

NILS BÜTTNER

Johannes arte secundus? Oder: Wer signierte den Genter Altar?

Für Gerd Unverfehrt zum 60. Geburtstag

Von kaum einem anderen Maler des 15. Jahrhunderts sind so viele signierte und inschriftlich bezeichnete Werke überliefert wie von Jan van Eyck (um 1390-1441).¹ Einer der ausführlichsten Widmungstexte findet sich auf den Rahmenleisten der so genannten Madonna des Kanonikus Joris vander Paele (1370-1443), der Kleriker an der Kirche St. Donatian in Brügge war (Abb. 1).² Das beeindruckende Gemälde, das sich heute im dortigen Groeninge-Museum befindet, zeigt in einer Kapellenarchitektur die thronende Mutter Gottes. Links steht der Kirchenpatron St. Donatian, rechts kniet mit dem Gebetbuch in der Hand, zu Füßen seines Namenspatrons, des Heiligen Georg, der Stifter des Bildes. Der aufwändig gestaltete Rahmen ist ringsum mit Inschriften versehen, die sich auf die Weisheit Gottes und die dargestellten Heiligen beziehen.³ Vorne auf der unteren Rahmenleiste sind neben den Namen der beiden Heiligen, besonders gut sichtbar, Stifter und Künstler benannt:

*Hoc op[us] fecit fieri ma[giste]r Georgi[us] de Pala hui[us]
ecclesie canoni[cus] p[er] Johanne[m] de Eyck pictore[m] –
et fundavit hic duas capell[an]ias de gr[em]io chori domini –
m•cccc•xxxiiij• c[om]pl[etum] au[tem] 1436.⁴*

(»Dieses Werkes ließ Magister Georg vander Paele machen, Stiftsherr dieser Kirche, durch den Maler Johannes van Eyck: Und er stiftete hier 1434 zwei Kaplanstellen vom Personal des Chorherren. Vollendet hinwieder 1436.«)

Eine Übersetzung, die nicht den Konventionen der deutschen Sprache völlig zuwider laufen will, verändert zugleich die im lateinischen Text gegebene Gewichtung. Stärker nämlich als die deutsche Übersetzung klingt in der lateinischen Inschrift durch, dass die Initiative zu diesem Werk von dem Kleriker Georg vander Paele ausging, der für sein Seelenheil zwei Messen gestiftet hatte. Sprachlich wird dies durch die Kombination von *fecit* und *fieri* zum Ausdruck gebracht, indem auf das Verb *fecit*, das grammatikalisch eindeutig auf vander Paele bezogen ist, der Infinitiv *fieri* folgt. »Magister Georg vander Paele, Stiftsherr dieser Kirche« – *Magister Georgius de Pala huius ecclesiae canonicus* – »hat dies Werk gemacht« – *hoc opus fecit*.⁵ Der nachge-

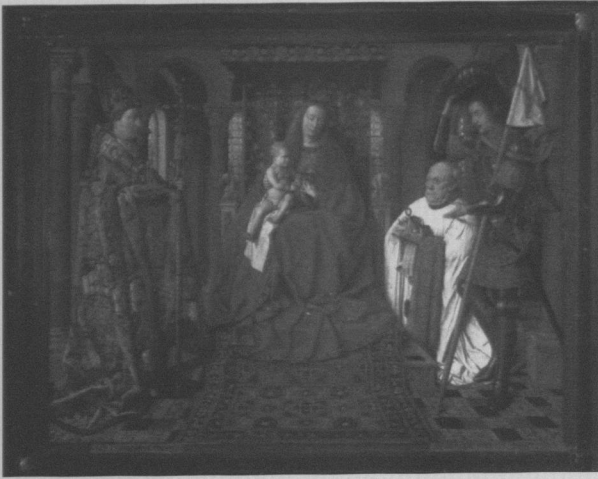


Abb. 1: Jan van Eyck,
Die Madonna des Kanonikus
van der Paele, 1436.
Brügge, Groeninge Museum

stellte Infinitiv *fieri* zeigt dann deutlich, dass sein Werk durch Jan van Eyck, *per Johannem de Eyck pictorem* nur wurde, also Gestalt gewann. Der Künstler ist mehr ein Werkzeug der eigentlich wichtigen Person, nämlich des Stifters, der, groß im Bild gezeigt, inschriftlich an erster Stelle genannt, auch durch die in den Ecken des Rahmens angebrachten Wappen ausgewiesen ist.⁶ Die Widmungsinschrift teilt dabei gleich zwei Daten mit. Das frühere, 1434, bezieht sich auf die Stiftung des Kanonikus an die Brügger Kirche St. Donatian, während das nachgestellte spätere Datum, 1436, nur den Zeitpunkt der Vollendung des Retabels durch Jan van Eyck angibt.

In anderen Fällen, in denen Jan van Eyck ein Werk signierte, finden auf den Rahmenleisten die Begriffe *fecit* oder *complevit* Verwendung.⁷ Van Eyck hat diese Bilder *gemacht* oder *vollendet*, wobei im Falle der vander Paele-Madonna deutlich ausgesprochen wird, dass recht eigentlich der Stifter der »Macher« war.⁸ Andere Arbeiten jedoch sprechen deutlicher aus, wer sie schuf. Die Signatur *Johannes de Eyck me fecit*, »Jan van Eyck hat mich gemacht«, findet sich beispielsweise auf dem 1433 datierten »Bildnis eines Mannes mit Turban«, dem Dresdner Altärchen von 1437, auf der »Madonna am Brunnen« und der »Heiligen Barbara« von 1439, sowie ganz ähnlich auf den Porträts des Jan de Leuw und der Margaretha van Eyck, die jeweils aussprechen, dass Jan van Eyck sie vollendet oder konterfeit habe.⁹ Das entspricht in Wortwahl und Inhalt ungefähr dem, was etwa auf Werken des Dortmunder Malers Conrad von Soest begegnet. So heißt es auf dem Retabel der Stadtkirche von Bad Wildungen, dass dieses Werk am Tag des Heiligen Aegidius (dem 1. September) 1403 durch den Maler Conrad von Soest vollendet wurde (Abb. 2): *hoc opus est completum (per conradum pictorem. de susato) | Sub anno d[omi]ni M° CCCC° tercio ipso die b[ea]ti egidij c[on]fessoris*.¹⁰ Weit dezenter ist der vermutlich in memorialer



Abb. 2: Conrad von Soest, Wildunger Altar, Außenseiten mit Inschriften.

Bad Wildungen, evangelische Stadtkirche
(Foto: Rüdiger Glahs und Diethelm Wulfert, Dortmund)

Funktion angebrachte Hinweis auf die Autorschaft Conrads auf dem Fragment des um 1420 entstandenen Retabels in der Dortmunder Marienkirche, wo man in dem leicht aufgeschlagenen Buch, das auf dem Pult neben dem Sterbebett Mariae liegt, eine Andeutung seines Namens zu lesen vermeint (Tafel 19).¹¹ Eine ähnlich dezente Memoria des Malers begegnet zusätzlich auch auf dem Wildunger Altar, wo ebenfalls in aufgeschlagenen Büchern der »Verkündigung« und des Pfingstbildes eine Anspielung auf den Namen lesbar scheint.¹² Diese auf den ersten Blick kaum wahrnehmbaren Hinweise auf den Verfertiger eines Werkes blieben weitgehend eine Spezialität des Conrad von Soest. Hingegen repräsentieren auf dem Rahmen angebrachte Signaturen und Datierungen eine zu Beginn des 15. Jahrhunderts überall in Europa übliche Praxis. Und wenn es auch schwer ist, allgemein gültige Aussagen über Formen und Inhalte solcher Künstlerinschriften aufzustellen, so scheint es doch selbstverständlich gewesen zu sein, »dass der Künstler, noch dazu bei einem kirchlichen Werk mit höchster Sorgfalt arbeitete und dann bescheiden zurücktrat.«¹³

Von dem Bestand an überlieferten Widmungstexten und Künstlersignaturen weicht eine Rahmeninschrift deutlich ab. Sie befindet sich ausgerechnet auf dem vielleicht bedeutendsten Altarwerk des 15. Jahrhunderts, jenem berühmten Retabel mit der Anbetung des Lammes, das sich in der Genter Sint-Baafskathedraal befindet, der



Abb. 3: Jan van Eyck, Genter Altar (geschlossen).
Gent, Sint-Baafskathedraal

einstigen Johanneskirche (Abb. 3).¹⁴ Auf den unteren Rahmenleisten seiner Außenflügel befindet sich eine Inschrift, die »den damaligen Gepflogenheiten direkt ins Gesicht schlägt«, wie es Hans Belting formulierte.¹⁵ Sie preist Jan van Eyck als den Vollender des Werkes, stellt über ihn jedoch seinen Bruder Hubert, der das Werk begonnen habe:¹⁶

*Pictor Hubertus e eyck • maior quo nemo repertus
Incepit,¹⁷ pondus • q[ue]¹⁸ Iohannes arte secundus
[Frater perfecit]¹⁹ • Iudoci Vyd prece fretus
VersU seXta MaI • Vos CoLLoCat aCta tVerI.²⁰*

Es handelt sich um vier Hexameter, die mit Ausnahme der dritten Zeile jeweils nach der fünften Silbe einen Binnenreim aufweisen, indem Hubertus und repertus, pondus und secundus aufeinander bezogen sind, sowie in der letzten Zeile mai und tue-ri.²¹ Eine Übersetzung in schlichter Prosa könnte lauten:

»Der Maler Hubert van Eyck, ein größerer ward nicht gefunden, hat angefangen, und das schwere [Werk], das der Bruder Johannes, in der Kunst der zweite, vollendet hat, gestützt durch des Joos Vijd Bitte. Durch diesen Vers beordert Euch der sechste Mai [1432], das Geschaffene zu beschützen.«²²

Ausweislich dieser Verse war die Anbetung des Lammes eine Gemeinschaftsarbeit des Brügger Malers Jan van Eyck, in der Kunst der zweite, und seines überragenden Bruders Hubert, der in seiner Kunst unübertroffen der erste war, *maior quo nemo repertus*.

