



Jan van Eyck und Hubert van Eyck, Genter Altarretabel, Sint Baafs Kathedrale, Gent, um 1432/1435.
 Öl auf Holz, Masse in geöffnetem Zustand (ohne Rahmen): 375 × 520 cm.

Altniederländische Malerei des 15. Jahrhunderts

Als Hieronymus Münzer 1495 den Genter Altar des Jan van Eyck (um 1390–1441) sah, bemerkte er staunend: «Alles ist mit so kunstfertigem Verstand gemalt, dass du nicht nur die Malerei, sondern die Malkunst selber siehst – und alle Figuren scheinen lebendig.» Mit seiner Aussage begab sich Münzer auf das gefährliche Terrain der Bilderverehrung, insbesondere weil seine Äusserungen dem Abbild Gottes galten.

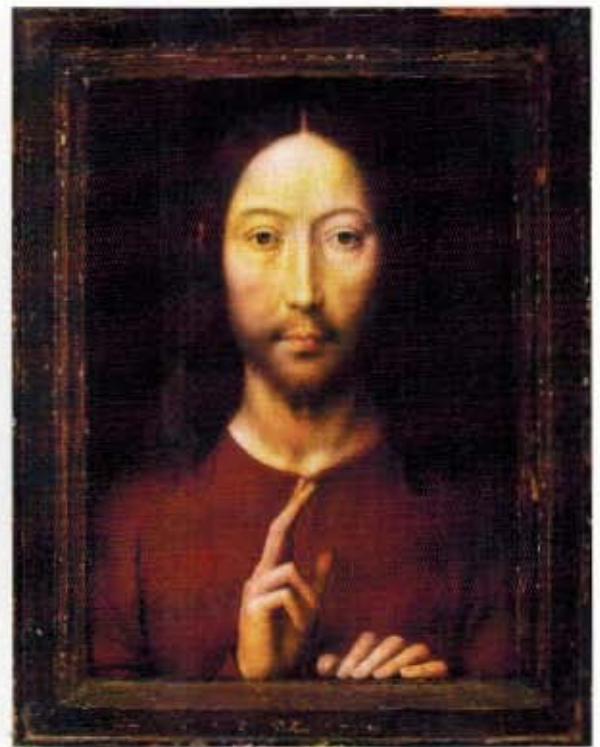
Jeannine Bromundt

Seit dem 14. Jahrhundert wurde in theologischen Kreisen Nordeuropas darüber debattiert, wie mit Bildern umzugehen sei. Vor allem im Einflussbereich hussitischen Gedankengutes war man der Ansicht, dass eine Abkehr von Bildern und äusseren Zeichen notwendig sei, denn manche Menschen seien nicht in der Lage, zwischen dem Bild und dem, was auf ihm dargestellt ist, zu unterscheiden. Trotz dieser Einwände entwickelte sich in den Niederlanden im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts eine Malerei, deren wirklichkeitsgetreue künstlerische Darstellung die Betrachter bis heute fasziniert.

Der niederländische Theologe Geert Groote (1340–1384) behauptet in seinem Traktat «De quattuor generibus meditabilium», dass der einfache Mensch meine, er könne in einem gemalten Abbild Christi die reale Präsenz des Gottessohnes wahrnehmen. Es sei also möglich, Christus mit den äusseren Sinnen zu sehen, zu hören und ihn zu berühren. Dies sei nicht ohne Gefahr, warnt Groote, denn diese Menschen halten das Zeichen für das bezeichnete Ding, wie jemand, der das Bild Christi mit Christus selbst verwechsle. Wer Hans Memlings (1433/1440–1494) «segnenden Christus» in Boston sieht, begreift, weshalb die Menschen sol-

chen Verführungen erlagen. Das Gemälde wurde 1481 gemalt und besitzt noch seinen ursprünglichen Rahmen. Die Hand des Dargestellten ruht auf der unteren Leiste und scheint aus dem Bildraum herauszuragen. Das Antlitz Christi ist in eine beherrschende Symmetrieachse gespannt, deren Anfang der Scheitel und das Ende die Fingerkuppe bilden. Klare Augen fangen den Blick des Betrachters ein. Angesichts derartiger Suggestion wird verständlich, dass man den Schöpfern solcher Bilder mit Skepsis begegnete: «Maler sind Lügner, denn sie malen Heilige ganz wirklich, ob-wohl sie diese nie gesehen haben», lautete der Vorwurf.

