

VOLKER HERZNER (KARLSRUHE)

Der Madrider Lebensbrunnen aus der Werkstatt Jan van Eycks und die zielsicheren Irrwege der Forschung

Zusammenfassung

Der Eyckische *Lebensbrunnen* im Madrider Prado wird von der Forschung üblicherweise in die 1440er Jahre datiert und einem Schüler Jan van Eycks zugeschrieben, dem der Genter Altar und andere Materialien der Van Eyck-Werkstatt als Vorbild gedient hätten. Wie die kürzlich erfolgte dendrochronologische Untersuchung ergibt, entstand die Madrider Tafel jedoch bereits in den 1420er Jahren; trotzdem wird immer noch an den früheren Vorstellungen von einem Werkstattprodukt, das den Genter Altar zur Voraussetzung habe, festgehalten. Es kann jedoch aufgezeigt werden, dass der *Lebensbrunnen* – obwohl er nicht die für Jan van Eyck charakteristische hohe Qualität aufweist – eine frühe, vor dem Genter Altar entstandene Erfindung des Künstlers repräsentiert.

<1>

Es gibt kein zweites mit dem Namen Jan van Eycks verbundenes Werk, über das die Meinungen in der Forschung, sowohl hinsichtlich der Datierung als auch der Zuschreibung, noch immer so sehr auseinandergehen wie bei dem Madrider *Lebensbrunnen*. Auch die neuen Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung und der Infrarotreflektographie haben bisher nicht zu einer abschließenden Klärung geführt. Die ältere Forschung betrachtete den *Lebensbrunnen*, der nicht die sonst für Van Eyck charakteristische hohe malerische Qualität aufweist, als eine Werkstattkopie nach einem verlorenen, vor dem Genter Altar entstandenen Original Jan van Eycks;¹ die neuere möchte in ihm ein vom Genter Altar abhängiges, nach dem Tod Jan van Eycks (†1441) entstandenes Werkstattprodukt sehen.² Beide Annahmen werden jedoch durch die neuesten naturwissenschaftlichen Untersuchungen des *Lebensbrunnens* widerlegt: die Unterzeichnungen weisen viele Veränderungen auf, so dass von einer Kopie nicht gesprochen werden kann, und die dendrochronologische Untersuchung deutet auf eine Ausführung der Tafel um 1428 hin.³ Es scheint sich also zu lohnen, auf das gesamte Forschungsproblem noch einmal etwas genauer einzugehen.

<2>

Die dem Madrider *Lebensbrunnen* (Abb.1) zugrundeliegende inhaltliche Vorstellung⁴ folgt nahezu wörtlich der apokalyptischen Vision vom Neuen Jerusalem, die Johannes zu Teil wurde: er sah »den Strom des lebendigen Wassers, klar wie Kristall, der ausgeht von dem Thron Gottes und des Lammes« (Off. 22, 1). Christus, der Gott der Apokalypse, thront unter einem hohen Baldachin, zu seinen Füßen liegt das Lamm, und darunter ergießt sich aus einer Öffnung das Wasser des Lebens, das über eine himmlische Wiese mit musizierenden Engeln fließt und schließlich den Brunnen im Vordergrund speist. Das »Wasser des Lebens« führt die eucharistischen Hostien mit sich, wodurch die Eucharistie als Unterpfand des Ewigen Lebens im Himmlischen Jerusalem erwiesen wird. Im Vordergrund ist der »Triumph der Ekklesia über die Synagoge« – wie der *Lebensbrunnen* auch heißt – dargestellt, denn die Ekklesia, die Gemeinschaft der Christenheit, sieht ihr Verständnis der Eucharistie bestätigt, was sie triumphieren lässt, während die Juden Verzweiflung befällt, weil sie erkennen müssen, dass sie den Prophezeiungen ihrer eigenen Schriften keinen Glauben geschenkt haben. Unter den Juden scheint nur ein einziger – der neben dem Hohepriester Kniende – bereit, den Irrtum einzusehen und seine Haltung zu ändern. Offensichtlich handelt es sich bei der Darstellung im Vordergrund in erster Linie um eine theologische Argumentation, für die es im Spätmittelalter in Nordwesteuropa eine gewisse Tradition gab.