Die Tatsache, dass der Name und die Intention des Stifters beinahe gänzlich hinter dem rhetorischen Künstlerlob verschwinden, hat die kunsthistorische Forschung schon immer in Erstaunen versetzt.²³ Das Staunen über die Einzigartigkeit dieses Textes hat zugleich Zweifel an der Authentizität der Inschrift genährt. So hat Volker Herzner in seiner grundlegenden Studie zum Genter Altar 1995 zu Recht darauf verwiesen, dass es für ein derartiges epigraphisches Künstlerlob in den Niederlanden des 15. Jahrhunderts keinen Vergleich gibt.²⁴ Sowohl in seiner Form als auch in seiner Aussage ist der Vierzeiler auf den Außenflügeln des Genter Altars singulär. Die daraus abgeleitete Vermutung, dass die Inschrift nicht authentisch ist, wird dabei auch durch den materiellen Befund gestützt. Eine 1950/51 durchgeführte technologische Untersuchung erbrachte den eindeutigen Beleg, dass die äußeren Rahmenleisten ehemals vergoldet waren, genau wie die inneren. Über der ehemaligen Vergoldung wurde zu einem späteren Zeitpunkt allerdings eine Versilberung angebracht und auf genau der ist nun die Inschrift angebracht, die heute noch zu lesen ist.²⁵ Die kunsttechnologische Untersuchung ergab bislang keinerlei Hinweis darauf, wann die Rahmenleisten versilbert wurden, also auch kein Indiz dafür, wann die heutige Fassung der Inschrift frühestens angebracht wurde.²⁶ Eine komplette Versilberung der äußeren Rahmenleisten war jedoch ein so teures Unterfangen, dass man sie wohl kaum grundlos vorgenommen haben dürfte. So steht zu vermuten, dass sie erst zu einem Zeitpunkt angebracht wurde, als die ursprüngliche Fassung unansehnlich geworden war.²⁷ Eine erste gründliche Restaurierung des Retabels ist für das Jahr 1550 dokumentiert.²⁸ Und man könnte damit für die Inschrift in ihrer heutigen Form durchaus ein Datum post quem angeben, zumal die Vergoldung wohl keinesfalls früher schadhafte geworden sein dürfte. Die Inschrift, die heute die äußeren Rahmenleisten ziert, ist unbestreitbar eine spätere Zutat. Um so merkwürdiger erscheint die Hartnäckigkeit, mit der von ihren Verteidigern die Echtheit behauptet wird.²⁹ Zwar lässt sich nicht ausschließen, dass die heute noch lesbare Inschrift nicht vielleicht ein gleichlautendes Original zitiert, doch ist sie keinesfalls ein unverfälschtes Autograph aus der Zeit Jan van Eycks, das durch die eigene Authentizität den Anteil des Bruders Hubert verbürgen könnte. Dafür jedoch, dass die Inschrift ein verlorenes Original zitiert, fehlt nicht nur jeder Beweis, es spricht auch sonst Einiges gegen ihre Echtheit.

So zum Beispiel die Tatsache, dass das auf der Rahmenleiste angegebene Datum, der 6. Mai 1432, in keinerlei Zusammenhang zur sakralen Funktion des Altarretabels oder zu seinem Aufstellungskontext steht. Der 6. Mai nimmt nämlich weder auf das Patrozinium der Genter Johanneskirche Bezug, noch auf das der Vijd-Kapelle. Der 6. Mai ist zwar der Tag des Martyriums von Johannes dem Evangelisten *ad Portam Latinam*, doch war Johannes der Täufer Patron der Kirche und der Altar der Vijd-Kapelle war »Allen Heiligen« geweiht.³⁰ Deshalb wurde verschiedentlich vermutet, dass es sich bei dem auf dem Rahmen angegebenen Datum um den Tag der Altarweihe handelt. Sie fand jedoch nachweislich nicht am 6. Mai, sondern am 13. Januar statt. Das weiß man, da im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen des Jahres 1950 bei der Demontage des Retabels ein Zettel entdeckt wurde. Er war anlässlich der erneuten Weihe des Altars nach den Glaubenskriegen verfertigt worden, die am 13. Januar stattgefunden hatte. Ausweislich des gefundenen Dokuments war dies auch der Tag der Altarweihe vor den Unruhen gewesen, und an diesem Tage sollte sie auch fürderhin stets gefeiert werden – *cuius altaris dedicatio celebrabitur eodem die quo ante violentiam*.³¹ Leider wird auf dem Zettel nur der Tag und nicht auch das Jahr der ersten Altarweihe genannt. Allerdings gibt es einen deutlichen Hinweis, dass nicht nur der auf den Rahmenleisten genannte Tag, sondern auch die Jahresangabe nicht mit der sakralen Funktion des Werkes in Zusammenhang steht. Es ist nämlich dokumentiert, dass Joos Vijd erst am 13. Mai des Jahres 1435 die Stiftung des täglichen Messopfers in seiner Kapelle beurkunden ließ.³² Nach allem, was man heute über die Jenseitsvorstellungen des ausgehenden Mittelalters weiß, war die Stiftung einer Messe für das Seelenheil weit bedeutsamer als die Aufstellung eines Retabels.³³ Diese größere Bedeutung kommt auch darin zum Ausdruck, dass die von Stiftern für die Seelenmesse aufgewendeten Mittel weit höher waren als die für ein Retabel verwendeten Beträge. Auch dürfte es wohl außer Frage stehen, dass es vermutlich keinem Stifter des 15. Jahrhunderts eingefallen wäre, ein Retabel aufstellen zu lassen, ohne auch zugleich ein Messopfer zu stiften.³⁴ Denn ein Retabel – und sei es auch so prunkvoll wie der Genter Altar – ist für die Zelebrierung einer Seelenmesse durchaus entbehrlich. Es war nicht mehr als schmückendes Beiwerk und machte überhaupt keinen Sinn, wenn nicht eine Messe vor ihm gelesen wurde. Und so ist zwar eine Messe ohne Retabel denkbar, denn um eine Messe zu zelebrieren, bedarf es einzig der konsekrierten Altarmensa. Kaum aber kann man sich ein Retabel vorstellen, das ohne die gleichzeitige Stiftung einer Messfeier aufgestellt wurde. Wenn nun also Messopfer in der Vijd-Kapelle erst seit 1435 bezeugt sind, dann steht zu vermuten, dass dort vorher auch keine Messen gelesen wurden. Und so ist es sicher kein Zufall, dass wenige Monate nach der Beurkundung der Messstiftung durch Joos Vijd das Retabel erstmals als in der Kapelle befindlich erwähnt wird.³⁵ Wenn die Weihe des Altars der Vijd-Kapelle am 13. Januar gefeiert wurde und die Lesung der täglichen Messe erst im Jahr 1435 beurkundet wurde, was geschah dann am 6. Mai 1432, an jenem Tag, der auch durch den Wortlaut der Inschrift so besonders betont wird? Wer die Echtheit der Inschrift des Genter Altares bezweifelt, der muss sich die Frage ge-

fallen lassen, wer denn, wann und aus welchem Grund die Inschrift hätte anbringen sollen.

Schon früh zog das gewaltige Retabel die neugierigen Blicke aufmerksamer Reisender auf sich.³⁶ Das älteste Zeugnis eines solchen Besuches ist der Reisebericht des Arztes und Humanisten Hieronymus Münzer (†1506), der sich auf seiner Heimreise von Spanien nach Nürnberg im März des Jahres 1495 in Gent aufhielt.³⁷ Ausführlich erwähnt er in seinem Diarium das beeindruckende Retabel, dessen Programm er detailliert beschreibt.³⁸ Über den Schöpfer des Werkes, das ihn so beeindruckte – und er erwähnt tatsächlich nur einen Künstler –, weiß er zu berichten, dass dieser 600 Gulden erhielt. Dann sei ein anderer großer Maler gekommen und habe sein Werk kopieren wollen, sei jedoch darüber in Melancholie verfallen und habe den Verstand verloren. Der Meister aber sei vor dem Altar begraben.³⁹ Münster schrieb Lateinisch und war fraglos in der Lage Latein zu lesen. Sollte er die Inschrift übersehen haben, die sich auf den unteren Rahmenleisten des Retabels befindet und die zu seinem Bericht in merkwürdigem Widerspruch steht?

Zumindest lässt sich erahnen, wie der reisende Nürnberger zu seinen Informationen kam. Am 1. August des Jahres 1517 besichtigte nämlich der Sekretär des Kardinals Luigi d'Aragona (1474-1519), Antonio de Beatis, die Johanneskirche und notierte seine dort gewonnenen Eindrücke.⁴⁰ Seinen Aufzeichnungen ist zu entnehmen, dass besonders die Figuren Adams und Evas von unvergleichlicher Vollkommenheit seien, dass man sie in der Malerei ohne Zweifel als das schönste Werk der Christenheit bezeichnen könne.⁴¹ Und nach dem, was ihm die örtlichen Kanoniker sagten, seien sie von einem deutschen Meister geschaffen, der Roberto hieß und zwar schon vor hundert Jahren, obwohl es scheine, als seien sie eben erst geschaffen worden.⁴² Allerdings habe der Meister die Tafel nicht vollenden können, da er gestorben sei und so habe sein Bruder das Werk zuende gebracht, der auch ein berühmter Maler gewesen sei.⁴³ Die Belehrung, die dem interessierten Reisenden seitens der örtlichen Kleriker zuteil wurde, deckt sich mit der Aussage der Inschrift auf den Rahmenleisten, jedoch ohne dass diese eigens erwähnt würde.⁴⁴ Merkwürdig auch, dass Antonio de Beatis, wie vor ihm schon Münzer, nur einen Meister des Altars mit Namen nennt, nämlich Roberto, den er als den *maestro* bezeichnet. Für die Richtigkeit seiner Aussagen führt er die Kleriker an, *quelli canonici*, die ihn vor Ort unterrichtet hätten.⁴⁵ Das Grab Huberts erwähnt de Beatis nicht, obwohl es sich zu diesem Zeitpunkt schon in der Vijd-Kapelle befand, wo Hieronymus Münzer es ja im Jahre 1495 gesehen hatte. Auch ein anderer Reisender nahm augenscheinlich weder von dem Grab noch von der Inschrift auf dem Rahmen Notiz. Es war der deutsche Maler Albrecht Dürer (1471-1528), der 1521 von seinen Genter Künstlerkollegen festlich empfangen und zum Besuch der Johanneskirche eingeladen worden war.⁴⁶ Bei diesem Anlass besichtigte Dürer dann auch den berühmten Altar, den er als *überköstliche, hochverständige Malerei* beschreibt. Es muss offen bleiben, ob ihn die Künstler in seiner Beglei-

tung über *des Johannes Tafel* unterrichteten und ihm Jan van Eyck als Schöpfer des Werkes nannten. In jedem Falle erwähnt Dürer mit keinem Wort, dass der unübertroffene Hubert van Eyck – *maior quo nemo repertus* – die Arbeit begonnen und ein Großteil des Werkes geschaffen habe. Dass ausgerechnet ein Mann wie Albrecht Dürer, der sich ansonsten stets am Phänomen der künstlerischen Fama interessiert zeigte, die Inschrift und die von ihr mitgeteilten Entstehungsumstände nicht für erwähnenswert befunden haben sollte, mag man kaum glauben. Will man Dürer nicht für ignorant halten, kann die Erklärung für sein Schweigen eigentlich nur in der Tatsache zu suchen sein, dass das Retabel damals noch gar keine Inschrift trug. Doch das würde ja auch gut zum restauratorischen Befund passen. Allerdings muss man sich fragen, wann und aus welchem Grund der Vers auf den Rahmenleisten angebracht worden sein sollte. Einen Hinweis darauf gibt die wechselvolle Geschichte des Werkes.

