

TILL-HOLGER BORCHERT

MEISTERHAFT



TILL-HOLGER BORCHERT

MEISTERHAFT

Altniederländische Malerei aus nächster Nähe

PRESTEL

MÜNCHEN • LONDON • NEW YORK



INHALT

- 7 Vorwort
9 Geleitwort – Mickey Cartin
- 10 JAN VAN EYCK
12 *Der Genter Altar*
34 *Die Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin*
48 *Die Madonna des Joris van der Paele*
60 *Die heilige Barbara*
- 68 ROBERT CAMPIN
70 *Flügel des Triptychon für Heinrich von Werl*
- 80 ROGIER VAN DER WEYDEN
82 *Kreuzabnahme*
94 *Die sieben Sakramente*
106 *Columba-Altar*
- 120 PETRUS CHRISTUS
122 *Beweinung*
- 130 DIERIC BOUTS
132 *Sakramentsaltar*
144 *Die Gerechtigkeit von Kaiser Otto III.*
- 154 JOOS VAN WASSENHOVE
156 *Kreuzigungsaltar*
- 168 HUGO VAN DER GOES
170 *Anbetung der Könige (Monforte-Altar)*
178 *Marientod*
- 188 HANS MEMLING
190 *Weltgerichtsaltar*
202 *Johannesaltar*
214 *Diptychon des Maarten van Nieuwenhove*
- 220 GERARD DAVID
222 *Das Urteil des Cambyses*
236 *Triptychon mit der Taufe Christi*
- 246 HIERONYMUS BOSCH
248 *Anbetung der Könige*
258 *Der Garten der Lüste*
274 *Der Heuwagen*
- 290 QUENTIN MASSYS
292 *Johannesaltar*
306 *Der Geldwechsler und seine Frau*
- 316 MEISTER VON FRANKFURT
318 *Triptychon mit der Kreuzabnahme*
- 328 JOACHIM PATINIR
330 *Charon überquert den Styx, den Fluss zum Hades*
- 338 JAN GOSSAERT
340 *Danae*
- 346 JOOS VAN CLEVE
348 *Bildnis der Eleonore von Österreich*
- 354 PIETER BRUEGEL D. Ä.
356 *Dulle Griet*
368 *Der Turmbau zu Babel*
380 *Winterlandschaft*
388 *Die Bekehrung Pauli*
- 396 PETER PAUL RUBENS
398 *Reiterbildnis des Don Francesco Gómez de Sandoval y Rojas, Herzog von Lerma*
406 *Triptychon mit der Kreuzabnahme*
418 *Die vier Flüsse des Paradieses*
428 *Der Liebesgarten*
- 438 ANTHONIS VAN DYCK
440 *König Charles I. auf der Jagd*
450 *Bildnis des Carlo Emanuele d'Este mit Hund*
- 456 JACOB JORDAENS
458 *Das Fest des Bohnenkönigs*
- 468 JAN BRUEGHEL D. Ä.
470 *Allegorie des Geruchsinns*
- 480 WILLEM VAN HAECHT
482 *Die Kunstkammer des Cornelis van der Geest*
- 492 Bibliografie
495 Dank
496 Bildnachweis



VORWORT

»Der Teufel steckt im Detail«: Auch und gerade im Hinblick auf bildende Kunst besitzt diese Redewendung, wie bereits Aby Warburg (1866–1929) betont hat, ihre Berechtigung. Tatsächlich geben die Gemälde alter Meister ihre Geheimnisse und Feinheiten kaum je auf den ersten Blick preis. Inhalte und Bedeutungen gerade von anspruchsvollen Malereien erschließen sich allein einem sehr aufmerksamen Betrachter, der immer wieder und stets aufs Neue genau hinschaut, um so ganz allmählich zu einem tieferen Verständnis des jeweiligen Werkes zu gelangen. Es lohnt sich deshalb, die Gemälde der alten Meister nicht nur eines, sondern gleich mehrerer Blicke zu würdigen, um deren Bedeutungen zu erfassen, um Erkenntnisse über deren Gestaltungsabsichten, Ausführung und künstlerische Intention zu gewinnen.

Dieser Einsicht verdankt sich der vorliegende Band, der auf den folgenden beinahe 500 Seiten ein großzügig bebildertes Panorama der altniederländischen Malerei vom 15. bis zum 17. Jahrhundert entfalten will, mit repräsentativen Beispielen für das Œuvre der jeweiligen Künstler. Bekanntes wechselt dabei mit weniger Bekanntem ab, wobei der Fokus vor allem auf den einzigartigen Beständen der flämischen Kunstmuseen und Kirchen sowie auf den traditionell eng mit den burgundischen Niederlanden verwobenen Habsburger-Sammlungen in Wien und Madrid liegt.

Um Missverständnisse zu vermeiden, sei kurz jener der Auswahl in diesem Buch zugrundeliegende Begriff „altniederländisch“ erläutert, der sich keineswegs auf das heutige Königreich der Niederlande bezieht, sondern hier vielmehr historisch begriffen wird. Gemeint sind nämlich die im 15. Jahrhundert von dem Burgunderherzog Philipp dem Guten (1396–1467), dessen Sohn Karl dem Kühnen (1433–1477) sowie deren Habsburger Erben bis hin zu Kaiser Karl V. (1500–1558) in Personalunion regierten Fürstentümer wie Flandern, Brabant oder Hennegau, also die im Süden der burgundischen Niederlande gelegenen, heute überwiegend flämischen Gebiete mit den schon damals bedeutenden Metropolen Brügge, Gent, Antwerpen, Brüssel und Löwen.

Geografisch somit in etwa mit den Staatsgrenzen Belgiens identisch, blieben diese Territorien auch nach dem Aufstand der calvinistischen Provinzen Holland, Seeland u. a. im Norden der Niederlande sowie der anschließenden Gründung der Republik der Vereinigten Niederlande (1579/81) mehrheitlich katholisch und wurden seit Mitte des 16. Jahr-

hunderts von Philipp II. von Spanien (1527–1598) und den Statthaltern des spanischen Zweiges des Hauses Habsburgs, ab dem 18. Jahrhundert bis zum Einmarsch Napoleons dann von dessen österreichischer Linie regiert.