1 Jan van Eyck, Genter Altar (Ausschnitt). Gent, Sint-Baafskathedraal

<3>

Die Madrider Tafel stammt aus dem Kloster Parral bei Segovia, wohin sie frühestens 1455 vom kastilischen König Enrique IV. gestiftet wurde. Weil das die erste Erwähnung der Tafel ist, nahm Josua Bruyn in seiner folgenreichen Untersuchung von 1957 an, dass der *Lebensbrunnen* um diese Zeit, jedenfalls nach dem Tod Jan van Eycks, von einem »leerling« des Künstlers für diesen spanischen Bestimmungsort geschaffen worden sei.⁵ Bruyn verschloss nicht die Augen vor den vielen stilistischen und auch kostümkundlichen Elementen, die auf eine frühere Entstehungszeit hindeuten; den Ausschlag für die Annahme einer späten Entstehung und der spanischen Bestimmung gab schließlich seine Überzeugung, dass es sich bei der Darstellung um ein aggressives antijüdisches Thema handele, dessen Voraussetzungen im judenfeindlichen Spanien des 15. Jahrhunderts, nicht aber in den Niederlanden zu finden seien.⁶ Dieses Urteil eines Niederländers ist wenige Jahre nach dem nationalsozialistischen Genozid an den Juden durchaus verständlich, es überrascht jedoch, wie unkritisch es in der Folge übernommen wurde.

<4>

Ein weiterer Punkt gibt ebenfalls zur Verwunderung Anlass. Alle diejenigen, die den *Lebensbrunnen* unter Berufung auf Josua Bruyn als ein nach dem Genter Altar entstandenes Werk ansehen, und das ist auch nach den erwähnten neuen Forschungsergebnissen der Fall, scheinen nicht beachtet zu haben, dass Bruyn das Verhältnis der beiden Werke zueinander offenbar ganz anders beurteilt hätte, wenn er nicht, der Ansicht Panofskys folgend, den Genter Altar für ein Konglomerat aus verschiedenen, ursprünglich nicht zusammengehörenden Tafeln betrachtet hätte. Eine inhaltliche Einheit des Genter Altars sei erst wahrnehmbar gewesen, nachdem Jan van Eyck 1432 die Tafeln zusammengefügt hatte.⁷ Es ist nicht zuletzt dieser Grund, der es ihm als ein Ding der Unmöglichkeit erscheinen ließ, dass der inhaltlich kohärente *Lebensbrunnen* vor dem Genter Altar entstanden sein könnte.⁸ Die Einheitlichkeit der Konzeption des Altars steht in der Forschung aber schon lange nicht mehr zur Debatte (s. dazu weiter unten), was notwendigerweise auch Folgen für die Entstehungsbedingungen des *Lebensbrunnens* hätte haben müssen; eine Revision unterblieb jedoch.

<5>

Man sieht nur, wie Goethe sagte, was man weiß; die Aufgabe des Kunsthistorikers sollte es jedoch sein, die behandelten Werke möglichst unvoreingenommen zu betrachten und sich mit den eigenen Augen ein Urteil zu bilden, das dann in die weiteren Überlegungen einfließt. Beim Madrider *Lebensbrunnen* schien dieser erste Schritt der Betrachtung aus der Mode gekommen zu sein, da sein formaler Charakter bei der Frage nach der relativen Entstehungszeit und damit nach dem Verhältnis der Madrider Tafel zum Genter Altar überhaupt keine Rolle mehr spielte. Man folgte ›blind‹ der Datierung und Zuschreibung Josua Bruyns. So herrscht in der neueren Van Eyck-Forschung völlige Einigkeit, dass der Madrider *Lebensbrunnen*, ein Werk mit ausgesprochen spätgotischen Stilmerkmalen, sehr viel ›später‹ als der in jeder Hinsicht modernere Genter Altar (Abb. 2) entstanden sei.⁹ Es dürfte schwerfallen, ein ähnliches Beispiel für ein kunstgeschichtliches Urteil zu finden, das in so krasser Weise dem Augenschein widerspricht. Zwar hat man versucht, anhand der Muster der Fliesen in verschiedenen Eyckischen Gemälden die angenommene Chronologie zu bestätigen, aber überzeugend wären diese Vergleiche nur, wenn eine Übereinstimmung mit dem übrigen Stilcharakter der Werke gegeben wäre, was jedoch nicht der Fall ist.¹⁰

