

Felix Thürlemann

## Schauen als Faulheit

### Eine gemalte Kritik an der Weltsicht Jan van Eycks

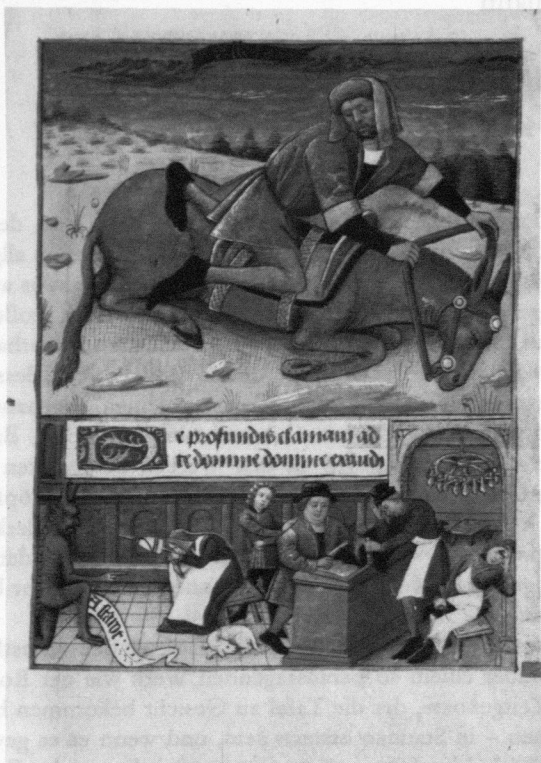
Der kunstgeschichtliche Diskurs im engeren Sinne, die Texte, denen es daran gelegen ist, historische Prozesse nachzuzeichnen, vermitteln im allgemeinen das Bild einer stetigen Entwicklung, bei der ein Meisterwerk nahtlos auf das andere folgt: Der nachgeborene Künstler studiert die Werke seiner großen Vorgänger und versucht, das Beste davon für seine eigenen Arbeiten fruchtbar zu machen. Das der Astrologie entlehnte Konzept des Einflusses, mit dessen Hilfe die angebliche Abhängigkeit eines Kunstwerks von seinen sogenannten Quellen meist bestimmt wird, verstärkt ein Geschichtsbild, bei dem Brüche fehlen, Kritik und Korrektur der Jüngeren an den Werken der Älteren kaum je zur Sprache kommen.<sup>1</sup> Das Verständnis auch der neuartigsten Schöpfungen, wenn nicht durch das breite Publikum so zumindest durch die Künstlerkollegen, wird als Normalfall postuliert. Von allfälligen Mißverständnissen oder offener Ablehnung als Folge eines Nicht-Verstehen-Könnens oder Nicht-Übernehmen-Wollens ist kaum je die Rede.

Mißverständnisse oder gar offene Kritik erwartet der Kunsthistoriker am wenigsten gegenüber einem so herausragenden Werk wie der Rolin-Madonna. Jeder malende Zeitgenosse, der die Tafel zu Gesicht bekommen hat, muß – so wird angenommen – in Staunen erstarrt sein, und wenn er es gewagt hätte, in einem eigenen Werk darauf zu reagieren, so müßte dies in der Form einer reinen Hommage geschehen sein. Christiane Kruse hat in ihrem Beitrag dargelegt, daß dies nicht immer der Fall war, daß „Rogiers Replik“, seine Darstellung des hl. Lukas als Porträtisten der Madonna, durchaus auch kritische Aspekte im Bezug auf das prägende Vorbild enthält.

Ich möchte hier ein anderes Beispiel, eine Buchmalerei, besprechen, die in der einschlägigen Forschung zwar seit längerem diskutiert wird, dessen kritische Dimension gegenüber dem Gemälde Jan van Eycks aber, soweit ich sehe, noch nicht erkannt worden ist.