Zu ihrer Zeit waren derartige Tafelbilder luxuriöse Ausnahmen und meist im Besitz wohlhabender Vertreter der städtischen Elite. Unter dem Begriff «Ars nova» traten diese ausserordentlichen Gemälde zu Beginn des 20. Jahrhunderts ins Blickfeld der Forschung. Man wertete sie als Ausdruck des Renaissance-Geistes im Norden und nahm sie in einen rationalen Fokus. Von der Entdeckung «schonungsloser Sachlichkeit» und von «metaphysikfreier Schönheit» war die Rede und man mutmasste, die Absicht der Maler sei die dokumentarische Erforschung der sichtbaren Natur gewesen. Andere unterstellten den Gemälden unter



Hans Memling, Segnender Christus, 1481. Öl auf Eichenholz, 34,8 x 26,2 cm, Museum of Fine Arts, Boston (mit späteren Übermalungen).

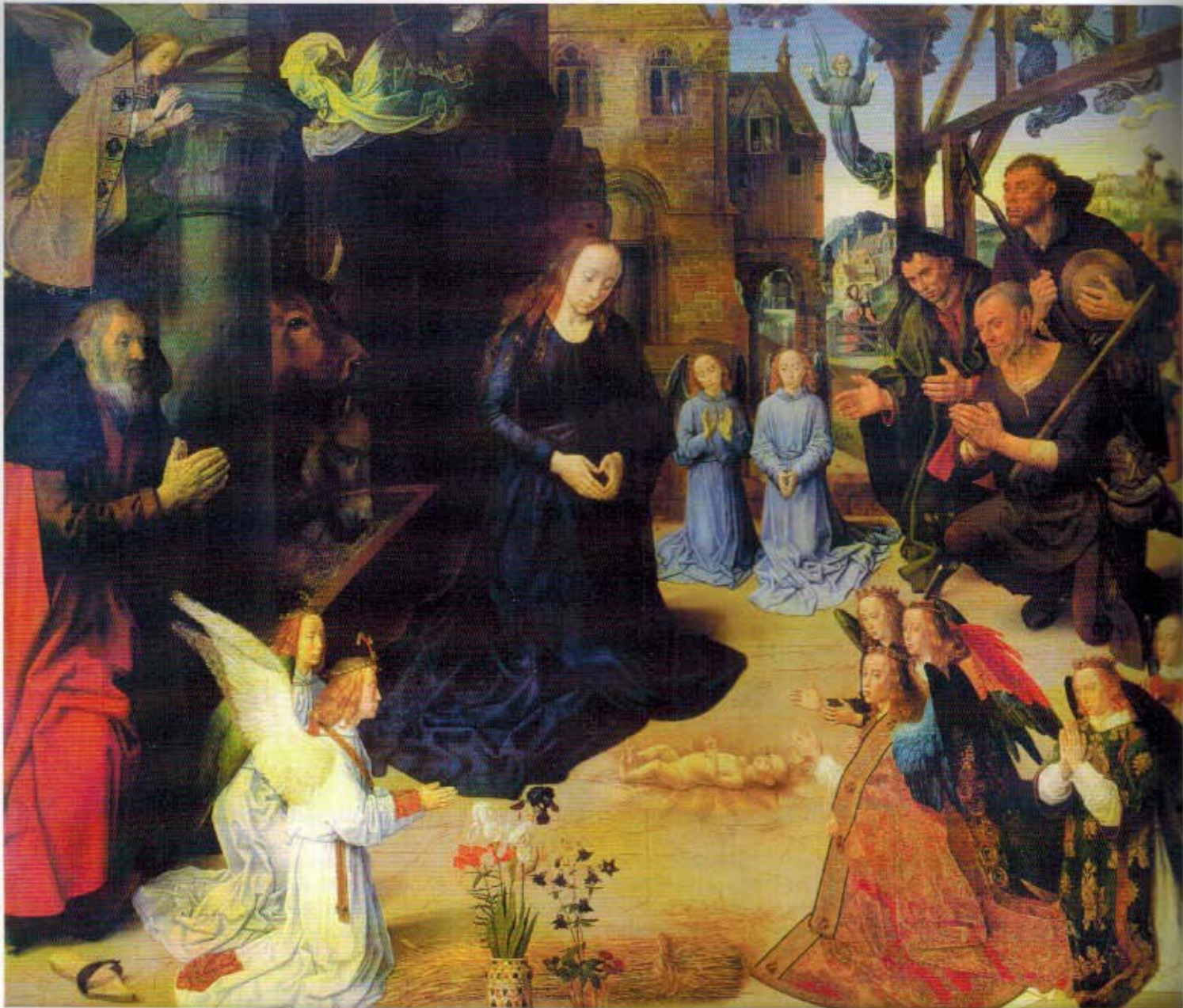
dem Schlagwort «disguised symbolism» komplexe sinnbildhafte Verschlüsselungen. Erst in der jüngeren kunsthistorischen Forschung trat die Erkenntnis in den Vordergrund, dass die Exklusivität altniederländischer Malerei auch mit einer besonderen Art des Sehens verbunden war.