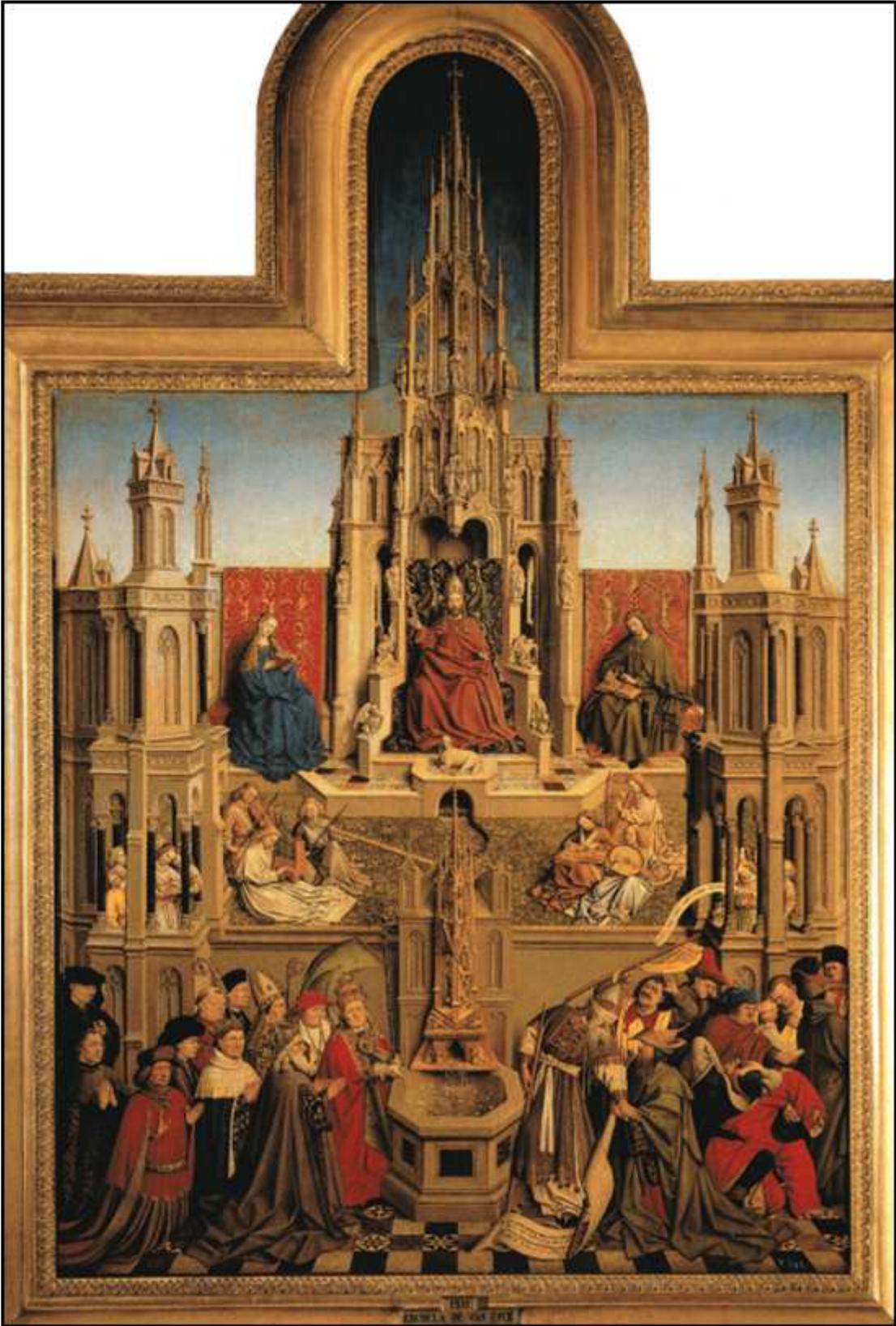


2 Jan van Eyck, Genter Altar (Ausschnitt). Gent, Sint-Baafskathedraal

<6>

Zwischen dem *Lebensbrunnen* und dem Genter Altar gibt es eine Reihe von inhaltlichen Gemeinsamkeiten, für die vor allem die drei thronenden Gestalten im oberen Register und der Brunnen mit dem Wasser des Lebens im unteren zu nennen sind. Wenn es aber, entsprechend der gängigen Annahme, wirklich zuträfe, dass der *Lebensbrunnen* den Genter Altar zur Voraussetzung hätte, dann müsste sich dieses Abhängigkeits- oder Vorbildverhältnis ja sichtbar niedergeschlagen haben. Genau das ist jedoch nicht der Fall. Es gibt in dem Madrider Werk kein einziges Detail, das in formaler Hinsicht die Kenntnis des berühmten Altars verraten würde. Man braucht nur auf die Gewänder der musizierenden Engel und der Gestalten im obersten Register zu achten. Von den prachtvollen Chormänteln aus verschiedenfarbigem Brokat der musizierenden Engel auf dem Altar (Abb. 2) findet sich bei den Engeln des *Lebensbrunnens* keine Spur; diese tragen noch die üblichen einfarbigen, tunikaartigen Gewänder (Abb. 3), die als typisch spätgotisch gelten können. Ebenso verhält es sich mit den Gewändern von Christus, Maria und Johannes dem Evangelisten in der

Thronetage, die auf dem *Lebensbrunnen* noch ganz schmucklos sind, auf dem Altar jedoch ebenfalls die prächtigsten, edelsteinverzierten Goldborten aufweisen, ganz zu schweigen von den mit üppigem Schmuck verzierten Kronen Christi und Mariens (Abb. 4). Soll man annehmen, dass ein Schüler oder Werkstattgehilfe Van