Alle in diesem Buch aufgenommenen Gemälde entstanden innerhalb von etwa zwei Jahrhunderten und somit in einer politisch und kulturell äußerst wechsellvollen Periode, während derer sich das Selbstverständnis der Künstler fundamental veränderte, während derer der objektive Realismus glänzend-glatte Oberflächen durch die subjektiv-virtuose Handschrift pastoser Pinselstriche ersetzt wurde, während derer das Gemälde im Zeichen von Konzil und Reformation vom primär religiösen Kultobjekt zum autonomen Kunstwerk mutierte und während derer die Malerei der Niederlande mit Meistern wie Jan van Eyck, Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel d. Ä. und Peter Paul Rubens der europäischen Kunst immer wieder bedeutende Impulse zu vermitteln vermochte. Insbesondere im Hinblick auf die Entwicklung der Porträt- und Landschaftsmalerei haben altniederländische Meister von van Eyck bis Bruegel und ihre flämischen Nachfahren Rubens, Jacob Jordaens sowie Anthonis van Dyck auf europäischem Niveau Maßstäbe gesetzt, die Bewunderung zeitgenössischer Schriftsteller provoziert und das Begehren von den zu jeweils ihrer Zeit bedeutenden Auftraggebern und Kunstsammlern geweckt.

Die Texte richten sich an interessierte Leser und wollen über die jeweiligen Maler informieren, deren Errenschaften situieren. Sie stellen die ausgewählten Werke bündig vor und tasten sich schließlich an die Sphäre der Details heran. Es sind keine Anleitungen zum Sehen, dieses Ziel scheint mir doch zu vermessen; vielmehr sollen die Beschreibungen den lesenden Betrachter zu eigenen Ansichten und zum Erlebnis der Zeitlosigkeit der Malerei der alten flämischen Meister anregen. Gerne hätte ich zeitgenössische Künstler die Aktualität der alten Meister bezeugen lassen, doch hätte diese zusätzliche Inhaltslage den Rahmen dieses nun schon opulenten Bandes vollends gesprengt. Umso dankbarer bin ich, dass mit Mickey Cartin einer der bedeutendsten amerikanischen Privatsammler das Wort ergreift, der mit viel Gespür für Qualität zeitgenössische Künstler wie auch die Gemälde der alten Meister sammelt.

TILL-HOLGER BORCHERT



GELEITWORT

Der Autor dieses Buches ist seit einiger Zeit mein Freund, und seiner Bitte um ein Geleitwort komme ich nicht nur gerne nach, sondern sie ehrt mich auch. Schließlich ist er ein versierter Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher und ich bin nur Amateur. Zwar interessiere ich mich sehr für Kunstgeschichte, aber auch nach langen Jahren des Betrachtens, in denen ich meiner unendlichen Neugierde frönte, ist mein Wissen ziemlich skizzenhaft, und oft ist meine Fähigkeit, die begrenzte gesammelte Informationsmenge abzurufen, unzuverlässig.

Im Gegensatz dazu bewundere ich Till-Holger Borcherts fundierte Kenntnisse der Kunstgeschichte. Sein Hauptinteresse gilt der altniederländischen Malerei, aber er hat ein tiefes Verständnis für die Kunstgeschichte von der Gotik bis zur Gegenwart. Als ich ihn kennenlernte, fand ich es unbegreiflich, dass so viel Information in einen Kopf passte, und unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er sie abrief. Er vergewärtigte mir, dass meine Leistungen als Historiker zwar bestenfalls bescheiden sind, meine Begeisterung für Kunst und das Betrachten von Bildern aber grenzenlos.

Als ich dieses Buch zum ersten Mal sah, wurde mir klar, dass ich vor jedem dieser Meisterwerke – bis auf sieben –, mindestens ein Mal in meinem Leben gestanden hatte. Während ich mir die Figuren auf den Bildern etwas genauer ansah – jedes zeigt mindestens eine menschliche Figur, manche sogar Hunderte – spürte ich, dass ich sie alle schon kannte, aber dass meine Erinnerung an sie nicht so klar war, wie ich mir gewünscht hätte. Ich sah sie nicht als lange verschollene Freunde oder tote Verwandte aus meiner Jugend, sondern merkte, dass sie für mich eher die ewigen Gefühlssymbole jenes imaginären Universums sind, das wir Kunst nennen.

Ich schreibe diese Zeilen am letzten von sieben aufeinanderfolgenden Tagen, an denen ich jeweils ein oder zwei Stunden im Museo del Prado verbrachte, der Heimat einiger wunderbarer Werke aus diesem Buch. Bitte erlauben Sie mir deshalb, meine Erlebnisse mit Charakteren aus einem der Bilder mit Ihnen zu teilen. Bei jedem dieser Besuche fühlte ich, wie mein Herz schneller schlug, während ich in der Schlange darauf wartete, in den Prado eingelassen zu werden. Jedes Mal ging ich zuerst zu Rogier van der Weydens *Kreuzabnahme* (S. 83). Dieses Wunder an Illusion kann man gar nicht auf einmal aufnehmen; bei meiner ersten Begegnung spürte ich nach etwa 20 Minuten zwei entgegengesetzte Impulse: Einerseits konnte ich nicht genug davon bekommen – andererseits hatte ich das Gefühl, weggehen zu

müssen, und zwar schnell. So reagieren Wissenschaftler nicht auf Bilder, dachte ich. Sie bleiben stehen. Sie schauen hin, und schauen noch einmal genauer hin. Sie vergleichen mit anderen Werken des Urhebers, durch direkte Gegenüberstellung oder aus dem Gedächtnis, aber sie vergleichen immer. Ich reagiere nur. Ich bin kein Connaisseur, bin nur Enthusiast, aber kenntnisreich genug, um zu wissen, dass dies eines der großartigsten Gemälde der Kunstgeschichte ist. In seinem beengten, bühnenartigen Raum drängt sich die emotional verzweifeltste Menschengruppe, die je auf einem Bild versammelt wurde. Enthusiasten stellen immer solche Behauptungen auf. »Ich weiß, ich weiß, Jesus ist tot«, sagte ich zu mir selbst, und »Was hast du erwartet?«

In den folgenden Tagen kam ich immer wieder, um den Kummer der Auftretenden zu teilen. Ich nahm ihre Verbundenheit im Leid wahr, ihren Schmerz. Ich schüttelte den Kopf vor Erstaunen über das, was ich sah, und gleichzeitig wurde ich sehr traurig. Vielleicht weinte ich sogar ein wenig, nicht über die Leiden und den Tod Jesu, sondern als Reaktion auf den Schmerz jener, die Zeugen der Kreuzabnahme geworden waren. Jeden Tag blieb ich so lange, wie ich die Trauer und den Kummer ertragen konnte, und floh dann. Und täglich fühlte ich mich von dem monumentalen Bild angezogen und wieder abgestoßen. Wie schon so häufig merkte ich, dass man auch ohne wissenschaftliche Fachkenntnisse diese Reaktion auf ein Bild erleben kann, und wieder einmal motivierte mich diese Einsicht.