Der innere und der äussere Blick

Das visuelle Wahrnehmen von Dingen im Mittelalter ist mit dem mechanistisch-rationalen Wahrnehmen moderner Prägung nicht vergleichbar. «Sehen» war keine begriffliche Grösse, sondern eine Wahrnehmungsfunktion von synästhetischer Qualität. Sinnlich Erfahrenes ist dem Individuum grundsätzlich nur durch die zugeordnete Bedeutung fassbar. Das Bedeutung vermittelnde Prinzip, auf das sich im ausgehenden Mittelalter jede Erfahrung bezog, war Gott. Mit Paulus gingen viele Theologen von der Überzeugung aus, dass sich im Sichtbaren das unsichtbare Absolute wie in einem

synästhetisch Synästhesie bedeutet die Mitterregung eines Sinnesorgans bei Reizung eines anderen, z.B. Farbwahrnehmung bei einem akustischen Reiz. Synästhetisch heisst die Synästhesie betreffend.

Erst in der jüngeren kunsthistorischen Forschung trat die Erkenntnis in den Vordergrund, dass die Exklusivität altniederländischer Malerei auch mit einer besonderen Art des Sehens verbunden war.



Hugo van der Goes, Portinari-Triptychon.

Öl auf Holz, 253 x 586 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Spiegel reflektiere und das transzendente ‚Eine‘ damit indirekt fassbar sei. So bezeichnete der Mathematiker und Theologe Nikolaus Cusanus (1401–1464) alle Erscheinungen als «Schatten eines Urbildes», auf das sie verweisen, obschon das Urbild selbst verborgen bleibe.

Der Dominikaner und Philosoph Meister Eckhart (1260–1328) erkannte um 1300 die problematischen Facetten, welche der abstrakte Begriff des Sehens mit sich

brachte. Im Zusammenhang mit dem Abbilden von Heiligen bemerkte er: «(...) aber etliche liute wellent got mit ougen ansehen, also sie ein rint ansehen», und er meinte, Gott sei eben nicht mit den äusseren, sondern nur mit den inneren Augen zu sehen. Damit brachte Meister Eckhart eine Idee ins Spiel, die dem Individuum die Fähigkeit zu zwei unterschiedlichen Sehweisen zusprach, einer inneren und einer äusseren Wahrnehmung.

An diese Aussage erinnert eine kleine gemalte Szene in der rechten oberen Ecke der Mitteltafel des Portinari-Triptychons. Sie zeigt die von göttlichem Licht geblendeten Hirten, denen ein Engel erscheint. Bei seiner Ankunft schlagen sie die Hände vor das Gesicht. Mit ihren äusseren Augen ist der Engel für die Hirten nicht sichtbar, zu hell strahlt das Licht seiner göttlichen Herkunft. Dennoch nehmen sie ihn wahr und hören ihn. Im Gegensatz dazu wird der Mensch geworden

Hugo van der Goes, *Der Marientod*, um 1480.
Öl auf Holz 147,8 x 122,5 cm,
Groeninge Museum, Brugge.

