

STEPHAN HOPPE

Die Antike des Jan van Eyck. Architektonische Fiktion und Empirie im Umkreis des burgundischen Hofs um 1435

In den 1430er Jahren belegen mehrere Bilder des burgundischen Hofmalers Jan van Eyck ein neuartiges Interesse an den Charakteristika einer historischen, d. h. vorgotischen Architektursprache. Zwei Beispiele sollen dies zunächst veranschaulichen.¹

Beispiele einer gemalten vorzeitlichen Architektursprache

In der heute in Washington gezeigten, um 1434/36 entstandenen Verkündigung Jan van Eycks wird der Bildraum von der Ecksituation eines basilikalischen Gebäudes mit mehrseitig umlaufenden Umgängen bestimmt (**Abb. 1**).² Details wie die monolithischen Rundsäulen unter der Obergadenwand (im Bild allerdings auffälligerweise verdoppelt), der mehrschichtige Wandaufbau und die maßwerklosen Rundbogenfenster des oberen Geschosses konnten damals an älteren romanischen Kirchen des Rhein-Maaslandes beobachtet werden, aber zur Entstehungszeit des Gemäldes wurde in der realen Architekturpraxis längst anders gebaut. Besonders signifikant ist die Gestalt des triforiumartigen Laufgangs der gemalten Architektur, wo pro Joch drei bzw. fünf gelängte Säulchen einen waagerechten Sturz tragen. Eine ähnliche Architektursituation zeigen die um 1170 begonnenen und 1198 gewölbten Querhäuser der Kathedrale von Tournai (**Abb. 2**). Es handelt sich hier um ein in der nordalpinen Architektur ausgesprochen seltenes und damit für das Bild herleitungstechnisch bedeutsames

¹ Ich danke ANNETTE PAETZ GEN. SCHIEK ganz herzlich für Hinweise, Korrekturvorschläge und Bestätigung während der Arbeit an dem Manuskript. Einzelne der hier angesprochenen Fragen sollen in meiner Habilitationsschrift ausführlicher behandelt werden.

² Die Datierung nach: BORCHERT 2002, Katalog-Nr. 19 (S. 233). Vgl. außerdem: PURTLE 2000, GIFFORD 2000, PURTLE 1999, GIFFORD 1999, HARBISON 1986, PURTLE 1982, LYMAN 1981.



Abb. 1:
Jan van Eyck: Verkündigung,
um 1434/36 (Washington).

Motiv.³ In Tournai ließ sich auch der zweischichtige Arkadenaufbau und die geschossübergreifenden Stützelemente beobachten, die van Eyck in der Vorzeichnung der Bildarchitektur angelegt hatte, dann aber später übermalte.⁴ Aufgrund der grafischen Nähe zwischen Jan van Eycks Brügger Maleratelier zur Ent-

³ Der Hinweis auf Tournai bereits bei: PANOFSKY 2001, S. 144. Den dortigen weiteren Hinweisen auf die Architekturen der Kathedralen von Sens und Canterbury soll hier nicht nachgegangen werden. Zur Kathedrale von Tournai ist bis heute wenig publiziert worden. Immer noch für die Baugeschichte heranzuziehen: HOEBER 1923.

⁴ Siehe das Infrarotreflektogramm Fig. 2 bei: GIFFORD 2000, S. 59.

stehungszeit des Bildes und der berühmten Kathedralstadt Tournai ist anzunehmen, dass dieses nachbarliche Vorbild romanischer Architektur in diesem Fall die Mehrzahl der Details geliefert haben dürfte, ohne dass der Raumeindruck des speziellen Gebäudes bis in alle Einzelheiten kopiert werden sollte. Aufgrund des Fehlens eines typischen Chorbereiches im Bild ist hier wahrscheinlich gar keine Kirche gemeint; es ist auch kein inhaltlicher Bezug zur heute mit Romanik bezeichneten Epoche erkennbar. Ein Portrait eines konkreten Baus ist ebenso wenig nachzuweisen. Eher wird in der Bildarchitektur im fiktionalen Modus an einen Thronsaal einer weit zurückliegenden Vorzeit angespielt.

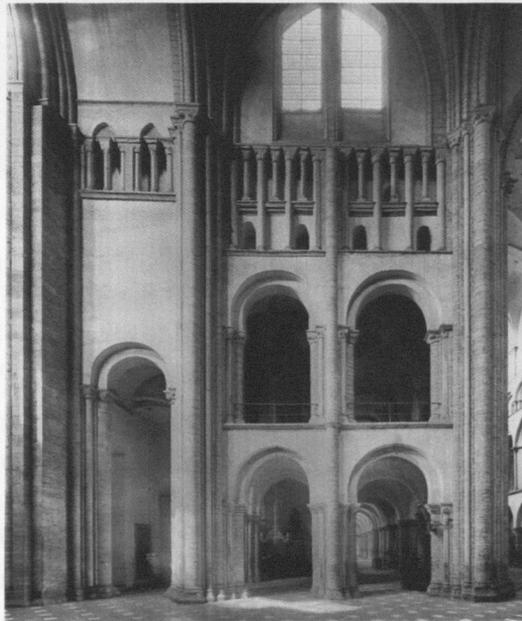


Abb. 2:
Querhaus der Kathedrale
von Tournai, um 1170/90

Jan van Eycks etwa gleichzeitige, um 1435/36 entstandene so genannte Madonna des Kanzlers Rolin zeigt eine etwas abweichende, aber wiederum eindeutig nicht zeitgenössische Architektursprache (**Abb. 3**).⁵ Das Gemälde war ein

⁵ Die genaue Datierung des Gemäldes ließ sich bis heute trotz dendrochronologischer Untersuchung der Maltafel nicht exakt ermitteln. Die Mehrheit der Forschung plädiert für eine Entstehung um 1435/36, also kurz vor der Paele-Madonna, einige Forscher vermuten



Abb. 3:
Jan van Eyck: Madonna des
Kanzlers Rolin, um 1435 (Paris).

Auftrag eines der mächtigsten Männer des burgundischen Herzogtums; vielleicht war es für die von ihm eingerichtete Nebenkapsel an seiner Pfarrkirche Notre-Dame-du-Châtel in Autun vorgesehen, vielleicht aber auch als privates Andachtsbild in seinem Privathaus in Auftrag gegeben. Auch hier sind Maria und der in Gebetshaltung verharrende Rolin in einem basilikalischen Raum angesiedelt. Rundbogige Arkaden auf Marmorsäulen führen links und rechts in niedrigere Seitenräume, an der Rückwand öffnet sich anders als im Washingtoner Bild eine den Seitenarchitekturen ähnlich gebildete Arkade zu einem Garten und einer Aussichtsterrasse hin. Über dem Durchgang ist der untere Ansatz von zwei maßwerklosen Obergeschossfenstern zu erkennen. Die Architektur ist hier deutlich schmuckreicher als in der Washingtoner Verkündigung: die Profile aufwändiger, die Flächen mit maßwerkartigen Drei- und Vierblättern geschmückt und ein Teil der Kapitelle anstelle von Rankenornamentik mit skulptierten Sze-

aber eine Entstehung um 1437, was das zeitliche Verhältnis von Rolin-Madonna und Paele-Madonna umkehren würde. Siehe die Übersicht über die Forschungsgeschichte bei: LORENTZ 1999. Vgl. auch die wichtigeren neueren Veröffentlichungen: GELFAND 2002, LOUVET 2000, LORENTZ 2000, KRUSE; THÜRLEMANN 1999, MAURICE-CHABARD 1999, GELFAND, 1998, ACRES 1997, KAMP 1993, ROOSEN-RUNGE 1972.

nen versehen. Diese Varianz in den Kapiteltypen ist wichtig festzuhalten, weil sie zeigt, dass van Eyck Typen historischer Kapitelle nicht nur benutzt, um dort eine ikonografisch begründete Ikonografie anzubringen. Ihn interessieren offensichtlich Stildifferenzen auch jenseits ihrer sujetikonografischen Aktivierbarkeit.

Die das Bild prägende Architektur ist in ihrer Gesamtheit eine Fiktion, die den Eindruck eines zeitlich vor der Gotik angesiedelten Baustils hervorruft, dessen modernere Details wie die erst seit dem 13. Jahrhundert denkbaren Blendmaßwerke in der Realität nie auf diese Weise damit verbunden waren. Die Kapitelle mit Rankenschmuck könnten hier ins Aufwändige gesteigerte Varianten der Kapitelle des 12. Jahrhunderts in Tournai sein. Dort finden sich jedoch nicht jene szenischen Kapitelle, wie sie Jan van Eyck so prominent in den Raumecken platziert. Solche Figurenkapitelle sind in besonders auffälliger Konzentration und sogar mit einem ähnlichen alttestamentlichen Bildprogramm (Opfer von Kain und Abel, Kains Todschatz) beispielweise in dem um 1150 errichteten Umgangschor der Stiftskirche Unserer-Lieben-Frau in Maastricht zu finden.⁶ Aber auch bei der Rolin-Madonna liegt kein Bauporträt vor. Jan van Eyck erweitert zudem den aus Maastricht bekannten Stoffkreis durch Tugendbeispiele aus der römischen Geschichte wie die Gerechtigkeit Trajans auf der rechten Bildseite.⁷ Wie im ersten Bildbeispiel scheint auch hier die Architekturfiktion vor allem typologisch und stilistisch auf ein in alter Zeit angesiedeltes Profangebäude zu zielen.

Architektonische Historismen auf der stilistischen Ebene lassen sich auch im älteren Mittelalter beobachten.⁸ Jan van Eyck war jedoch einer der Ersten in der nordalpinen Kunst, der sich ohne praktische Bauabsichten detailliert und systematisch mit dem Stil vergangener Architekturepochen beschäftigte. Bereits ERWIN PANOFKY hat den protowissenschaftlichen, d. h. auf Verallgemeinerungen abzielenden Charakter dieses Stilinteresses hervorgehoben:

„Jan van Eyck aber wurde beinahe zum Archäologen. Er lernte, wie man romanische Kirchen, Kapellen und Paläste wiedererschafft [...]. Ich spreche von ‚Wiedererschaffen‘ und ‚Erfinden‘, weil es nur

⁶ DEN HARTOG 2002, besonders S. 233ff.

⁷ So PANOFKY 2001, Bd. 1, S. 146 (und Anm. 36).

⁸ Vgl.: CARQUÉ 2004, ALBRECHT 2003, SUCKALE 2003, BRÜCKLE 2000, SCHMIDT 1999, KUTHAN 1996, BINSKI 1995, SUCKALE 1993.

in Ausnahmefällen möglich ist, eines seiner Architekturdetails mit einem tatsächlich bestehenden Denkmal zu identifizieren. [...] Jan van Eyck hatte [...], wie Dürer sagen würde, ‚aus viel Abmachen sein Gemüt voll gefaßt‘, so dass er Gebäude, Skulpturen, Bilder und Ornamente in jedem gewünschten Stil entwerfen konnte, ohne dabei auf einzelne Vorbilder zurückgreifen zu müssen.“⁹

Von Gemüt würde man hier allerdings heute wohl nicht mehr sprechen, sondern einen bewussten Vorgang annehmen. Auch EVA FRODL-KRAFT betont 1981 das auf Generalisierung aufbauende „ungeheuer Neue“ des Stilzugriffs, wie er sich einem in diesem Punkt vergleichbaren Gemälde der Zeit darstellt, der Vermählung Mariens im Prado:

„Um die Säulenschäfte des Tempels in achtfacher Abwandlung zugleich so abwechslungsreich und so sehr aus einem gemeinsamen formalen Geist entwerfen zu können, muss man sich zuerst über das, was einen historischen Stil ausmacht, klar geworden sein. Das aber setzt ein ganz neues Bewusstsein für Geschichtlichkeit überhaupt voraus.“¹⁰

Vor den 1430er Jahren lässt sich ein entsprechendes „theoretisierendes“, d. h. generalisierendes und nicht direkt auf die Baupraxis bezogenes Interesse an nicht zeitgenössischen Bauformen und -stilen in den nordalpinen Künsten bislang nicht sicher nachweisen. In den Jans bedeutendem Zeitgenossen Robert Campin (um 1375/80 – 1444) zweifelsfrei vor 1430 zuschreibbaren Bildern ist beispielsweise nichts Vergleichbares zu beobachten. Die einzige mögliche Ausnahme, das im Prado unter Campins Namen gezeigte Gemälde der Vermählung Mariens, auf das sich FRODL-KRAFT bezieht, kann nach den begründeten Widersprüchen von FELIX THÜRLEMANN und anderen zumindest nicht mehr zu den gesicherten Werken Campins zählen, auch ist eine Entstehung nach 1430 nicht unwahrscheinlich.¹¹

⁹ PANOFSKY 2001, Bd. 1, S. 143f.