Was Sie in diesem Buch finden, sind wunderschöne, wirklichkeitsgetreue Reproduktionen einer Gruppe der großartigsten Gemälde, die Sie jemals sehen werden. Außerdem erhalten Sie die Erläuterungen eines hervorragenden Wissenschaftlers, der Bilder innig liebt. Das ist ein guter Einstieg, oder eine gute Erinnerung – oder beides. Wenn dies Ihre erste Begegnung mit den Gemälden ist – gehen Sie sie anschauen. Wenn das Betrachten der Bilder in diesem Buch Sie an die überwältigende Erfahrung erinnert, die es bedeutet, davor zu stehen – gehen Sie sie noch einmal anschauen. Bücher wie dieses sind wunderbare Quellen, aber vergessen Sie nicht, die Bilder anzuschauen. Falls Sie Amateur sind wie ich, oder Anfänger, der sie hier zum ersten Mal sieht: Haben Sie keine Angst hinzusehen. Sehen Sie weiter hin. Bis die Wunder Ihnen gehören.

MICKEY CARTIN
Madrid, Frühling 2013

JAN VAN EYCK

* um 1390 † 1441



Arnolfini-Doppelbildnis
1434
London, National Gallery



*Bildnis des Goldschmieds
Jan de Leeuw*
1436
Wien, Kunsthistorisches Museum

Mit seinen selbst nach heutigen Maßstäben eindrucksvoll realistischen Darstellungen revolutionierte Jan van Eyck, der zu den Begründern der altniederländischen Malerei zählt, die europäische Kunst. Mit seiner naturalistischen Hintergrundlandschaft und seinem Detailrealismus gilt der von seinem Bruder Hubert († 1426) begonnene und von Jan und seinen Mitarbeitern 1432 vollendete *Genter Altar* (S. 12–33) als ein Gründungswerk der neuzeitlichen Malerei.

Jan van Eyck wurde wahrscheinlich gegen 1390 in der zu der Grafschaft Loon gehörigen Stadt Maaseyck geboren. Wo er sein Handwerk erlernte, ist unbekannt, doch ist zu vermuten, dass der Maler zusammen mit oder von seinem älteren Bruder ausgebildet wurde. Darüber hinaus zeugen seine Werke von intensiver Auseinandersetzung mit der Pariser Hofkunst der Zeit um 1400, sodass ein früher Aufenthalt in der französischen Hauptstadt plausibel wird.

Erstmals nachweisbar ist Jan van Eyck erst 1422 in Den Haag, wo er mit seinen Gehilfen im Auftrag von Johann III. von Bayern-Straubing (1374–1425) – des ehemaligen Fürstbischofs von Lüttich, der seit 1418 als Graf von Holland und Seeland regierte – mit der Ausmalung der herzoglichen Residenz – des Binnenhofs – beschäftigt war. Van Eyck scheint seinem Herrn als gräflicher Hofmaler gedient zu haben und ist 1424 explizit mit dieser Amtsbezeichnung benannt worden.

Nach dem plötzlichen Tod Johanns von Bayern verließ van Eyck im Januar 1425 Holland und begab sich nach Brügge. Im Mai des Jahres wurde er von Herzog Philipp dem Guten von Burgund zu dessen Hofmaler ernannt und mit einer großzügigen jährlichen Pension ausgestattet. Auf Geheiß des Herzogs ließ sich Jan van Eyck in Lille, dem Verwaltungszentrum der burgundischen Niederlande, nieder, wo er ein Haus mietete. Hier scheint er zwischen 1425 und 1429 eine Werkstatt betrieben zu haben und nahm 1427 und 1428 an von der Lukasgilde in Tournai ausgerichteten Banketten teil, bei denen auch Robert Campin (S. 68–69) und Rogier van der Weyden (S. 80–81) anwesend waren.

Während seiner Zeit in Lille begab sich Jan van Eyck im Auftrag des Herzogs mehrfach aus geheimen Anlässen für längere Zeit auf Reisen »in gewisse ferne Länder«. So nahm er 1429 an einer burgundischen Gesandtschaft nach Portugal teil, welche die Verhandlungen für die Hochzeit zwischen Philipp dem Guten und der Infantin Isabella von Portugal führte. Van Eyck fertigte damals ein Porträt der Braut an, das man an Philipp den Guten sandte. Bald nach seiner Rückkehr aus Portugal im Dezember des Jahres 1429 scheint sich der Maler der Fertigstellung des von seinem 1426 verstorbenen Bruder Hubert unvollendet hinterlassenen *Genter Altares* gewidmet zu haben. Wohl noch vor Vollendung des *Genter Polyptychons* ließ Jan van Eyck sich in Brügge nieder, wo er spätestens 1432 im vornehmsten Viertel der Stadt seine Werkstatt einrichtete. Der Maler und seine Mitarbeiter wurden sogleich von den Ratsherren der Stadt sowie wenig später auch vom Herzog und dessen Gefolge besucht.

In Brügge entstanden zwischen 1432 und 1441 die wenigen noch heute überlieferten Gemälde, die man mit Sicherheit Jan van Eyck zuweisen kann: 1432 schuf er das *Porträt eines Mannes (Léal Souvenir)* und im Jahr darauf das mutmaßliche Selbstbildnis, das ihn mit rotem Turban zeigt (London, National Gallery). Schon hier tritt uns die Porträtmalerei van Eycks gänzlich ausgeprägt entgegen. Seine Modelle erscheinen im Brustausschnitt vor neutralem Hintergrund und wenden sich im Dreiviertelprofil nach links; besondere Sorgfalt verwendete der Maler auf die Wiedergabe des Lichteinfalls, der zugleich die plastische Wirkung der Physiognomien steigert.