Die Bilderstürme des Jahres 1566 bedeuteten eine ernsthafte Bedrohung für den berühmten Altar der Vijd-Kapelle. Doch zwei Tage, bevor die Unruhen auch Gent erreichten, wurde das Retabel in Sicherheit gebracht.⁴⁷ Erst drei Jahre später kam es wieder an seinen ursprünglichen Platz, wenn auch nicht für lange, denn um das Jahr 1578, während die Stadt calvinistisch war, wurde das Altarwerk ins Rathaus überführt.⁴⁸ Erst 1584, nach der Eroberung Gents durch den Herzog von Parma und der damit einhergehenden Rekatholisierung, wurde das Retabel wieder in die Kirche verbracht, wo es provisorisch in der Viglius-Kapelle Aufstellung fand.⁴⁹ Nach der Wiederherstellung der Vijd-Kapelle, deren Altar am 13. Januar 1588 neu geweiht wurde, kehrte es an seinen ursprünglichen Aufstellungsort zurück.⁵⁰ Das berühmte Retabel entkam also nicht nur den Bilderstürmen, sondern wurde sogar durch die calvinistische Stadtverwaltung im Rathaus aufgestellt. Allem Anschein nach sah man in ihm zu jener Zeit nicht mehr allein ein im kultischen Kontext des Altars situiertes sakrales Bild, sondern auch ein herausragendes historisches Kunstwerk.⁵¹ An dieser Neubewertung mag nicht zuletzt der Genter Humanist Marcus van Vaernewyck (1518-1569) Anteil gehabt haben, der 1568 in seinem »Spieghel der Nederlandscher audtheyt« die schon lange in mündlicher Überlieferung kursierende Legende kodifiziert hatte, dass dieses Retabel von dem herausragenden Genter Maler Hubert van Eyck begonnen worden sei.⁵² Ähnlich hatte sich einige Jahre zuvor auch schon der ebenfalls aus Gent stammende Maler Lucas d'Heere (1534-1584) geäußert, der ein Lobgedicht auf das berühmte Werk verfasst hatte.⁵³ Dieses Gedicht war zwar erst 1565 publiziert worden, doch zierte es schon seit dem Jahre 1559 die Wand der Vijd-Kapelle.⁵⁴ Voller Stolz wird darin der Ruhm des Malers Hubert van Eyck gepriesen und, damit nicht genug, sogar noch seine ebenfalls malende Schwester gelobt, die auch in der Genter Johanneskirche begraben sei.⁵⁵ Erst mit diesem Gedicht Lucas d'Heeres, das Karel van Mander später in seinem »Schilder-Boeck« abdruckte, hatte der Maler Hubert van Eyck einen Platz in der Kunstliteratur gefunden.⁵⁶

Die Bemühungen Marcus van Vaernewycks und Lucas d'Heeres, den Maler Hubert van Eyck aufzuwerten, resultierten sicher nicht zuletzt aus dem Bestreben der beiden Genter, ihrer Stadt zu einer ruhmreicheren künstlerischen Vergangenheit zu verhelfen. Man muss sich mit Blick auf dieses Bestreben vor Augen halten, dass es schon seit der Antike zum Selbstverständnis einer städtischen *Communitas* gehörte, sich der berühmten Ahnen zu erinnern und über die Pflege dieser *Memoria* die eigene Gemeinschaft zu stärken.⁵⁷ Seinen deutlichen Ausdruck findet dieses Bestreben in lobenden Städtebeschreibungen, *laudes urbium*, die seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts in stetig wachsender Zahl entstanden.⁵⁸ Den klassisch gebildeten Schriftstellern jener Tage fiel es leicht, *descriptiones* und *laudes urbium* zu verfassen, Stadtbeschreibungen und Lobgedichte, da sie sich auf ein breites Repertoire antiker Vorlagen beziehen konnten.⁵⁹ Schon im dritten Jahrhundert hatte der griechische Dichter Menander (342-291/90 v. Chr.) die *Topoi* bestimmt und beschrieben, denen ein Städtelob zu folgen hatte.⁶⁰ Zwar las in neuerer Zeit kaum mehr jemand diesen griechischen Themenkatalog, der von der Lage und Umgebung, dem Ursprung und den Einrichtungen, Verfassungen, Künste und Handwerke bis zum Verhalten der Bürger und einer Aufzählung der berühmten Männer reichte, doch war man durchaus mit dem ganz ähnlich lautenden Katalog vertraut, der sich in Quintilians (um 35-um 100 n. Chr.) rhetorischem Lehrbuch fand.⁶¹ Im dritten Buch der »*Institutionis oratoriae*« heißt es, dass man Städte genauso loben solle wie Menschen, wobei man auf ihre Begründer und ihr Alter eingehen solle. Auch solle man die Tugenden und Laster erwähnen, die sich wie bei einem einzelnen Menschen an den Leistungen ablesen ließen. *Eigentümlich ist hier nur, was zur Lage und Befestigung des Platzes gehört. Die Bürger sind ebenso der Stolz der Städte wie die Kinder der Menschen.*⁶²

Ausgehend von den aus der Antike tradierten Schemata entwickelten sich Städtelob und Stadtbeschreibungen zu eigenen literarischen Gattungen.⁶³ Dabei stimmen beide in der Anordnung ihrer Gegenstände darin überein, dass der Abschnitt über die äußeren Merkmale an erster Stelle steht, gefolgt von einer Abhandlung über die Gesamtorganisation der Stadt und einem Urteil über ihre Einwohner. Den Schluss bilden zumeist Berichte über die besonderen Taten und ein Blick in die Geschichte des Gemeinwesens, im Rahmen dessen wiederum der besonders herausragenden Einwohner gedacht wird.⁶⁴ Und dazu zählte traditionell auch der stets wiederkehrende Hinweis auf die Bedeutung der *Communitas* für die Pflege von Kunst und Wissenschaft.⁶⁵ Auch und gerade die berühmten Künstler der Vorzeit vermochten den Ruhm des städtischen Gemeinwesens zu mehren. In einer Zeit, in der ein dynastisches Denken Allgemeingut war, war es für eine Stadt von größter Bedeutung, neben berühmten Märtyrern (und ihren Reliquien) auch berühmte Künstler vorweisen zu können.⁶⁶ So hatte schon Menander darauf hingewiesen, dass *die Einwohner Mytilenes auf die Kitharodie stolz sind, die Thebaner auf die Auletik, die Delier auf den Reigentanz, die Alexandriner auf Grammatik, Geometrie und Philosophie, die*

*Athener auf Bildhauerei und Malerei, die Krotoniaten auf die Kunst der Ärzte, die Ägineten und Hermupoliten auf die Athleten.*⁶⁷ Und seither zeigte man sich beinahe überall bemüht, wenigstens eine dieser Künste erfunden oder zu besonderer Vollen-
dung geführt zu haben.⁶⁸ Darum bemühte sich auch Marcus van Vaernewyck, der sich ganz der lobenden Beschreibung der glorreichen Vergangenheit seiner engeren Heimat verschrieben hatte. So verfasste er 1562 eine Chronik Flanderns und 1574 eine »Historie van Belgis«, außerdem 1560 auch eine Biographie Karls V. und schließlich eine Geschichte der niederländischen Unruhen, »Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt 1566-1568«.⁶⁹ In allen seinen Schriften betonte er stets die herausragende Bedeutung seiner Heimatstadt Gent, der er als Altschöffe diente. Zwar erwähnte Marcus van Vaernewyck in seinen frühen Schriften das berühmte Retabel nur als Werk des Brügger Malers Jan van Eyck, doch stilisierte er in späteren Jahren den in Gent begrabenen Hubert van Eyck zum großartigen Vorläufer von dessen jüngerem Bruder Jan.⁷⁰ Als solchen sah ihn auch van Vaernewycks Genter Mitbürger und Freund Lucas d'Heere, der sich ebenfalls nachdrücklich um das Ehrengedächtnis Hubert van Eycks bemühte.⁷¹ Diesem Bemühen von Genter Humanisten und Bürgern, »ihren« Hubert van Eyck aufzuwerten, kam auch die Inschrift auf den Rahmenleisten des Retabels in jeder Weise entgegen. Doch wann wurde sie angebracht?

Einen Hinweis auf das Datum der Anbringung liefert die Tatsache, dass noch der Maler Michiel Coxie (1499-1592), der zwischen 1557 und 1559 im Auftrag Philipps II. in mehr als zweijähriger Arbeit eine Kopie des Retabels fertigte, von Hubert keine Notiz nahm.⁷² Genau wie vordem Albrecht Dürer sah der habsburgische Hofmaler in dem bewunderten Retabel ein Werk des Jan van Eyck.⁷³ Als solches ließ es anscheinend auch Philipp II. kopieren, der als ambitionierter fürstlicher Sammler wohl nicht nur aus ästhetischen Gründen an einer Kopie dieses bedeutenden Stückes interessiert war.⁷⁴ Im Wissen darum, dass Jan van Eyck Hofmaler der burgundischen Herzöge gewesen war, stellte Philipp sich vielmehr bewusst in eine dynastische Tradition. So ist es sicher auch kein Zufall, dass die Kopie des berühmten Retabels in genau jenem Jahr vollendet wurde, als unter Philipps Vorsitz in Gent das 23. Ordenskapitel des Goldenen Vlieses abgehalten wurde.⁷⁵ Mit der Vorbereitung dieser Solemnität war der Ordenskanzler Viglius van Aytta (1507-1577) betraut, der zugleich Adjunkt des Genter Kathedralkapitels war.⁷⁶ Von seiner Residenz in Brüssel aus koordinierte er in zahlreichen Briefen an den Genter Probst und Abt der Propstei von St. Bavo, Lucas Munich (1491-1563), die erforderlichen Arbeiten.⁷⁷ Er beauftragte vermutlich nicht nur, dass die Wappenschilde mit den Namen aller Ritter des Ordens in der Kirche aufgehängt wurden, sondern auch ein allegorisches Gemälde, das Philipp II. in der Gestalt König Salomos vorstellte.⁷⁸ Dieses Bild wie sämtliche anderen Dekorations- und Ausstattungsarbeiten wurden bei Lucas d'Heere und seinem Vater in Auftrag gegeben, die für die anstehenden Feierlichkeiten die gesamte Kirche dem Anlass gemäß ausgestalteten.⁷⁹ Wohl im Rahmen dieser Verschöne-

rungsarbeiten des Jahres 1559 malte Lucas de Heere auch seine Ode auf den Genter Altar an die Wand der Vijd-Kapelle.⁸⁰ Das berühmte Retabel erlebte in jenen Tagen eine nie dagewesene Aufmerksamkeit, die sich an den Einkünften ablesen lässt, die der Kirche durch seine stets kostenpflichtige Öffnung bei den vielen Besichtigungen zufließen.⁸¹ Dass der dynastische Kontext seinerzeit durchaus wahrgenommen wurde, bezeugt 1568 der Genter Chronist van Vaernewyck. Im Zusammenhang mit der von Cocxie gemalten Kopie erwähnt er explizit, dass diese durch »unseren edlen König Philipp, den 36. Grafen von Flandern« beauftragt worden sei, *van onzen edelen Coninck Philippus, die xxxvj. Graue van Vlaendren*.⁸² Es war nicht der König von Spanien, der diese Kopie bestellte, sondern der 36. Graf von Flandern. Durch die betont inszenierte Rückbesinnung auf die burgundischen Traditionen und den darin implizierten Verweis auf seine durch Erbfolge legitimierte Regentschaft über die Niederlande, geriet Philipps Interesse für die Anfänge der niederländischen Malerei zur politischen Botschaft.