Zu den frühesten künstlerischen Zeugnissen, in denen die für Nicolas Rolin gemalte Tafel einen Niederschlag gefunden hat, gehört eine Reihe von Miniaturen aus dem Umkreis des Bedford-Meisters, die um 1450, also nur wenig später als Rogier van der Weydens Lukas-Madonna, entstanden sind.<sup>2</sup>

Darunter besitzt vor allem eine ausgesprochenen Zitatcharakter (Abb. 2). Sie stammt aus einem für Jean Dunois, den Bastard von Orléans, zwischen 1437 und 1461 geschaffenen Stundenbuch.<sup>3</sup> Die Illustration der *peresse*, des Müßiggangs, gehört zu einer Serie von Darstellungen der sieben Todsünden, die zu-



1 Robinet Testard (zugeschr.), Acedia, um 1475.  
 New York, Pierpont Morgan Library, Morgan Ms. 1001, fol. 97r

sammen mit einem einleitenden Autorenbild Davids den sieben Bußpsalmen zugeordnet sind.<sup>4</sup> Die Miniatur entspricht dem mittleren, durch die beiden Säulen gerahmten Teil der rückwärtigen Landschaftsdarstellung der Rolin-Madonna ziemlich genau. Wie Anne van Buren in ihrem Beitrag<sup>5</sup> dargelegt hat, muß aufgrund genauer Übereinstimmungen in der Farbbigkeit und in vielen Details angenommen werden, daß der anonyme Buchmaler Jan van Eycks Tafelbild im Original kennengelernt hat.<sup>6</sup> Einige Vereinfachungen gegenüber dem Vorbild sind vor allem am rechten Rand, bei den angelegten Booten, festzustellen. Beim Vergleich ist aber zu berücksichtigen, daß die Miniatur gegenüber dem zentralen Landschaftsausschnitt der Rolin-Madonna in absoluten Maßen nur etwa halb so breit ist und deshalb in einer gleichformatigen Reproduktion grober gemalt wirkt.



2 „Peresse“ aus dem Dunois-Stundenbuch, um 1450.  
London, British Museum, Yates Thompson Ms. 11, fol. 162r

Der bogenförmige Abschluß des gemalten Rahmens, der in der Miniaturensolge auch sonst Verwendung findet, unterstreicht die Nähe zur Vorlage. Doch hat der Buchmaler den Himmelsbereich drastisch reduziert und in den Zenith seines flachen Bogens eine naiv gemalte goldene Strahlensonne gesetzt. Anstelle der zauberhaft zarten Morgenstimmung im Werk Jan van Eycks ist bei ihm das grelle Licht der Mittagsstunde getreten.

Eine entscheidende Änderung hat der Kopist an einer der Figuren vorgenommen, weil er in seinem Blatt das Laster des Müßiggangs darzustellen hatte. Bei der Anpassung der Vorlage an das neue Sujet ging er auffallend ökonomisch vor. Der Mann, der bei Jan van Eyck durch die Lücke in der Zinne in die Tiefe schaut, wird beibehalten. Anstelle des im Profil wiedergegebenen Begleiters mit dem Stock zeigt der Miniaturist – entsprechend einem bekannten Darstellungstyp der *acedia* (vgl. Abb. 1) – einen schlafenden, auf einem Esel

reitenden Mann. Der Buchmaler hält bei dieser veränderten Figur die Kleidungsstücke mit ihren Farben weitgehend bei und weist ihr anstelle des Stockes ein langes Schwert zu. Während bei Jan van Eyck die beiden Männer farblich als komplementäres Paar behandelt sind – die Farben des Chaperons und der Strümpfe des einen entsprechen in den Grundtönen jeweils der Rockfarbe des andern –, sind in der Miniatur die Kleiderfarben des Mannes an der Zinne denjenigen des Reiters angenähert. Hüte und Strümpfe sind jetzt bei beiden rot.

Um den Sinn der Miniatur richtig zu erfassen, ist es nötig, die Darstellung der *peresse* im Dunois-Stundenbuch mit den übrigen Lasterdarstellungen des Manuskripts zu vergleichen. Sie stammen zwar von verschiedenen Mitgliedern der Werkstatt,<sup>7</sup> sind aber alle ähnlich gestaltet. Im Bildvordergrund ist jeweils die Personifikation des Lasters auf ihrem typischen Reittier dargestellt.<sup>8</sup> So sitzt die *ire*, der Zorn, auf einem Leoparden und stößt sich dabei ein Schwert in die Brust. In die Landschaft ist oben eine kleine narrative Szene, die das Laster exemplifiziert, eingefügt: Man sieht, wie zwei wilde Männer im Streit aufeinander zugehen.<sup>9</sup>