Sehr deutlich wird das Bemühen um Plastizität auf dem 1436 datierten *Bildnis des Goldschmieds Jan de Leeuw*, der den Betrachter aus dem Bild heraus anblickt und durch die Inschrift auf dem Originalrahmen zugleich anspricht. Identische Gestaltungsmerkmale weist auch das letzte Bildnis van Eycks auf, das 1439 entstand und Margarete, die damals 33-jährige Gattin des Malers, zeigt: Spätestens 1432 war Jan mit Margarete verheiratet, die ihm zwei Kinder gebar und die Werkstatt des Malers nach dessen Tod geraume Zeit weiterführte.

Zu van Eycks Auftraggebern zählte der Brügger Stadtrat, für den er 1435 Skulpturen der Rathausfassade vergoldete und bemalte, sowie insbesondere auch Kaufleute und Geschäftsmänner aus Italien. Im Auftrag des in Brügge residierenden, aber ursprünglich aus Lucca stammenden Kaufmanns Giovanni Arnolfini schuf er 1434 das berühmte *Arnolfini-Doppelbildnis*, das vermutlich an die verstorbene Gattin des Auftraggebers erinnern sollte. Gleichfalls im Auftrag eines italienischen Auftraggebers – einem Mitglied der Genueser Patrizierfamilie Giustiniani – entstand 1437 das kleinformatige Marien triptychon, das ursprünglich als Retabel für einen portablen Altar gedient haben wird.

Obwohl Philipp der Gute seinem Hofmaler spätestens seit 1432 gestattete, auch private Aufträge anzunehmen, griff der Burgunderherzog wiederholt auf die Dienste Jan van Eycks zurück. Bereits 1432, unmittelbar nach dem Umzug nach Brügge, beorderte er ihn für mehrere Wochen nach Hesdin, wo er wohl mit Dekorationen des herzoglichen Schlosses betraut wurde. 1435 ließ der Herzog seinen Maler während des Friedenskongresses von Arras aus Brügge in die Hauptstadt des Artois reisen, wo van Eyck vermutlich Porträts der Kongressteilnehmer anfertigte, darunter das *Bildnis des Kardinals Niccolò Albergati*. Im folgenden Jahr ging der Maler in herzoglichem Auftrag ein weiteres und letztes Mal in geheimer Mission auf Reisen und wurde großzügig für seinen Aufwand entschädigt, während er für den Herzog zugleich auch als Agent fungierte und etwa Buchmalereien für Philipp bestellte.

Im Frühjahr 1441 verstarb Jan van Eyck in Brügge und wurde auf Geheiß seines jüngeren Bruders Lambert van Eyck, der offenbar der Brügger Werkstatt angehörte, in der Stiftskirche Sint-Donaas bestattet.



Dresdener Marienaltar
1437
Dresden, Gemäldegalerie



Bildnis von Margarete van Eyck
1439
Brügge, Groeningemuseum

JAN VAN EYCK

Der Genter Altar

1432

Öl auf Holz, 375 x 260 cm (geschlossener Zustand); 375 x 520 cm (geöffneter Zustand)
Gent, Sint-Baafskathedraal

Auf zwölf Tafeln mit insgesamt 26 Einzelszenen entfaltet der *Genter Altar* ein gemaltes Kompendium der christlichen Erlösungsbotschaft, vom ersten Menschenpaar über die Inkarnation Gottes bis hin zum Himmlischen Jerusalem der Apokalypse. Das monumentale Polyptychon war Teil einer umfangreichen Stiftung des Genter Patriziers Joos Vijd (†1439) und seiner Frau Elisabeth Borluut an die Genter Johanniskirche und wurde ursprünglich auf dem allen Heiligen geweihten Altar ihrer Familienkapelle im Chorkranz installiert. Die Stiftung, die tägliche Seelenmessen für die Stifter und deren Ahnen vorsah, blieb bis ins Ancien Régime bestehen und wurde erst 1797 während der französischen Besatzung aufgegeben.

Der 1432 vollendete *Genter Altar* ist das umfangreichste, vielseitigste und auch bei Weitem komplexeste Werk Jan van Eycks und seines mysteriösen Bruders Hubert. Das für die Genter Johanniskirche – die heutige Sint-Baafskathedraal – bestimmte Werk gilt zugleich als das früheste fassbare Zeugnis seines Schaffens und zählt zu den Gründungswerken der frühneuzeitlichen Malerei. Die Darstellungen sind außen wie innen in zwei horizontale Register geteilt. Aufgrund dieser Trennung sowie durch den frappanten Maßstabswechsel auf der Festtagsseite ist der heilsgeschichtlich komplexe Zusammenhang aller Darstellungen des *Genter Altares* lange verkannt worden.

Die fünf Tafeln des unteren Registers auf der Festtagsseite sind als fortlaufendes Allerheiligenbild zu sehen: Auf der Mitteltafel sind Bekenner, Märtyrer und Heilige sowie die Propheten und Patriarchen des Alten Testaments und nicht-jüdischer Weltvölker zu erkennen, während die Flügel die Gerechten Richter, die Streiter Christi, die Eremiten und schließlich die Pilger zeigen. Die unzähligen Heiligen – von denen lediglich einige Figuren wie Jakobus der Ältere oder Christophorus aufgrund spezifischer Attribute benannt werden können – bilden die Gemeinschaft der Seligen, denen das Paradies verheißen ist: Sie sind in einer weiten paradiesischen Landschaft dargestellt, in deren Hintergrund man eine Stadtvedute erblickt. Obwohl einige Gebäude ganz realen Bauten nachempfunden sind – man kann die Stiftskirche Groß St. Martin und den unvollendeten Dom in Köln identifizieren –, handelt es sich hier um das Abbild des Neuen Jerusalem, das in der Offenbarung des Evangelisten Johannes beschrieben wird.