Das berühmte Altarretabel war als Kunstwerk zugleich Ausdruck einer ruhmreichen Vergangenheit, die man in Gent auch für sich reklamierte, schließlich war die Stadt seinerzeit als *ville souveraine* Philipps des Guten (1396-1467) mächtig, bedeutend und frei gewesen.⁸³ Ausweis der dynastischen Bedeutung Gents war auch ein Ereignis, das man mit der Rahmeninschrift und der Datierung auf den 6. Mai 1432 verknüpfen konnte. An diesem Tag nämlich war in der Genter Johanneskirche der zweite Sohn des burgundischen Herzogs und Isabellas von Portugal (1397-1471), getauft worden.⁸⁴ Der erste Sohn des Paares war, kaum auf der Welt, schon wenige Tage nach seiner Taufe am 5. Februar 1431 verstorben.⁸⁵ Um so größer war die allgemeine Freude, als die Herzogin im folgenden Jahr erneut einen Sohn zur Welt brachte. Der Herzog befand sich auf einem Feldzug gegen die französischen Truppen, wo ihn am 9. März die Nachricht erreichte, dass seine Frau erneut schwanger sei, *moult enchainée d'enfant*.⁸⁶ Am 24. April 1432 wurde der kleine Joos in Gent geboren, der nicht den Namen eines berühmten Ahnen erhielt, sondern nach einem Heiligen benannt wurde, den der Herzog besonders verehrte.⁸⁷ Die Taufe war für den 6. Mai festgesetzt worden und sollte in einer dem Ereignis angemessenen Form gefeiert werden. Mit Ausnahme der Kriegsgegner wurde alles, was Rang und Namen hatte, schriftlich zu diesem Fest eingeladen.⁸⁸ Die Taufe fand in der Johanneskirche statt und wurde durch den Kardinal von Winchester zelebriert.⁸⁹ Als Paten fungierten der Bischof von Cambrai, der Graf von Saint-Pol, Ludwig von Luxemburg, und der Graf von Ligny, außerdem die Vicomtesse de Meeus, die Dame de Ghistelles und die Herzogin von Geldern.⁹⁰ Die Taufe wurde als bedeutendes Ereignis wahrgenommen und ging, obwohl auch Joos noch im Kindbett starb, in die Annalen Flanderns und der Stadt Gent ein.⁹¹

Indem sie auf das Datum dieses historischen Ereignisses Bezug nahm, bezeugte die Rahmeninschrift nicht nur die künstlerische Tradition Gents, sondern sie vermochte dem Eingeweihten sogar die Bedeutung der Stadt in der glorreichen burgundischen

Vergangenheit zu illustrieren. Denn von der einstigen Macht und Bedeutung der flämischen Metropole war kaum mehr etwas geblieben.⁹² Der stete Abstieg hatte schon 1432 in ersten Auseinandersetzungen mit Philipp dem Guten begonnen, die zum offenen Konflikt ausarteten, als die Stadt Gent dem Herzog bei einem Feldzug gegen die Engländer 1435 die Gefolgschaft versagt hatte. Die Folge war eine restriktive Politik des Herzogs und seiner Nachfolger, die die einst so mächtige Stadt bis zum Ende des 15. Jahrhunderts beinahe all ihrer Privilegien beraubte. So wurde am 20. Oktober 1439 der Große Rat von Flandern aus Gent nach Courtrai verlegt, später wurden der Stadt zahlreiche neue Steuern und Zwangsabgaben auferlegt.⁹³ Einen besonders nachhaltigen Eingriff in die städtische Autonomie bedeutete 1492 der Vertrag von Cadzand, der sogar die Wahl der Gildenvorsteher vom fürstlichen Vorschlagsrecht abhängig machte.⁹⁴ Auch Karl V. (1500–1556), der in Gent das Licht der Welt erblickt hatte und dort getauft worden war, setzte diese restriktive Politik fort, indem er beinahe umgehend, nachdem er 1515 für volljährig erklärt worden war, das so genannte »Calfvel« erließ, in dem die im Vertrag von Cadzand festgeschriebenen Beschränkungen der städtischen Rechte erneuert wurden. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts verschlechterte sich die ökonomische Situation in der knapp 50.000 Einwohner zählenden Stadt zunehmend. Nachdem unter Maria von Ungarn zahlreiche neue Steuern und Lasten eingeführt worden waren, und sich die Eingriffe in städtische und ständische Privilegien häuften, kam es zum offenen Konflikt. Nachdem die Stadt 1538 Tributzahlungen verweigert und 1539 eine Gildenwahl nach altem Recht durchgeführt hatte, am 3. September 1539 sogar Exemplare des »Calfvel« öffentlich zerrissen worden waren und die Städter die Unterstützung des französischen Königs Franz I. suchten, setzte der Kaiser ein Heer in Marsch. Der städtische Widerstand wurde im Keim erstickt und mit dem Friedensdiktat, der »Carolinse Concessie« vom 30. April 1540, wurde die Stadt endgültig all ihrer einstigen Privilegien beraubt. Mit der Machtübernahme durch Philipp II. (1527–1598), der sich 1556 durch den Waffenstillstand von Vaucelles als Friedensfürst in den Niederlanden eingeführt hatte, mag man deshalb in Gent besondere Hoffnungen verknüpft haben.⁹⁵ Zumindest bedeutete es eine besondere Ehre, dass der König das Ordenskapitel der Ritter vom Goldenen Vlies ausgerechnet nach Gent berufen hatte. Zugleich wird vor diesem Hintergrund verständlich, warum man in Gent auch 1559 durchaus noch gute Gründe hatte, an die Festlichkeiten des Jahres 1432 zu erinnern, die letzten, während derer die Stadt noch im Besitz ihrer alten Rechte war. Mit dieser historischen Bezugnahme wäre dann auch eine befriedigende Begründung für die merkwürdige Datierung des Retabels gefunden, die in keinem Zusammenhang zu seiner rituellen Funktion steht. Die Erinnerung an die Tauffeier wach zu halten und die Bedeutung von Gent als Kunstzentrum zu mehren, mag dabei nicht zuletzt Joost Borluut van Brucele († 1597) am Herzen gelegen haben, einem Nachfahren der Stiftergattin, der seinerzeit dem Stadtrat vorstand,⁹⁶ aber auch Lucas Munich, dem Abt der Probstei von St. Bavo, oder dem kunstsinnigen Hochbaillu der Stadt Gent, dem edlen Adolf von Burgund († 1568), dem Lucas d'Heere 1565 seinen Gedichtband »Hof en boom-

gaerd der poësie« gewidmet hatte, in dem auch das Lobgedicht auf den Genter Altar enthalten war.⁹⁷ Gerade in einer Zeit, da in Gent nur noch wenig vom einstigen Glanz zu spüren war, mag man dort ein verstärktes Interesse daran gehabt haben, sich auf die ruhmvolle Vergangenheit und die damit verbundenen Rechte und Privilegien zu besinnen.

Im Wissen um die zweifelhafte Authentizität der Inschrift und den mangelnden Bezug der Datierung zur sakralen Funktion des Retabels drängt sich die Vermutung auf, dass die Verse in bewusster Bezugnahme auf die historische Bedeutung des Retabels angebracht wurden. Und diese Bedeutung wurde besonders präsent, als auch Philipp II. sich für das Werk zu interessieren begann. Das königliche Interesse an »ihrem« Altar mag die Genter bewogen haben, das berühmte Werk noch stärker mit ihrer Stadt und ihrer Geschichte zu verbinden. Man denke nur an Lucas d'Heeres Ode, die 1559 im Zuge der Vorbereitungen der Zusammenkunft der Ritter des Goldenen Vlieses in der Kapelle angebracht wurde. Da d'Heere und sein Vater mit der Dekoration und Ausschmückung der Johanniskirche betraut worden waren, mögen sie seinerzeit neben dem Lobgedicht auch die Inschrift auf dem Rahmen angebracht haben, die in die gleiche Richtung zielt. Denn die Inschrift aktivierte die lokale mündliche Tradition um den berühmten, in Gent begrabenen Maler Hubert van Eyck und deklassierte den Brügger Maler Jan, dessen künstlerische Anfänge ja eigentlich in Gent lagen. Zugleich wurde mit dem Datum der Inschrift aber auch die Erinnerung an die berühmte Taufe bewahrt, die den Rang der Stadt Gent zu Zeiten der burgundischen Herrschaft dokumentierte.

- 1 Für einen Überblick der Signaturen van Eycks vgl. Ludwig Baldass, Jan van Eyck, Köln 1952, S. 266-279; Jacqueline Folie, Les œuvres authentifiées des Primitifs Flamands, in: Bulletin de l'Institut Royal du patrimoine artistique 6 (1963), S. 183-255, bes. S. 195f.; Elisabeth Dhanens, Hubert und Jan van Eyck, Königstein 1980, S. 382f. Viele dieser Inschriften erscheinen dabei rätselhaft. Vgl. dazu: Paul Durrieu, Les van Eyck et le Duc Jean de Berry, in: Gazette des Beaux-Arts 62 (1920), S. 77-105, bes. S. 92f.; Hans Belting / Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler: Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983, S. 103f. Ein Beispiel dafür bietet die Inschrift auf Jan van Eycks so genanntem »Timotheos« (Öl auf Holz, 33,5 x 18,8 cm. London, National Gallery, Inv. 290). Vgl. Martin Davies, The National Gallery, London (Les Primitifs Flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas Meridonaux au quinzième siècle, 3), Bd. 2, Antwerpen 1954, Nr. 49, S. 132-135; Hans Belting / Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, Nr. 36, S. 149f.; Thomas Schilp, Stadtkultur im spätmittelalterlichen Dortmund, in: Andrea Zupancic / ders., Der Berswordt-Meister und die Dortmunder Malerei um 1400 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 18), Bielefeld 2002, S. 13-67, hier S. 62.
- 2 Aquilin Janssens de Bisthoven u.a., Le Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges (Les Primitifs Flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas Meridonaux au quinzième siècle 1), Brüssel 1981, S. 195f. Ausführlich zu dieser Inschrift, zu ihrer Erhaltung und Überlieferung wie zu den spirituellen Motiven des Stifters: Maximiliaan P.J. Martens, Het onderzoek naar de opdrachtgevers, in: Om iets te weten van de oude meesters: de Vlaamse Primitieven – herontdekking, waardering en onderzoek, red. von Bernhard Ridderbos / Henk van Veen, S. 349-393, hier S. 374-388, mit weiterer Literatur.
- 3 Die der Bibel entnommene Inschrift (Buch der Weisheit VII, 29 und 26) auf der oberen Rahmenleiste erscheint auch auf dem Genter Altar, auf dem Rahmen der Dresdner Madonna und auf dem Mantelsaum der Kirchenmadonna: *H[a]lec e[st] speciosior sole + sup[er] o[mn]em stellaru[m] disposic[i]o[n]em luci [c]o[m]pa[ra]ta i[n]ve[n]itur p[ri]or • Ca[n]dor e[st] eni[m] lucis [a]etern[a]e + spec[u]l[u]m s[i]n[e] mac[u]la d[e]i majest[at]is*. Zuzana Šebková-Thaller, Jan van Eycks Selbstzeugnisse und das Buch der Weisheit, in: Konsthistorisk tidskrift 60 (1991), S. 1-8.
- 4 Eine vergleichbare Formulierung begegnet auf Hans Memlings (um 1433-1494) Nieuwenhovendiptychon aus dem Jahr 1487 (Öl auf Holz, 44,7 x 33,5 cm. Brügge, Sint-Janshospitaal, Memlingmuseum, Inv. O. SJ. 178.1). Dort heißt es: *HOC • OPVS • FIERI • FECIT MARTINVS • DE • NEUENHOVEN • ANNO • D[O]M[INI] • 1487 AN[N]O • VERO • ETATIS • SVE • : 23*. Vgl. Dirk de Vos, Hans Memling, (Ausstellungskatalog) Brügge 1994, S. 130-133, Nr. 33.
- 5 Auch hier begegnet eine vergleichbare Formulierung auf einem Werk Hans Memlings, dem Triptychon des Jan Floreins von 1479 (Öl auf Holz, 79 x 80 x 18 cm. Brügge, Sint-Janshospitaal, Memlingmuseum, Inv. O. SJ. 173.1). Dort heißt es, diesmal in niederländischer Sprache: *DIT • WERCK • DEDE • MAKEN • BROEDER • IAN • FLOREINS / ALIAS • VANDER • RIIST • BROEDER • PROFFES • VANDEN • HOSPITALE • VAN • SINT • IANS • IN • BRVGHE • ANNO • MCCCCLXXIX • / OPVS • IOHANIS • MEMLING*. Vgl. Dirk de Vos, Hans Memling (wie Anm. 4), S. 80-83, Nr. 14.
- 6 Genau wie sein Bildnis dienen auch die Wappen der Memoria des Stifters. In den letzten Jahren haben Historiker wie Joachim Wollasch, Karl Schmid, Otto Gerhard Oexle und Jacques Le Goff in minutiöser Quellenarbeit die Bedeutung der Memoria als konstitutives Element mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Gemeinschaften und gesellschaftlicher Gruppen herausgearbeitet. Vgl. zu diesem Themenkreis neben der bis heute grundlegenden Studie von Otto Gerhard Oexle, Memoria und Memorialüberlieferung im frühen Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 10 (1976), S. 70-95, bes. S. 79f., auch: Otto Gerhard Oexle (Hg.), Memoria als Kultur, Göttingen 1995, bes. S. 9-78; vgl. auch seinen Beitrag in diesem Band; sowie Schilp, Stadtkultur (wie Anm. 1), S. 61-67.
- 7 Robert W. Scheller, *ALS ICH CAN*, in: Oud Holland 87 (1968), S. 135-139, hier S. 137.

