

unbesprochen (s. G. Matthiae, *I mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rom 1967, S. 307; Verdier, S. 45—46).

Auch bei der Deutung des Marienportals von Senlis wird man der Autorin nicht in allen Nuancen folgen können. Problematisch scheint mir ihre Deutung der Archivoltenfiguren. Die Reihe soll links am äußeren Bogenlauf mit Adam, Noe, Abraham, Jakob, Juda und Thamar anfangen. Abraham ist einwandfrei zu identifizieren; die anderen Figuren sind es nur, wenn man annimmt, daß die Reihe in der Tat mit Adam anfängt. Aber gerade weil die meisten dieser Figuren Spruchbänder tragen, kann man sie auch allgemein als Propheten deuten. Wie Miniaturen und Glasmalereien aus der zweiten Hälfte des 12. und dem Anfang des 13. Jahrhunderts belegen, können Propheten und Erzväter das Thema der Wurzel Jesse mit Weissagungen über die Ankunft Christi erläutern; sogar die Cumäische Sibylle kann dabei sein (so z. B. im Ingeborgsalter). Und die Wurzel Jesse bildet eben das Hauptthema der Archivolten; diese zeigen also die Abkunft von Jesus und Maria aus dem Hause Davids. Die Idee, daß die Archivoltenfiguren die aufeinanderfolgenden Generationen seit Adam verbildlichen, ist also unpräzise und überspitzt.

Schlimmer ist es, wenn der Befund am Bau selbst nicht genügend berücksichtigt wird. Die recht komplizierte Erklärung der zehn (statt der üblichen zwölf) Apostel am Türsturz des nördlichen Westportals von Chartres mit Hilfe der mittelalterlichen Zahlensymbolik (S. 313—314) erübrigt sich, wenn man bedenkt, daß dieser Türsturz bei der Versetzung beschnitten worden ist (s. W. Sauerländer, *Kunstchronik* 9 (1956), S. 155—156).

Das Buch von Mme. Thérel ist zweifellos das Ergebnis eines jahrelangen Studiums. Eine Fülle ikonographischen Vergleichsmaterials und ausführliche Belege aus Liturgie und Ikonographie wurden herangezogen, um die einzelnen Denkmäler zu erläutern. Zudem hat sie noch ein umfangreiches bibliographisches Wissen in den Fußnoten versteckt (das sich nur mit Hilfe eines 'Index des auteurs cités' ermitteln läßt; eine separate Bibliographie wurde nicht beigegeben). Das Buch verdient sicherlich viel Beachtung, aber wohl mehr auf Grund der umfangreichen Darstellung, weniger dank knapper Klarheit oder interpretatorischer Schärfe.

Victor Schmidt

HANS BELTING, DAGMAR EICHBERGER, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*. Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft 1983, 198 Seiten mit 65 Abbildungen, davon 17 farbig, DM 68,—.

Nach seinem Buch über die Anfänge des Tafelbildes in Italien hat Hans Belting 1983, gemeinsam mit Dagmar Eichberger, eine neue Publikation zur Frühgeschichte der Tafelmalerei vorgelegt. Von den in seinem früheren Buch enthaltenen Betrachtungen über den Zusammenhang zwischen Gestalt und Funktionen der italienischen Bildtafeln sind wertvolle methodische Impulse für die Erforschung der mittelalterlichen Malerei ausgegangen. Wenn er jetzt seine Erfahrungen auf den unbestrittenen Wendepunkt in der Geschichte der europäischen Malerei anwendet, muß dies von vornherein größtes Interesse wecken.

Wie das Vorwort mitteilt, gehen der Text des Buches und sein Hauptthema, Jan van Eycks Erzählweise, auf Hans Belting zurück, während Dagmar Eichberger, ausgehend von ihrer Heidelberger Magisterarbeit, parallele Forschungen, Überlegungen und Gespräche beigesteuert hat.