Nach dem gleichen Schema ist das Blatt mit der *luxure* (Abb. 3) aufgebaut. Die Personifikation der Fleischeslust sitzt als eine nach neuester Mode gekleidete, mit einem Spiegel und Pfeilen ausgerüstete Dame auf einem Bock. Auch hier zeigt der Bildgrund eine erzählende Szene, die das als Personifikation vorgeführte Laster zusätzlich in einer ihrer Konsequenzen, als sündige Handlung, anschaulich vor Augen führt. Mit Bezug auf den 129. Psalm, dem *De profundis*, ist David, der vermeintliche Autor des Textes, dargestellt, wie er durch ein Fenster seines Palastes Bethsabe in ihrem Badezuber nachspäht.<sup>10</sup>

Auch die *peresse*-Miniatur, die neben der Personifikation eine handelnde Figur zeigt, muß, wie ich meine, nach dem gleichen zweiteiligen Schema interpretiert werden. Die Tätigkeit des Mannes an der Zinne ist als Illustration des auf dem Esel dargestellten Lasters zu verstehen. Das Betrachten von Landschaft ist vom Buchmaler, so überraschend diese Folgerung erscheinen mag, als Beispiel für die Todsünde der *acedia*, des Müßiggangs, aufgefaßt.<sup>11</sup>

Es wäre sicher unzutreffend, wenn man davon ausgehen würde, die Landschaftsschau als solche sei hier als genuin lasterhafte Tätigkeit bezeichnet. Sie ist es aber insofern, als einer, der in die Welt hinausgafft, solange er dies tut, keiner produktiven Tätigkeit nachgeht. Wer bloß schaut, tut nichts Richtiges, könnte man sagen.

Meist wird der Müßiggang szenisch durch Schlafende veranschaulicht, wie in der Miniatur der *acedia* in dem um 1475 entstandenen Pierpont Morgan-Stundenbuch (Abb. 1). Auch hier ist das Blatt zweigeteilt: Im Hauptbild wird das Laster mit der üblichen Personifikation, in der *bas-de-page* erzählerisch, durch eine Gruppe von Menschen illustriert, die über ihrer Arbeit eingeschlafen sind. Ein namentlich bezeichneter Teufel weist für den Betrachter warnend auf die schlechten Vorbilder.



3 „Luxure“ aus dem Dunois-Stundenbuch, um 1450.  
London, British Museum, Yates Thompson Ms. 11, fol. 172v

Bei der Miniatur des Dunois-Stundenbuches handelt es sich nur bedingt um eine moralisierende Kritik an der Weltanschauung Jan van Eycks, wie sie dieser in seinem Gemälde in Szene gesetzt hat: als Akt des Sehens zusammen mit dessen Resultat, dem durch die Dreierarkade gerahmten Landschaftsbild. In der Rolin-Madonna nämlich ist der Landschaftsgucker nicht allein. Er ist begleitet vom Mann mit dem Stock, den man unterschiedlich gedeutet hat, als burgundischen Hofbeamten, als Blinden oder – persönlich ziehe ich diese Deutung vor – als Selbstdarstellung Jan van Eycks, des stolzen Urhebers des Bildes.<sup>12</sup>

Der Mann mit dem Stock schaut dem Betrachter an der Zinne über die Schultern oder – deutet man ihn als Blinden – unterhält sich mit diesem über das Gesehene. Wie immer man die Figur mit dem Stock auch interpretieren mag, die Doppelbesetzung der in der Bildmitte dargestellten Betrachterinstanz durch zwei farbig und erzählerisch aufeinander bezogene Akteure ist wichtig.

Die Verdoppelung dient dazu, die besondere Wahrnehmungsweise von Welt als Landschaft als einen reflexiven, sich seiner selbst bewußten Akt darzustellen.

Die kleine Szene im Zentrum des Gemäldes kann – um die semiotische Begrifflichkeit anzuwenden – in einem zweifachen Sinn als *mise en abyme de l'énonciation*, als eine Spiegelung sowohl des Produktions- als auch des Rezeptionsprozesses, betrachtet werden.<sup>13</sup> Bezogen auf die Tätigkeit des Malers erscheint das bewußte Sehen als Grundlage für das Zustandekommen der Landschaft im Bild, bezogen auf den Akt der Bildbetrachtung ist es Modell für die vor dem Werk einzunehmende Haltung.