- 8 Vgl. dazu auch Anm. 4.
- 9 Selbst wo ungewöhnlichere Formen der Signatur begegnen, tritt Jan van Eyck stets hinter das von ihm geschaffene Werk zurück, ohne je Anspruch auf einen bestimmten künstlerischen Rang zu erheben. Vgl. dazu die in Anm. 1 genannte Literatur.
- 10 Die hier in eckigen Klammern gegebenen Partien sind im Original nicht mehr lesbar. Die Rekonstruktion folgt einer Abschrift, die der Wildunger Lehrer Christianus Dickius 1617 angefertigt hat und die durch den Historiker Ludwig Varnhagen bestätigt wird, der sie zwischen 1778 und 1793 aufzeichnete. Eine Abbildung der Rahmenleisten und dieses Manuskriptes bei Brigitte Corley, Conrad von Soest, Maler unter fürstlichen Kaufherren, Berlin 2000, S. 14, Abb. 3-5; S. 185f., Kat. 1. Die Inschrift der Rahmenleisten wird durch eine Textzeile auf dem linken Flügel ergänzt: *t(em)poribus r(ectoris divinatorum) conr[adi] stollen pl[e]bani*. Abb. ebd., S. 14 u. 28f. Für eine gute Abbildung der Inschrift vgl. auch Helmut Wöllestein, Von Angesicht zu Angesicht: Der Wildunger Altar des Conrad von Soest, Kassel 2003, S. 8.
- 11 Corley, Conrad von Soest (wie Anm. 10), S. 13, liest *con.ad*. Vgl. ebd., Abb. 8. Vgl. allerdings auch Thomas Schilp, *Pro salute anime*. Bedeutungsebenen der Jenseitsvorsorge in der spätmittelalterlichen Stadt. Überlegungen zur Funktion von Altarbildern, in: Brigitte Buberl (Hg.), Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400 (Dortmunder Mittelalterforschungen 1), Bielefeld 2004, S. 14-27, hier S. 23-25. Zum Begriff der Memoria vgl. Anm. 6.
- 12 Corley, Conrad von Soest (wie Anm. 10), S. 13, liest *..ra* auf der »Verkündigung« und *conradu*. auf dem Pfingstbild. Vgl. ebd., Abb. 6 u. 7.
- 13 Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, (1923) Darmstadt 21967, S. 68. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist die Inschrift des Göttinger Jakobi-Altars: *vigila beati Martini episcopi quod factum est in honorem ihesu cristi et matris sue gloriose virginis Marie . s[anct]i jacob i . s[anct]i christoferi . et s[anct]i eustacii et joh[ann]es b[aptis]ta*. (»Im Jahr des Herrn 1402 am Tag vor dem Fest des heiligen Bischofs Martin [also am 10. November] wurde dieses Werk vollendet, das geschaffen wurde zur Ehre Jesu Christi und seiner Mutter, der glorreichen Jungfrau Maria, des heiligen Jacobus, des heiligen Christophorus, des heiligen Eustachius und Johannes des Täufers.«) Christine Wulf, Die Inschriften auf dem Altar, in: Dirk Tiedemann (Hg.), Im Innern das Gold des Himmels: Der Flügelaltar der Göttinger St. Jacobi-Kirche, Göttingen 2002, S. 63-67, hier S. 63.
- 14 Für den heutigen Erhaltungszustand sowie für die Position und Anbringung der Verse vgl. die Abbildung bei Volker Herzner, Jan van Eyck und der Genter Altar, Worms 1995, Taf. I, Abb. 1 und 2.
- 15 Hans Belting, in: Belting/Kruse, Erfindung des Gemäldes (wie Anm. 1), S. 94. Karl Voll, Die Werke des Jan van Eyck, Straßburg 1900, S. 122, schrieb: »Der Widerspruch der Inschrift gegen die übliche Tradition ist so groß, dass er nur unter einer Bedingung unberücksichtigt bleiben konnte: Wenn man wusste, dass das in ihr gespendete Lob humanistische Hyperbel war.« Max Friedländer, Hubert und Jan van Eyck, in: Oud Holland 52 (1935), S. 211-215, hier S. 214, nannte die Inschrift »als Künstler-Signatur beispiellos«. Anders Reinhard Liess, Der Quatrain des Genter Altars – Ein Selbstbildnis Jan van Eycks, in: Silvia Glaser / Andrea M. Kluxen (Hg.), Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, S. 35-67, der in einem Beitrag, dessen Diskursferne sich nicht allein durch den beinahe vollständigen Verzicht auf Fußnoten erweist, van Eyck sogar zum Dichter der Inschrift stilisiert.
- 16 Die Majuskeln der unteren Zeile stehen statt der im Original durch rote Farbe kenntlich gemachten Minuskeln. Als Chronogramm gelesen, ergeben die lateinischen Ziffern addiert die Jahreszahl 1432. Vgl. dazu: Michael Oberweis, *En prenant les lettres, qui font milliaire*. Beobachtungen zu Entstehung und Verbreitung des Chronogramms im 14./15. Jahrhundert, in: Peter Thorau / Sabine Pentth / Rüdiger Fuchs (Hg.), Regionen Europas – Europa der Regionen. Festschrift für Kurt-Ulrich Jäschke zum 65. Geburtstag, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 123-142, bes. S. 123-126. Ich danke dem Verfasser für seine Gesprächsbereitschaft.
- 17 Von zahlreichen Autoren wird hinter *inceptit* ein Punkt gelesen, der jedoch nicht wie in den an-

deren Versen die dritte Hebung des Verses markiert. Grammatikalisch macht an dieser Stelle ein Punkt keinen Sinn.

- 18 Die epigraphische Kürzung hinter dem *q* ist in Handschriften sowohl für *qui* als auch für *que* bezeugt.
- 19 Der Anfang der dritten Zeile ist unleserlich. Die anders lautenden Ergänzungen des Textes beziehen sich auf eine frühe Abschrift der Inschrift, die der Genter Christoph van Huerne zu Beginn des 17. Jahrhunderts aufzeichnete. Seine Lesart lautet *frater perfectus*, was zum Reimschema passen würde, grammatikalisch allerdings keinen Sinn ergibt. Georges Hulin de Loo, *La fameuse inscription du retable de l'Agneau*, in: *Revue archéologique* 3 (1934), S. 62–87, schlug vor, das unlesbare zweite Wort dieser Verszeile durch *perfunctus* zu ersetzen, was sich allerdings ohne einen zugehörigen Ablativ, dessen *perfuncti* stets bedarf, nicht wirklich korrekt übersetzen lässt. Diese Lesart auch bei Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 167–169.
- 20 Eine metrische Analyse der letzten Verszeile legt nahe, dass *sexta* mit einem kurzen *a* gelesen werden muss und mithin nominativisch gebraucht ist. Diese von Liess, Quatrein (wie Anm. 15), S. 43, zu unrecht für »abwegig« erklärte Lesart wurde auch von Oberweis (wie Anm. 16), S. 125, vorgeschlagen. Hulin de Loo, *fameuse inscription* (wie Anm. 19), S. 80, erwog, *sexta* als Ablativ zu lesen (*am sechsten Mai*), doch müssten dann die beiden Vokale des folgenden *Mai* gegen alle Regeln der Metrik zu einer Silbe zusammengezogen werden. Durch diese Synärese gerät der letzte Vers dann allerdings, wie auch Hulin de Loo einräumen muss, »encore plus pauvre«.
- 21 Die erste Verszeile ist ein zweisilbig reiner Leoniner, die zweite ist zweisilbig unrein, der folgenden Zeile fehlt der Binnenreim. Für diesen Hinweis wie für seine kritischen Anmerkungen zu meiner Übersetzung und Interpretation der Inschrift danke ich Sebastian Scholz, Mainz.
- 22 Das *tuere* der letzten Verszeile, das hier mit Blick auf den vermuteten Entstehungskontext der Inschrift als »bewahren« oder »beschützen« gedeutet ist, lässt sich mit gutem Grund auch als »betrachten« übersetzen. Zu der für religiöse Kunstwerke immer wieder geforderten »heilbringenden Schau« vgl. Anton L. Mayer, *Die heilbringende Schau in Sitte und Kult*, in: Odo Casel (Hg.), *Heilige Überlieferung. Ausschnitte aus der Geschichte des Möchtums und des heiligen Kultes. Ildefons Herwegen zum silbernen Abtsjubiläum*, Münster 1938, S. 234–262, bes. S. 250f.
- 23 Vgl. Anm. 15.
- 24 Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 169–172. Auch eine von Hans Körner (*Johannes arte secundus?* Randbemerkungen zur Genter Altarinschrift, in: *Pantheon* 41 [1983], S. 40–44, hier S. 42f.) zum Vergleich angeführte Inschrift, die 1278 der italienische Bildhauer Giovanni Pisano (ca. 1245/48–1318) zur Ehre seines Vaters an einem Brunnen anbrachte, kommt als Vorbild kaum in Betracht. Nicht nur, dass es notwendig würde, die Kenntnis dieser ganz speziellen, singulären Inschrift vorauszusetzen, so wäre es auch ein reichlich großer Schritt, von einem profanen Brunnen im Italien des 13. Jahrhunderts zu einem Retabel in den burgundischen Niederlanden des 15. Jahrhunderts.
- 25 »La présence, sous la feuille d'argent, de deux assiettes superposées, dont l'inférieure est diversement 'usée' (0 à 16l) et a une composition semblable à l'assiette de la feuille d'or des volets intérieurs, constitue un élément d'appréciation peu favorable à l'authenticité du quatrain qui se trouve au-dessous.« Paul Coremans, in: Ders. (Hg.), *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement* (Les Primitifs Flamands, 3. Contributions à l'Étude des Primitifs Flamands 2), Antwerpen 1953, S. 121.
- 26 »Présentement, nous sommes obligés de marquer un doute quant à l'originalité du quatrain, dont la non-originalité n'a cependant pas été prouvée de façon certaine par l'examen de laboratoire.« Coremans, *L'Agneau mystique* (wie Anm. 25), S. 122. Eine jüngst durchgeführte dendrochronologische Analyse hat den Schluss nahegelegt, dass die Arbeit an diesem Werk eigentlich kaum vor 1426 begonnen worden sein kann, wodurch die von der Inschrift proklamierte Mitarbeit Hubert van Eycks mehr als unwahrscheinlich wird. Vgl. Jozeph Vynckier, *Dendrochronologisch onderzoek van enkele panelen uit van Eyck's retabel van het »Lam Gods«*, in: *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique Bruxelles* 28 (1999/2000), S. 237–240.