Van Eyck als Erzähler — Belting findet diesen von der Forschung bisher übersehenen Aspekt ausgeprägt in einer Gruppe von ungesicherten oder umstrittenen, meist früh angesetzten Werken (darunter prominent: New Yorker Diptychon und Turin-Mailänder Stundenbuch) sowie in Werken, die aus Repliken erschlossen werden. Die Methode entspricht dem schon aus den früheren Arbeiten des Autors bekannten Interesse an der Reflexion auf „Bildaufgaben und Bildmedien“ (S. 11): durch beschreibende Analyse der einzelnen Gemälde unter dem Gesichtspunkt der Erzählung sucht Belting die künstlerische Absicht und Funktion zu ermitteln. Attributionsfragen bleiben beiseite, statt dessen will er die Werke „unter den Bedingungen von Sujet, Funktion und Gattung (Medium) im Rahmen einer Problemgeschichte der frühesten niederländischen Malerei“ betrachten (S. 48). Der Gang seiner Untersuchung führt zu zwei korrespondierenden Begriffspaaren: Erzählbild-Andachtsbild und Buchbild-Tafelbild, als idealtypische und doch auch konkret verwirklichte Typen von malerischen Werken. Daß ein Rekurs auf Methoden außerhalb der Stilkritik zumal im Fall van Eyck weiter führen könnte, leuchtet ein. Durch die methodische Wende wird jedoch die traditionelle Frage nach dem Künstler nicht überholt. Es scheint, daß der Autor im Eifer seiner Kritik an den Attributionisten und Stilkritikern deren Ernsthaftigkeit unterschätzt (S. 20).

Einen Schwerpunkt des Buches bildet die einläßliche Beschäftigung mit dem New Yorker Diptychon. Eine bedeutende Entdeckung ist Belting gelungen, indem er erkannte, daß eine sienensische Tafel mit Darstellung des Engelsturzes (um 1340, Louvre) direkte Anregungen für Einzelmotive, vor allem aber für die Bildräumlichkeit des New Yorker Gerichtsflügels geboten hat. Das Vorbild befand sich im Besitz des Duc de Berry. Der Fund löst zwar die Zuschreibungs- und Datierungsprobleme um das Diptychon nicht, doch gelingen Belting bei seinem Vergleich der Tafeln erhellende Beobachtungen zu dem innovationsfreudigen, auf äußere Anregungen reflektiert reagierenden Künstler des Diptychons; als leitende Absicht dieses Malers hebt Belting den Wunsch hervor, mit den Mitteln seines neuen Realismus den Szeneninhalt glaubhaft zu erzählen (wobei etwa ein Detail wie die Inschriften im Hinblick auf diese Intention überinterpretiert erscheinen kann).

Beschreibend zeichnet Belting an einer Anzahl von Werken, deren Themenstellung narrativer Entfaltung entgegenkam, die erzählerischen Elemente heraus; sie sind im illustrativen Geist der Buchmalerei beheimatet und werden von Jan van Eyck im Turin-Mailänder Stundenbuch auf neuartige Weise systematisch ins Bild gesetzt. Dann betont der Autor scharf den Gegensatz zur künstlerischen Haltung des altbekannten, „gesicherten“ van Eyck der 30er Jahre: dort kehre das Tafelbild zu seiner traditionellen Aufgabe als Andachtsbild, Altarbild oder Porträt zurück, während sich das ursprünglich zur „Begeubung“ des Dargestellten kultivierte realistische Erzählen in „dysfunktionelle“ Randmotive flüchte — als ein solches typisches Andachtsbild wird etwa die Rolin-Madonna charakterisiert. Allenfalls bleiben die früheren Errungenschaften als Voraussetzung für die Bildsprache und den Motivreichtum des Malers bewahrt. In der folgen-

den Generation gehe der Erzählimpetus ganz verloren — Kronzeuge ist Petrus Christus mit seiner Kopie des New Yorker Gerichtsflügels —, und erst die Epoche eines Bosch und Breughel finde, unter geänderten Vorzeichen, zum Erzählen zurück.