In der Miniatur des Dunois-Stundenbuches ist die Wahrnehmung der Welt durch einen einzigen Akteur repräsentiert. Wenn der Buchmaler das Hinausschauen auf die Welt als Laster kritisiert, meint er damit offenbar ein einfaches, unreflektiertes Sehen, ein bloßes Gaffen, das eine sinnvolle produktive Tätigkeit verhindert. Doch mit seiner moralisierenden Kritik am Schauen entzieht sich der Miniaturist auch den Boden für seine eigene, wenn auch nur imitative malerische Tätigkeit. Es bleibt paradox, wenn der Autor der *peresse*-Miniatur das Produkt der neuen Weltsicht Jan van Eycks imitierend bewundert, gleichzeitig aber das besondere, interesselose Schauen, das sie hervorgebracht hat, als lasterhaft kritisiert. Die korrigierende Kopie der Rolin-Madonna im Dunois-Stundenbuch – so ließe sich zusammenfassen – ist Zeugnis des schlechten Gewissens eines geistig in der alten Epoche zurückgebliebenen Malers, der dem Reiz der künstlerischen Innovation Jan van Eycks erlegen ist. Sie ist weniger eine Hommage als der hilflose Ausdruck eines Angezogenenseins bei gleichzeitigem Nichtverstehen-Können gegenüber dem großen Vorbild.

Von der Faszination, die das Werk Jan van Eycks auf die Maler der gleichen und der unmittelbar nachfolgenden Generation ausgeübt hat, zeugen auch die bereits erwähnten zusätzlichen Miniaturen, die im Umkreis des Dunois-Meisters entstanden sind (vgl. S. 155ff, Abb. 3-5). Immer wieder tauchen hier in Darstellungen der sieben Bußpsalmen oder in Autorbildern des Psalmisten David Elemente aus dem mittleren Landschaftssegment der Rolin-Madonna auf.<sup>14</sup> Die entsprechenden Maler haben aber im Gegensatz zum Schöpfer der *peresse*-Miniatur das Original Jan van Eycks nicht selbst vor Augen gehabt. Sie zitieren Elemente aus einem Bildzitat. Die eyckische Komposition ist für sie zu einem Steinbruch attraktiver malerischer Motive geworden. Gesehen wird von ihnen offensichtlich nicht Landschaft, sondern ein Sammelsurium von pittoresken Geländekonfigurationen und Gebäuden. Die Rezeption der Rolin-Landschaft im Umkreis der Bedford-Werkstatt erscheint, wenn man alle erhaltenen Zeugnisse aneinanderreicht, als die traurige Geschichte eines langsamen Ausdünnens der eyckischen Landschaftsschau. Zumindest in der Pariser Miniaturmalerei der Zeit um 1450 hat Jan van Eycks Großtat keine Früchte getragen. Die Maler waren für den neuen Blick auf die Welt noch nicht vorbereitet.

Es gibt einen weiteren Grund, weshalb die Rolin-Landschaft in ihrer spezifischen Form in der Buchmalerei nicht fruchtbar werden konnte. Durch die Fragmentierung und die Übertragung in den neuen medialen Kontext des Buches hat der Blick durch die Tripelarkade, der Fensterausblick aus überhöhter Position, den Rezeptionsrahmen verloren, in dem allein er seinen Sinn voll entfalten kann. Die Darstellung der Welt als Fensterausblick ist innerhalb des Mediums des Gemäldes entwickelt worden und hat hier seinen eigentlichen Ort. Der Fensterausblick kann nur als Teil eines an der Wand fest angebrachten Gemäldes seine Wirkung entfalten. Nur so erscheint der in die bildparallele Rückwand des dargestellten Raumes integrierte Blick hinaus auf die Welt für den Betrachter gleichsam als Ausblick aus einem dem Realraum zusätzlich eingefügten Fenster.