Gott, das Christuskind im Hauptfeld des Gemäldes, von denselben Hirten mit aufgerissenen Augen bestaunt. Ihren körperlichen Augen zeigt sich Gott in Menschengestalt. Der Mensch ist für Cusanus ein «lebendiger Schatten», blosses Abbild, zu welchem Gott das, an einem anderen Ort befindliche Urbild darstellt. Es sei, meinte Cusanus, «das an Nichts gebundene, nur in sich stehende Antlitz», das «im natürlichen Angesicht jeder Naturart» offenbart werde. Das heilige Kind verweist demnach in der sichtbaren Welt auf dieses absolute Urbild. Darauf mag die Verbindung beider Szenen im Bild anspielen. Gemalt wurden sie von dem von Schwermut gequälten Maler Hugo van der Goes (1435/40–1482) von 1473–1477 (Uffizien, Florenz). Das Bild wurde von Tommaso Portinari gestiftet, einem Vertreter des Bankhauses der Medici. Van der Goes war Laienbruder im Kloster Rodendaele, das einer strengen Strömung der *Devotio Moderna* angehörte. Kurz vor seinem eigenen Tod, den er wohl selbst wählte, malte er das Totenbett der Maria.

Dem Kunsthistoriker Peter Cornelius Claussen ist eine Beobachtung zu verdanken, die eindrücklich zeigt, wie subtil der Maler den «doppelten Blick», innen und aussen, in Bildern thematisierte. Bis auf das matte Licht einer Kerze breitet sich im Sterbezimmer der Maria nächtliches Dunkel aus. Die Szene ist von einer

gleissenden Lichterscheinung erhellt, in welcher Christus erscheint, um die Seele der Verstorbenen aufzunehmen. Es ist die einzige Lichtquelle im Bild, auf die der Maler die Modellierung der Gewänder bezieht. Kein einziger der Apostel scheint jedoch von diesem Licht Notiz zu nehmen. Mit Händen tasten sie, greifen nach etwas, klammern sich fest oder suchen gegenseitigen Halt. Mit weit geöffneten Augen scheinen sie nichts von ihrer Umgebung sehen zu können. Hugo zeigt uns die verunsicherten Apostel als nicht Sehende. Ihre Blicke sind ins Leere gerichtet. Bei manchen sind Reflexe des Gottes-



Disguised symbolism (engl. getarnter Symbolismus)

In seinem Buch «*Early Netherlandish Painting*» bezeichnet Panofsky im fünften Kapitel, das von «*Reality and symbol in early Flemish painting*» handelt, den für die altniederländische Malerei charakteristischen Prozess zunehmender Aneignung von «*Wirklichkeit*» «*disguised symbolism*». Er beschreibt damit die Symbiose in der Bildauffassung von spätmittelalterlichem Symbolismus und modernem Realismus bei Jan van Eyck und anderen Meistern der frühen niederländischen Schule.

Devotio moderna

Die *Devotio moderna* war eine religiöse christliche Bewegung des späten Mittelalters. Gemäß den Idealen des christlichen Humanismus empfahl die *Devotio moderna* den Christen, eine persönliche Beziehung zu Gott, Glauben und Religion zu finden und forderte das Studium der grundlegenden Texte des Christentums. Die Ursprünge der Bewegung der *Devotio moderna* sind mit Jan van Ruusbroec (1293–1381) und dem Bussprediger Geert Groote (1340–1384) aus Deventer verbunden, aus dessen Tätigkeit sich zunächst die Brüder vom gemeinsamen Leben herleiteten; später entstand dann die Windesheimer Kongregation, eine Augustiner-Chorherren-Gemeinschaft. Besonders verbreitet war die *Devotio moderna* im 14. und 15. Jahrhundert in niederländischen und niederrheinisch-westfälischen Gebieten. Zuweilen wird sie als Vorgängerin von Luthertum und Calvinismus angesehen. Auch Erasmus von Rotterdam wurde in dieser Denkrichtung erzogen. Bedeutendstes Werk der *Devotio moderna* ist die «*Nachfolge Christi*» von Thomas a Kempis. (Quelle: Wikipedia)

Der Mensch ist für Cusanus ein «lebendiger Schatten», blosses Abbild, zu welchem Gott das, an einem anderen Ort befindliche Urbild darstellt.