Die untere Zone ist deshalb zugleich als eine Illustration aus der Offenbarung zu deuten. Im Zentrum des unteren Registers steht auf einem Altar das apokalyptische Lamm, aus dessen Brust Blut in einen Opferkelch fließt. Das mystische Lamm ist Gegenstand der Anbetung der aus den vier Himmelsrichtungen nahenden Heiligen und Symbol für Christus, dessen Opfertod und Auferstehung. Demonstrativ wird auf das Eucharistiesakrament der Messfeier verwiesen und damit auf das Erlösungsversprechen des Neuen Testaments. Die um das Lamm gruppierten Engel, die Passionswerkzeuge präsentieren und Weihrauch schwingen, unterstreichen beide Aspekte zusätzlich.

Vor dem Lamm steht der in der Offenbarung beschriebene Lebensbrunnen, der als Symbol des christlichen Taufbeckens gilt. Beide Motive veranschaulichen, dass nur diejenigen, die das Taufsakrament empfangen haben, auch am Eucharistiesakrament und so am durch den Opfertod Christi verheißenen Heilsversprechen – der Erlösung – teilhaben werden. Das Wasser fließt durch einen Kopf unten aus dem oktogonalen Becken des Lebensbrunnens und speist den Strom des Lebens, der als Symbol des Neuen Jerusalem gilt.

Im oberen Register der Festtagsseite verweisen die Aktfiguren Adams und Evas auf die Ursünde und damit auf das Erlösungsbedürfnis der Menschheit, das ihr durch den Opfertod Christi verheißen wird. Der Verheißung göttlicher Gnade am Tag des Jüngsten Gerichts gab van Eyck implizit Gestalt, indem er die dreifaltige Gottesfigur zwischen Maria und Johannes dem Täufer zeigt und damit auf die Deesis-Gruppe Bezug nimmt, die traditionell auf mittelalterlichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts zu sehen ist. Im Unterschied zu jenen Weltgerichtsbildern zeigt der *Genter Altar* das Motiv der *Intercessio* nicht explizit. Maria und Johannes widmen sich hier – entgegen der Bildkonvention – nicht etwa der Fürbitte für die Seelen der Verstorbenen am Tag des Jüngsten Gerichts, sondern sind scheinbar kontemplativ in die Lektüre der Schriften vertieft. Maria wird durch die prächtige Krone auf ihrem Haupt als Himmelskönigin ausgewiesen und mit Zitaten aus dem Buch der Weisheit charakterisiert, die zugleich den Gebetstexten des Himmelfahrtsoffiziums entstammen: »Sie ist schöner als die Sonne / und übertrifft jedes Sternbild / [...] Sie ist der Widerschein des ewigen Lichtes / der ungetrübte





Spiegel von Gottes Kraft« (Weish 7,29 und 26). Auch Johannes der Täufer wird durch die Schriftzeilen auf den Gewölb Bögen im Hintergrund beschrieben als »größer als der Mensch, den Engeln gleich, Summe des Gesetzes, Stimme der Apostel, Schweigen der Propheten, Leuchte der Welt, Zeuge des Herrn«.

Zu beiden Seiten der Deesis-Gruppe schließen sich in der oberen Retabelzone musizierende bzw. singende Engel an. Die Majolikakacheln – die man damals aus Valencia in die Niederlande importierte – sind mit dem Christusmonogramm IHS, dem griechischen Gotteskürzel Alpha und Omega und dem stilisierten Lamm verziert (S. 25). Sie suggerieren subtil, dass hier ein weiterer Raum gemeint ist, der einer anderen Realitätsebene zuzuordnen ist als die Figuren der Deesis. Zugleich wird durch das Motiv der auf dem hölzernen Lesepult dargestellten Überwindung des Drachens durch den Erzengel Michael jedoch die Assoziation mit dem Weltgericht evoziert.

Ist die Festtagsseite des *Genter Altares* der Darstellung der Vollendung des christlichen Heilsplans – dem kommenden Gottesreich des Himmlischen Jerusalem – gewidmet, so zeigt die Alltagsseite dessen Beginn. Die untere Zone des geschlossenen Altaraufsatzes besteht aus vier Nischen, in denen das Stifterehepaar sowie, in Form fingierter Steinskulpturen, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist zu erkennen sind. Im oberen Register wird auf vier Tafeln ein in einem

Turm gelegener Innenraum mit der Verkündigung an Maria gezeigt – hier beginnt die christliche Erlösungsbotschaft. Von links nähert sich der Erzengel Gabriel der vor einem Gebetstuhl knienden Jungfrau, über deren Haupt die Taube des Heiligen Geistes erscheint. Durch Fensteröffnungen fällt der Blick auf eine Stadt, wodurch die biblische Darstellung in die Lebenswelt der Betrachter rückt. Daneben erkennt man stilllebenartige Arrangements alltäglicher Gegenstände, denen hier symbolische Bedeutung zukommt. Der gläserne Flakon auf der Fensterbank etwa war eine populäre Anspielung auf die Jungfräulichkeit Marias, während der in einer Nische eingelassene Waschbehälter liturgischen Gerätschaften ähnelt, deren zeremonieller Gebrauch während der Messfeier üblich war. Auf diese Weise wird die Bedeutung Marias als Ecclesia – als Kirche – und als Altar Gottes unterstrichen.

Im obersten Register erkennt man Micha und Zacharias, zwei Propheten des Alten Testaments, sowie die cumäische und die erythräische Sibylle. Die vier halbfigurig gezeigten Gestalten scheinen vollplastisch aus den fingierten Gewölbzwickeln hervorzutreten und werden dabei von Bänderolen mit Inschriften umgeben, auf denen das Kommen des Messias als künftiger König der Welt prophezeit wird. Diese oberste Zone kann daher insgesamt als Versprechen der Erlösungsverheißung gedeutet werden, die mit der Verkündigung darunter ihren Anfang nimmt, und sich im Kommen des Gottesreichs auf der Retabelinnenseite vollendet.