- 27 Um die Authentizität der Inschrift wenigstens nicht ganz unmöglich erscheinen lassen hatte Paul Coremans, *L'Agneau mystique* (wie Anm. 25), S. 121, die Hypothese aufgestellt, eine unsachgemäße Reinigung habe es früh notwendig werden lassen, die Rahmenleisten zu restaurieren: »On pourrait avancer l'hypothèse qu'anciennement peut-être, à la suite d'un nettoyage malhabile et de ces couches particulièrement fragiles, la dorure des volets extérieurs ait été sacrifiée.« Da die Restaurierungsgeschichte ansonsten erstaunlich gut dokumentiert ist, dürfte wohl allerdings eher von einem späteren Datum auszugehen sein. Die Frage, warum man den einstigen Goldbelag durch Silber ersetzte, wird sich wohl nicht mehr beantworten lassen. Naheliegender wäre die Vermutung, dass man aus Gründen der Kostenersparnis zu einem preiswerteren Werkstoff griff.
- 28 In diesem Jahr soll durch Lancelot Blondeel (1496-1561) und Jan van Scorel (1495-1562) eine erste Reinigung und Restaurierung des Retabels vorgenommen worden sein (Coremans, *L'Agneau mystique* [wie Anm. 25], S. 22f.). Am 7. Mai 1588 wurde durch das Kapitel der Kirche wiederum eine Restaurierung des Retabels beschlossen: *Resolutum est ut magistri fabrice tractent negotium restaurationis tabule de Adam et Evae et commendant pictorem quibus conditionibus et quo primo vellet suscipere restaurandam in relatione ad capitulum*. Der Auszug aus den Acta capituli zitiert nach: Elisabeth Dhanens, *De Vijd-Borluut fundatie en het Lam Godsretabel 1432-1797* (Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten 38/ 2), Brüssel 1976, Dok. 12, S. 52f. Den erhaltenen Unterlagen zufolge wurde der Maler Raphaël Coxie (1540-1616) mit den Arbeiten betraut und später mit 12 Stuiver entlohnt (ebd., Dok. 13, S. 53). Da keine Materialkosten angeführt werden, ist wohl nicht davon auszugehen, dass die Rahmenleisten zu dieser Zeit versilbert wurden.
- 29 Die Diskussion um die Authentizität der Inschrift wird seit langer Zeit mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit geführt, wobei anscheinend die Herkunft der Verfasser den Diskurs mitbestimmte. So stammte Émile Renders (Hubert van Eyck, *Personnage de légende*, Paris/Brüssel 1933), der die Inschrift für eine Fälschung des 17. Jahrhunderts hielt, aus Brügge, während Jozef Duverger (Het Graftschrift van Hubrecht van Eyck en het quatrain van het Gentsche Lam Gods-Retabel met een aanhangsel: E. Bontinck, *Naturwetenschappelijk onderzoek van de opschriften en de lijst van het Lam Gods-Retabel* [Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, klasse der kunsten VII, 4], Brüssel 1945), der stets die Echtheit des Quatrains betonte, in Gent lebte und lehrte. Erklärlich auch, dass Duvergers Doktorandin Elisabeth Dhanens in ihren Publikationen die Thesen ihres Lehrers stets mit größter Vehemenz verteidigte.
- 30 Vgl. Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 163.
- 31 Für dieses Dokument vgl. Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 285, Dok. K.
- 32 Elisabeth Dhanens, *Het Retabel van het Lam Gods in de Sint Baafskathedraal Gent* (Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen 6), Gent 1965, S. 94.
- 33 Barbara Welzel, *Das »Goldene Wunder« im kulturgeschichtlichen Kontext*, in: Dies. / Thomas Lentjes / Heike Schlie (Hg.), *Das »Goldene Wunder« in der Dortmunder Petrikerche: Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 2), Bielefeld 2003, S. 13-36, hier S. 19-23; Peter Jezler, *Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – Eine Einführung*, in: Ders. (Hg.), *Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, (Ausstellungskatalog) Zürich 1994, S. 13-26, bes. S. 24-26. Vgl. auch den Beitrag von Barbara Welzel in diesem Band, der ich auch für die kritische Durchsicht und Redaktion meines Textes danke.
- 34 Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 156.
- 35 »Als am 16. Oktober 1435 die Bäcker ihre schon erwähnte Vereinbarung mit der Kirchenverwaltung über die östlich anschließende Kapelle treffen, wird auf »Joes Vijts taeffele« Bezug genommen, um eine bestimmte Stelle in dieser Kapelle zu bezeichnen (nämlich ein Grabmal »achter Joes Vijts taeffele«). Diese Erwähnung bezeugt den Genter Altar zum ersten Mal eindeutig in der Vijd-Kapelle.« Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 157.
- 36 Schon vor dem ersten überlieferten Reisebericht hatte das Retabel 1458 im Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit gestanden, als für die *Blijde Inkomst* Philipps des Guten einige Tafeln

der »Anbetung des Lammes« in lebenden Bildern nachgestellt worden waren. Vgl. Christiane Kruse, in: Belting/Kruse, *Erfindung des Gemäldes* (wie Anm. 1), S. 144.

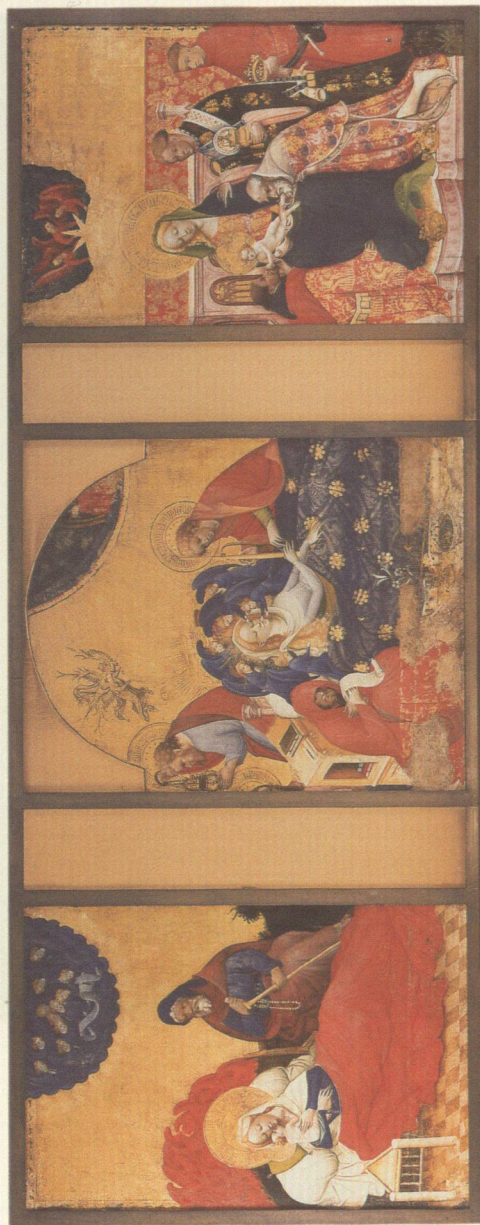
- 37 Zu Münsters Bericht und seiner Reiseroute vgl. Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 180f.
- 38 Zitiert bei Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 276, Anhang C.
- 39 *Postquam autem magister pictor opus perfecit: superadditi (sic!) sibi fuerunt ultra pactum et precium sex centum corone. Item quidam alius magnus pictor supervenit volens imitari in suo opere hanc picturam: et factus est melancholicus insipiens. O quam mirande sunt effigies ade et eve, videntur omnia esse viva. Et singula membra sibi correspondent. Sepultus est autem magister tabella ante altarem.* Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 276.
- 40 Zitiert bei Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 277, Anhang E.
- 41 *A la man dextra de quello è una capella, dove è una tavola che in li doi lochi extreme ha due figure, a la dextra Adam et a la sinistra Eva, de statura quasi naturale et nudi, lavorati ad oglio di tanta perfectione et naturalità si de proportionione di membri et carnatura come de ombratura, che senza dubio si può dire di pictura piana che sia la più bella opera de Christiani.* Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 277, Anhang E.
- 42 *è che forno facte da un maestro de la Magna Alta decto Roberto gia cento anni, et parno che adesso escano die mane di maestro.* Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 277, Anhang E. Die Herkunft des Meisters aus »Deutschland« (*Magna Alta*) deckt sich mit Maaseick, dem tradierten Geburtsort der Brüder van Eyck, das damals zum Reich gehörte. Vgl. ebd., S. 192, Anm. 126.
- 43 *Et la historia de dicta tavola è de la Ascensione de la Madonna, quale non havendola decto maestro possuto finire, perchè se morse, fu compita dal fratello, quale anche era gran pictore.* Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 277, Anhang E.
- 44 Es scheint sich bei den durch die Kleriker vorgetragenen Lob des Malers Hubert van Eyck um eine lokale Tradition gehandelt haben, im Rahmen derer schon im 15. Jahrhundert der Armknochen des Meisters ausgestellt wurde. Noch Marcus Van Vaernewijck, *Den spiegel der Nederlandscher audtheit*, Gent 1568, fol. 119, erwähnt *Die aerm pype/ daer zijn constighe handt aen ghestaen heeft/ heeft langhe ghehanghen in een yser besloten/ op tkerchof [soo ick ooc ghesien hebbe] midts dat die nieuwe ghemaect wiert/ ende zijn graf met meer ander opghedoluen.* Vgl. zur Problematik der Datierung jener Exhumierung Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 183f.
- 45 Eine überzeugende Begründung dafür, dass ein zweiter Künstler eingeführt wurde, gibt Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 192f. Er weist darauf hin, wie weit verbreitet das Wissen war, »Jan van Eyck den Genter Altar geschaffen hat, recht weit verbreitet gewesen sein; es bestand daher zweifellos die Notwendigkeit, diesem Wissen Rechnung zu tragen, und das tat man sehr geschickt, indem man Jan van Eyck als den Vollender des Altars ausgab.«
- 46 Davon zeugt das Tagebuch seiner niederländischen Reise, in dem er den feierlichen Empfang durch die Vertreter der Genter Gilde erwähnt, die ihm große Ehre entboten, *empingen mich gar herlich, boden mir an jhren guten willen und dienst und aßen mit mir zur nacht. Am Mittwoch frühe fuhrten sie mich auf S. Johannes thurn; do über sahe ich die groß wunderbarlich statt, darin ich gleich vor groß ansehen ward. Darnach sahe ich des Johannes taffel; das ist ein über köstlich, hoch verständig gemähl, und sonderlich die Eva, Maria und der Gott der vater sind fast gut.* Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 277, Anhang F.
- 47 Ferdinand Vanderhaeghen (Hg.), *Marcus Van Vaernewyck, Van die beroerlicke Tijden in die Nederlanden en voornamelijk in Ghendt, 1566-1568*, Bd. 1, Gent 1872, S. 146: *het was wijselic afgedaen ende upghewonden met sticken up den turre, up den XIXen augustij, twee daghen te vooren eer dees brekijnghe ghebuerde.*
- 48 *De tafele van Adam en Eva was bewegen tot int schepenhuyts van de Keure* schrieb Cornelius Breydel, der Sekretär und testamentuitvoerder van proost Viglius van Aytta in seiner vielzitierten »Memorie«. Vgl. Dhanens, *Vijd-Borluut fundatie* (wie Anm. 28), S. 15.
- 49 *Item betaelt franchois hoorebaut van zulcx als hij verleijt hadde in tdraghen van twee sticx van de tafel van Adam ende Eva van up stadthuus tot inde keercke.* Dhanens, *Vijd-Borluut fundatie* (wie Anm. 28), S. 51, Dok. 10.