Jan van Eyck, Mann mit rotem Turban, 1433.
 Öl auf Holz, 25,5 x 19 cm, National Gallery, London

lichtes in den Augen zu erkennen, doch sie selbst nehmen dieses nicht wahr. Sie sehen weder das Licht noch Christus selbst. Sie blicken nach innen. Was wir als Betrachter des Gemäldes zu sehen glauben, so könnte man deuten, ist ihnen mit den weltlichen Augen verborgen und nur durch die Innenschau zugänglich.

Der Topos des inneren und äusseren Auges ist in vielen Traktaten der Zeit zu finden. Das «innere Auge» des Menschen wird darin auch mit der Seele gleichgesetzt und als «Spiegel Gottes» bezeichnet. Die Seele, so heisst es, schaue aus dem Fenster ihrer Kammern in die Aussenwelt und wohne im Körper. Das Auge verbindet innen und aussen. Durch seinen Blick wird die Seele des Menschen sichtbar.

Um 1420 entstanden erste Bildnisse, welche die Porträtierten im Dreiviertelprofil zeigen. Gelegentlich schauen ihre Augen direkt aus dem Bild heraus und treten in einen Dialog mit dem Betrachter. Zeitgenossen sprachen vom «Bildnis mit zwei Augen», was auf die besondere Bedeutung des Blickes

hindeutet. Eindrucksvoll lässt sich dies im Gemälde «Mann mit rotem Turban» nachvollziehen. Das Bildnis wurde 1433 gemalt und ist eines der wenigen signierten und datierten Werke des Malers Jan van Eyck (um 1390–1441). Er ist ab 1422 als Höfling von Johann von Bayern fassbar und amtierte später als Kammerdiener und Diplomat am Hofe Philipps des Guten (1396–1467). Der Maler begann seine Karriere wahrscheinlich als Illuminator von Handschriften. Nachweislich pflegte der Maler Jan van Eyck enge Verbindungen zum St. Agnetenkloster bei Maaseyck, das ein bedeutendes Zentrum mystischer Frömmigkeit war und in das seine Tochter Lyevine als Nonne eintrat.

Oft wird angenommen, es handle sich beim «Mann mit rotem Turban» um ein Selbstbildnis Jan van Eycks, das er mit einem Spiegel anfertigte. Aus dem verschatteten Hintergrund tritt die Gestalt des Mannes hervor. Sein Gesicht ist in feinsten Lichtführung modelliert. Das Hauptlicht fällt den Augen zu. Sie sind nicht nur das wichtigste Instrument seines Handwerks, sondern in der Auffassung der Zeit offenbart sich im Blick auch das «Innere des Herzens». Mit diesen Worten hob der Hofchronist Chastellain die Vorzüge seines Herrn Philipps des Guten hervor und sie mögen genauso auf das Bildnis seines Höflings Jan van Eyck anzuwenden sein.

Mehrfach wurde in der Forschung der Versuch angestellt,

Bildnisse im spirituellen Kontext zu verorten und sie an den biblischen Topos der Ebenbildlichkeit Gottes zu knüpfen. Dass mit derartigen Bildnissen im weitesten Sinne die Idee des Zeitlosen verbunden war, legt auch die neue künstlerische Technik nahe, mit der diese Werke angefertigt wurden: die Ölmalerei. Ihre Erfindung wird oft fälschlicherweise Jan van Eyck zugeschrieben. Öl als Bindemittel für Farbpigmente ermöglichte einerseits eine detailreiche und exakte Wiedergabe des Gesehenen. Andererseits galt das verwendete Material selbst als wirkmächtig. Gemahlene Steine, Mineralien, waren Grundlage für die Herstellung der Pigmente. Edle Steine galten aber auch als Träger überirdischer Qualitäten. Man behauptete, sie würden nicht vom Tageslicht zum Leuchten gebracht, sondern von sich aus leuchten.

Über ihre Farbe wurde ähnlich spekuliert. Der Theologe und Philosoph Thomas von Aquin (um 1225–1274) meinte im 13. Jahrhundert «Farbe ist nichts anderes als materialisiertes Licht» (*Color nihil aliud est, quam lux incorporata*). Licht aber wurde als Manifestation Gottes betrachtet (Offb. 21,23). In der materiellen Beschaffenheit der Bildoberfläche schwang demzufolge die Wirkmacht selbst leuchtender Edelsteine mit. Auf der Oberfläche des gemalten Bildes war es möglich, einen sinnlichen Abglanz der transzendenten Welt zu erhaschen.