Eine paradiesische Welt

Auf der Tafel mit der *Anbetung des Lammes* erscheint am Firmament die Taube des Heiligen Geistes, von der konzentrische Lichtstrahlen ausgehen (S. 33). Im Vordergrund treffen die Strahlen auf die Heiligenscharen, bei denen die Darstellung der alttestamentarischen und heidnischen Autoritäten – die Figur mit dem Lorbeerkranz stellt womöglich den römischen Dichter Vergil dar – mit ihren individuellen Physiognomien auffällt (S. 28). Obwohl die goldenen Strahlen über die vollendete Landschaft gemalt wurden, gehören sie zum ursprünglichen Bildkonzept.

Der Turm links ist aufgrund seiner oktogonalen Laterne als Glockenturm des Utrechter Doms zu identifizieren, der zu den bedeutendsten Kirchtürmen der Niederlande zählte (S. 16). Lange glaubte man, dass dieses Detail erst 1550 während einer Restaurierung durch den Utrechter Renaissancemaler Jan van Scorel (1495–1562) hinzugefügt worden sei. Tatsächlich nahm van Eyck den Utrechter Domturm genauso wie die Darstellung des damals noch unvollendeten Doms zu Köln in die in den paradiesischen Landschaftshintergrund integrierte Vedute des Himmlichen Jerusalem auf.

Mit großer Akribie widmet sich van Eyck der Darstellung von kleinsten Details: Selbst der Haarschopf von Adam, des ersten Menschen, wird derart penibel ins Bild gesetzt, dass man jedes einzelne Stirnhaar ebenso wie dessen Bart- oder Schamhaare zählen kann (S. 18, 19). Durch diesen scheinbar überprüfbareren Realismus suggeriert die Malerei van Eycks einen Wahrheitsgehalt, den sie insgesamt in Wirklichkeit nicht beanspruchen kann. Der Surrogatcharakter dominiert dagegen die Darstellung kostbarer Juwelen und Textilien. Van Eyck ahmt den Schimmer schwerer Brokatstoffe nach, indem er mit extrem dünnen Pinselstrichen den Golddraht emuliert (S. 25). Mit äußerster Sorgfalt gestaltet er Oberflächenreflexe und Lichtbrechungen, wie sie auf jeder einzelnen Perle, jedem einzelnen Juwel und jedem einzelnen Kristall sichtbar sind. Diese Kostbarkeiten, die in abundanter Anzahl die kostbar bestickten Borten der Gewänder Marias, Johannes des Täufers sowie vor allem jene der thronenden Gottesgestalt zieren, spiegeln im Medium der Malerei unermessliche Schätze. Besonders eindrucksvoll nimmt man die malerische Perfektion van Eycks in der Darstellung der Juwelen auf der prachtvollen Mantelschließe des Gottvaters wahr (S. 23).

Van Eycks Darstellungen der beiden Engelschöre sind ein einzigartiges Dokument musikalischer Aufführungspraxis in den Niederlanden im Spätmittelalter. Die in prachtvolle liturgische Gewänder gehüllten Engel werden vor einem hölzernen Lektionar dargestellt, auf dem ein Gesangbuch mit Mensuralnotation liegt (S. 20–21). Durch die unterschiedlich weit geöffneten Münder der Engel sowie durch deren abwechselnd geglättete bzw. zu Falten zusammengezogene Stirn deutet der Maler verschiedene Stimmlagen des mehrstimmigen Gesanges an, so wie dieser damals in den Niederlanden praktiziert wurde. Die auch unter der Bezeichnung *Ars nova* bekannte franko-flämische Polyphonie war eine aktuelle Errungenschaft von Sängern wie Guillaume Dufay und Gilles Binchois, die als Zeitgenossen van Eycks in den burgundischen Niederlanden wirkten. Während man mit den mehrstimmigen Liedkompositionen franko-flämischer Musiker vertraut ist, entzieht sich deren Instrumentalbegleitung, die damals in den einschlägigen Musikhandschriften noch nicht kodifiziert wurde, unserer Kenntnis. Van Eycks Darstellung der musizierenden Engel vermittelt uns immerhin eine vage Vorstellung davon, dass die polyphonen Gesänge instrumental begleitet wurden. Zu erkennen sind eine Orgel, eine Harfe sowie eine Violine (S. 24).

Zu den bedeutendsten Errungenschaften der Kunst van Eycks zählt die Landschaftsmalerei. *Der Genter Altar* ist eines der frühesten Beispiele der Umsetzung des erst Jahrzehnte später durch Leonardo da Vinci (1452–1519) beschriebenen Phänomens der Luftperspektive, wonach Landschaften je weiter sie vom Betrachter entfernt sind, desto lichter erscheinen (S. 33). Van Eyck setzt dieses Phänomen in der Hintergrundlandschaft des *Genter Altares* in vollendeter Form um, wenn er etwa die Kuppen einer mächtigen Bergkette im Hintergrund der Darstellung der Christlichen Streiter (S. 30) beinahe ins Blau des Firmamentes blendet oder auf der Tafel der Eremiten (S. 31) in weiter Ferne die Silhouette einer Stadt in lichtem Blau andeutet.

Die Tafel mit den Gerechten Richtern, auf der man bereits im 16. Jahrhundert Kryptoporträts von Hubert und Jan van Eyck zu erkennen meinte, wurde 1934 gestohlen und ist noch immer verschollen. Sie wird seit den 1950er-Jahren durch eine Kopie des Brüsseler Restaurators Jef van der Veken ersetzt.



















EVA















JAN VAN EYCK

Die Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin

um 1435

Öl auf Holz, 66 x 62 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv. 1271

Jan van Eyck, der Hofmaler Philipps des Guten, schuf das nahezu quadratische Tafelbild um 1435 im Auftrag des burgundischen Kanzlers Nicolas Rolin (1376–1462). Aus vergleichsweise bescheidenen, bürgerlichen Verhältnissen aus dem burgundischen Autun stammend, hatte der studierte Jurist Rolin bereits Johann Ohnefurcht als Berater gedient und war nach dessen Ermordung (1419) zu einem der wichtigsten Vertrauten Philipps des Guten geworden. Dieser ernannte ihn 1422 zum Kanzler von Burgund und damit zum obersten Verwalter seiner Territorien. Rolins Verhandlungsgeschick war für die Verwaltung und für die herzogliche Diplomatie in Burgund derart unentbehrlich, dass der mächtige Kanzler die burgundische Politik lange Zeit maßgeblich bestimmte. Seinen eigenen Vorteil verlor Rolin dabei nie aus dem Auge, sodass er zu den wohlhabendsten Männern am Burgunderhof zählte. Er erwarb umfangreiche Ländereien in Burgund und im Hennegau, deren Erträge enorme Summen abwarfen. Als er 1443 im fortgeschrittenen Alter das berühmte Hôtel-Dieu – ein mittelalterliches Kranken- und Pflegehaus – in Beaune stiftete, sorgte er mit der Übertragung einiger Weinberge für die Finanzierung des Hospitalbetriebs.