Der „Blick hinaus auf die Welt“, die Bildformel, mit deren Hilfe die Darstellung der Landschaft in die Anbetungsszene der Rolin-Madonna integriert ist, ist eine genuin niederländische Erfindung. Mit dem italienischen Bildkonzept scheint das Motiv vorerst nicht vereinbar gewesen zu sein. Das Motiv ist zwar schon 1451 in Italien, in einem Verkündigungsfresko im Kreuzgang des Dominikanerklosters von Genua, belegt. Das Werk ist aber bezeichnenderweise vom deutschen Wanderkünstler Jos Ammann aus Ravensburg signiert.<sup>15</sup> Regelmässig erscheint das Motiv in der italienischen Kunst erst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Zum ersten Mal überhaupt ist der „Blick hinaus auf die Welt“ im Josephsflügel des Mérode-Triptychons von Robert Campin, und zwar sogleich in vollständig entwickelter Form nachgewiesen (Abb. 4). Durch die auf dem heruntergelassenen Laden ausgestellte Mausefalle wird die im Bildgrund fragmentarisch sichtbare Stadt als profaner Ort, an dem sich neben den Menschen auch der Teufel herumtreibt, bestimmt.<sup>16</sup> Die Fensteröffnung im Bildgrund ist für den Betrachter ein Spiegel der Alltagswelt, in der er seinen Geschäften nachgegangen ist, bevor er in das Haus trat, um vor dem Andachtsbild im Gebet niederzuknien.

Vom ältesten Beleg des Motivs auf dem rechten Flügel des Mérode-Triptychons, das wahrscheinlich zwischen 1425 und 1428 entstanden ist, unterscheidet sich die Gestaltung des Motivs in der Rolin-Madonna in einem entscheidenden Aspekt. Bei Jan van Eyck wird die Landschaft vom impliziten Betrachter aus überhöhter Position wahrgenommen, oder umgekehrt formuliert: Es muß angenommen werden, daß der in der Rolin-Madonna dargestellte Innenraum zu einem Gebäude gehört, das über das allgemeine Niveau der Bebauung weit hinausragt.

Diese Tatsache ist in der jüngeren Deutungsgeschichte des Gemäldes in einen Zusammenhang mit den in goldenen Lettern auf den Mantelsaum der Muttergottes gesetzten Textfragmenten gebracht worden. Es sind Passagen aus der Matutin des kleinen Marienoffiziums, im wesentlichen Zitate nach Ecclesia-



4 Robert Campin, Mérode-Triptychon, 1425-1428.  
New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection

sticus 24, die über den Begriff „LEVATA“ und ein zweimaliges „EXALTATA SUM“ auf die Vorrangstellung der Muttergottes gegenüber den Menschen anspielen.<sup>17</sup>

Die auf dem Mantelsaum der Muttergottes wiedergegebenen Textfragmente finden sich zum Teil auch in Botticellis Bardi-Madonna von 1484, wo sie als Schriftbänder verschiedenen Bäumen angeheftet sind, die in der entsprechenden Bibelpassage erwähnt werden.<sup>18</sup> Jan van Eycks Leistung hätte also darin bestanden, daß er fähig war, die biblische Metapher *exaltata*, die bei Botticelli in Textform zitiert ist, auch in die Bildgestalt umzusetzen. Dadurch, daß der Betrachter der Rolin-Madonna den im Perspektivsystem eingeschriebenen Augenpunkt besetzt, kann er die hierarchische Sonderposition der beiden Bewohner des simulierten Raumes, der Muttergottes und des Kanzlers, sehend nachvollziehen.

Nun ist aber gerade der Fensterausblick in dieser besonderen, in der Rolin-Madonna realisierten Variante schon in dem Werk belegt, das als ältestes mit Jan van Eyck mit Sicherheit in Verbindung gebracht werden kann, dem Genter Altar (Abb. 5). Die jetzige Gestaltung des Innenraums der Verkündigungsszene – ursprünglich war eine künstliche Raumsituation ähnlich den Nischen des unteren Geschosses vorgesehen – geht nach fast einhelliger Ansicht der Kenner auf Jan van Eyck zurück.<sup>19</sup> Sie wäre demnach zwischen frühestens 1426, wahrscheinlich aber erst zwischen 1428 und 1432 entstanden.<sup>20</sup>

Es ist schon vorgeschlagen worden, im Falle des Genter Altars die Stadtvuede aus überhöhter Position quasi sachlich zu interpretieren, als Konsequenz aus der Gliederung der Retabelaußenseite in drei Zonen, die von Jan van Eyck





5 Hubert und Jan van Eyck, Verkündigung aus dem Genter Altar, dat. 1432.  
Gent, St. Bavo

als Stockwerke aufgefaßt worden seien. Da die Verkündigung im ersten Geschloß stattfindet, sei die Stadt aus der Vogelperspektive dargestellt. Hat demnach Jan van Eyck eine von ihm für den Genter Altar gleichsam aus sachlichen Erwägungen heraus entwickelte Lösung in die Rolin-Madonna übernommen und dort nachträglich symbolisch aufgeladen?