*Der Theologe und Philosoph Thomas von Aquin meinte im 13. Jahrhundert «Farbe ist nichts anderes als materialisiertes Licht» (*Color nihil aliud est, quam lux incorporata*).*



Hans Memling, Diptychon des Maarten van Nieuwenhove, 1487.
Memlingmuseum, Sint Jans Hospital Brügge. Öl auf Eichenholz 52 x 41,5 cm (jede Tafel).

Der Blick durch das Fenster

Ähnlich wurde in anderen Gemälden der Blick in die jenseitige Welt mit dem Blick durch ein gerahmtes Fenster verglichen. In Hans Memlings «segnendem Christus» übernimmt der Bilderrahmen die Funktion eines Fensterrahmens, aus welchem uns Christus entgegenguckt. Dass dies eine gängige Bildidee war, kann im Andachts-Diptychon des Maarten van Nieuwenhove nachvollzogen werden, das Hans Memling 1487 anfertigte. Die Altartafel war für die private Andacht bestimmt und stellt den Stifter in ewiger Anbetung der Gottesmutter dar. In seinem eigenen, mit farbigen Glasfenstern verzierten Wohnraum findet das intime Zwiegespräch statt. Marias roter Umhang reicht in die benachbarte Bildtafel hinüber und bildet dort die Unterlage für das Gebetbuch des Stifters. An den zusammengelegten Händen Maarten van Nieuwenhoves sind Unterzeichnungen sichtbar, die auf eine sorgfältige Planung des Bildes hinweisen.

Memling legte Wert darauf, dass der Blick des Stifters für jeden sichtbar völlig am Ziel seiner Gebete vorbeischießt. Er gilt nicht der Madonna in der nebenstehenden Tafel, sondern deutet den «Blick nach innen» an! Nicht ihre reale Präsenz im Raum soll sich der Betrachter vorstellen, sondern Nieuwenhoves inneres Gebet. Es macht den Wunsch sichtbar, mit den Heiligen in Kontakt zu stehen. Der Blick gilt jener anderen Wirklichkeit, die in der Metapher des Fensters noch einmal nachklingt. Was der Betrachter vor dem Bild erkennt, wird in einem reflektierten Bild ergänzt, das sich im Konvexspiegel im Hintergrund abzeichnet. Die Personen sind von hinten gezeigt. Maria sitzt auf einem Schemel und neben ihr liegt eine aufgeschlagene Bibel. Sie und der Stifter sitzen vor einem Fenster, durch welches der blaue Himmel zu sehen ist. Der Bilderrahmen übernimmt für den vor dem Diptychon stehenden Betrachter die Funktion eines Fensterrahmens,

durch den der Blick in die Welt der Heiligen möglich wird.

Vergleichbar wird im Stundenbuch der Maria von Burgund die betende Herzogin vor geöffnetem Fensterflügel sitzend gezeigt. Unwirklich erscheint die Besitzerin des Stundenbuches selbst im visionierten Bild, in Anbetung der Muttergottes mit dem Kind. Einige Seiten weiter entfällt in der Darstellung der Kreuzannagelung sogar die Identifikationsfigur und der Betrachterin des Stundenbuches eröffnet sich der Blick aus dem Fenster auf den Berg Golgatha. Das Motiv gibt den Inhalt des Meditationsgegenstandes vor, der dem inneren Auge der Betenden gilt. Damit erweist sich das Heiligenbild als Medium spiritueller Versenkung.

Der Kunsthistoriker Otto Pächt (1902–1988), der in den 60er Jahren versuchte, die altniederländische Malerei der ikonologischen Deutungsmethode seines Berufskollegen Panofskys zu entwinden, spekulierte, dass «die Stilllegung des künstlerischen Blickes» die

entscheidende Tat der altniederländischen Maler gewesen sei. Es sei eine Kunst des «reinen, willenlosen Staunens, des farbigen stillenhaften Seins». Im Aufgehen in der Anschauung sei dem Betrachter ein Vergessen seiner selbst möglich. Pächt meinte, die altniederländische Malerei ziele auf «Innerlichkeit und geistige Sammlung», die auf eine «höhere geistige Bedeutung» verweise. Vor kurzem bestätigte die Kunsthistorikerin Sabine Augath diese Sichtweise, indem sie zeigen konnte, dass im Umfeld mystischer Frömmigkeit Bilder als Medium zur Gottesschau eingesetzt wurden.