Eycks vor all dieser Pracht, die so charakteristisch für den Genter Altar mit seinen atemberaubend monumentalen Gestalten ist, die Augen verschlossen hätte, um einen ›einfacheren‹ *Lebensbrunnen* zu malen? Hätte solches Verhalten etwa den Werkstattgepflogenheiten entsprochen? Ihr eigentliches Gewicht erhält diese Überlegung jedoch erst, wenn man bedenkt, wie der anzunehmende Auftraggeber des *Lebensbrunnens* im Anblick des Genter Altars reagiert haben könnte. Ist es auch nur im Entferntesten vorstellbar, dass er den Altar gesehen hat und sagte: »Ganz schön, aber das ist mir alles viel zu prächtig und pompös! Ich möchte lieber ein ähnliches, aber einfacheres Werk, eines, das aussieht, als wäre es zehn Jahre früher gemalt«. Eine absurdere Vorstellung ist sicher nicht denkbar. Auftraggeber, zumal solche, die sich Werke eines Jan van Eyck leisten konnten, wussten, was sie ihrem Prestige schuldig waren, sie wollten immer das Beste und das Neueste. Im 19. Jahrhundert mag es Fälle gegeben haben, wo ein Auftraggeber ein ›altertümliches‹, historisierendes Werk verlangte, aber für das 15. Jahrhundert ist das nicht anzunehmen. – Übrigens: sowohl die musizierenden Engel des Genter Altars als auch des *Lebensbrunnens* sind flügellos, was sie von allen Engeln der Zeit unterscheidet. Statt aber nun zu glauben, dass einzig und allein in diesem Punkt der Altar als Vorbild für den *Lebensbrunnen* gedient hätte, ist es sicher realistischer, hier eine persönliche Wahl des Künstlers zu sehen, deren differierende Gestaltung sich nur chronologisch erklären lässt.