Die Lage ist in Wirklichkeit komplexer. Die Verkündigungsszene ist eine Arbeit, in der Jan van Eyck eine Anregung aus einem Werk von Robert Campin verarbeitet hat. Es ist schon früh bemerkt worden, daß das Ensemble von Waschnische und Handtuch sehr ähnlich auch im Mérode-Triptychon (Abb. 4) dargestellt ist. Selbst die blauen Querstreifen am Tuch – ein Verweis auf das jüdische Gebetstuch, den Thallith – sind wiederholt. Karl von Tolnai hat darauf hingewiesen, daß in Campins Triptychon auch der Fensterausblick im Bildgrund vorkommt, und zwar auf dem Josephsflügel.<sup>21</sup> Die Übereinstimmungen gehen aber noch weiter: Beide Motive, Fensteröffnung und Waschnische mit Tuch, gehören in beiden Werken zusammen. Der auf den schmalen inneren Tafeln der Genter Verkündigung dargestellte Abschnitt der Rückwand entspricht seitenverkehrt der Rückwand in Campins Verkündigungsszene.

Jan van Eyck hat dadurch, daß er Fenster und Waschemble auf zwei Tafeln verteilte, zwei gegensätzliche Raumsituationen geschaffen: Auf der Seite des Engels ist die Kammer auf die Welt hin geöffnet; auf Marias Seite ist sie geschlossen, und das dort angebrachte Stilleben dient dazu, eine Tugend der Bewohnerin der Kammer, Marias Jungfräulichkeit, sichtbar zu machen.<sup>22</sup>

Die Auseinandersetzung mit dem Werk von Robert Campin scheint Jan van Eyck nicht nur zur kontrastiven Gestaltung der beiden figurenlosen hochrecht-

eckigen Paneele angeregt zu haben. Auch der überhöhte Betrachterstandpunkt für den Blick hinaus auf die Welt ist bei Campin vorgebildet: nämlich in der Salting-Madonna der Londoner National Gallery (Abb. 6). Es gibt gute Gründe anzunehmen, daß die Tafel von Robert Campin um 1425/30 geschaffen worden ist.<sup>23</sup> Im Gegensatz zum Mérode-Triptychon, bei dem eine direkte Kenntnis des Originals oder einer präzisen Nachzeichnung durch Jan als gesichert gelten kann, ist es offen, ob dieser die Salting-Madonna je gesehen hat. Dennoch möchte ich Campins Gemälde eine konzeptuelle Vorrangstellung gegenüber der Verkündigung im Genter Altar einräumen und davon ausgehen, daß Jan van Eyck zumindest ein ähnlich komponiertes Werk Campins gekannt hat.

Noch deutlichere Bezüge zum Bildkonzept der Salting-Madonna weist die Rolin-Madonna auf. Analogien gibt es einmal auf kompositorischer Ebene. In beiden Werken ist der Stadt eine Wehrmauer vorgelagert. Zudem hat Campin mit dem dreibeinigen Hocker vor dem Fenster mit dem Stadtausblick im Bild selber eine Betrachterposition angezeigt, die jener entspricht, die bei Jan van Eyck vom Männerpaar eingenommen wird. Beidemale ist es ein Ort im Rücken der Hauptfiguren. Schließlich soll der Betrachter bei beiden Werken die im Fenster dargestellte Vedute auf die Hauptszene beziehen. In der Salting-Madonna ist das Bild des Städtchens eine Art verkleinerte Wiederholung der Tafel als ganzer. Der Ausblick zeigt in seinem Zentrum eine aus weißem Stein erbaute, mit einem blauen Dach gedeckte gotische Kirche. In den Farben, aber auch im Umriss, weist der Kirchenbau auf die weiß und blau gekleidete Muttergottes zurück. Maria ist hier aufgrund ihrer Funktion als Mittlerin zwischen Gott und den Menschen der *ecclesia* gleichgesetzt. In der Salting-Madonna ist die überhöhte Betrachterposition mit der gegenläufigen Humilitaspose der Muttergottes verbunden. Die beiden Motive verweisen, zusammen betrachtet, auf ein gemeinsames paradoxes Bildkonzept: Wegen ihrer Selbsterniedrigung konnte Maria Mutter des Erlösers werden, um schließlich als Himmelskönigin über alle anderen Menschen erhoben zu werden. Wenn in der Fensterminiatur Dachdecker auf einer langen Leiter ein Dach erklimmen, erscheint dies wie ein ironischer Kommentar auf die Bemühungen der Menschen, sich auf die Höhe der Muttergottes begeben zu wollen.