Der mystische Blick

«Phantasma», also vorgestellte Bilder, waren für Geert Groote genauso machtvoll und gefährlich wie reale Bilder. In seinem Traktat über die vier Inhalte der Meditation empfahl er daher: «Bei Farben und Formen sollt ihr so vorgehen, als hätten sie keine Farben und keine Formen, und rasch die spirituelle Bedeutung aufsuchen, die man eben zur Hand hat.» Diese Empfehlung des Predigers weist auf den zweipoligen Blick, das äussere und das innere Auge. Auch wenn farbige Gestalten zu sehen sind, soll man sie als farblos, das heisst nicht real erkennen, sondern deren spirituelle Bedeutung aufsuchen, also den inneren Blick! Ganz im Gegensatz zu Groote verstand Jan Ruusbroec (1293–1381), der Begründer der Devoten-Bewegung, die sinnliche Überwältigung durch Bilder als geeignetes Mittel zur mystischen Versenkungspraxis. Ruusbroec äusserte sich zur Verwendung von Bildern in besonders positiver Weise. Ihm zufolge ist der letztlich unbeschreibbare Urquell, das in sich konzentrierte «Eine»,



Meister des Stundenbuches der Maria von Burgund.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 1857

durch die äusseren Sinne sehr wohl erfahrbar. Das ungeformte Göttliche tritt auch für den Mystiker im Sichtbaren verschleiert in die Welt. Alle Erscheinungsformen, also auch das gemalte Bild, sind als Derivate dieses gestaltlosen Gottes zu begreifen. Auch wenn ein Gemälde ein Höchstmass an Naturalismus bot, wird es dennoch nur als ein unvollkommenes Abbild Gottes verstanden. Dieser zeigt sich nicht simpel in einem Abbild, sondern in einem dynamischen Prozess des Betrachtens.

Diese aktive Bildbetrachtung setzt nach Ruusbroec ein geistiges Ringen zwischen der «Bildsetzung des Göttlichen» und ihrem Gegenteil, der Einsicht in die «Undarstellbarkeit des Göttlichen» voraus. Das aktive Schauen in diesem widersprüchlichen Spannungsfeld ermöglicht es dem Meditierenden im Umfeld der Mönchsspiritualität, zur mystischen Gottesschau vorzudringen. Das perfekt gemalte Bild ist in diesem Zusammenhang nur ein Mittel zum Zweck. Die sinnliche Qualität der Malerei zielt dar-

Jan van Eyck,
Thyssen-Diptychon,
Verkündigung, um 1436.
Öl auf Holz, 39 x 24 cm,
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid.



auf ab, im Meditierenden fassungsloses Staunen und damit eine Überforderung der Sinne herbeizuführen. Ein ekstatischer Zusammenbruch ermöglichte in der Folge die mystische Gottesschau, die Gefühl und Imagination übersteigt. In diesem Prozess löst sich der Praktizierende vom Wunsch, widerspruchsfrei wahrnehmen zu können. Vor dem Hintergrund dieser geistigen Haltung nehmen altniederländische Tafelbilder mit ihrer detaillierten Naturbeschreibung eine besondere Rolle ein.

Im Thyssen-Diptychon des Jan van Eyck wird die altniederländische Illusionsmalerei perfekt vor Augen geführt. Zwei gemalte Grisaillestatuetten bilden ungewöhnlicherweise die Innenseiten eines kleinen zweiwügeligen Altarbildes, das der privaten Andacht diene. Üblich war die Verwendung von Grisaillebildern auf den Aussenseiten geschlossener Altarretabel. Die Gründe für das Auftreten dieser speziellen Form der gemalten Skulpturimitationen ist oft diskutiert, aber bis heute nicht eindeutig geklärt worden. Im Thyssen-Diptychon liegt der Fall vor, dass die Grisailen im Innenteil, also in der sakral bedeutendsten Ebene eines Altaraufbaus, zu sehen sind. Es darf daher vermutet werden, dass dieses Heiligenbild im Dienste der Ruusbroecschen Bild-Mystik stand und eine Bildrezeption voraussetzte, wie sie eben beschrieben wurde.