¹⁰ FRODL-KRAFT 1981, S. 294 f.

¹¹ ALBERT CHÂTELET geht weiterhin von einer Urheberschaft Campins aus, sieht jedoch zugleich den geistigen Einfluss Rogiers van der Weyden (S. 138, 204) manifestiert und datiert das Bild „1428 – 1430 (?)“ (CHÂTELET 1996, S. 138, S. 198 – 214 und Katalog-Nr. 11). Die Forschungsdiskussion um das Bild referiert bei: THÜRLEMANN 2002, S. 309ff. Vgl. auch HOPPE 2005, S. 64 ff.

Mit möglichen Gründen für die neue, „archäologische“ Konjunktur historisierender Architektur im 15. Jahrhundert haben sich seit der Wiederentdeckung und vertiefenden Erforschung der altniederländischen Malerei im späten 19. Jahrhundert verschiedene Forscher beschäftigt. PANOFSKY sah in der Gegenüberstellung von romanischer und gotischer Architektur eine Verbildlichung des Gegensatzes von Altem und Neuem Bund.¹² Warum Jan van Eyck aber zu diesem Zweck so verschiedene nicht zeitgenössische Bauten bis in Details hinein studiert hat und warum – was im Vorliegenden nur angedeutet werden kann – sich der versinnbildlichte Alte Bund in immer wieder im Detail abgewandelten Architekturen präsentiert, diesen Fragen ist PANOFSKY nicht nachgegangen. Ausführlicher hatte sich zuvor WERNER KÖRTE geäußert, der in der Verwendung gemalter romanischer Architekturformen in nordalpinen Bildern ein Mittel sah, sich im Bildstil der beginnenden italienischen Renaissance anzunähern. Er konnte jedoch nicht erklären, warum die nicht zeitgenössischen Bauformen auch in Bildern auftauchten, in denen etwa bei Rogier van der Weyden oder Hans Memling recht unitalienische Bildstrategien verfolgt werden.¹³ Die Architekturgeschichtsschreibung hat sich bis vor kurzem mit dem Thema architektonischer Stiloptionen in den Bildkünsten überhaupt nicht beschäftigt.

Heroen der „burgundischen Antike“

Die älteren kunsthistorischen Interpretationen des Bildphänomens waren in den Möglichkeiten ihrer Deutungen letztendlich beschränkt, weil sie sich zu sehr auf kunstimmanente Form- und Bedeutungsfragen konzentrierten, ohne den politisch-sozialen Kontext der Bildproduktion detaillierter mit einzubeziehen. Mit der Brille des vor allem durch JAN ASSMANN in Anlehnung an MAURICE HALBWACHS entwickelten Konzepts der Erinnerungskultur sind in jüngster Zeit immer mehr mittelalterliche und frühneuzeitliche Aktivierungen von Motiven der Vergangen-

¹² PANOFSKY 2001, Bd. 1, S. 141 ff. Zutreffende Fälle bei: FLICK 1998, S. 123 ff. Vgl. FRODL-KRAFT 1981.

¹³ KÖRTE 1930. Zu weiteren, ähnlich problematischen frühen Interpretationen der romanischen Bauformen in den nordalpinen Gemälden des 15. Jahrhunderts siehe: HOPPE 2003, S. 88 – 131.

heit in ihrer gesellschaftspolitischen Fundierung verständlich geworden.¹⁴ In dieser Perspektive wuchs auch die Aufmerksamkeit für die eminente Rolle der Erinnerungskultur und des Vergangenheitszugriffs am burgundischen Hof des 15. Jahrhunderts.¹⁵ Immer deutlicher tritt nun ins Bewusstsein, dass man sich damals nicht nur in Italien aus politischen Gründen zunehmend der prestigeträchtigen Stoffe und Motive der antiken Vergangenheit versicherte. Schon unter Karl V. von Frankreich (1364 – 1380) waren antike Geschichtsstoffe in Textsammlungen und Neubearbeitungen für das Regierungsverständnis und die eigenen Rangansprüche aktiviert worden.¹⁶ Der burgundische Hof als Ableger und Weiterentwickler dieser Hofkultur orientierte sich an diesem Vorbild und vielleicht auch an italienischen Programmen, und so wurde die Kunde von Cäsar, Alexander, Herkules und die Begebenheiten der Trojasage unter den Herzögen Philipp dem Guten (reg. 1419 – 1467) und Karl dem Kühnen (1467 – 1477) immer wieder neu gelesen, abgeschrieben und für eine breitere Verwendung in die Umgangssprache übersetzt. Die antiken Protagonisten wurden dabei nicht nur als historische Exempel aktuellen politischen Handelns verstanden, sondern die prominentesten unter ihnen sogar als direkte Vorfahren und Vorgänger in Anspruch genommen.¹⁷

¹⁴ HALBWACHS 1965, ASSMAN 1992, ERL 2005. Zur Erinnerungskultur im 14. bis 16. Jahrhundert siehe die Auswahlbibliografie von KLAUS GRAF, der sich als Historiker für eine Zusammenschau der Phänomene sehr verdient gemacht hat: <http://www.histsem.uni-freiburg.de/mertens/graf/retro.htm>. Vgl. besonders: GRAF 2003, GRAF 1996.

¹⁵ Zum Einstieg in die politische Geschichte des Burgunderstaates im 15. Jh.: VAUGHAN 2002a, VAUGHAN 2002b, SCHNERB 1999.

Zur jüngsten, grundsätzlichen Neubewertung der burgundischen Hofkunst im Rahmen europäischer Kunstgeschichte vgl. BELOZERSKAYA 2002 oder verschiedene jüngere Ausstellungsprojekte wie: BORCHERT 2002.

¹⁶ Als Einstieg zu den Verhältnissen im 14. Jahrhundert siehe die Übersicht bei: CARQUÉ 2004, S. 428, besonders Anm. 100.

¹⁷ HEITMANN 1981, EHM-SCHNOCKS 2005, BRÜCKLE 2000. Vgl. auch die im Frühjahr 2006 in Paris veranstaltete Konferenz: „L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance. L'Antiquité dans les livres produits au Nord des Alpes entre 1350 et 1520“ des Institut National d'Histoire de l'Art, von der zur Zeit noch keine Veröffentlichung vorliegt. Die Konferenz geht u.a. auf eine Initiative von CHRYSTÈLE BLONDEAU zurück, die 2003 eine these zu „La figure d'Alexandre le Grand à la cour de Bourgogne sous le principat des ducs Valois (1363–1477)“ verteidigt hat.



Abb. 4:
Zweiter Cäsarteppich,
Schlacht gegen die
Senonen, Detail mit Krie-
ger in antikisierender
Rüstung (Senone),
um 1460/70 (Bern).

Diese sich zunächst vor allem im Medium der Literatur, des Zeremoniells und des Festes abspielende intensiviertere Antikerezeption hat allem Anschein nach zu einem gewissen Zeitpunkt auch ein neuartiges Interesse an der von der Gegenwart unterscheidbaren visuellen Kultur der Antike nach sich gezogen. Vor kurzem hat BIRGIT FRANKE anhand von Tapissereien aus dem Umkreis des burgundischen Hofes zeigen können, dass neben der Rezeption der Erzählstoffe damals auch erste Kostümmotive Eingang in den Motivschatz fanden, die nicht zur zeitgenössischen Realerfahrung gehörten.¹⁸ Zwar wirken die gewebten Darstellungen mit Sujets aus der Antike auf dem ersten Blick wie naive Transponierungen des antiken Stoffes in zeitgenössisches Hof- und Kriegsleben. Bei genauerem Hinsehen werden aber einzelne Motive erkennbar, die nur als Spuren von Rekonstruktionsversuchen vergangener materieller Kultur zu verstehen sind. So trägt ein Fußsoldat im Vordergrund des heute in Bern aufbewahrten zweiten Teppichs der Cäsarfolge eine Rüstung, die deutlich Charakteristika

¹⁸ FRANKE 1997. Zu antikisierenden Rüstungen, vgl. auch: WELZEL 1999. Grundsätzlich zum Thema: HAUSSHERR 1984. Der Aufsatz beschäftigt sich jedoch kaum mit der nordalpinen Malerei des 15. Jahrhunderts. Vgl. auch: WILCKENS 1961.

antiker Panzer aufnimmt (Abb. 4).¹⁹ Andere Soldaten tragen Rüstungsdetails, die eine orientalische Herkunft verraten. Auf dem vierten Teppich zieht Cäsar auf der *Sella curulis* unter einem architektonisch gestalteten Baldachin in die Stadt Rom ein, dessen Formen keinerlei Ähnlichkeit mit zeitgenössischen vergleichbaren Gerätschaften haben, sondern eher an Gebilde aus der romanischen Buchmalerei erinnern (Abb. 5). Die Säulen haben gewirbelte Schäfte



Abb. 5:
Vierter Cäsarteppich, Einzug
Cäsars nach Rom, Detail mit histori-
sierendem Triumphbaldachin, um
1460/70 (Bern).

mit Verzierungen, wie sie an realen zeitgenössischen architektonischen Objekten nicht gebräuchlich waren. Ähnlich ist auch auf der rechten Seite dieses Teppichs die als Zentralbau dargestellte römische Kurie charakterisiert. Auf dem ersten Teppich ist der Darstellung der Kurie eine Kanzel mit romanisierenden Figurenischen und einer Tragesäule mit kanneliertem Schaft angefügt. BIRGIT FRANKE

¹⁹ Zu der Teppichfolge zuletzt ausführlich: BURI RAPP; STUCKY-SCHÜRER 2001, hier S. 77 ff.

vermutet, dass die vierteilige Cäsarserie entgegen traditioneller Spätdatierung wohl schon um 1460/65 entstanden sein dürfte, wahrscheinlich für die Hofhaltung des damals noch nicht regierenden Karls des Kühnen (reg. 1467 – 1477). Dem widersprechen jedoch ANNA BURI RAPP und MONICA STUCKY-SCHÜRER in der neusten ausführlichen Behandlung der Serie, indem sie Guillaume de La Baume als Auftraggeber um 1465/70 annehmen, einen hohen Hofbeamten Karls des Kühnen und Margaretes von York.²⁰

Auch andere Werke der Zeit zeigen historisierende Artefakte mit Bezug zur Antike. 1448 hatte der so genannte Meister der Ursus-Miniatur in der als Auftragswerk Philipp des Guten, dem Vater Karls des Kühnen, entstandenen französischen Übersetzung der Chroniken des Hennegaus versucht, den historischen Abstand zu der geschilderten einstigen Verehrung der heidnischen Göttin Diana zu verbildlichen, indem er nicht nur auf die alte Zentralbautypologie rekurrierte, wie sie in der Regel im Bild des Jerusalemer Tempels vertreten war, sondern die Architektur darüber hinaus stilistisch historisierend mit einer Anzahl der aus romanischen Vorbildern (z. B. Tournai) bekannten tordierten Säulenschäften und Arkadenwülsten ausstattete (**Abb. 6**).²¹ Deutlich vom zeitgenössischen Brauch abweichende Rüstungen besaß spätestens um 1440 die Szene der Kreuzannagelung des berühmten Turin-Mailänder-Stundenbuchs aus dem Umkreis Jan van Eycks;²² und teils antikisierende, teils orientalisierende Elemente charakterisier-

²⁰ BURI RAPP; STUCKY-SCHÜRER 2001, S. 111 f. Als Produktionsort nehmen die Autorinnen Tournai an.