- 50 Für eine ausführliche Darstellung der Zusammenhänge vgl. auch Coremans, *L'Agneau mystique* (wie Anm. 25), S. 22f.; Dhanens, *Vijd-Borluut fundatie* (wie Anm. 28), S. 16f.; zusammenfassend: Belting/Kruse, *Erfindung des Gemäldes* (wie Anm. 1), S. 144; Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 22.
- 51 Für den Weg des Retabels zum Kunstwerk und zu van Eycks Künstlerruhm vgl. Ariane Mensger, Jan van Eyck *Belgarum Splendor* und der Anfang einer niederländischen Geschichte der Kunst, in: *Pantheon* 58 (2000), S. 44-53. Allgemein zu Kunstwerken in Rathäusern bzw. Rathäusern als Museen oder Kunstkammern: Bernd Roeck, *Rathaus und Reichsstadt. Architektur als Ausdruck bürgerlicher Identität* im 16. und 17. Jahrhundert, in: Bernhard Kirchgässner/ Hans-Peter Becht (Hg.): *Stadt und Repräsentation* (Stadt in der Geschichte. Veröffentlichungen des Südwestdeutschen Arbeitskreises für Stadtgeschichtsforschung 31), Sigmaringen 1995, S. 93-114, hier S. 114. Für diesen Hinweis wie für die kritische Lektüre meines Manuskriptes danke ich Matthias Ohm, Dortmund.
- 52 Van Vaernewyck, *spiegelhel* (wie Anm. 44), fol. 119ra: *Hubertus van Eyck [...] een wtnemende constich Schilder, die de tafel in S. Jans kercke eerst begonnen hadde.*
- 53 Werner Waterschoot (Hg.), *Lucas d'Heere, Den Hoof en Boomgard der Poësie*, (nach der Ausgabe Gent 1565) Zwolle 1969, S. 29-32. Vgl. auch Werner Waterschoot, *Lucas d'Heere* und Marcus van Varnewijck voor het Lam Gods, in: *Rederijkerstudien* 3 (1967), S. 59-68, sowie ders., *Leven en betekenis van Lucas d'Heere*, in: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie van Nederlandse taal- en letterkunde*, 1974, S. 16-126.
- 54 Ausweislich der Publikation des Gedichtes durch d'Heere, Hoof en Boomgard (wie Anm. 53), S. 29, zierten diese Verse schon bei Erscheinen des Buches die Kapellenwand: *Dese værsen stæn te Ghent, in S. Jans kercke in de Capelle van den Adam en Eua gheseit*. In Anbetracht der Tatsache, dass Lucas de Heere 1559 durch den Genter Magistrat beauftragt wurde, aus Anlass des 23. Ordenskapitels des Goldenen Vlieses die Johanneskirche zu verzieren, wird das Gedicht im Zuge dieser Dekorationsarbeiten angebracht worden sein. Vgl. W. Waterschoot 1969 (wie Anm. 53), S. XI, mit weiterer Literatur. Vgl. dazu auch Elisabeth Dhanens, *Sint Baafskathedraal Gent* (Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen 5), Gent 1965, S. 17f.; Ursula Härting, *Fragen an eine »Kreuzerrichtung« – mit dem heiligen Bavo?*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 30 (1991), S. 97-118, hier S. 115f.
- 55 *Welcken Hubert dit wærck begonste naer sijn zé' | Maer deur de doot (diet al doodt) moest hijt staken. | Hi leit hier begrauen, ende zijn zuster mé' | Die oock in schilderyen dede groote zaken.* d'Heere, Hoof en Boomgard (wie Anm. 53), S. 31.
- 56 Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 201r.; Hessel Miedema (Hg.), *Karel van Mander, The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604): Text and Commentary*, 6 Bde., Doornspijk 1994-1999, hier Bd. 2, S. 210-212.
- 57 Arist. rhet. 1360b-1361a.
- 58 Allgemein zum Städtelob im 16. Jahrhundert: Paul Gerhard Schmidt, *Mittelalterliches und humanistisches Städtelob*, in: August Buck (Hg.), *Die Rezeption der Antike* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 1), Hamburg 1981, S. 119-128; Klaus Arnold, *Städtelob und Stadtbeschreibung im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, in: Peter Johanek (Hg.), *Städtische Geschichtsschreibung im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit* (Städteforschung A 47), Köln u.a. 2000, S. 247-268; Nikolaus Thurn, *Deutsche Neulateinische Städtelobgedichte: ein Vergleich ausgewählter Beispiele des 16. Jahrhunderts*, in: *Neulateinisches Jahrbuch – Journal of Neo-Latin Language and Literature* 4 (2002), S. 253-270.
- 59 Als frühes Beispiel eines selbständigen Städtelobes gilt der »Panathenaios« des Isokrates, eine in den Jahren 342-339 v. Chr. entstandene Lobrede auf Athen. Eigene Regeln für Panegyrici auf Städte sind schon in hellenistischer Zeit zu vermuten, wenn sie auch erst aus der römischen Kaiserzeit überliefert sind. Vgl. Heide Weisshaar-Kiem, *Lobschriften und Städtebeschreibungen ehemaliger Reichs- und Residenzstädte in Bayern bis 1800*, Mittenwald 1982.
- 60 Seine *editio princeps* erlebte dieser schon im 15. Jahrhundert in Handschriften verbreitete Text

- in einem zweibändigen Werk zur Rhetorik, das Aldus Manutius 1508 herausgab. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der Text auch ins Lateinische und Italienische übersetzt. Carl Joachim Classen, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium*, Hildesheim 1986, S. 16f.
- 61 Quint. inst. III, 7, 26f.
- 62 *illa propria quae ex loci positione ac munitione sunt. Ciues illis ut hominibus liberi sunt decori.* Die Übersetzung zitiert nach Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae* – Ausbildung des Redners, übersetzt von Helmut Rahn, Bd. 1, Darmstadt 1988, S. 359.
- 63 Die spezifischen Unterschiede zwischen dem Enkomastischen und dem Deskriptiven blieben bei diesem Genos so gering, das *laus* und *descriptio* von alters her kaum zu trennen sind. Die Gemeinsamkeit beruht vor allem auf den von beiden Gattungen geteilten topischen Formationen, einer seit der Antike tradierten Topik des Urbanen, vgl. Classen, *Die Stadt* (wie Anm. 60), S. 2.
- 64 Weisshaar-Kiem, *Lobschriften* (wie Anm. 59), S. 18.
- 65 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), Tübingen/Basel 1993, S. 166.
- 66 Ebd., S. 166f.
- 67 Men. (ed. Spengel III), S. 360, 17–361. Die Übersetzung zitiert nach Classen, *Die Stadt* (wie Anm. 60), S. 33.
- 68 Von diesem Bemühen zeugt zum Beispiel van Manders »Schilder-Boeck« (wie Anm. 56), fol. 199r: *Door verscheyden naem-weerdige doorluchtige Mannen/ die uytmuntich zijn gheweest in loflijcke deughtsaem oeffeninghen/ en gheleertheyt/ en is ons goetaerdich soet Neder-landt/ van oudts tijts aen tot nu toe/ niet gheheel ontciert gheweest van edel blincken de gerucht. De seghe-palmen/ en wapen-rooven/ door onsen ouden Edeldom/ seer wijt en breedt/ met dapper coenheynt ghehaelt/ en vercreghen/ voorby gaende: oock den hooghen roem die wy hebben/ dat uyt onsen reuckighen Cruydt-hoff/ is met blinckende vloghelen om hoogh ghesteghen den Phœnix in gheleertheyt/ desiderius Erasmus Roterdamus, in dees leste Eeuwen wesende den Vader der oude edel sprake des Landschaps Latio. Heeft den milden Hemel/ met een vriendelijck gheneyght toevloeyen in der Natuere ons deelachtich gemaect/ de hoogste eere in de Schilderconst: want dat de vernuftighe Grieken/ Romeynen/ noch ander volcken noyt (hoe seer soeckende) ghejont is gheweest te vinden/ dat heeft te voorschijn gebracht/ den vermaerden Kempischen Neder-lander/ Ioannes van Eyck/ welcken is gheboren gheweest tot Maeseyck/ op de heerlijcke Riviere de Mase/ de welcke om dese eere/ te wedden heeft tegen Arnus, Padus, en den moedigen Tyber: om dat aen haren Oever is sulck licht onstaen/ en so claer blinckende/ datter het Const-lievende Italien al verbaest heeft moeten nae omsien/ en haer Pictura daer nae henen schicken/ om in Vlaender nieuw borsten te suyghen. Zu den literarischen Wurzeln van Manders vgl. auch den Kommentar von Hessel Miedema, in: van Mander/Miedema, *Lives* (wie Anm. 56), Bd. 2, S. 189f.*
- 69 Zu Varnewijk vgl. die Volltexte unter der URL: <http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=vaer003> (19.7.2004).
- 70 Vgl. Waterschoot 1967 (wie Anm. 53); Vaernewijk, *spiegelhel* (wie Anm. 44), fol. 119r: *Hubertus van Eyck [...] was oock een wtmemende constich Schilder, die de tafel in S. Jans kercke eerst begonnen hadde.*
- 71 Waterschoot 1969 (wie Anm. 53), S. 31.
- 72 Die Kopie wurde später zerlegt und ist inzwischen auf verschiedene Museen verteilt. Einzelne Tafeln befinden sich heute in Berlin (Gemäldegalerie, »Anbetung des Lammes« und »Rex Regum«), Brüssel (Koninklijke Musea, Seitentafeln, allerdings statt der Stifter und Johannes des Täufers die drei übrigen Evangelisten) und München (Alte Pinakothek, Tafeln der Maria und Johannes des Täufers). Vgl. Jozef Duverger, *Kopieën van het Lam Gods-Retabel van Hubrecht en Jan van Eyck*, in: *Bulletin des Musées Royaux des beaux-arts de Belgique* 3 (1954), S. 51–68, bes. S. 55f. Zu Cockie vgl. Hessel Miedema, in: van Mander / Miedema, *Lives* (wie Anm. 56), Bd. 4, S. 182–191, mit weiterer Literatur.