3 Jan van Eyck (Werkstatt), *Lebensbrunnen*. Madrid, Museo del Prado



4 Jan van Eyck (Werkstatt), *Lebensbrunnen* (Ausschnitt). Madrid, Museo del Prado

<7>

Auch die fantastische Architektur des *Lebensbrunnens* mit ihrer extremen Überhöhung, ihren endlosen Filialen, den über Eck gestellten Türmen und den Strebepfeilern (s. Abb. 1) weist unverkennbar noch spätgotische, altertümliche Züge auf, wie sie in Jan van Eycks Werken ab dem Genter Altar nicht mehr vorkommen.¹¹ Die Architekturen in den späteren Werken Jan van Eycks haben alle die Gemeinsamkeit, dass sie auf fantastische Züge völlig verzichten, man gewinnt vielmehr unweigerlich den Eindruck, es könnte sich um real existierende Bauten handeln, die vom Künstler mit größtmöglicher Exaktheit wiedergegeben sind – ob es sich nun beispielsweise um die Nischen und den Innenraum auf der Außenseite des Genter Altares, den Kirchenraum der Washingtoner *Verkündigung*, das Kircheninnere der *Paele-Madonna* in Brügge oder den Turm der *Hl. Barbara* in Antwerpen handelt.

<8>

Die erwähnten Unterschiede der kostümlichen Details betreffen nicht nur ein Weniger oder Mehr an Schmuck, also eine quantitative Dimension, der größere Schmuckreichtum beim Genter Altar erweist sich vielmehr als ein Aspekt einer völlig neuen künstlerischen Gestaltungsqualität. Wie bei der Betrachtung der unterschiedlichen Architekturen angedeutet, erheben die Darstellungen des Altars einen völlig neuartigen Realitätsanspruch der wiedergegebenen Ereignisse. Die Figuren haben eine überzeugendere körperliche

Präsenz, die durch den reichen Schmuck, der die Blicke des Betrachters auf sich zieht, unterstrichen wird, sie befinden sich in einem als ›real‹ wahrnehmbaren Raum; ganz zu schweigen von der wunderbaren Landschaft mit ihren naturalistischen Details. Beim *Lebensbrunnen* kann von einer derartigen Darstellungspräsenz nicht die Rede sein, was aber sicher nicht an geringerer malerischer Qualität, als vielmehr an der früheren Entstehung liegen dürfte.

<9>

Auch in inhaltlicher Hinsicht offenbart sich die Priorität des *Lebensbrunnens* gegenüber dem Genter Altar. Bei Letzterem begegnen ebenfalls die wesentlichen Elemente der apokalyptischen Vision gemäß Offenbarung 22, 1, nämlich der Thron Gottes, das Lamm und das Wasser des Lebens, aber es fällt schwer, den inhaltlichen Zusammenhang und den Bezug auf die biblische Quelle zu erkennen – weshalb die Forschung ja auch lange an der Zusammengehörigkeit der verschiedenen Tafeln des Altars zweifelte. Wegen des eigenständigen oberen Registers mit dem thronenden Gott war es hier gar nicht möglich, »den Strom des lebendigen Wassers, der ausgeht von dem Thron Gottes und des Lammes« darzustellen; auch vom Lamm in der unteren Tafel, das auf dem Altar steht, geht kein Wasser aus, das den Brunnen des Lebens im Vordergrund versorgen würde, vielmehr erscheint der als ein ›autonomer‹ Brunnen, dessen Wasser unter dem Beckenrand entweicht und sozusagen von der Himmelswiese auf den realen Altar der Kapelle strömt, um auch hier die Identität von Eucharistie und Wasser des Lebens ins Bild zu setzen. Immerhin hat der Brunnen, entsprechend der Offenbarung, seinen Platz im Himmlischen Jerusalem; er ist nicht außerhalb lokalisiert, so dass er keinen Anlass zum Triumph der Ekklesia über die Synagoge geben kann. Der freistehende Altar mit dem Opferlamm gab hingegen Gelegenheit, eine große Schar von Engeln mit den Leidenswerkzeugen Christi um ihn herum verehrend niederknien zu lassen, was auf den ersten Blick als sinnvoll erscheint, in der apokalyptischen Vision jedoch keine Begründung findet und im Himmlischen Jerusalem nicht eigentlich am Platz ist. Die musizierenden Engel, mit denen sich der Lebensbrunnen begnügt und die im Genter Altar im oberen Register einen prominenten Platz einnehmen, gehören dagegen wie selbstverständlich zu dem endzeitlichen Triumph, den die Offenbarung verkündet.