²¹ COCKSHAW 1979, COCKSHAW 2000. Weitere historisierende Tempelarchitekturen auf fol. 173 – 175 des ersten Teils des Manuskriptes, zur exakten Datierung in das Jahr 1448 und den Künstlern: VAN BUREN-HAGOPIAN, ANNE: The Date of the Miniatures S. 61 – 64 und DIESS.: Artists of Volume 1, S. 65 – 74. VAN BUREN-HAGOPIAN schreibt die historisierenden Tempelminiaturen einem nur in diesem Werk greifbaren Meister der Ursus-Miniatur (ursus master) zu. Zu den Vorstellungen des Jerusalemer Tempels: NAREDI-RAINER 1994.

²² Turiner Gebetbuch, ehem. Biblioteca Nazionale in Turin, verbrannt 1904, fol. 33. (so genannte Gruppe K). Vgl.: KÖNIG 1998, S. 110. Die noch anhaltenden Kontroversen über Zuschreibung und Datierung einzelner Teile des Werkkomplexes sind im Zusammenhang mit den hier verfolgten Fragestellungen nur von untergeordneter Bedeutung, da die Miniaturen bis auf die weiter unten angeführte, allgemein als spät entstanden angesehene Miniatur mit Gottvater keine den behandelten vergleichbare Ansatzpunkte einer historisierenden Architektursprache zeigen. Vgl. die neuere Übersicht über einzelne Forschungspositionen bei KÖNIG 1998, S. 239 ff.



Abb. 6: Meister der Ursus-Miniatur und andere Hände: Die Verehrung der Göttin Diana im alten Hennegau. *Chroniques de Hainaut*, 1448 (Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel Ms 9242).

ten um 1454/60 eine von der Werkstatt des Loyset Liédet gemalte Miniatur der Cäsargeschichte in Jean Mansels *Histoires Romaines abrégées* (Abb. 7).²³ Um 1467 bezog sich der Goldschmied Gérard Loyet bei der Gestaltung eines Reliquars für Karl den Kühnen (heute in Lüttich) ebenfalls auf einen antiken Rüstungstyp, wie BARBARA WELZEL erläutert hat.²⁴

Ein erstes Fazit aus solchen Beobachtungen kann lauten, dass man sich im Umkreis des Burgundischen Herzogshofes im 15. Jahrhundert neben der reinen Sujetrezeption zumindest punktuell auch für die Gestalt der vergangenen antiken materiellen Kultur zu interessierten begann.²⁵ Vielleicht gehören bereits Jan van

²³ Bibliothèque de l' Arsenal, Paris, Bd. 1, ms. 5087, fol. 93 verso.

²⁴ WELZEL 1999.

²⁵ So bereits ROBERT VISCHER, allerdings mit Blick auf die etwas jüngere, von der niederländischen Bildkultur beeinflusste Malerei in Deutschland: „Die deutsche Kunst wendet sich früher, als gewöhnlich bemerkt wird, wiewohl nur in einer Nebensache und im Widerspruch mit der noch spätgotischen Stylistik der Gestalten, zur Antike zurück

Abb. 7:
 Werkstatt des Loyset Liédet:
 Cäsar empfängt eine
 Delegation (Jean Mansel:
 Histoires Romaines abrégées),
 um 1454/60 (Bibliothèque
 de l' Arsenal, Paris, Bd. 1,
 ms. 5087, fol. 93 verso).



Eycks historisierende Architekturfiktionen zu dieser geistesgeschichtlichen Entwicklung, auch wenn bei ihnen das Bildthema kaum Anlass zu einem Historien-gemälde gab. Zwar ist dieses Interesse weder in seiner theoretischen Fundierung noch in der Konsistenz seiner Ergebnisse direkt mit den gleichzeitigen Entwicklungen in Italien vergleichbar, deren auch im Schriftmedium dokumentierte Debatten um die Wiedergewinnung antiker Stileigenheiten in den 1430er Jahren jüngst ULRICH PFISTERER detailliert rekonstruiert hat.²⁶ Das frühe nordalpine Antikeinteresse des großen Umbruchjahrhunderts erscheint aber ein trotzdem vertiefteres und systematischeres kunsthistorisches Studium zu verdienen, als ihm

und zwar in den architektonischen Hintergründen. Man wählte dazu seit circa 1460 gerne romanische Architekturen und Gebäudeteile, offenbar nicht nur, weil dieß alterthümlicher, also ehrwürdiger erschien, sondern weil es der realistischen Strömung genehm war, die bereits anfang, des spätgothischen Formelwerks überdrüssig zu werden. Es mochte auch eine dunkle Kunde in Umlauf gekommen sein, daß in Italien große Künstler erstehen, welche die antike Kunst zum Vorbild nehmen. Im Norden aber, in Deutschland betrachtete wohl mancher damals den jetzt romanisch genannten Styl als altrömisch, wie denn die volkstümliche Meinung auch heute romanische Thürme und Thore für Heidenbauwerke hält.“ (VISCHER 1886, S. 608).

²⁶ Vgl. besonders: PFISTERER 2002.

bislang gewöhnlich zuteil geworden ist.²⁷ So stellt sich beispielsweise die Frage, wie weit der geografisch-zeitliche Kreis der Artefakte reichte, die den Entwerfern der Bilder die Annäherung an eine vorzeitliche Formensprache erlaubten. Dieser Frage soll im Folgenden punktuell an einem Gemälde Jan van Eycks nachgegangen werden, das den geografischen Radius der zeitgenössischen Studienobjekte besonders weit aufzuspannen erlaubt.

Die Madonna des Kanonikus van der Paele als Evokation der Jerusalemer Grabeskirche?

Zu den Schätzen des Brügger Groeningemuseums gehört eine monumentale Bildtafel des Jan van Eyck, die der Kanoniker Georg (Joris) van der Paele zwischen 1434 und 1436 wohl als eigenes Epitaph in seiner Stiftskirche Sint Donaas in Brügge vorgesehen hat (**Abb. 8**).²⁸ Hier thront Maria, zu ihren Seiten die Heiligen Donatian rechts und Georg mit dem Stifter links, in einem architektonisch geprägten Bildraum eines dezidiert nichtgotischen Stilcharakters. Als „Minimalrekonstruktion“ lässt sich die Architektur zu einem apsidial geschlossenen Raum mit halbrund herumgeführtem basilikalem Umgang mit Säulenarkaden vervollständigen. Wahrscheinlich meint sie aber darüber hinausgehend den angeschnittenen Teil einer vollständigen Rotunde, wie von der Betrachterseite einfallende, fensterförmig gemalte Lichtreflexe im Bild nahe legen (so auch die Interpretation bei PANOFSKY).²⁹ Die Säulen und ihre Kapitelle entsprechen in etwa den bei der Rolin-Madonna verwendeten Typen ornamentaler und figurativer Art. Die übrige Architektur ist in dem Brügger Bild im Vergleich zu den meisten anderen historisierenden Architekturen van Eycks allerdings von auffälliger Strenge und Schmucklosigkeit. Die Gewölbe des Umgangs weichen von der gotischen Architektur ab, indem sie als rippenlose Kreuzgratgewölbe dargestellt sind, wie sie in der realen nordalpinen Architektur nur bis ins späte

²⁷ Die überaus materialreiche und tiefeschürfende Studie von LUKAS CLEMENS verzichtet leider auf eine Behandlung des 15. Jahrhunderts: CLEMENS 2003. Vgl. aber: FRODL-KRAFT 1981.

²⁸ Der Maler, die Datierung und der Auftraggeber gelten als gesichert; die Tafel befand sich vor ihrer Museumskarriere in der Brügger Stiftskirche. Neuere Literatur: AINSWORTH 2003, MARTENS 1999.

²⁹ PANOFSKY 2001, hier Bd. 1, S. 16.



Abb. 8: Jan van Eyck: Madonna des Kanonikus Georg van der Paele, vollendet 1436 (Brügge).

12. Jahrhundert gebräuchlich waren. In ihrer Gesamtheit steht die gemalte Architektur der Paele-Madonna der realen Tournaiser Architektur näher als jener gemalten der Rolin-Madonna.

Ein weiterer Vertreter einer nicht zeitgenössischen Formenwelt, noch über die Epoche der Romanik hinausgehend, ist mit dem Hl. Georg als Namenspatron des Stifters im Bildraum anwesend, denn dieser Kriegerheilige trägt keine zeitgenössische, sondern eine deutlich antikisierende Rüstung. Vielleicht handelt es sich hier sogar um einen Prototyp für jene des oben erwähnten, jüngeren Fußkämpfers auf dem Cäsarteppich. Der antikisierend gerüstete Hl. Georg der Paele-Madonna hat einen Vorläufer in dem ähnlich ausgestatteten Erzengel Gabriel, der auf der New Yorker Weltgerichtstafel Jan van Eycks die Gerechten von den Verdammten scheidet. Wie aus der von HANS BELTING und DAGMAR EICHBERGER rekonstruierten Abstammungslinie des Bildes hervorgeht, dürfte Jan van Eyck den Rüstungstyp von einer im Louvre aufbewahrten Sieneser Tafel

(um 1340) mit dem Thema des Engelsturzes übernommen haben, die wohl um 1410 am Hofe des Herzogs von Berry zu studieren war.³⁰ Weitere antikisierend gerüstete Krieger sind auf den Pilasterkapitellen im Umgang der Paele-Madonna zu erkennen.

Welcher Bildsinn lässt sich nun der offensichtlich nach einem konsistenten Konzept mit soviel Akribie entworfenen Architektur des Paele-Epitaphs zuweisen? Welche Vorbilder können in diese Bildkonzeption eingeflossen sein? Denn ganz ohne Empirie ist auch diese Architekturimagination nicht denkbar. Man hat vorgeschlagen, die gemalte Architektur zeige einen Innenraumausschnitt der 1799 abgetragenen Sint Donaaskirche auf dem Brügger Burgplatz, für die das Bild bestimmt gewesen war.³¹ Dies ist jedoch mit Sicherheit auszuschließen. Zwar hatte an diesem Ort ursprünglich ein um 950 errichteter Zentralbau mit Umgang in der Tradition der Aachener Pfalzkapelle gestanden. Wie aber die in den 1960er Jahren vorgenommenen Ausgrabungen und alte Ansichten der Kirche belegen, war dieser Bau bald nach einem Brand im Jahre 1184 durch eine Basilika in den Formen der beginnenden Gotik mit Spitzbögen und Rippengewölben ersetzt worden.³² Selbst wenn Jan van Eyck durch Überlieferung von der Typologie des Ursprungsbaus gewusst haben sollte, hätte er keinesfalls dessen stilistische Detailausbildung aus der zu seiner Zeit zugänglichen Brügger Sachüberlieferung erschließen können.

1971 hat LOTTE BRAND PHILIP vorgeschlagen, in der gemalten Architektur eine Anspielung auf die Anastasis-Rotunde der Jerusalemer Grabeskirche zu sehen, und dieser Deutung hat sich später CAROL J. PURTLE angeschlossen.³³ Als gewichtige Argumente gelten neben der allgemeinen ikonografischen Tauglichkeit des mit der Auferstehung Christi in Verbindung gebrachten Jerusalemer Grabbaus (Anastasis = gr. Auferstehung) für die Bildaufgabe eines Epitaphs die bau-
typologische Übereinstimmung, außerdem der Besitz von Reliquien des Hl. Grabes an der Brügger Sint Donaaskirche und nicht zuletzt das Bilddetail der auf Piedestalen erhöhten Säulen, das van Eyck ausgewählt hat, und das typisch

³⁰ BELTING; EICHBERGER 1983, S. 61ff.

³¹ KERN 1904, S. 11ff.; WEALE 1908.

³² DEVLIEGHER 1963, DEVLIEGHER 1991.

³³ PHILIP 1980, S. 163, PURTLE 1982, S. 89.

für die konstantinische Architektur der Grabeskirche ist, in der realen romanischen Architektur aber eher ungebräuchlich.