Nicht erst in der Rolin-Madonna also besitzt der Fensterausblick aus überhöhter Position einen symbolischen Sinn. Die von Jan van Eyck dem Bild eingeschriebenen Bibelzitate haben zumindest diesbezüglich nicht die Rolle für die Werkgenese, die ihnen in den ikonologischen, auf Textvorlagen fixierten Bildanalysen zugesprochen wird. Wichtig ist auch die Tatsache, daß sich bereits in der Salting-Madonna die Landschaftsdarstellung und die Hauptszene, das Bild im Bild und das Bild als ganzes, inhaltlich spiegeln.

Der Fensterausblick in der Rolin-Madonna besitzt jedoch in seinem Verhältnis zur Szene des Vordergrunds eine prägnantere Funktion als in der Salting-Madonna. Er befindet sich auf der Mittelvertikalen, die annähernd der mit



6 Robert Campin, Salting-Madonna, 1425/30.  
London, National Gallery

einer durchgehenden Fliesenreihe des Fußbodens angezeigten „Bildnaht“ entspricht. Mit ihr betont der Maler den problematischen Charakter der Kommunikation zwischen dem Menschen Rolin und den göttlichen Personen, doch vermittelt das in der Landschaft realisierte Symbolzeichen des Brückenschlags wieder zwischen dem Bewohner der Erde und jenen des Himmels.

Der in der Rolin-Madonna realisierte Blick hinaus auf die Welt hat kompositorisch eine analoge Stellung und besitzt inhaltlich eine vergleichbare Funktion wie das Spiegelbild in dem auf 1434 datierten, also nur in geringem zeitlichen Abstand entstandenen Arnolfini-Verlöbnißbildnis. Die beiden bildhaften Elemente – Fensterausblick und Spiegel –, mit deren Hilfe der Betrachter jeweils einen privilegierten Bezug zwischen der dargestellten Szene und seiner eigenen Welt herstellen kann, sind gleichzeitig jene Mittel, mit deren Hilfe der Maler die beiden auf der linken und der rechten Bildhälfte, diesseits und jenseits der Bildnaht, dargestellten Figuren zusätzlich zusammenbindet.

Jan van Eyck hat den Fensterausblick aus überhöhter Position nicht erfunden, er hat ihn jedoch in der Rolin-Madonna zu einer repräsentativen Darstellung der Welt überhaupt ausgebaut und in eine ungewöhnlich komplexe Bildgestalt integriert. Ein Versuch, dem Werk gerecht zu werden, verlangt zweifellos schon von Jans Zeitgenossen, allen voran vom Auftraggeber Nicolas Rolin, eine von Bildwerken bis dahin kaum geforderte geistige Anstrengung. Dadurch, daß der Dunois-Meister (Abb. 2) Jan van Eycks Fensterausblick einerseits zwar als attraktives Bildmotiv rezipierte, andererseits aber die vom Werk geforderte Betrachterhaltung zurückwies und als lasterhaft kritisierte, hat dieser dem anspruchsvollen Vorbild gegenüber kapituliert. Die Haltung des Kopisten kommt der Haltung der Figur des unreflektierten Landschaftsguckers, der in seiner Miniatur das Laster der Trägheit exemplifiziert, verdächtig nahe.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Für eine Kritik des Konzepts des Einflusses siehe Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstwissenschaftliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984, 98, und Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985, 58-62.
- <sup>2</sup> Siehe den Beitrag von Anne van Buren in diesem Band.
- <sup>3</sup> Zum Dunois-Stundenbuch und insbesondere zur „peresse“-Miniatur siehe Montague Rhodes James, *A Descriptive Catalogue of Fifty Manuscripts from the Collection of Henry Yates Thompson*, Cambridge 1898 (Kat.-Nr. 11), 49-57, bes. 55; Peter Rolfe Monks, „Two Parisian Artists of the Dunois Hours and a Flemish Motif“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 112 (1988), 61-68; Christopher de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, London, <sup>2</sup>1994, 192-195.
- <sup>4</sup> Zur Darstellung der sieben Todsünden siehe William M. Voelkle, „Morgan Manuscript M. 1001. The Seven Deadly Sins and the Seven Evil Ones“, in: Ann E. Farkas et al. (Hg.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers Presented in Honor of Edith Porada*, Mainz 1987, 101-114, plates XXXVIII-LIV; Susanne Blöcker, *Studien zur Ikonographie der sieben Todsün-*

den in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560, Münster/Hamburg 1993.