<10>

Trotz aller gravierenden Unterschiede zwischen dem *Lebensbrunnen* und dem Genter Altar steht außer Zweifel, dass beiden Werken die apokalyptische Vision vom »Wasser des Lebens, das vom Thron Gottes und des Lammes ausgeht«, zu Grunde liegt. Die Frage, welche der beiden Realisierungen als die frühere zu gelten hat, beantwortet sich von selbst:

diejenige, die dem Text der Offenbarung ganz dicht folgt, also der *Lebensbrunnen*, muss die frühere sein; der Genter Altar wird dagegen nur als eine Variation der früheren Vorgaben verständlich. Es war schließlich eine große Kühnheit, beim *Lebensbrunnen*, aufgrund perspektivischer Konsequenz, Christus stark verkleinert im Hintergrund darzustellen; aber erst dieser Verstoß gegen die gewohnten Bedeutungsverhältnisse scheint verständlich zu machen, dass beim Genter Altar Christus und seine Begleiter auf eigenen Tafeln »aus dem Hintergrund« geholt wurden, um sich in Gestalten von überwältigender Nähe, Größe und Majestät präsentieren zu können.

<11>

Es gibt weitere triftige Argumente, die schon immer eine Entstehung des *Lebensbrunnens* nur vor dem Genter Altar als möglich erscheinen ließen und die nun durch die dendrochronologische Datierung auch bestätigt werden. Einige Vertreter der ›Christenheit‹, im Vordergrund, links des Brunnens, tragen zeitgenössische Gewänder, die den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts angehören und somit ein eindeutiger Hinweis auf die Entstehungszeit sind. Josua Bruyn hat diesen frühen Kostümen großes Gewicht beigemessen, sie allerdings in seinem Sinne als Verweis auf judenfeindliche Ereignisse in früherer Zeit in Segovia gedeutet.¹² Da diese jedoch durch eine angebliche jüdische Hostienschändung ausgelöst wurden, wäre zu erwarten, dass – wie in solchen Fällen üblich – der Hostienfrevel direkt ins Bild gesetzt worden wäre; die Darstellung des eucharistischen *Lebensbrunnens* passt dazu jedenfalls nicht.¹³ Unvereinbar mit Spanien ist ganz offensichtlich auch der burgundische Orden, dessen Collier, vielleicht vom »Knoestigen Stok«, der im Vordergrund ganz links kniende Mann mit Pelzmütze trägt. Auf jeden Fall wurde dieser Orden 1430 durch den von Philipp dem Guten gegründeten »Orden vom Goldenen Vlies« abgelöst, so dass hier zugleich ein zuverlässiger chronologischer Anhaltspunkt vorliegt.¹⁴

<12>

Die Bedeutung des *Lebensbrunnens* als eines frühen Werks von Jan van Eyck wäre sicher niemals bestritten worden, wenn die Tafel das sonst für Van Eyck charakteristische, außerordentlich hohe malerische Qualitätsniveau aufweisen würde. Da in dieser Hinsicht jedoch deutliche Defizite unverkennbar sind, lag die Schlussfolgerung nahe, in der Madrider Tafel eine späte Werkstattkopie nach einem frühen Werk Jan van Eycks zu sehen. Umso größer war deshalb die Überraschung, die die dendrochronologische Untersuchung der Madrider Tafel durch Peter Klein erbracht hat. Danach könnte das Gemälde bereits »à partir de 1414« entstanden sein; stelle man jedoch die übliche Lagerung der Bretter vor der Bemalung über einen Zeitraum von etwa zehn Jahren in Rechnung, »il est très probable

qu'elles ne furent peintes qu'à partir de 1428«.¹⁵ Auch wenn dieses Ergebnis einen gewissen zeitlichen Spielraum offenlässt, dürfte doch außer Frage stehen, dass damit alle Überlegungen, die auf eine Spätdatierung hinauslaufen, hinfällig sind. Die Entstehung in den zwanziger Jahren kann aber durchaus als eine nachdrückliche Bestätigung der oben dargelegten Beobachtungen verstanden werden, dass der *Lebensbrunnen* einer Zeit angehören muss, in der es den Genter Altar noch nicht gab.