Abb. 9:
Maler der Gruppe K
(Llangatock-Meister):
Stifter vor einer Gottes-
erscheinung, um 1440
(Turiner Gebetbuch, ehem.
Biblioteca Nazionale in
Turin, verbrannt 1904)



Interessanterweise taucht die Rotundenarchitektur der Paele-Madonna noch mindestens zweimal in der niederländischen Malerei auf, und zwar unter Umständen, die wertvolle zusätzliche Hinweise über zeitgenössische inhaltliche Lesarten geben. Dies ist zunächst der Fall im Turin-Mailänder Stundenbuch, wo ein Maler der sog. Gruppe K (Llangatock-Meister) mit ihr eine Figur des thronenden Gottvaters hinterfangen hat (**Abb. 9**).³⁴ Der namentlich nicht bekannte Maler, der aber mit Sicherheit im Umkreis Jan van Eycks anzusiedeln ist und mit großer Wahrscheinlichkeit um 1440 in der letzten Phase der Fertigstellung des Miniaturenprogramms am Stundenbuch arbeitete, übernahm von Jan van Eyck das Untergeschoss der Paele-Rotunde mit den Postamentsäulen und den

³⁴ Turiner Gebetbuch, ehem. Biblioteca Nazionale in Turin, verbrannt 1904, fol. 46. Vgl. KÖNIG 1998, S. 118.

wie eingeschnitten wirkenden rundbogigen Arkaden, die zum Umgang überleiten. An den Kapitellen und indem er den Umgangsgewölben Rippen gab, veränderte er hier einige Details, ohne jedoch die Eigenart des Vorbildes zu sehr zu verwischen. Da van Eyck auf seinem Gemälde kein Obergeschoss dargestellt hatte, bot sich dem Stundenbuchmaler an, dieses in anderen Vorlagen suchen. Da er offensichtlich nur begrenzte Erfahrung in der realistischen Darstellung von Architektur besaß, unterlief ihm der Fehler, dass er zwar ein Triforiumsgeschoss als passende Fortsetzung ausfindig machte, es jedoch entgegen jedweder architektonischen Wahrscheinlichkeit in die gekrümmten Gewölbekappen verlegte. Für die stilistischen Details des Triforiums wählte er eine höchst signifikante Variante, nämlich einen Laufgang mit geradem, durch Teilungssäulen getragendem Sturz, wie ihn Jan van Eyck in der oben vorgestellten Washingtoner Verkündigung gemalt hatte. Dass das Untergeschoss in der Stundenbuchminiatur nicht auch aus dieser van Eyckschen Quelle stammen kann, belegen nicht nur die dort mit einer Stufe profilierten, leicht gespitzten Erdgeschossarkaden, sondern vor allem die Tatsache, dass deren Basiszone im Washingtoner Bild gar nicht dargestellt ist und deshalb das Postamentmotiv im Stundenbuch nicht angeregt haben kann.

Dem Stundenbuchmaler war also bei aller Unsicherheit im Umgang mit zumalender Architektur geläufig, dass das Rotundenerdgeschoss mit den Säulenarkaden in der Art der Paele-Madonna aus Gründen der stilistischen Kongruenz ein vorgotisches Obergeschoss erforderte und dass ein solches in der Washingtoner Architekturkulisse zu finden war. Im Gegensatz zu der von ihm an anderen Stellen im Turin-Mailänder Stundenbuch bevorzugten zeitgenössischen, gotischen Architektur wagte der Maler also in der Miniatur der Gotteserscheinung das Experiment, aus geeignet ausgewählten Vorlagen eine Architektur in einem vorgotischen Stil zusammenzustellen. Wie unter einem Schlaglicht wird gerade bei diesem hier eher unselbstständigen Maler deutlich, dass die stilistisch von der zeitgenössischen Gotik abweichenden Architekturen Jan van Eycks in ihrem Entstehungsumfeld mit erstaunlich präzisen Bedeutungen aufgeladen waren und bereits eine eigene Grammatik sinnreicher Kombinationen entwickelt hatten. Wie auch bei anderen oben erwähnten Bildern ergibt hier eine Deutung der nichtgotischen Architektur als Zeichen des Alten Bundes kaum einen Sinn. PANOFSKY hat sich in ähnlichen Fällen damit beholfen, dass auch das Himmlische

Jerusalem in diesem Baustil dargestellt sei; warum aber dort zum Zeichen des Alten Bundes zurückgekehrt werde, ist nicht recht einsichtig.³⁵

Ein zweite, formal weitaus enger an das Vorbild angelehnte Übernahme der Rotundenarchitektur findet sich um 1450 bei dem Harlemer Maler Albert Ouwater (**Abb. 10**).³⁶ Auf seinem heute in Berlin befindlichen Bild mit der Auferweckung des Lazarus ist das Geschehen in einem Halb- oder gedachten Vollrundbau mit Umgang angesiedelt. In den Details zeigt die Architektur jene marmornen Säulenschäfte, attischen Säulenbasen mit Eckzier auf Postamenten, die unprofilierten Rundbogenarkaden, maßwerklosen Fenster wie auch die Kreuzgratgewölbe, wie sie van Eyck ausgearbeitet hat. Die Kapitellplastik wechselt zwischen figürlichen Szenen (unter anderem die Opferung Isaaks vom linken von Eyckschen Pilasterkapitell nun auf dem zweiten von links gezählten Pila-



Abb. 10:
Albert Ouwater: Auferweckung
des Lazarus, um 1450 (Berlin).

³⁵ PANOFSKY 2001, Bd. 1, S. 145 f.

³⁶ CHAPEAUROUGE 1977, CHÂTELET 1960, SCHÖNE 1942.

terkapitell Ouwaters) und Rankenmotiven, die erkennbar von denen der Paele-Madonna abweichen (es fehlen beispielsweise völlig die Perlschnurmotive des älteren Bildes). Auf ein Detail der Kapitellornamentik wird unten noch zurückzukommen sein. In jedem Fall stellt aber die ouwatersche Ansiedlung eines ganz deutlichen Auferstehungsthemas in einem so eng auf die Paele-Madonna Bezugnehmenden Architekturraum ein weiteres gewichtiges Indiz für dessen Verknüpfung in der zeitgenössischen Vorstellung mit dem Auferstehungssymbol der Jerusalemer Grabeskirche dar, und zwar in einem wiedererkennbaren Architekturstil.



Abb. 11: Innenansicht der Grabeskirche zu Jerusalem im 18. Jh.

Konnte Jan van Eyck jedoch über Kenntnisse bezogen auf den stilistischen Charakter der spätantiken Grabeskirche verfügen? Der Jerusalemer Urbau war 325 von Kaiser Konstantin in Auftrag gegeben und bis etwa 340 fertiggestellt

worden.³⁷ Um die zentrale Verehrungsstätte des durch eine Ädikula ausgezeichneten Heiligen Grabes entstand damals eine Rotunde, deren innerer, zumindest teilweise nach oben hin offener Raumzylinder im Westen durch einen niedrigeren Umgang auf halbrundem Grundriss mit drei Apsiden und im Osten durch eine aufgeweitete Raumsituation ergänzt wurde, die zur Eingangsportikus überleitete. Innerer Zylinder und Anräume waren durch eine Stützenstellung geschieden, die sich aus vier Pfeilern in den Haupthimmelsrichtungen und je drei monumentalen Säulen auf rechteckigen Postamenten dazwischen zusammensetzte. Folgt man antiken Proportionsgewohnheiten für Säulenstellungen, so erreichte die konstantinische Stützenfolge wahrscheinlich 11 Meter Höhe und wurde im Originalzustand durch ein waagerechtes Gebälk abgeschlossen.³⁸

Dieser Bau wurde im Jahr 1009 zerstört, jedoch bereits bis spätestens 1055 wieder aufgebaut (**Abb. 11**). Beim Wiederaufbau konnten die fast vollständig erhaltenen Außenmauern und Teile der Stützenstellung wiederverwendet werden. Es gilt als wahrscheinlich, dass erst damals das heutige Emporengeschoss über dem Erdgeschossungang eingerichtet wurde, indem man die konstantinischen Säulenschäfte quer halbierte und zusammen mit den ebenfalls gekürzten Pfeilern in den Haupthimmelsrichtungen für eine nun erheblich gedrungene Stützenreihe verwendete, die zudem als Arkatur ausgebildet wurde. Auf jeden Fall war ab dem 11. Jahrhundert der heute bestimmende charakteristische Aufbau aus verhältnismäßig hohen Postamenten, die teilweise nach den konstantinischen Mustern nachgearbeitet waren, gedrungenen Säulen mit einer Art korinthischen Kapitellen und darüber Rundbogenarkaden, die keinerlei Profile besaßen, sondern wie aus der dicken Mauer ausgestanzt wirken, zu erleben. Im Osten war der ursprüngliche Rhythmus von Pfeilern und Säulen aufgebrochen zugunsten einer erweiterten Öffnung zu einer neu erbauten Apsis. Als nach der Eroberung Jeru-

³⁷ Zusammenfassend zur Geschichte und Architektur der Grabeskirche nun: BIDDLE 1999 und KRÜGER, 2000. Unter den älteren Werken sind hervorzuheben: CORBO 1981, COÜASNON 1974. Zum Umfang der Zerstörung der Rotunde im Jahre 1009: CANARD 1965. Siehe auch zur Wahrnehmung und (lateinischen) Beschreibung des Bauwerkes: ARNULF 1998.

³⁸ Die Forschung ist sich nicht ganz einig in Bezug auf die Frage, ob eine Empore bereits zum spätantiken Gründungsbau der Rotunde gehört hat (Corbo) oder erst im 11. Jahrhundert mit der Restaurierung entstand (COÜASNON, KRÜGER und der VERFASSER) und über die Feindatierung der Restaurierung im 11. Jahrhundert (BIDDLE: um 1137 – 1141 statt 1142 – 1155). Diese Probleme sind im vorliegenden Kontext aber nicht relevant.

salems im Jahre 1099 der Bereich östlich der Rotunde um 1160/1170 durch den Anbau der heute noch bestehenden Kirche umgestaltet wurde, war die Anastasis selbst von keinen gravierenden Eingriffen betroffen. Ein Reisender, der die Grabeskirche um 1420/30 besuchte, bekam also die restaurierte Rotunde des 11. Jahrhunderts zu sehen.

Diesen Anblick des 15. Jahrhunderts nachzuvollziehen, war jedoch im 19. und in einem Großteil des 20. Jahrhunderts nur über ältere Bildquellen oder Rekonstruktionszeichnungen möglich, da die Grabeskirche 1808 durch einen Brand stark in Mitleidenschaft gezogen worden war und man beim Wiederaufbau die Säulen der Rotunde zu eckigen Pfeilern ummantelt hatte. Erst in der jüngsten Restaurierung von 1960 bis 1978 wurden diese Vermauerungen entfernt und die Säulen – nach allem was man weiß: recht detailgetreu – nach einzelnen Resten in ihrer Gestalt von 1055 rekonstruiert. Erst seit den späten 1970er Jahren präsentiert sich also die Architektur des Inneren der Jerusalemer Grabeskirche im Wesentlichen wieder so, wie sie ein Reisender zur Zeit Jan van Eycks sah.

Nach den Restaurierungen fällt auf, dass die Paale-Madonna die weitgehend spätantike Architektursprache des Innenraums der Anastasis tatsächlich recht stilgetreu wiedergibt. Denn abgesehen von den Kapitellen, die bei Jerusalemer Vorbild dem antiken korinthischen Typus angehören und dort keine Historien-szenen zeigen, wird die reale Architektur durch die gleichen schmucklosen Arkadenbögen mit den kantigen Laibungen wie auf dem Gemälde charakterisiert und auch die Gewölbe stimmen in ihrer rippenlosen Ausbildung als Gratgewölbe überein. Allerdings sollen auch die Unterschiede nicht verschwiegen werden: In dem Gemälde handelt es sich um eine Arkatur, die nicht den für Jerusalem charakteristischen Wechsel zwischen Pfeilern und Säulen zeigt. Der Umgang der gemalten Architektur wird durch große Rundbogenfenster mit begleitendem Dienst und Wulst belichtet, während die Bausituation in Jerusalem für Fenster an dieser Stelle keine Möglichkeit bot. Die van Eyckschen Säulen zeigen Details, wie die Eckblätter der Basen und die Knospenformen der Kapitelle, die für das 12. Jahrhundert typisch, jedoch im Detail eher frei erfunden sind.