Soviel zum Inhalt des Buches. Seine These fußt auf den beiden Begriffen „Bildaufgabe“ und „Künstler“. Die Untersuchung der Bildaufgaben besteht vor allem in einer Untersuchung konkreter Werke, welche die Voraussetzungen des Erzählbildes (und Buchbildes) oder des Andachtsbildes (und Tafelbildes) erfüllen. Die umfassendste Analyse gilt, wie erwähnt, dem New Yorker Diptychon als exemplarisches Erzählbild. Belting liefert eine gründliche und aufschlußreiche Interpretation seines Inhalts (also dessen, was er „Stoff“, „Sujet“ oder „Thema“ der Erzählung nennt) und hebt hervor, daß beide Flügel auf unterschiedliche Weise den unterschiedlichen Inhalten — hier historisches Ereignis, dort kosmische Ordnung — auf eine hochintellektuelle Weise gerecht werden. Der Begriff des Erzählbildes wird nicht eindeutig definiert. Man kann jedoch annehmen, daß die von Belting anhand des Diptychons zur Sprache gebrachten Erzählprinzipien formaler Art die Quintessenz des Erzählbildes schlechthin ergeben sollen, zumal sie in der Folge den Prinzipien des Andachtsbildes gegenübergestellt und hinsichtlich ihrer Rezeption bei Bosch und Breughel betrachtet werden.

Der „neue“ van Eyck präsentiert sich weniger als Maler, der die ihm aufgetragene Bildaufgabe bewältigt, vielmehr als der Schöpfer des Erzählbildes und des Erzählstils, womit er seine weltanschauliche und künstlerische Grundhaltung ausdrückt. Im Rahmen dieser „persönlichen“ Intention gestalte Jan van Eyck die Bildsprache seiner Kunst, des Realismus. Der späte, altbekannte Jan van Eyck könne nur von dem frühen, in diesem Buch gezeigten, aus verstanden werden.

Die Argumentation Beltings zeichnet sich durch die Unwiderlegbarkeit ihrer logischen Schritte aus, provoziert jedoch Einwände begrifflicher und sachlich-historischer Natur. Sie verleiht dem Begriff „Erzählung“ einen subjektiven Charakter und setzt „Erzähler“ konsequent gleich mit „Realist“. Es war wohl seine hochinteressante Analyse der Koexistenz von Aufschriften und Malerei, welche zu der These Anlaß gab, der Begriff der Erzählung impliziere die Absicht, glaubwürdig im Sinne der empirischen (antiquarisch-historischen) Erkenntnis (vgl. S. 91) von vergangenen und zukünftigen Ereignissen zu erzählen. Sie ignoriert jedoch, daß das Nebeneinander von Worten und Bildformeln — wenn man annimmt, daß sie sich gegenseitig ergänzen — keineswegs die alleinige Grundlage zum Sinnverständnis des eyckschen Erzählbildes ausmacht: hinzu tritt ja die „wahre“, realistische Wiedergabe der einzelnen Bildelemente, die das Aussehen der Welt glaubhaft spiegeln. Der Leser vermißt hier die Unterscheidung zwischen einem sozusagen „ikonographischen“ Realismus, welcher die Erzählung lesbar organisiert, und dem Realismus als formalem Darstellungsmittel — den Begriff der Form bezieht Belting wohl auf die Art der Organisation der dargestellten Welt, nicht aber auf die Darstellung ihrer Einzelheiten. Bei der Analyse des Diptychons verwendet er für beide Arten des Realismus unterschiedlos den Begriff der Erzählung. Dieser Begriff ist jedoch, was das jeweilige inhaltliche Anliegen des Künstlers betrifft, leer; er sagt nämlich nichts über den konkreten Sinn einer Aussage, sondern signalisiert lediglich ihre allgemeine Orientierung, einen Sinntyp (M. Glowński). Folglich drängt sich die Annahme auf, daß dem Schweigen über einen für den Sinn bedeutsamen Gestaltungsfaktor der Ersatz des wohl-

bekannt, bei Eyck nur allzu selbstverständlichen Begriffs des Realisten durch jenen des Erzählers entspricht.