Van Eycks Gemälde war sehr wahrscheinlich für die Kirche Notre-Dame-du-Chastel in Autun bestimmt, wo sich Nicolas Rolin bereits seit 1429 mit Stiftungen für die Renovierung und den Ausbau der von den Ahnen seiner Mutter errichteten Familienkapelle hervortat. 1434 erwirkte Rolin für sich und seine Frau eine päpstliche Erlaubnis für die Messfeier; 1436 stiftete der Kanzler dazu Kaplaneien und regelte die Abfolge des Messdienstes. Wahrscheinlich war van Eycks Gemälde spätestens zu diesem Zeitpunkt vollendet und in Autun aufgestellt.

Die fast symmetrisch aufgebaute Komposition zeigt den vor einer Gebetbank knienden Kanzler in Anbetung der Gottesmutter mit dem Jesuskind. Der nahezu im Profil gezeigte Stifter trägt ein kostbares, pelzgesäumtes Brokatgewand; vor ihm liegt auf einer mit Samtstoff verkleideten Gebetbank ein aufgeschlagenes Stundenbuch. Ihm gegenüber thront die Jungfrau Maria auf einer mit aufwendigen Intarsien verzierten Bank, auf der ein Brokatkissen liegt. Sie ist in einen roten Umhang gewandet, dessen Saum mit Edelsteinen und Perlen verziert ist und eine mit Goldfäden gestickte Inschrift aufweist, die als Bestandteil der Morgengebete des *Officium parvum*, des Kleinen Marienoffiziums, identifiziert werden kann. Über dem Haupt der Jungfrau präsentiert ein Engel die Krone der Himmelskönigin (S. 46–47). Auf deren Schoß

sitzt das unbedeckte Jesuskind, das in der Linken eine kristallene Weltkugel hält und mit seiner Rechten Segen spendet (S. 42–43). Beide Motive sind fest mit dem Darstellungstypus von Christus als *Salvator mundi* (Erlöser der Welt) verbunden. Sie erinnern hier an dessen Opfertod und Auferstehung und verbildlichen damit das christliche Erlösungsversprechen. Dieser Bedeutungsebene sind auch die vier figürlichen Kapitelle im Hintergrund des Raumes zuzuordnen. Auf ihnen sind alttestamentarische Ereignisse dargestellt, welche Sünde, Opfertod und Vergebung thematisch aufgreifen und in einem deutlichen typologischen Bezug zu dem durch Christi verkörperten Heilsversprechen stehen: die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies (S. 36), Opfer und Brudermord Kain und Abels, die Geschichte Noahs sowie schließlich rechts die Begegnung von Abraham und Melchisedek.

Van Eyck platziert die Darstellung in einen Sakralraum, dessen perspektivische Erstreckung durch die scheinbar auf einen einzigen Fluchtpunkt ausgerichteten Fliesen definiert wird. Das auffälligste Raummerkmal ist eine dreiteilige Rundbogenarkade, die, ebenso wie die Porphyrsäulen, wohl als Hoheitsformel zu verstehen ist und sich auf das himmlische Reich im Hintergrund bezieht. Die Arkade öffnet sich hinter den Protagonisten und gibt den Blick auf einen durch eine Mauer abgeschlossenen Paradiesgarten frei, in dem Elstern und Pfauen sowie zwei Figuren zu erkennen sind. Sie dienen als Repoussoir-Motiv und sollen den Blick des Betrachters auf den Landschaftshintergrund lenken, dessen Horizontlinie nicht zufällig auf der Höhe der Häupter Marias und des Stifters liegt. Jenseits der Mauerzinnen erstreckt sich eine eindrucksvolle Flusslandschaft von einer zu beiden Seiten des Ufers errichteten Stadt bis zu den schneebedeckten Gebirgskuppen, die in weiter Ferne sichtbar werden.

Zweifelloso gehört die bis ins kleinste Detail ausgearbeitete Hintergrundlandschaft der *Rolin-Madonna* zu den imposantesten Beispielen der altniederländischen Landschaftsmalerei. Man begreift die enorme Bewunderung, die Zeitgenossen wie der um 1400 in La Spezia geborene Humanist Bartolomeo Facio der Landschaftskunst van Eycks entgegenbrachten; der Gelehrte notierte sich über dessen – verlorene – Darstellung eines Frauenbads im Besitz des Ottaviano della Carda, man sähe »außerdem Pferde und Menschen im Miniaturformat, Berge, Wälder, Länder, Burgen, die mit so außerordentlichem Können gemalt sind, dass man sich von ihnen mehr als 50 Meilen entfernt wähnt«.





Große Liebe zum Detail

In seiner Malerei erweist sich Jan van Eyck als neugieriger Beobachter der Lebenswirklichkeit, der dabei gleichzeitig die eigene Wahrnehmung reflektiert; regelmäßig demonstriert der Künstler in seinen Gemälden zugleich ein bemerkenswertes Interesse an künstlerischen Stil- und Ausdrucksformen der Vergangenheit. Bei der *Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin* tritt dieser Aspekt der Kunst Jan van Eycks vor allem in den figurativen und ornamentalen Dekorationselementen des Innenraums anschaulich hervor (S. 36). Bei der Darstellung der kunstvollen Flechtbandornamentik auf beiden Säulenkapitellen, auf denen jeweils komplexe pflanzenförmige Strukturen mit anthropomorphen bzw. zoomorphen Motiven verschmolzen werden, greift der Maler auf Zierelemente romanischer Sakralbaukunst zurück, wie sie ihm aus burgundischen und selbst niederländischen Kirchen vertraut waren. Der Rekurs auf Vergangenes ist hier indes nicht Selbstzweck, sondern ermöglicht es ihm vielmehr, das Interieur als Teil eines alt ehrwürdigen Sakralraums auszuweisen.