Ist Jan van Eyck 1426 in Jerusalem gewesen?

Es ist nach allen diesen verschiedenen Beobachtungen der begründete Schluss erlaubt, Jan van Eyck habe mit der Bildarchitektur der Paele-Madonna tatsächlich auf die Auferstehungsrunde in Jerusalem anspielen wollen. Dabei ging er über die allgemeine Bautypologie weit hinaus, indem er den tatsächlichen, von der zeitgenössischen Gotik deutlich abweichenden, spätantiken Baustil des Gebäudes, so wie ihn ein Reisender des frühen 15. Jahrhunderts sehen konnte, gut wahrnehmbar wiedergab. Dass er einzelne Details wie die Kapitelle und Säulenbasen in durchaus passender Weise frei ergänzte, ist ein Indiz dafür, dass er wie auch bei den oben besprochenen Beispielen einer verallgemeinernden Vorstellung eines vorgotischen Baustils folgte und kein veristisches Bauportrait anstrebte. Allerdings ist die gemalte Architektur der Paele-Madonna in Details wiederum so spezifisch, dass sie ein gewichtiges neues Argument für die alte Hypothese einer Jerusalemreise eines der beiden Brüder van Eyck liefert.

Diese Reisetthese hat zuerst 1932 GEORGES HULIN DE LOO mit Blick auf die realistische Darstellung des Felsendomes in dem in Rotterdam aufbewahrten Gemälde der Drei Frauen am Grabe formuliert, die er sich nur aufbauend auf einer persönlichen Kenntnis Jerusalems denken konnte.³⁹ HULIN DE LOO sah als Urheber des Bildes den frühverstorbenen Hubert van Eyck an und folgerte daraus und aus der vermeintlichen Abwesenheit einer gleich intensiven Jerusalemkenntnis in anderen Bildern der beiden Brüder eine Reise Hubert van Eycks etwa in den frühen 1420er Jahren in das Heilige Land. Später wurde der Gedanke einer Jerusalemreise der Gebrüder van Eyck wieder aufgegriffen, allerdings in abgewandelter Form. Für CHARLES STERLING war es 1976 nun Huberts Bruder Jan, der das Heilige Land bereist haben sollte, und zwar in einem präzise angebbaren Jahr:

„En 1426 – nous verrons de bonnes raisons de le penser – il a été utilisé en tant qu’observateur capable de rapporter sur la Terre Sainte de précieux renseignements topographiques.“⁴⁰

³⁹ HULIN DE LOO 1932, hier S. 130f.

⁴⁰ STERLING 1976, hier S. 29.

Das Datum folgte STERLING aus einer Textstelle in den burgundischen Rechnungsbüchern, nach der der Hofmaler Philipps des Guten in diesem Jahr am 26. August und 27. Oktober für eine mit Absicht ungenannte Pilgerfahrt und eine Geheimreise bezahlt wurde:

„tant pour certain pèlerinage que mon dit seigneur pour lui et en son nom lui a ordonné faire, dont autre déclaration il n'en veult estre faicte, comme sur ce que par icelui seigneur lui pouvoit estre deu à cause de certain loingtain voiage secret, que semblablement i lui a ordonné faire certains lieux que aussi ne veult autrement déclarer.“⁴¹

Die Reise ins Heilige Land soll nach STERLING im Zusammenhang mit den bereits seit längerer Zeit von Philipp dem Guten gehegten Kreuzzugsplänen gestanden haben, der in dem im Vorjahr in den Dienst aufgenommenen Jan van Eyck einen Fachmann für detailreiche und aussagekräftige visuelle Informationen ausgewählt habe.

Jan van Eycks Mission wäre jenen des Ghuillebert de Lannoy gefolgt, der in den Jahren 1421 bis 1423 den Nahen Osten auf dem Landwege erreicht hatte, sowie der Pilgerfahrt des Guyot, Bâtard de Bourgogne, und anderer Herren im Jahre 1425. Eine solche Reise wäre also in keiner Weise unwahrscheinlich oder grundsätzlich auszuschließen; da jedoch alle weiteren schriftlichen Belege fehlen, musste auch STERLING die malerischen Arbeiten van Eycks auf die Tatsache hin zu befragen, ob sie Informationen über Details des Heiligen Landes voraussetzten, die damals nur in eigener Anschauung vor Ort gewonnen werden konnten. STERLING führt als Argumente mehrere Motive in van Eyck zugeschriebenen Bildern an. Zuallererst stützt auch er sich auf die bereits von HULIN DE LOO herangezogene Rotterdamer Tafel mit den drei Frauen am Grabe. Zusätzlich zu der naturalistischen Darstellung des Felsendoms weist er auf die mit Glockenturm und Rotundenkuppel typologisch korrekte Darstellung der Grabeskirche im Bildhintergrund rechts hin. Es kann also in der Tat kaum ein Zweifel daran bestehen, dass das Bild auf einem direkten Kontakt eines Malers, jedoch nicht unbedingt des Urhebers der Tafel, mit der Heiligen Stätte aufbaut. Des Weiteren führt STERLING als Indizien zumindest für eine Reise van Eycks über die Alpen

⁴¹ Zitiert nach: STERLING 1976, S. 28.

nach Italien dessen Kenntnis der alpinen Landschaftscharakteristika in verschiedenen Bildern und vor allen die Schilderung einer bestimmbareren Örtlichkeit in der Stigmatisierung des Hl. Franziskus an.

Trotzdem ist die Sachlage nicht so sicher, wie STERLING sie darstellt hat. Bis heute ist die Datierung der Rotterdamer Tafel und auch ihre Zuschreibung äußerst umstritten; die zeitlichen Verortungen schwanken zwischen den 1420er Jahren und der Mitte des 15. Jahrhunderts, so dass das Gemälde keinesfalls für eine präzise Datierung und zweifelsfreie personelle Zuschreibung der Jerusalemreise verwendet werden kann.⁴² Dass es sich aber um ein Werk handelt, dass in engem motivischen und stilistischen Bezug zur Kunst van Eycks steht, kann kaum geleugnet werden und sollte zumindest als Indiz dafür gelten, dass in diesem Milieu eine recht genaue Kenntnis der Jerusalemer Topografie und Architektur vorhanden war.

Der These einer Reise Jan van Eycks nach Jerusalem hat später RAINER HAUSSHERR vor allem mit dem Argument widersprochen, dass sich dann wohl eine naturgetreue Vedute der gesamten Stadt in seinem Oeuvre nachweisen lassen müsse.⁴³ Er plädiert für eine Zeichnung des Felsendomes von anderer Hand oder eine Beschreibung, die dem burgundischen Hofmaler für die Rotterdamer Tafel zur Verfügung gestanden habe. Welche Art von fremder Zeichnung oder Beschreibung es Jan van Eyck aber hätte ermöglichen können, nicht nur die Bautypologie, sondern auch den Baustil der Anastasis-Rotunde so genau wiederzugeben, bleibt unklar. Ein detailliertes versprachlichtes Stilvokabular muss wohl für diese Zeit ausgeschlossen werden. Die nachweisbaren bildlichen Repräsentationen von Stildetails einer nichtgotischen Architektursprache wiederum zentrieren sich in den 1430er Jahren noch deutlich um das Werk Jan van

⁴² Eine Übersicht über die Datierungen bei: FLICK Katalog S. 54. Über die Datierung und Zuschreibung des Bildes gibt es eine Diskussion. KRINSKY sah das Bild als postumes Werk in der Art der Werkstatt van Eycks an, vielleicht um 1455–1460 oder sogar später (KRINSKY 1970, hier S. 15). VAN ASPEREN DE BOER und GILTAJ schreiben nach Laboruntersuchungen das Werk wieder den Gebrüdern Van Eyck zu und datieren es sogar in die Zeit vor 1426 (VAN ASPEREN DE BOER; GILTAJ 1987).

⁴³ HAUSSHERR 1987/1988, hier S. 51f. Kritisch beurteilt auch PAUL VON NAREDI-RAINER anhand des Bildes mit den drei Marien in Rotterdam die Reisetthese (NAREDI-RAINER 1994, S. 81 f.).

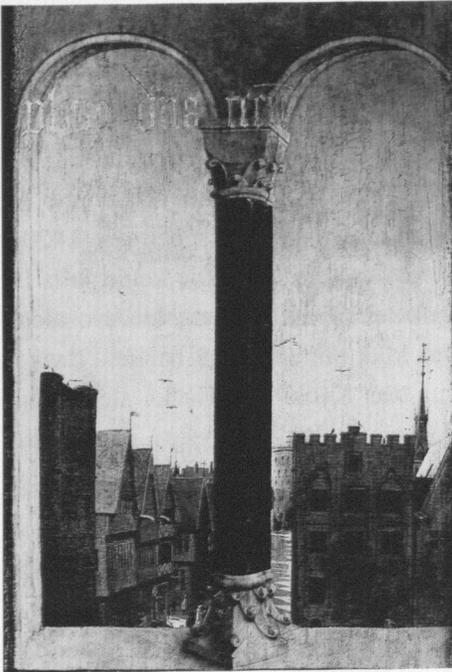


Abb. 12:
Jan van Eyck: Genter Altar,
romanisierendes Doppelkompositkapitell
auf der Werktagsseite, um 1432
(Detail) (Gent).

Eycks.⁴⁴ Ehe man nun hier einen sonst völlig unbekanntem Gehilfen Jan van Eycks einführt, der mit der empirischen Akribie und Systematik des Meisters um 1430 Jerusalemer Bauten gezeichnet haben soll, ist es doch nahe liegender, gerade im Kontext der oben angeführten Indizien, Jan selbst als Reisenden anzunehmen. Dass daraus nicht auch eine topografisch realistische Darstellung der Heiligen Stadt hervorgegangen ist, lässt sich vergleichsweise einfach mit dem Fehlen der Bildaufgabe erklären, könnte aber auch durch Geheimhaltungsabsichten des burgundischen Hofes bedingt sein. EBERHARD KÖNIG wiederum sieht im topografischen Realismus der Miniatur mit der Gefangennahme Christi des Turiner-Stundenbuchs durchaus einen Beleg, dass deren Maler Jerusalem

⁴⁴ Leider kann aus Platzgründen nicht auf zwei weitere frühe Wiedergaben Jerusalemer Bauten eingegangen werden: der sogenannte Wasservass'sche Kalvarienberg eines anonymen Künstlers im Wallraff-Richartz-Museum und das bekannte Bild im Egerton-Stundenbuch in London. Vgl. neben den bereits oben genannten Studien von KRINSKY und FLICK außerdem: ROBIN 1986 und SCHOCK-WERNER 1986.

gesehen habe.⁴⁵ Das Bild wird heute fast übereinstimmend Jan van Eyck zugeschrieben; allerdings herrscht über die Datierung keine Einigkeit.

Bislang wurde die Argumentation fast ausschließlich anhand von porträthaften Darstellungen prominenter Jerusalemer Bauten geführt, für die ein wachsendes allgemeines Bildinteresse in der Zeit angeführt werden kann. Wie aber wäre die zusätzliche zeitgenössische Überlieferung von Details der Jerusalemer Architekturen zu bewerten, für die ein ganz besonderes Interesse an den Eigenheiten des fremden Baustils vorausgesetzt werden müsste, so wie es in den 1430er Jahren doch offensichtlich noch auf einen kleinen Kreis von Malern um Jan van Eyck beschränkt war? Tatsächlich kann eine architekturhistorische Mikroanalyse weitere solche Details zu Tage fördern.