Die Substitution mag solange als akzeptabel empfunden werden, wie die Analyse sich im Kreis der eyckschen Werke bewegt. Die Einbeziehung ihrer Rezeption enthüllt jedoch, daß der Begriff der Erzählung nicht ausreicht: schon einem Petrus Christus bleibt Eycks Erzählsprache im gleichen Maß unverständlich, wie sein *Realismus* geringer ist. Die von Bosch aufgenommenen eyckschen Erzählprinzipien signalisieren zwar, daß er wie sein Vorgänger über die Welt sprechen möchte; doch reicht hier auch der Begriff des Realismus nicht aus, um die Einstellung beider Künstler zur Welt zu bestimmen: van Eyck wird als Rationalist, Bosch als Moralist bezeichnet (S. 165).

Daß die Gleichsetzung von Realismus und Erzählung nirgends im Buch förmlich ausgesprochen wird, erschwert die Lektüre. Die Konsequenzen dieser Gleichsetzung — durch welche die Argumentation zuerst an Suggestion gewinnt — wirken sich am Ende m. E. negativ auf die Analysen und allgemeinen Schlüsse aus.

Das einseitig auf den Künstler bezogene Verständnis des Begriffs „Erzählung“ ist ein Korrelat der These, daß Jan van Eyck in seinen Frühwerken die Fülle seiner schöpferischen Kraft erreicht habe. Der Künstler wird so zur einzigen Erklärungsinstanz: seine Einstellung zur Welt ist Quelle seiner Formen, seine Formen — sind Ausdruck seiner Einstellung zur Welt; die Quelle des Erzählbildes ist der Erzähler, der seine persönliche Lösung findet, indem er, unbehelligt von jeglichen Komplikationen etwa durch Gattung oder Funktion der Werke, gleichsam unmittelbar die universale Kunstsprache spricht. So sehr der Autor als Historiker schreibt — seine Argumentationen verklären diese Subjektivität, zeigen die erzählenden Tafeln als Ergebnis eines Dialogs des Künstlers mit sich selbst (Vergleich mit dem Turin-Mailänder Stundenbuch) und mit der realistischen Bildsprache, die sich in der von Grund auf illustrativen Buchmalerei und unter dem Einfluß der italienischen Kunst herausbildet.

In ihrer Eigenschaft als Realisierung einer Erzählung erscheinen Eycks Tafeln als vollkommen originelle Schöpfungen. Eine solche Einschätzung weckt allein schon deswegen Zweifel, weil sie das Ergebnis einer inkonsequenten, bald breit, bald schmal angelegten Erörterung ist. Die eyckschen Werke werden — von dem genannten sienesischen Bild abgesehen — als Erzählbilder ausschließlich zu der zeitgenössischen und späteren Produktion in Bezug gesetzt. Der Vergleich mit jüngeren Werken bezieht sich auf den Einfluß des eyckschen Erzählsystems in seiner ganzen Fülle und Geschlossenheit (Bosch). Vergleichsgrundlage hinsichtlich der Zeitgenossen ist das allgemeinste Kriterium der „Erzählung“, und zwar deren zeitlich-dynamischer Aspekt (nebenbei sei bemerkt, daß die einzige Definition der Erzählung in dem Buch nur diesen Aspekt hervorhebt, vgl. S. 83). Vor dem Hintergrund einer so eingeengten Vergleichsoptik muß die eycksche Erzählung, die selbst bei Beltings Werkinterpretation immerhin noch die Deskription der statischen Elemente der dargestellten Welt (z. B. Landschaft, Kleidung der Figuren) beinhaltet, als etwas „Reiches“, vollkommen Originelles erscheinen, zumal sie keine Vorläufer zu haben scheint. Die vergleichende Betrachtung des sienesischen Engelssturzes und des New Yorker Gerichtsflügels ändert an diesem Eindruck nichts, geht es bei ihr doch speziell um die Konstruktion des synthetischen Raumes. Für die Frage nach der genetischen Perspektive wäre vor allem der Kreuzigungsflügel zu untersu-