- 73 Das wird durch die Beischrift einer die gemalte Kopie vorbereitenden Zeichnung bezeugt: *Johannes van Eyck Inv: Michiel Coccyn fec: Vgl. dazu Duverger, Kopieën (wie Anm. 72), S. 51-68; Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 195f.*
- 74 Über die Kopie schreibt schon Lodovico Guicciardini, *Descrittione di tutti paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Antwerpen 1567, S. 97. Die »Adam und Eva« genannte Tafel sei ein bewundernswürdiges Werk, *opera nel vero marauigliosa & ammiranda, in tanto che il Re Filippo desiderandola, & non osando di la torla, la fece ultimamente ritrarre per mandare in Hispana, dal' eccelle[n]te maestro Michele Cockisien, il quale statoui sopra circa due anni, hauendo seruito per eccellenza, hebbe dal Re, oltre ad altre habilità fatelli, del vitto & de colori, per parere & sententia di quattro maestri dell'arte, due mila ducati per la fattione, benche non si contentando, pare che il Re allargasse ancor' la mano.*
- 75 Vgl. dazu Frederic Baron de Reiffenberg, *Histoire de l'ordre de la Toison d'Or depuis son institution*, Brüssel 1830, S. 469f.; Schatten van het Gulden Vlies, (Ausstellungskatalog) Brüssel 1987, S. 25 u. 152-155.
- 76 Folkert Postma, Viglius van Aytta. De jaren met Granvelle 1549-1564, Zutphen 2000, bes. S. 108 u. 168f.
- 77 In einem dieser Briefe vom 5. Mai 1559 mahnt Viglius van Aytta zum Beispiel an, fällige Restaurierungen durchzuführen, einen Platz für anzufertigende Gemälde zu bestimmen und die fristgerechte Fertigstellung eines Wappenfensters für den König zu betreiben: *Au reste i'ay entendu que sa Ma.té auroit résolu de tenir l'ordre du Thoison d'or au premier jour de juillet prochainement en la ville de Gand en vostre église de St. Bavon dont je vous ay bien bien (sic!) voulu préadvertiser afin d'en temps faire pourveoir à ce que se trouvera nécessaire en aucune reparation et mesmes au cœur ou se doivent mettre les tableaux, et seroit aussi bon qu'on fait haster le voirrier afin que la verrière de sa Ma.té fust lors assisé. A quoy je vous prie bien affectueusement faire tenir la main veu que ce sera la décoration de vostre église et chose agréable à sa Ma.té.* Zitiert nach Postma, Viglius van Aytta (wie Anm. 76), S. 298f., Anm. 49.
- 78 Lucas d'Heere, König Salomon und der Königin von Saba. Öl auf Leinwand, 183 x 260 cm. Gent, Sint Baafskathedraal. Vgl. zu diesem Gemälde Dhanens, Sint Baafskathedraal Gent (wie Anm. 54), S. 190f.; Härting, Fragen (wie Anm. 54), S. 116f. Mein Dank gilt Werner Waterschoot, Gent, der mich darauf hingewiesen hat, daß auf zwei von Lucas d'Heere signierten Werken lateinische Distichen begegnen. Und zwar unter anderem auf diesem Gemälde: *Colle Siona sola veniens Nicaulo Sabæi, | spem super et famam grandia miror ait, | alter item Salomon, pia regum gemma Philippus, | ut foris hic sophiæ mira theatra dedit.* Auf dem Gemälde »Königin Elisabeth und die drei Göttinnen« (heute: Hampton Court) heißt es: *Juno potens sceptris et mentis acumine Pallas | Et roseo Veneris fulget in ore decus | Adfuit Elizabeth Juno perculsa refugit | Obstupuit Pallas erubuitque Venus.* Vgl. Waterschoot, Leven en betekenis (wie Anm. 53), hier S. 31 und 64f. Der Dichter dieser elegischen Verse wäre vermutlich durchaus in der Lage gewesen, auch die Leoniner auf dem Rahmen des Genter Altars zu verfassen.
- 79 Zu dem durch den Genter Magistrat an Lucas de Heere vergebenen Auftrag, aus Anlass des 23. Ordenskapitels des Goldenen Vlieses die Johanneskirche zu verzieren, vgl. Postma, Viglius van Aytta (wie Anm. 76), S. 168f. sowie die in Anm. 54 genannte Literatur.
- 80 Vgl. Anm. 54.
- 81 Zu den Einnahmen für die Vorführung des Retabels ausführlich und mit Abdruck der Quellen Dhanens, Vijd-Borluut fundatie (wie Anm. 28), S. 13 und 46-48, Dok. 3.
- 82 Van Vaernewijck, spiegelhel (wie Anm. 44), fol. 118A (recte: 117): *Meester Michiel de Cocxien anno xv. hondert lix. wt bevele/ ende by laste/ van onzen edelen Coninck Philippus/ die xxxvj. Graue van Vlaendren/ heeftse zeer leuende ghecontrefaict: want hy ooc een wtmemende Schilder is/ residerende te Bruessel in Brabant: maer heeftse moeten te Gehe[n]t zijn domicilie om houden/ alle den tijt dat hy besich was met contrefaicten/ dwelck onsprekelick goet ghecost heeft/ ende wiert naer Hispanien ghevoert.*
- 83 Den Status einer dem Herzog verbundenen freien Stadt (*ville souveraine*) hatte Gent am 18. Dezember 1385 nach dem Frieden von Doornik erhalten, in dem festgeschrieben wurde, dass die

- Stadt ihre Unabhängigkeit behielt, solange sie keine Verbindungen mit England aufnahm. Vgl. Claudine Lemaire / Michèle Henry (Hg.), *Isabelle de Portugal, Duchesse de Bourgogne, 1397-1471*. (Ausstellungskatalog) Brüssel 1991, S. 37, mit weiterer Literatur.
- 84 Belting/Kruse, Erfindung des Gemäldes (wie Anm. 1), S. 42; Herzner, Jan van Eyck (wie Anm. 14), S. 163, Anm. 40.
- 85 Als man 1834 die herzogliche Kapelle in der Kathedrale Saint-Michel in Brüssel öffnete, fand man eine Tafel mit folgender Inschrift: *in hac tumba jacet nobilis anthonius filius primogenitus illustrissimi principis philippi. anthonius obiit anno mccccxxxi quinta die mensis februaryi*. Zit. nach Ausstellungskatalog Brüssel 1991 (wie Anm. 83), S. 38.
- 86 Baron Amaury de Lagrange, *Itinéraire d'Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne et comtesse de Flandre*, in: *Annale du Comité flamand de France* 42 (1938), S. 1-191, hier S. 13.
- 87 Belege für diese besondere Verehrung in Ausstellungskatalog Brüssel 1991 (wie Anm. 83), S. 39.
- 88 Ein derartiges Einladungsschreiben, das die Herzogin ihrem Sekretär diktierte und das an Thierry le Roy adressiert ist, den Schatzmeister des Hennegau, hat sich erhalten. Vgl. Ausstellungskatalog Brüssel 1991 (wie Anm. 83), App. IV, S. 94.
- 89 Diese Tatsache wird in dem erhaltenen Einladungsschreiben mitgeteilt. Vgl. Ausstellungskatalog Brüssel 1991 (wie Anm. 83), App. IV, S. 94.
- 90 Für die Namen der Paten vgl. die »Excellente Kroniek van Vlaanderen«, Brüssel, Bibliothèque royale Albert Ier, Manuskript ms 13.073-74, fol. 272r.
- 91 Vgl. die »Excellente Kroniek van Vlaanderen«, (wie Anm. 90); Ausstellungskatalog Brüssel 1991 (wie Anm. 83), S. 39.
- 92 Zum historischen Kontext vgl. Johan Decavele (Hg.), *Ghent: In Defence of a Rebellious City*, Antwerpen 1989, bes. S. 99-101. Um so mehr hoffte man, daß sich unter der Herrschaft Philipps II. daran etwas ändern würde. Am 5. Mai 1559 war der Magistrat der Stadt informiert worden, in der Erwartung *d'un grande affluence de monde qu'elle attirerait probablement dans cette ville*. Vgl. Reiffenberg, *Histoire de l'ordre* (wie Anm. 75), S. 469f.
- 93 Ebd. Für die hier referierten Ereignisse vgl. auch Victor Fris, *Histoire de Gand*, Brüssel 1913, S. 165f.; Jan Dhondt / Paul de Keyser, *Gent*, Antwerpen 1947, S. 88f.; Henri Pirenne, *Histoire de Belgique*, Bd. 3, Brüssel 1907, S. 70f.
- 94 M. Vandecasteele, *Letterkundig Leven te Gent van 1500 tot 1539*, in: *Rederijkerstudien* 3 (1967), S. 3-57, hier S. 3.
- 95 Postma, *Viglius van Aytta* (wie Anm. 76), S. 15f.
- 96 Das historische Interesse Borluuts bezeugt auch sein »Recueil van diverse sepulturen, ghelaelen veinsteren ende blasoenen, ligghende ende ghestaen in diverssche keercken, cloosteren ende cappelen bij mij Joos Borluut met mijnder hant uutghetrocken ende hier ghescreven ten zulcken jaere ende daete als op elc article in margine ghenoteert zal staen.« Vgl. Dhanens, *Sint Baafskathedraal Gent* (wie Anm. 54), S. 104.
- 97 Waterschoot 1969 (wie Anm. 53), S. 2-5.



Tafel 7
 Conrad von Soest, Dortmunder Marienretabel, Innenseite.
 (Foto Rüdiger Glaß und Diethelm Wulfert, Dortmund)



Tafel 14
 Conrad von Soest, Dortmunder Marienretabel, Marientod.
 (Foto Rüdiger Glaß und Diethelm Wulfert, Dortmund)



Tafel 19

Conrad von Soest, Dortmunder Marienretabel, Marientod, Ausschnitt,
Buch mit Namenszug des Conrad von Soest.

(Foto Rüdiger Glaß und Diethelm Wulfert, Dortmund)