Die für die spätantike Architektur, nicht aber für die einheimische Romanik typischen Postamentsäulen sind bereits erwähnt worden. Es lassen sich jedoch noch signifikantere Motive aufzeigen. Jan van Eyck hat in dem 1432 oder wenig später vollendeten Genter Altar nach einer Konzeptänderung auf der Werktagsseite romanisierende Doppelsäulen dargestellt, die architekturhistorisch auffällige Kompositkapitelle besitzen (**Abb. 12**).⁴⁶ Eine solche Superposition aus Blattkranz und Würfelkapitell ist, ganz abgesehen von der Koppelung zweier in ihrer ästhetischen Logik disparater Einheiten, im engeren geografischen Umkreis von van Eycks Lebensraum nicht bekannt. Es ist jedoch ausgerechnet der Innenraum der Grabeskirche, wo auffällig ähnliche Säulenpaare zu sehen sind. Als man um 1055 den Anschluss der Rotunde an einen veränderten Ostabschluss baulich gestaltete, kollagierte man zu Seiten der Hauptöffnung je zwei Doppelsäulen mit korinthischen Blattkapitellen zusammen mit aufgesetzten kapitellartigen Blöcken (**Abb. 13**). Im Ergebnis erhielt man eine Säulenstellung, deren Kapitelle sich als Kompositordnung aus unterem Blattkranz und einem oberen, der Schnittstereonomie aus Würfel und Kugel angenäherten Block darstellen. Zwei der charakteristischen Bauprinzipien der van Eyckschen Architektur lassen

⁴⁵ KÖNIG 1998, S. 106.

⁴⁶ Auf die in jüngster Zeit aufgekommene Diskussion um eine etwas spätere Fertigstellung des Altars soll hier nicht eingegangen werden, vgl. HERZNER 1995. Das im vorliegenden Aufsatz referierte Bild der Werktagsseite des Altares wird allgemein Jan van Eyck zugesprochen und an einer Entstehung in der ersten Hälfte der 1430er Jahre wird nicht gezweifelt.

sich so im Inneren einer Jerusalemer Kirche finden. Da es sich um eine nachträgliche Spolienkombination handelt, ist die Wahrscheinlichkeit, dasselbe Prinzip anderswo zu finden, recht gering. Die Kapitellkomposition Jan van Eycks muss so prominent und bedeutungsgeladen gewesen sein, dass sie Stefan Lochner 1445 zur Charakterisierung seiner Darstellung des deutlich in nichtgotischem Stil gehaltenen Jerusalemer Tempel verwendete (heute in Lissabon). Vielleicht war mit den entsprechenden Jerusalemer Säulen ein Lokalmythos verbunden, der heute verloren ist, aber die besondere Aufmerksamkeit Jan van Eycks und Stefan Lochners für ein solches eher unscheinbares Detail erklären könnte.



Abb. 13: Grabeskirche zu Jerusalem, Doppelkompositkapitelle in der Rotunde, um 1055 aus Spolien zusammengefügt.

Sollte diese Beobachtung zugunsten eines empirischen Architekturstudiums vor Ort im engsten Umkreis Jan van Eycks (um es zurückhaltend zu formulieren) nicht ausreichen, die Zweifel HAUSSHERRS und anderer zu relativieren, so lässt sich noch ein weiterer, ausgesprochen seltener und damit für Transferrekonstruktionen signifikanter Kapitelltyp auf dem Weg von Jerusalem in den Umkreis Jan van Eycks beobachten. Wie bereits erwähnt, bezog sich Albert Ouwater um die Mitte des 15. Jahrhunderts direkt oder über das Medium von Zeichnungen auf den Architekturraum der Paele-Madonna. Auch wenn er dessen Charakteristika weitgehend übernahm, entschied er sich doch in Einzelfällen für andere Kapitelltypen.

Von besonderer Bedeutung ist jenes Kapitell der Rotundenarkatur an zweiter Position von links. Entgegen dem bei romanischen oder frühgotischen, nicht-figürlichen Kapitellen durchgängig beachteten Prinzip des achsensymmetrischen Aufbaus wirken hier die Blattzungen in eine seitliche Bewegung versetzt, so als würden sie etwa von einem von links kommenden Windstoß erfasst. Für dieses Prinzip lassen sich Vorbilder heranziehen, die allerdings nicht zur nordalpinen Romanik oder Gotik gehören, sondern einen im vorderen Orient verbreiteten Typ spätantiker bzw. frühbyzantinischer Bauplastik darstellen, der hier durch ein Beispiel vom Simeonskloster vertreten werden soll (**Abb. 14**).⁴⁷ Das Motiv wird heute als windbewegter Akanthus bezeichnet. Auf solche älteren Vorbilder der Region nun haben die Steinmetze zurückgegriffen, die um 1160/70 die Kapitelle am Südportal des Ostanbaus der Grabeskirche schufen (**Abb. 15**). Dort findet sich in gut sichtbarer Position windbewegter Akanthus in Nachschöpfung älterer Vorbilder. Angesichts der Prominenz des Anbringungsortes dürfte hier der Ausgangspunkt für Ouwaters spätere eigentümliche Kapitellbildung vorliegen, auch wenn Gründe für die Übernahme gerade dieses Motivs, ähnlich wie in Bezug auf die kompositen Würfelkapitelle in der Rotunde nur schwer angebbbar ist.

Natürlich ist die Verwendung eines so deutlich nach Jerusalem oder ggf. in das Umland weisenden Kapitellmotivs durch einen Maler einige Jahre nach Jan van Eycks Tod kein Beweis dafür, das dieses Motiv von ihm persönlich aus dem Heiligen Land in die Niederlande gebracht worden ist. Angesichts der aber zu

⁴⁷ Weitere Beispiele bei: STRUBE 1996, S. 52 (Abb. 89) und S. 70 (Abb. 120a und b; Abb. 121a und b) (spätes 5. Jh. bzw. 5./6. Jh.).



Abb. 14: Simeonskloster (Nordsyrien), Kapitel mit windbewegten Akanthusblättern, 5./6. Jh.

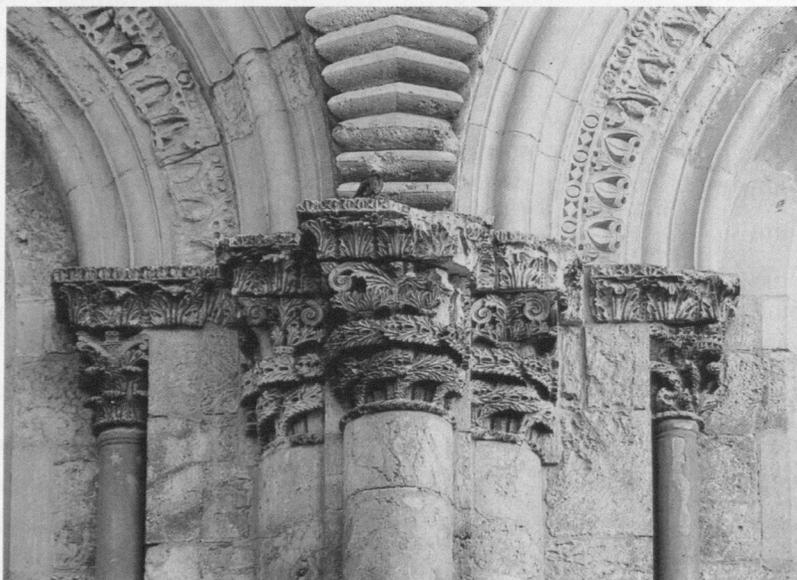


Abb. 15: Grabeskirche zu Jerusalem, Kapitelle mit windbewegten Akanthusblättern am Südportal, um 1160/70

jener Zeit bei den meisten Malern noch sehr schemenhaften Vorstellungen über Jerusalemer Bauten, ganz zu schweigen von deren Architekturdetails weist doch auch diese Beobachtung hin zu dem Kreis um Jan van Eyck, wo diese Kenntnis nachweisbar intensiver war. Es wäre hier eine wissenschaftliche Diskussion anzuschließen, über welche medialen Kanäle Architekturwissen damals im Rahmen der Bildkünste transportiert worden sein kann und welche Beobachtungskonstellationen als Indizien, Belege oder Beweise gelten können. Solange ein solcher methodologischer Rahmen fehlt, kann nur von einer immerhin recht vielseitig begründeten These von einer Anwesenheit Jan van Eycks in Jerusalem gesprochen werden, sei es im Jahre 1426 oder etwas später.

Romanik und Antike

Was aber auch bei berechtigten Zweifeln an der hier vorgestellten Rekonstruktion der Übermittlungswege unbestreitbar bleibt, ist die Erkenntnis, dass in die auf den ersten Blick romanisierenden Architekturfiktionen Jan van Eycks und seines Umkreises auch solche Details spätantiker bzw. frühmittelalterlicher Herkunft eingeflossen sind, die sich in der einheimischen romanischen Architektur nicht eingebürgert haben. Auf dieser Basis müssen die alten Deutungen von KÖRTE und PANOFSKY zumindest erweitert werden. Gemalte nichtgotische Architekturen auf den Bildern der Niederländer lassen sich nicht nur in bestimmten Fällen als Antikenevokation deuten, sondern bauen zumindest in Aspekten sogar auf einem Studium antiker Überreste auf. Darauf hat bereits EVA FRODL-KRAFT mit Blick auf das Vermählungsbild im Prado hingewiesen, ohne dass diese Einsicht bislang breiter rezipiert worden wäre:

„In all dem schimmert wohl – wenn auch verschleiert – eine andere Formenwelt hindurch: jedenfalls eine vormittelalterliche, und möglicherweise die der römischen Antike.“⁴⁸

Bei weiteren Details wie den in der Malerei weitverbreiteten Kreuzgratgewölben oder den Säulenschäften mit Torsionsmotiven ist es schwer zu entscheiden, ob sie sich herkunftslogisch auf Beispiele der Romanik oder der Anti-

⁴⁸ FRODL-KRAFT 1981, S. 296.

ke beziehen. Andere Details wiederum, wie die Kapitelle mit figürlichen Szenen sind mit Sicherheit durch Vorbilder der Romanik angeregt worden.

Es ist aber in den Bildarchitekturen keine stilistische Zäsur zwischen Romanik- und Antikenrezeption zu erkennen. Ein bedeutungstragender Romanikbezug ist ebenfalls nicht zu erkennen. Die romanischen Vorbilder stellten offenbar ein Medium dar, zu einem noch älteren Architekturstil vorzudringen, wie es ja auch fast alle Bildkontexte nahe legen. Dies würde auch eine Erklärung für die Wahl der Kapitelle in der Paele-Madonna bieten, die nicht denen des Jerusalemer Baus entsprechen. Sie zeigen hier wie auch in der Bildarchitektur der Rolin-Madonna Szenen aus dem Alten Testament. Solche szenischen Kapitelle waren im geografischen Umkreis Jan van Eycks besonders prominent an den um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Bauteilen der beiden Maastrichter Hauptkirchen zu sehen. Der Umgangschor der dortigen Liebfrauenkirche könnte darüber hinaus auch in seiner gesamten Architektur ein gut erreichbares Studienobjekt für eine der Jerusalemer Grabeskirche adäquate Architektur abgeben haben. Ergänzt man deren östlichen Abschluss durch Verdoppelung zu einer Rotunde, konnte sie den Prototyp einer recht stilgetreuen Darstellung des Innenraums der Jerusalemer Grabeskirche abgeben. Ziemlich sicher hat Jan van Eyck die berühmte Stiftskirche in seiner Heimatregion an der Maas (er war wohl im wenig entfernten Maaseyck oder in Maastricht selbst geboren worden) mit eigenen Augen gesehen und vielleicht ist in deren umfangreichem Zyklus szenischer Bauplastik überhaupt eine wesentliche Wurzel für sein malerisches Konzept der architekturgeleiteten „Einbettung“⁴⁹ von Bildern in andere Bilder zu suchen.

Die Wahl der Maastrichter Marienkirche ließe sich zudem auch ikonologisch als relevant für die Bildaufgabe des die Auferstehung seines Stifters möglichst befördernden Epitaphs begründen. Erst jüngst hat ELIZABETH DEN HARTOG mit guten Argumenten die alte These aufgegriffen und weiter untermauert, dass ihr Chor mit seinem deutlichen räumlichen Bezug zwischen Kapitellikonografie in der Scheitelarkade und Opferthema des Hauptaltars eine bedeutungsvolle Anspielung auf das Auferstehungsthema der Grabeskirche in Jerusalem figurierte:

⁴⁹ Vgl. KEMP 1995.