chen. Es scheint mir, daß gerade bei dieser Tafel durch Einfügen in ihren historischen funktionellen und gattungsmäßigen Zusammenhang die wahre Originalität ihrer Konzeption zutage treten würde. Man kann sich z. B. fragen, ob nicht die Tatsache selbst, daß das zugehörige Jüngste Gericht an ein Tafelbild anknüpft, einen ähnlichen Sachverhalt bei der Kreuzigung nahelegt. Oder: manifestiert sich in der Kreuzigung nicht die Absicht, die von den großen italienischen Kreuzigungsfresken (etwa eines Barna da Siena und Andrea da Firenze) ausgehenden Impulse mit den deskriptiven Möglichkeiten der Miniatur zu verbinden?

Kehren wir zum Problem der Erzählung und des Realismus zurück. Die These der Herausbildung einer realistischen Bildsprache innerhalb des Erzählbildes ist in der Identität der beiden Begriffe begründet — aber hat diese logische Konstruktion auch historische Glaubwürdigkeit? Es scheint, daß der subjektorientierte Charakter des Begriffs „Erzählung“ eine sinnvolle Erwägung dieser Frage unmöglich macht. Sie vor den Werken selbst zu erwägen — wozu der Autor die Grundlagen bietet —, würde dagegen die Berücksichtigung sämtlicher von Jan van Eyck berührten Bildfunktionen und -gattungen erfordern, wollte man verifizieren, daß die Bildsprache des Realismus ausgerechnet innerhalb des Erzählbildes ausgeprägt wurde (es sei denn, man verallgemeinerte den Begriff „Erzählbild“ so sehr, daß er alles übergreift und z. B. eine Landschaft als „Erzählung“ vom Antlitz der Erde aufgefaßt wird, vgl. S. 151). Ein Fall aus diesem Bereich findet sich im Buch erwähnt, aber nicht argumentativ verwertet: Jan van Eycks berühmte Weltkarte. Es ist nicht auszuschließen, daß gerade der kartographische Impuls dazu beigetragen hat, eine neue realistische Formel des Erzählbildes zu schaffen, in der die räumliche Anordnung von „Ereignissen“ eine so wichtige Rolle spielt. Die Weltkarte gehört allerdings einer anderen Bildkategorie an und steht in spezifischen Funktionszusammenhängen, und es war gewiß die Erfindungsgabe eines Eyck notwendig, um die Sprache dieser Darstellungen für die Gestaltung eines religiösen Bildes fruchtbar zu machen. In diesem Zusammenhang fällt es schwer, die Interpretation der Landschaft in der Rolin-Madonna als ein Erzählzitat zu akzeptieren.

Endlich muß die Stringenz der vorgeschlagenen Chronologie angesprochen werden: vom Erzählbild zum Andachtsbild. Das erste wird als innerstes Eigentum, ja Selbstbekenntnis des Künstlers betrachtet, das zweite dagegen als Aufgabe von außen. Angesichts einer so grundverschiedenen Einschätzung der Bildarten durch Belting sollte man sich die Frage stellen, wie sich denn der Künstler in seinen späteren Werken verwirklicht — denn es wäre schwierig anzunehmen, daß dies bloß in Erzählfragmenten geschähe (S. 162). Die Antwort darauf würde eine methodisch geschlosseneren Erörterung erfordern. Schon die obigen Vorbehalte gegen den postulierten Zusammenhang von Erzählsprache und Realismus als Mittel zur Umgestaltung des Andachtsbildes lassen an der Notwendigkeit des vorgeschlagenen chronologischen Modells zweifeln. Ein weiterer Vorbehalt betrifft die Werke der Übergangsphase und hat seinen Grund in der bedenklich engen Forschungsperspektive der Autoren auf einem anderen Feld: die in der Einleitung angekündigte Untersuchung der eyckschen Werke hinsichtlich zweier zusammengehörender Momente, Funktion und Gattung, bleibt bloßes Versprechen, da sich das Erzählbild ganz einfach als Buchbild, das Andachtsbild als Tafelbild herausstellt. Wenn man nun eine Kategorie als Ausgangspunkt, die andere als Ziel setzt, so kann man die