<sup>5</sup> Siehe 147-164.

<sup>6</sup> Zu diesem Schluß gelangt auch Monks (Anm. 3), 64.

<sup>7</sup> Dies hat Monks (Anm. 3), 64, richtig bemerkt. Der Notname „Dunois-Meister“ ist deshalb unglücklich gewählt.

<sup>8</sup> Zu den Reittieren der Personifikationen siehe Voelkle (Anm. 4).

<sup>9</sup> Im Bildgrund links ist das Brückenturmmotiv aus der Rolin-Madonna als isoliertes Versatzstück zitiert.

<sup>10</sup> In der Vulgata ist nicht der 129., sondern der 50. Psalm auf die Betsabe-Episode bezogen, wo ihm folgende kontextualisierende Einleitung vorangestellt ist: „Psalmus David, cum venit ad eum Nathan propheta, quando intravit ad Betsabee.“ (Psalm Davids, als der Prophet Nathan zu ihm kam, nachdem er sich mit Betsabe vergangen hatte.) Zu den wechselnden Zuordnungen der einzelnen Bußpsalmen zu einer der sieben Todsünden siehe Voelkle (Anm. 4), bes. 108f.

<sup>11</sup> So auch Anne van Buren im vorliegenden Band.

<sup>12</sup> Zu den bisher vorgeschlagenen Deutungen siehe Micheline Comblen-Sonkes/Philippe Lorentz, *Musée du Louvre Paris*, II (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle, 17), Brüssel 1995.

<sup>13</sup> Zum Begriff der *mise en abyme*, der von André Gide unter anderem mit Bezug auf Jan van Eycks Arnolfini-Verlöbnißbild entwickelt wurde, siehe Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris 1977, und Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, 188f.

<sup>14</sup> Für eine Zusammenstellung der Beispiele siehe den Beitrag von Anne van Buren in diesem Band.

<sup>15</sup> Siehe fig. 147 in: Liana Castelfranchi Vegas, *Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance*, Stuttgart/Zürich 1984.

<sup>16</sup> Zu dieser Deutung siehe Felix Thürlemann, *Robert Campin. Das Mérode-Triptychon. Ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln*, Frankfurt am Main 1997.

<sup>17</sup> Siehe vor allem Heinz Roosen-Runge, *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck*, Wiesbaden 1972 und Anne H. van Buren, „The Canonical Office in Renaissance Painting, II. More About the Rolin Madonna“, in: *The Art Bulletin* 60 (1978), 617-633.

<sup>18</sup> Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli, vol. II: Complete Catalogue*, London 1978, Kat.-Nr. B42.

<sup>19</sup> Siehe etwa Otto Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989, 123.

<sup>20</sup> D.h. nach Abschluß einer intensiven Reisephase, die dem Maler wahrscheinlich keine Zeit für die Arbeit an dem von Hubert van Eyck unvollendet zurückgelassenen Polyptychon ließ. Siehe dazu Elisabeth Dhanens, *Hubert und Jan van Eyck*, Königstein im Taunus 1980.

<sup>21</sup> Karl Tolnai, „Zur Herkunft des Stiles der van Eyck“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F. 9 (1932), 324.

<sup>22</sup> Daß Jan van Eyck sich von Campin hat inspirieren lassen und nicht umgekehrt, ist mittlerweile gesichert. Die Infrarotaufnahmen zeigen, daß die Ausgüße des Handfasses in Jans Unterzeichnung noch diagonal ausgerichtet waren wie im Mérode-Triptychon und daß sie erst im Verlauf des Malprozesses in die ruhige, symmetrische Ausrichtung gebracht wurden. Siehe J. R. J. van Asperen de Boer, „A Scientific Re-Examination of the Ghent Altarpiece“, in: *Oud Holland* 93 (1979), fig. 9b.

<sup>23</sup> Die neuerdings verschiedentlich vorgebrachten Zweifel an der Autorschaft Campins scheinen mir unbegründet.