„The altar clearly played a part in the iconography and must have stood for Christ’s tomb in Jerusalem, an allegory that had been quite common since the sixth century. If this is so, it might be possible to explain the ambulatory surrounding the choir as a deliberate reference to the Anastasis, the church that was built over Christ’s tomb in Jerusalem.“⁵⁰

Fazit

Bereits die hier angeführten Tatsachen erlauben den gut begründeten Schluss, dass sich der Maler Jan van Eyck spätestens ab etwa 1430 intensiv mit den stilistischen Eigenarten von Architektur einer vergangenen Zeit auseinandergesetzt hat. Zum einen bezog sich diese Auseinandersetzung empirisch auf die Architektur seines näheren geografischen Umfeldes aus der Zeit der Romanik, wie sie ihm beispielsweise in den im 12. Jahrhundert errichteten Bauteilen der Kathedrale von Tournai, den beiden Hauptkirchen zu Maastricht oder vielleicht auch den heute nur noch in Resten erhaltenen Stiftskirchen zu Utrecht zugänglich war. Dass damit allerdings die spezifische Architektursprache dessen, was wir heute nach verfeinerten Klassifikationsanstrengungen die Epoche der Romanik nennen, evoziert werden sollte, dafür gibt es keine Anhaltspunkte. Wahrscheinlicher ist es, dass Jan van Eyck diese Architektursprache als noch ungebrochene Fortsetzung der antiken verstanden hat, dass er also der Meinung war, auch in den heimatlichen Werken Antike zu rezipieren. Diese Antike war nun nicht jene, wie sie sich damals in Italien unter dem Einfluss des Humanismus zunehmend auch zum ästhetischen Ideal entwickelte, sondern wohl eher eine Vorzeit, die zunächst vor allem durch die bekannten biblischen und römischen Historien abgemessen war. Es sei daran erinnert, dass noch Generationen später die Architektur der niederheinisch-maasländischen Romanik als adäquate Vertreterin des römischen Baustils empfunden wurde. So attestierte der Utrechter Jurist und weitgereiste Antiquar Aernout van Buchell (Buchelius) der zwischen 1085 und 1150 erbauten Kollegiatskirche St. Marien zu Utrecht in einer nachgelassenen, 1643 zum Druck gebrachten Schrift, dass sie keineswegs im Stil der Barbaren

⁵⁰ DEN HARTOG 2002, S. 258.

(also dem der Gotik) erbaut sei, sondern vielmehr ein Vertreter der alten römischen Bauweise darstelle:

*Egregium sane est aedificium, antiquam, non barbaricam sed Romanam referens structuram.*⁵¹

Diese Interpretation von Romanik als stilistische Stellvertreterin der Antike kann in dem vorliegenden Aufsatz aus Platzgründen leider nur andeutungsweise durch den Blick auf die sich anschließende Entwicklung untermauert werden. Bereits in der van Eyck folgenden Generation nimmt die Zahl der Bilder zu, auf denen der Kontext der gemalten Architektur deutlichere Zeitsignale aussendet als in den meistens hieratischen Bildthemen van Eycks (z. B. bei der Schilderung des Traumes des Papstes Sergius um 1437/40 oder in der ruinösen Architektur des Davidspalastes in Rogier van der Weydens Kölner Kolumba-Altar um 1450/54).⁵² Erst nach dem Tode Jan van Eycks sollte sich das Interesse an historischen Stilphänomenen auch zunehmend mit weltlicheren Themen wie den profanen antiken Heroen oder den vorchristlichen Mythen des Altertums verbinden und dann auch ästhetisches Potential zur politischen Demonstration von Alter und Herkunft entwickeln.

Wir betreten weitgehend den Bereich der Spekulation, wenn wir uns vorstellen, wie wohl Jan van Eycks Interesse am Thema der stilistischen Alterität von Architektur im konkreten Fall geweckt worden ist und welche Monumente er über die wenigen über ausreichend signifikante Details nachweisbaren Bauten hinaus im Einzelnen studiert haben könnte, um sich einen allgemeinen Begriff von dieser nicht zeitgenössischen Formensprache zu machen. Einen geistesgeschichtlichen Ausgangspunkt könnte das belegbare Interesse in seinem engsten sozialen Umfeld, am burgundischen Hof, an literarischen Stoffen der Vorzeit gewesen sein, das quasi nebenbei auch zur Frage nach den stilistischen Eigenarten vergangener Zeit geführt hätte. Folgt man der hier untermauerten These einer Pilgerfahrt ins Heilige Land im Jahre 1426, so könnte er auf dem Wege

⁵¹ Ioannes De Beka Canonicus Ultrajectinus et Wilhelmus Heda Praepositus Arnhemensis: De Episcopis Ultraiectinis. Recogniti Et Notis Historicis Illustrati Ab Arn. Buchelio Batavo I.C. Accedunt Lamb. Hortensii Montfortii Secessionum Ultraiectinarum Libri, Et Siffredi Petri Frisij Appendix ad Historiam Ultrajectinam, Utrecht 1643, S. 44, Anm. f.

⁵² Einige Beispiele bei HOPPE 2005.

dorthin mit den sich gerade im Florentiner Frühhumanismus manifestierenden Gedanken einer dem darzustellenden historischen Geschehen angemessenen historischen Architekturkulisse in Kontakt gekommen sein.

Wenn nun aber Jan van Eyck tatsächlich Jerusalem erreichte, so dürfte ihm spätestens hier aufgegangen sein, dass die Architektur dieser Region und die der aus der Antike stammenden heiligen Bauten wie der Grabeskirche grundsätzlich anderen Formenprinzipien folgten als die ihm geläufigen zeitgenössischen. Man kann sich vorstellen, wie er getreu seinem herzoglichen Auftrag, möglichst viel über diese Region nach Hause zu berichten, Skizzen einzelner Heiliger Stätten anfertigte in einer Detailliertheit, wie sie bislang nicht üblich war, aber für den burgundischen Hofkünstler gewissermaßen zum Markenzeichen gehörte. Keine solcher Skizzen ist erhalten oder auch nur genauer zu rekonstruieren, aber die grundsätzliche Verwendung von Detailzeichnungen, aus denen dann später neue Bildkompositionen zusammengesetzt wurden, steht für die Malkultur seiner Zeit nicht in Zweifel. Folgenreicher als die direkte Verwertung von Bildmaterial historischer Baudetails dürfte aber sein gewecktes Interesse an dem Thema des Architekturstils selbst sein. Oben wurde bereits berichtet, dass andere Vertreter des neuen malerischen Naturalismus wie Robert Campin oder der frühe Rogier van der Weyden keinesfalls gleichsam automatisch mit der Entwicklung der naturalistischen *Ars nova* auch Architekturstile bildlich zu differenzieren begannen. Dies lässt sich anfänglich nur für den Kreis um Jan van Eyck nachweisen. Hier wurde nicht nur die zeitgenössische Architektur mit einer vorher unbekanntem Akribie betrachtet, sondern auch nach Vertretern der Vorzeit zu suchen begonnen. Dass man in den älteren Bauteilen der Kathedrale von Tournai fündig wurde, lässt sich dank deren ungewöhnlichem Triforiumsmotiv recht zuverlässig erschließen. Denn es war offensichtlich nicht das Ziel Jan van Eycks, Porträts einzelner auch historischer Bauten zu schaffen, sondern deren Formprinzipien zu verstehen. Damit aber verließ er konzeptionell und intellektuell jenen Bereich, den man als typisch mittelalterlichen Zugang zu historischer Architektur bezeichnen kann.

Verzeichnis der zitierten Literatur

ACRES, ALFRED: Luke, Rolin, and Seeing Relationships. In: Rogier van der Weyden. St. Luke drawing the Virgin. Selected Essays in Context. Turnhout 1997, S. 23 – 37.

AINSWORTH, MARYAN W.: Revelations about Jan van Eyck's „Virgin and child with saints Donatian and George, and the canon van der Paele“. In: VEROUGSTRAETE, H.; VAN SCHOUTE, ROGER (Hrsg.): Le dessin sous-jacent dans la peinture. Jérôme Bosch et son Entourage et Autres Études. Löwen 2003, S. 273 – 285.

ALBRECHT, STEPHAN: Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis. München, Berlin 2003.

ARNULF, ARWED: Mittelalterliche Beschreibungen der Grabeskirche in Jerusalem (= Colloquia Academia. Akademievorträge junger Wissenschaftler. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Geisteswissenschaften). Stuttgart 1998.

ASSMAN, JAN: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.

BELOZERSKAYA, MARINA: Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe, Cambridge (MA) 2002.

BELTING, HANS; EICHBERGER, DAGMAR: Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel. Worms 1983.

BIDDLE, MARTIN: The Tomb of Christ. Phoenix Mill 1999.

BINSKI, PAUL: Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200 – 1400. New Haven [u.a.] 1995.

BORCHERT, TILL-HOLGER (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430 – 1530. Ausstellungskatalog. Stuttgart 2002.

BRÜCKLE, WOLFGANG: Noblesse oblige. Trojasage und legitime Herrschaft in der französischen Staatstheorie des späten Mittelalters. In: HECK, KILIAN; JAHN, BERNHARD (Hrsg.): Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 2000, S. 39 – 65.

BRÜCKLE, WOLFGANG: Revision der Hofkunst. Zur Frage historistischer Phänomene in der ausgehenden Kapetingerzeit und zum Problem des höfischen Pariser Stils. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63 (2000), S. 404 – 434.

BURI RAPP, ANNA; STUCKY-SCHÜRER, MONICA: Burgundische Tapisserien. München 2001.

CANARD, MARIUS: La destruction de l'Eglise de la Résurrection par le Caliphe Hakim et l'histoire de la descente du feu sacré. In: Byzantion XXXV (1965), S. 16 – 43.

CARQUÉ, BERND: Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung. Göttingen 2004.

Chapeaurouge, Donat de: Ouwaters Lazaruserweckung als politisches Dokument. In: Pantheon 35 (1977), S. 108 – 116, 148 – 149.

CHÂTELET, ALBERT: Albert van Ouwater. In: Gazette des beaux-arts 55 (1960), S. 65 – 78.

CHÂTELET, ALBERT: Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien. Antwerpen 1996.

CLEMENS, LUKAS: Tempore Romanorum contstructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters. Stuttgart 2003.

COCKSHAW, PIERRE: Les miniatures de chroniques de Hainaut (15ème siècle). Mons 1979.

COCKSHAW, PIERRE; VAN DEN BERGEN-PANTENS, CHRISTIANE: Les Chroniques de Hainaut ou les ambitions d'un Prince Bourguignon. Turnhout 2000.

CORBO, VIRGILIO C.: Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. The holy sepulchre in Jerusalem. Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociata. 3 Bde. Jerusalem 1981.

COÛASNON, CHARLES: The church of the holy sepulchre. London 1974.

DEN HARTOG, ELIZABETH: Romanesque sculpture in Maastricht. Maastricht 2002.

DEVLIEGHER, LUC: De voorromaanse, romaanse en gotische Sint-Donaatskerk. Evolutie en invloeden. In: DE WITTE, HUBERT (Red.): De Brugse burg. Van grafelijke versterking tot moderne stadskern. Brugge 1991, S. 118 – 136.

DEVLIEGHER, LUC: Het koor van de romaanse Sint-Donaaskerk te Brugge. In: *Bulletin van de Commissie voor Monumenten en Landschappen* 14 (1963), S. 311 (309) – 325.

EHM-SCHNOCKS, PETRA: „Très invaincu César“. Antikenrezeption am burgundischen Hof unter Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen. In: SUNTROP, RUDOLF; VEENSTRA, JAN R.; BOLLMANN, ANNE (Hrsg.): *Medien der Symbolik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit / The Mediation of Symbol in Late Medieval and Early Modern Times (= Medieval to Early Modern Culture / Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, Bd. 5)*, Frankfurt a. M. 2005, S. 275 – 295.

ERLL, ASTRID: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart 2005.

FLICK, CLAUDIA: *Jerusalem im Wandel der Architekturdarstellung des 15. und 16. Jahrhunderts*. Diss. Köln 1998.