Evolution logisch konstruieren, aber es ist ein einspuriger, linearer und im Ergebnis schematischer Verlauf, der höchstens Modellwert haben kann (ebenso wie eine entsprechende stilistische Evolutionsthese). Dieser Verlauf besitzt eine innere Konsequenz — aber entspricht er der Realität? Es geht hier nicht darum, den Wert der hervorragenden Analysen beispielsweise der Kirchenmadonna oder der Berliner Kreuzigung herabzusetzen, vielmehr darum, daß diese Passagen für eine Bestimmung der historischen Chronologie keine tragfähige Grundlage darstellen.

Die meisten der hier vorgebrachten Zweifel und Fragen ergeben sich aus den methodischen Postulaten der Autoren selbst. Das Buch erfüllt sie in einem bestimmten Maß, weicht jedoch in einem entscheidenden Punkt von ihnen ab — ein folgenschwerer Mangel an Konsequenz. Die fruchtbare, neuen Erkenntnissen dienende Unterscheidung zwischen Künstler und Bildaufgabe, zwischen der ihre Ausdrucksmittel suchenden Grundeinstellung des Malers und der eine Lösung anbietenden Tradition eröffnete die Chance einer im historischen Sinne treffenden Auffassung des Werkes in der Perspektive des Künstlers und seiner Haltung zu Tradition. Zum Hauptgegenstand des Buchs wurde jedoch nicht die Spannung zwischen Aufgabe und Künstler, nicht einmal die Aufgabe selbst gewählt, sondern einseitig der Künstler, und zwar nicht weniger subjektivistisch begriffen, als es in der kritisierten älteren Eyck-Literatur der Fall war. Immerhin ist es auf der Ebene des Erklärens gleichgültig, ob der Falten- oder der Erzählstil als Kriterium der Identität eines Künstlers gewählt wird. Entscheidend ist dagegen, daß man diese Art der Identität überhaupt voraussetzt. Der zweite Punkt und vielleicht zugleich die Ursache der erwähnten Inkonsequenz ist, daß die Grenzen der Verwendbarkeit des zentralen Begriffs der „Erzählung“ nicht ausreichend reflektiert sind. Auf der Ebene der objektiven, äußerlichen Bildaufgabe wird er unzureichend bestimmt, auf der Subjektebene des Künstlers dagegen überdefiniert, ja geradezu überfordert. Deshalb ist es für den Leser, will er nicht den Rahmen des Buches an Definitionen und Verallgemeinerungen überschreiten, schwer zu bestimmen, wo die Grenze zwischen dem Jan van Eyck der bisherigen Historiographie und dem hier präsentierten neuen Jan van Eyck verläuft.

Es gibt jedoch keinen Zweifel, daß das Buch Ansätze zu einem neuen Bild des Künstlers dort liefert, wo es den Weg seiner eigenen methodischen Forderungen geht: ich denke hier an die Analyse der einzelnen Werke hinsichtlich ihrer illustrativen Qualitäten. Überhaupt kann die Rezension keinesfalls den Reichtum der hier dargebotenen Beobachtungen wiedergeben. Das Werk enthält wichtige Forschungsanregungen und wird eine bleibende Spur in der Forschung zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts hinterlassen.

Adam S. Labuda