Georg von Giorgione, der sich sowohl in einer Quelle vor ihm wie in zwei Spiegeln gespiegelt habe, sodaß seine Gestalt auf einen Blick vollständig erfäßbar gewesen sei. Pino führt dieses Beispiel in Zusammenhang mit dem *Paragone* an, um die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Skulptur zu belegen. (Julius v. Schlosser, Die Kunstliteratur, Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 212). Eine ähnliche Komposition erwähnt Vasari, bei ihm allerdings ein »Ignudo«, der vom Rücken gesehen wurde und dessen Vorderansicht sich im Wasser spiegelte. (Nach Hartlaub op.cit. Anm. 62, S. 101.) Chr. Hornig hat in seiner Besprechung von Huse, Studien zu Giovanni Bellini, 1972 (*Kunstchronik* 28, Dez. 1975, S. 454) auf einen möglichen Einfluß Giorgiones auf Bellinis »*Mädchen bei der Toilette*« aufmerksam gemacht, der seinerseits auf niederländische Werke wie die Arnolfini-Hochzeit zurückgehe, was noch viel zu wenig erforscht sei. Ob es so eine Komposition von Giorgione gegeben hat, ist fraglich, jedenfalls hat es sich nicht um einen weiblichen Akt mit Spiegel gehandelt.
- 72 Ob van Eyck dabei den *Paragone* (Rangstreit der Künste) reflektierte, ist schwer zu beurteilen. Seine Grisaille-Malereien, wie etwa die gemalten Skulpturen der beiden Johannes-Figuren am Genter Altar, könnten in diese Richtung gedeutet werden. Zum *Paragone* u.a.: Peter Hecht, The Paragone Debate: Ten Illustrations and a Comment, *Simiolus* 14, 1984, S. 125-136; Erwin Panofsky, Galileo as a Critic of the Arts, *The Hague*, 1954, S. 1-4.
- 73 Zum Schönheitsideal als gesellschaftlicher Norm für die Frau im Italien des 16. Jahrhunderts: Brita von Götz-Mohr, Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhun-

- derts, Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris 1987 (Europ. Hochschulschriften Bd. 72).
- 74 »Venus mit zwei Eroten«, um 1555, Washington, Nat. Gal.
- 75 »Die Toilette der Venus« um 1613-15, Schloß Vaduz, Sammlung des Fürsten von Liechtenstein.
- 76 Theresa Georgen, Das magische Dreieck. Über Blickkontakte in Spiegelbild-Darstellungen neuzeitlicher Maler, in: Judith Conrad, Ursula Konnertz (Hg), Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik, Tübingen 1986, S. 244-269.
- 77 Zitiert nach Hartlaub, op.cit. Anm. 62, S. 67f.
- 78 Ebda. S. 67.
- 79 Zur »Luxuria« und deren ambivalenter Funktion in der mittelalterlichen Kunst, siehe: Daniela Hammer-Tugendhat, Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter, in: Ilsebill Barta u.a. (Hg), Frauen-Bilder-Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 13-34.
- 80 So noch in den diversen Badehausszenen der Valerius Maximus Handschriften, die etwa um 1470-80 entstanden. Sie haben hier allerdings eine moralisierende Bedeutung. F. Winkler, Der Leipziger Valerius Maximus, Leipzig, 1921.
- 81 Das Gemälde befindet sich in der Dahlemer Gemälde-Galerie, Berlin. Bereits im französischen Epos des Huon de Bordeaux aus dem frühen 13. Jahrhundert gibt der Jungbrunnen den Frauen ihre Jungfräulichkeit zurück. Im »Fable dou dieu d'amors« aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts verleiht ein Bach Männern ihre Jugend und Frauen ihre Jungfernschaft. Dazu: Rapp op.cit. Anm. 45, S. 25, 27.
- 82 So das karolingische Elfenbein am Deckel des Psalters für Karl den Kahlen, Paris, Louvre.
- 83 Die entsprechende Zeichnung von Elsheimer befindet sich in Berlin, Kupferstich-Kabinett. Siehe: Hans Möhle, Die Zeichnungen Adam Elsheimers, Berlin 1966, T23, Abb. 35. Nach Keith Andrews, Adam Elsheimer, Oxford 1977, S. 163 handelt es sich bei der Berliner Zeichnung um eine Kopie. Bei dem unbestrittenen Original in der Wiener Albertina (Möhle, T23/36, Keith Andrews Abb. 95) ist David skizzenhaft im Hintergrund angedeutet. Rembrandts »Bathseba« befindet sich im Louvre.
- 84 Margaret Walters, Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte, Berlin 1979; Peter Gorsen op.cit. Anm. 5; Alexandra Pätzold, Fremdkörper der Männergesellschaft. Freund- und Feindbilder von Männern, in: Barta, op.cit. Anm. 79, S. 345-365; Daniela Hammer-Tugendhat, Sichtbar/Unsichtbar. Aktbilder und Geschlechterdifferenz zu Beginn der frühen Neuzeit, in: Gerburg Treusch-Dieter (Hg), Fremdkörper Pornographie. Was ins Auge geht, Weinheim, Berlin, erscheint voraussichtlich Ende 1989. Dieser Aufsatz ist einerseits eine gekürzte Fassung des vorliegenden, versucht andererseits die Aktdarstellung van Eycks in einen größeren entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen.
- 85 Sigrid Schade, Zur Genese des voyeuristischen Blicks. Das Erotische in den Hexenbildern Hans Baldung Griens, in: Frauen-Kunst-Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, Cordula Bischoff u.a. (Hg), Gießen 1984; Dies., Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit, Worms 1983.

Fotonachweis

Copyright A.C.L. Brüssel (Abb. 4); The Harvard University Art Museums (Abb. 5); Carlo de Poortere, Kortrijk (Abb. 8); Wien, Kunsthistorisches Museum (Abb. 9).