FRANKE, BIRGIT: Ritter und Heroen der „burgundischen Antike“. Franko-flämische Tapissérie des 15. Jahrhunderts. In: *Städel-Jahrbuch N.F.* 16 (1997), S. 113 – 146.

FRODL-KRAFT, EVA: Der Tempel von Jerusalem in der „Vermählung Mariae“ des Meisters von Flémalle. Archäologische Realien und ideale Bildwirklichkeit. In: MC K. CROSBY, SUMNER U.A. (Hrsg.): *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*. Paris, Straßburg 1981, S. 293 – 316.

GELFAND, LAURA D.: Reading the architecture in Jan van Eyck's „Rolin Madonna“. In: DIXON, LAURINDA S. (Hrsg.): *In detail. New studies of Northern Renaissance art in honor of Walter S. Gibson*. Turnhout 1998, S.15 – 25.

GELFAND, LAURA D.; GIBSON, WALTER S.: Surrogate selves. The „Rolin Madonna“ and the late-medieval devotional portrait. In: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* 29 (2002), S. 119 – 138.

GIFFORD, E. MELANIE: Assessing the Evolution of Van Eyck's Iconography through Technical Study of the Washington Annunciation I. In: FOISTER, S; JONES, S; COOL, D. (Hrsg.): *Investigating Jan van Eyck*. Ausstellungskatalog London 2000, S. 59-66.

GIFFORD, E. MELANIE: Van Eyck's Washington Annunciation. Technical Evidence for Iconographic Development. In: *Art Bulletin* 81 (1999), S. 108 – 116.

- GRAF, KLAUS: Retrospektive Tendenzen in der bildenden Kunst vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Kritische Überlegungen aus der Perspektive des Historikers. In: LÖTHER, ANDREA U. A. (Hrsg.): *Mundus in imagine*. Festgabe für KLAUS SCHREINER. München 1996, S. 389 – 420.
- GRAF, KLAUS: Stil als Erinnerung. Retrospektive Tendenzen in der deutschen Kunst um 1500. In: NUSSBAUM, NORBERT; EUSKIRCHEN, CLAUDIA; HOPPE, STEPHAN (Hrsg.): *Wege zur Renaissance*. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500. Köln 2003, S. 19 – 29.
- HALBWACHS, MAURICE: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. [zuerst 1925] Berlin, Neuwied 1965.
- HAND, JOHN OLIVER; WOLFF, MARTHA: *Early netherlandish painting. The collections of the National Gallery of Art, systematic catalogue*. Washington D.C. 1986.
- HARBISON, CRAIG: *Jan Van Eyck: The Play of Realism*. London 1990.
- HAUSSHERR, RAINER: Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* N.F. 29/30 (1987/1988), S. 47 – 70.
- HAUSSHERR, REINER: *Convenevolezza*. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1985, Nr. 4). Mainz, Wiesbaden 1984.
- HEITMANN, KLAUS: Zur Antike-Rezeption am burgundischen Hof. Olivier de la Marche und der Heroenkult Karls des Kühnen. In: BUCK, AUGUST (Hrsg.): *Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance*. Hamburg 1981, S. 97 – 128.
- HERZNER, VOLKER: *Jan van Eyck und der Genter Altar*. Worms 1995.
- HOEBER, FRITZ: Die Kathedrale Notre-Dame in Tournai. Ihre baukünstlerische Wirkung und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. In: CLEMEN, PAUL (Hrsg.): *Belgische Kunstdenkmäler*. Bd. 1 Vom neunten bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. München 1923, S. 27 – 50.

HOPPE, STEPHAN: Architekturstil und Zeitbewußtsein in der Malerei Stefan Lochners. Verwendung und Vorbilder. In: EUSKIRCHEN, CLAUDIA; KIESER, MARCO; PFOTENHAUER, ANGELA (Hrsg.): Hörsaal, Amt und Marktplatz. Forschung und Denkmalpflege im Rheinland. Festschrift für UDO MAINZER zum 60. Geburtstag. Regensburg 2005, S. 57 – 70.

HOPPE, STEPHAN: Romanik als Antike und die baulichen Folgen. Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs. In: NUSSBAUM, NORBERT; EUSKIRCHEN, CLAUDIA; HOPPE, STEPHAN (Hrsg.): Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500. Köln 2003, S. 88 – 131.

HULIN DE LOO, GEORGES: Les voyages de frères van Eyck avant 1425. In: Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Academie Royale de Belgique 14 (1932), S. 123 – 134.

Ioannes De Beka Canonicus Ultrajectinus et Wilhelmus Heda Præpositus Arnhemensis: De Episcopis Ultraiectinis. Recogniti Et Notis Historicis Illustrati Ab Arn. Buchelio Batavo I.C. Accedunt Lamb. Hortensii Montfortii Secessionum Ultraiectinarum Libri, Et Siffridi Petri Frisij Appendix ad Historiam Ultrajectinam, Utrecht 1643.

KAMP, HERMANN: Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin. Sigmaringen 1993.

KEMP, WOLFGANG: Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna. In: BOEHM, GOTTFRIED; PFOTENHAUER, HELMUT (Hrsg.): Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995, S. 99 – 109.

KERN, GUIDO J.: Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig 1904.

KÖNIG, EBERHARD: Die Très Belles Heures von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit. München 1998.

KÖRTE, WERNER: Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Diss. Leipzig. Wolfenbüttel 1930.

KRINSKY, CAROL HERSELLE: Representations of the Temple of Jerusalem before 1500. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33 (1970), S. 1 – 19.

KRÜGER, JÜRGEN: Die Grabeskirche zu Jerusalem Geschichte – Gestalt – Bedeutung. Regensburg 2000.

KRUSE, CHRISTIANE; THÜRLEMANN, FELIX (Hrsg.): Portrait – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext. Tübingen 1999.

KUTHAN, JIRÍ: Premysl Ottokar II. König, Bauherr und Mäzen. Höfische Kunst um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Wien u.a. 1996.

LORENTZ, PHILIPPE: Historiographie der Rolin-Madonna. In: KRUSE, CHRISTIANE; THÜRLEMANN, FELIX (Hrsg.): Portrait – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext. Tübingen 1999, S. 135 – 146.

LORENTZ, PHILIPPE: The Virgin and Chancellor Rolin and the Office of Matins. In: FOISTER, SUSAN; JONES, SUE; COOL, DELPHINE (Hrsg.): Investigating Jan van Eyck. Ausstellungskatalog London 2000, S. 49 – 57.

LOUVET, CORINNE: Méditation près d'un jardin. „La Vierge au chancelier Rolin“ de Jan van Eyck. Paris 2000.

LYMAN, THOMAS: Architectural Portraiture and Jan van Eyck's Washington Annunciation. In: Gesta 20 (1981), S. 263 – 271.

MARTENS, DIDIER: Échos de la „Madone au chanoine Van der Paele“, en particulier dans l'oeuvre du Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule. In: BONENFANT, PIERRE; COCKSHAW, P. (Hrsg.): Mélanges offerts à CLAIRE DICKSTEIN-BERNARD. Brüssel 1999, S. 195 – 224.

MAURICE-CHABARD, BRIGITTE (Hrsg.): La splendeur des Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne. Table ronde 27 – 28 février 1995. Société Éduenne. Paris 1999.

NAREDI-RAINER, PAUL VON: Salomons Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Mit einem Beitrag von CORNELIA LIMPRICHT. Köln 1994.

PANOFSKY, ERWIN: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Übersetzt und herausgegeben von JOCHEN SANDER und STEPHAN KEMPERDICK. 2 Bde. (zuerst engl. 1953). Köln 2001.

PFISTERER, ULRICH: Donatello und die Entdeckung der Stile 1430 – 1445. München 2002.

PHILIP, LOTTE BRAND: The Ghent altarpiece and the art of Jan van Eyck. (1. Aufl. 1971) 2. Aufl. Princeton 1980.

PURTLE, CAROL J.: Assessing the Evolution of Van Eyck's Iconography through Technical Study of the Washington Annunciation II. New Light on the Development of Van Eyck's Architectural Narrative. In: FOISTER, S; JONES, S; COOL, D. (Hrsg.): Investigating Jan van Eyck. Ausstellungskatalog London 2000, S. 67 – 78.

PURTLE, CAROL J.: The Marian paintings of Jan van Eyck. Princeton, N.J. 1982.

PURTLE, CAROL J.: Van Eyck's Washington Annunciation. Narrative time and Metaphoric Tradition. In: Art Bulletin 81 (1999). S. 117 – 125.

ROBIN, FRANÇOISE: Jérusalem dans la peinture franco-flamande (XIII–XVème siècles). Abstractions fantaisies et réalités. In: POIRION, DANIEL (Hrsg.): Jerusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Age. Colloque du Département d'études médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Paris 1986, S. 33 – 63.

ROOSEN-RUNGE, HEINZ: Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck. Form und Inhalt. Wiesbaden 1972.

SCHMIDT, MICHAEL: Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert. Augsburg 1999.

SCHNERB, BERTRAND: L'état bourguignon, 1363 – 1477. Paris 1999.

SCHOCK-WERNER, BARBARA: Bamberg ist Jerusalem. Architekturporträt im Mittelalter. In: Ausstellungskatalog Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7. Jahrhunderten. Nürnberg 1986, S. 43 – 55.

SCHÖNE, WOLFGANG: Albert van Ouwater. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei des XV. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 63 (1942), S.[1]–42.

STERLING, CHARLES: Jan van Eyck avant 1432. In: Revue de l'art 33 (1976), S. 7 – 82.

STRUBE, CHRISTINE: Die „Toten Städte“. Stadt und Land in Nordsyrien während der Spätantike. Mainz 1996.

SUCKALE, ROBERT: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1993.

SUCKALE, ROBERT: Peter Parler und das Problem der Stillagen. In: SUCKALE, ROBERT: ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. München, Berlin 2003, S. 257 – 286.

THÜRLEMANN, FELIX: Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog. Darmstadt 2002.

VAN ASPEREN DE BOER, J.R.J.; GILTAIJ, J.: Een nader onderzoek van „De drie Maria's aan het H. Graf“ – een schilderij uit de „Groep Van Eyck' in Rotterdam“, *Oud Holland*, 101 (1987), S. 254 – 276.

VAUGHAN, RICHARD: Charles the Bold. The last Valois duke of Burgundy, London 1973. Neudruck mit Einl. von W. PARAVICINI und bibl. Nachträgen, Woodbridge 2002. (Vaughan 2002b).

VAUGHAN, RICHARD: Philipp the Good. The apogee of Burgundy. Longmans 1970. Neudruck mit Einl. von G. SMALL und bibl. Nachträgen, Woodbridge 2002. (Vaughan 2002a).

VISCHER, ROBERT: Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.

WEALE, W. H. J.: Hubert and John van Eyck. Their Life and Work. London 1908.

WELZEL, BARBARA: Schenkung – Territorium. Zum Reliquiar Karls des Kühnen von Gérard Loyet. In: KRUSE, CHRISTIANE; THÜRLEMANN, FELIX (Hrsg.): Portrait – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext. Tübingen 1999, S. 203 – 217.

WILCKENS, LEONIE VON: Das „historische“ Kostüm im 16. Jahrhundert, In: *Waffen- und Kostümkunde* 3 (1961), S. 28 – 46.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1; 3; 8; 10-12: Archiv des KHI Köln.

Abb. 2: Foto Marburg.

Abb. 4; 5; 7: nach BURI RAPP, ANNA; STUCKY-SCHÜRER, MONICA: *Burgundische Tapisserien*. München 2001.

Abb. 6: nach KEMPERDICK, STEPHAN: *Rogier van der Weyden 1399/1400 - 1464*. Köln 1999, S. 56.

Abb. 9: nach KÖNIG, EBERHARD: *Die Très Belles Heures von Jean de France Duc de Berry*. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit. München 1998, S. 118.

Abb. 13; 15: nach KRÜGER, JÜRGEN: Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte -
Gestalt - Bedeutung. Regensburg 2000.

Abb. 14: Foto: ANNETTE PAETZ GEN. SCHIEK.