Die figürlichen Kapitelle sind dem Stil nach ebenfalls romanisch. Als altertümlich weist der Maler damit jene biblischen Geschehnisse aus, die sich lange vor der Epoche der Gnade Gottes in vorchristlicher Zeit zutragen. Van Eyck zeigt auf den Kapitellen mehrere alttestamentarische Ereignisse wie die Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradies und das dem Brudermord vorausgehende Opfer Kains. Die scheinbar beiläufigen Nebenszenen unterstreichen die heilsgeschichtliche Notwendigkeit der Erlösung der Menschheit durch Fleischwerdung und Opfertod Christi.

Scheinbar wirklichkeitsgetreu porträtiert Jan van Eyck den mächtigen Burgunderkanzler, sodass selbst dessen rasierte Schläfen sowie die um das Kinn sprießenden Bartstoppeln erkennbar sind und der Betrachter noch einzelne Äderchen unter der dünnen Stirn wahrnehmen kann (S. 38). Tatsächlich scheint van Eyck das Antlitz Rolins, der zum Zeitpunkt der Bildentstehung bereits etwa 60 Jahre alt war, verjüngt zu haben. Das vergleichsweise glatte Gesicht steht in markantem Gegensatz zu den zerfurchten und faltigen Händen des Stifters, welche seinem Alter zu entsprechen scheinen (S. 39). Möglicherweise war es Rolin selbst, der bei dem Maler darauf drang, sein Antlitz zeitlos zu verewigen. Denn gleich zwei bedeutsame Änderungen der Komposition wurden während des Malprozesses wahrscheinlich durch

Rolin veranlasst: Zum einen verzichtete van Eyck auf die von ihm vorgesehene Darstellung einer Geldkatze, die der Kanzler ursprünglich an seinem Gürtel trug und die vermutlich dessen Reichtum symbolisieren sollte. Zum anderen hatte van Eyck zunächst nicht beabsichtigt, den Stifter durch das Jesuskind segnen zu lassen (S. 42–43). War es womöglich die Eitelkeit des Kanzlers, die den Maler veranlasste, im Hintergrund zwei Pfauen abzubilden?

Einer der beiden Pfauen stolziert auf dem Wehrgang der mit Zinnen bekrönten Mauer, die sich hinter einem Blumengarten hoch über einer dicht bebauten Stadt befindet (S. 40–41). Auch zwei Gestalten, deren Kleidung sie als Zeitgenossen des Malers ausweisen, sind dort dargestellt: Ein in Rückenansicht gezeigter Mann mit blassrotem Mantel und schwarzem Chaperon blickt zwischen zwei Zinnen hindurch auf Stadt, Fluss und Landschaft hinab und womöglich auf sein eigenes Spiegelbild, während ein Mann in blauem Mantel und rotem Turban sich rechts neben ihm auf einen Stock stützt. Dessen Blick wird durch das Mauerwerk allerdings blockiert. Obwohl es bislang nicht gelungen ist, die genaue Bedeutung beider Gestalten zu entschlüsseln, dürften sie als gemalte Kommentare über Wahrnehmung zu deuten sein, wobei die rechte Figur, deren Sicht beschränkt ist und die darum auf die Beschreibung der ausladenden Landschaft durch die Figur links angewiesen wäre, gelegentlich als ein Selbstbildnis des Malers angesehen wird.

Van Eycks Hintergrundlandschaft ist eine eindrucksvolle Tour de Force malerischen Könnens. Erst bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass die detailreiche Landschaft sich keineswegs natürlich aus dem Vordergrund heraus entwickelt, sondern dass sie abrupt hinter den Zinnen des Wehrganges einsetzt (S. 40–41). Während in luftiger Ferne die schneebedeckten Kuppen einer Gebirgskette am Horizont erscheinen und sich das geschäftige Treiben auf dem Fluss in dessen Fluten spiegelt, blickt man links und rechts des Ufers auf dicht bebaute Städte. Die Bauten sind so detailliert geschildert, dass sie zu Spekulationen darüber einladen, welche Stadt dem Maler als Vorbild diente. Trotz der scheinbar peniblen Abbildungen der unzähligen Kirchen und Klöster, Hafenanlagen und Wehrtürmen, bei denen der Maler sicher auf eigene Erfahrungen zurückgriff, handelt es sich wohl insgesamt um Produkte seiner Fantasie.











Till-Holger Borchert

Meisterhaft

Altniederländische Malerei aus nächster Nähe

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 496 Seiten, 30x39
350 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-8108-4

Prestel

Erscheinungstermin: September 2014

Den großen Meisterwerken ganz nah

- › Einzigartige Kunstwerke aus der Zeit, als die Ölmalerei erfunden wurde
- › Große Altarbilder in wundervollen Detailaufnahmen
- › Hervorragende Reproduktionen und Druckqualität

Altniederländische Meisterwerke entfalten ihre ganze Pracht: Neben den Gesamtansichten zeigt dieser Band sorgfältig ausgewählte, atemberaubend schöne Detailaufnahmen dieser einzigartigen Epoche, der Wiege der europäischen Malereigeschichte. Die großen Werke von Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel d. Ä. und anderen flämischen und niederländischen Meistern vergegenwärtigen den Beginn der Ölmalerei. Erst diese neue Technik erlaubte den Künstlern einen beinahe fotografischen Realismus, dessen Detailgenauigkeit in der Darstellung von Menschen, Landschaften oder kostbarster Textilien bis heute fasziniert. Till-Holger Borchert, Spezialist für die Kunst der frühen Niederländer, führt die künstlerischen Besonderheiten jedes Malers gezielt in großformatigen Detailaufnahmen vor Augen und eröffnet so eine bislang unerreichte Nahsicht auf diese faszinierende Kunstepoche. Künstler und Werk werden kenntnisreich vorgestellt und in ihren historischen Kontext eingeordnet – mit den großartigen Abbildungen wird die Kunstbetrachtung zum sinnlichen Vergnügen.

Dieses Buch besticht durch sein Format und die einzigartige Bildregie. Das Blättern wird zu einem sinnenfrohen Streifzug durch die schönsten Museen Europas.