In feinsten illusionistischer Malerei stellt das Diptychon eine Verkündigungsszene dar. Die gemalten Statuetten suggerieren die körperliche Präsenz zweier Kultbilder, die ihrerseits feine Schatten auf eine scheinbar blank polierte schwarze Marmorplatte werfen. Der Entdecker des Werkes, der Kunsthistoriker Max Jacob

Friedländer (1867–1958), liess sich 1934 in Anbetracht der künstlerische Perfektion des Werkes zur Aussage hinreissen, es sei «das schönste Gemälde, das er jemals gesehen» habe. So mag es auch dem Betrachter ergangen sein, der im 15. Jahrhundert über dieser Verkündigung Versenkung übte. Das perfekte Bild tritt als Äusserung des Unfassbaren in Erscheinung und wird als verschleierter Ausdruck Gottes anerkannt. Dem Betrachter wird fassungsloses Staunen über den göttlichen «splendor» abgerungen, der sich im Kultbild selbst und in der Malerei offenbart. Bei längerem Betrachten jedoch lassen sich Fehlstellen, kleine Bruchstellen und Spuren des Alters finden. Das scheinbare Kultbild wird damit als Machwerk, als blosses Abbild entlarvt. Nun schlägt die Bildmeditation in die gegenteilige Überzeugung um: Das Unfassbare ist allem entrückt und in seiner Wesenhaftigkeit weder fassbar noch darstellbar. Die pendelnde Schau ermöglicht den Widerspruch: Im Wissen um die Verborgenheit des undarstellbaren Gottes, der alle Bilder übersteigt, offenbart er sich dennoch. Das Bild vermittelt zu ihm hin, denn es wird als Auswirkung seiner Macht begriffen. Das meditative Wechselspiel, welches sich damit für die Bildbetrachtung des Thyssen-Diptychons ergibt,

oszillierte zwischen Machwerk und Kultbild und treibt den Meditierenden zur Gotteserkenntnis im Sinne von Ruusbroecs Lehre.

Damit bot das gemalte altniederländische Heiligenbild im 15. Jahrhundert dem mystisch geschulten Betrachter ein verheissungsvolles Versprechen an: Es konnte ihm dazu dienen, im Bedingten das an «das Nichts gebundene nur in sich stehende Antlitz» des Absoluten zu erkennen.

Jeanine Bromundt, Kunsthistorikerin (Lic.phil.) und Grafikdesignerin in SIC, hat an der Universität Zürich Kunstgeschichte Europas und Ostasiens sowie Ethnologie studiert. Ausbildung zur Grafikdesignerin an der Schule für Gestaltung in St.Gallen. Sie ist Dozentin für Kunst- und Designgeschichte an verschiedenen Schulen des Kantons Zürich sowie freiberuflich tätig.

Altarretabel (lat. *retabulum*, Rückwand) gemeint ist ein Altaraufsatz oder ein auf einem Podest hinter dem Altar aufgebauten Bildwerk mit rahmenartigem Aufbau. Dieses Retabel ist oft verziert und mit figürlichen Reliefs versehen. Ungefähr seit Ende des Hochmittelalters gebräuchlich.

splendor (lat. *Glanz, Pracht*) die göttliche Prachtentfaltung

Literaturhinweise

- Augath, Sabine: Jan van Eycks *Ars Mystica*, München 2007.
- Belting Hans und Kruse, Christiane: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994.
- Janson, Dieter: *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks*, Köln, 1988.
- Peter Cornelius Claussen: *Unsichtbares sichtbar machen. Der Marienbild des Hugo van der Goes und Raffaels Transfiguration*, in: *Die Wahrheit der Begegnung. Anthropologische Perspektiven der Neurologie*, Festschrift für Dieter Janz, Hg. E.M.E. Jacobi, P.C. Claussen, P.Wolf, Würzburg 2001.
- Itzel Constanze, *Der Stein trägt*, Heidelberg 2003 Dissertation.
- Pächt, Otto: *Altniederländische Malerei*, München 1994.