<13>

Die Überraschung, die der dendrochronologische Befund darstellt, wird aber, wie schon angedeutet, noch übertroffen durch die Ergebnisse der Untersuchung mit Röntgenaufnahmen und Infrarotreflektographie. Wie Pilar Silva Maroto darlegt, sind bei dem *Lebensbrunnen* im Zuge der Ausführung des Gemäldes zahlreiche Änderungen an der Vorzeichnung vorgenommen worden, so dass es nicht möglich sei, das Bild als eine Kopie zu betrachten; vielmehr handele es sich um eine »création originale par un peintre qui connaissait les modèles eyckiens et la manière de travailler de Jean van Eyck«.¹⁶ Der Autor der jüngsten Publikation über den *Lebensbrunnen*, Bart Fransens, hat sich dieser Einschätzung angeschlossen.¹⁷

<14>

Das Ergebnis, das Pilar Silva Maroto aufgrund anscheinend eindeutiger Befunde präsentiert, kann jedoch nicht recht befriedigen. Als erstes wird man die Frage stellen müssen, ob es wirklich eine realistische Annahme sein kann, dass ein so anspruchsvolles und bedeutendes Werk wie der *Lebensbrunnen* von einem Werkstattmitglied Jan van Eycks in weitgehender Unabhängigkeit geschaffen wurde, von einem Maler also, der einerseits unbeschränkten Zugang zu den Materialien der Werkstatt gehabt hätte, dem aber andererseits das hohe Qualitätsniveau dieser Werkstatt unerreichbar blieb. Gäbe es dafür sonst ein Beispiel im Œuvre Jan van Eycks?

<15>

Ein Schwachpunkt in der Argumentation beider Autoren, Pilar Silva Marotos und Bart Fransens, ist ganz offensichtlich die von ihnen unbeirrt vertretene Ansicht, dass im *Lebensbrunnen* auch Vorbilder aus dem Genter Altar aufgegriffen worden wären. So meint Pilar Silva Maroto im Hinblick auf die Madrider Tafel zum Beispiel: »Dans le registre supérieur, le Christ et saint Jean, inspirés de *L'Agneau Mystique* ainsi que la Vierge«.¹⁸ Von einer Abhängigkeit in diesem Sinne kann jedoch, wie weiter oben dargelegt wurde, keine Rede sein; die genannten Figuren des *Lebensbrunnens* repräsentieren tatsächlich eine

frühere Stilstufe als die des Altars, was aber nicht nur für die Figuren, sondern für die ganze Tafel gilt.

<16>

Das Bemühen, entgegen jeder anschaulichen Evidenz im *Lebensbrunnen* Motive des Genter Altares auszumachen, hat wahrscheinlich eine wichtige Ursache auch in der traditionellen, aber unhaltbaren Vorstellung, dass der Altar, gemäß der berühmten Inschrift, noch vor 1426 durch den in diesem Jahr verstorbenen Hubert van Eyck begonnen worden wäre.¹⁹ Wenn das zuträfe, dann hätte in der Tat für den um 1428 gemalten *Lebensbrunnen* der Altar – zum mindesten im Entwurf – als Vorbild zur Verfügung gestanden. Aber die Inschrift kann längst nicht mehr als authentisch gelten, erst um die Mitte des 16. Jahrhundert wurde sie mit ihrem nachmittelalterlichen Wortlaut angebracht.²⁰ Der Genter Altar ist nicht, wie die Inschrift vorgibt, 1432 vollendet worden, sondern erst im Mai 1435, als der Auftraggeber Joos Vijd für seine Kapelle die tägliche Messfeier stiftete; es wäre abwegig anzunehmen, dass der Altar aufgestellt worden wäre, bevor die täglichen Messen stattfanden, die für den Auftraggeber letztlich wichtiger waren als jeder noch so prunkvolle Altar. Eine neuere dendrochronologische Untersuchung von Tafeln des Genter Altars hat im Übrigen bestätigt, dass der Altar erst mehrere Jahre nach dem Tod Huberts begonnen worden sein kann.²¹ Jan van Eyck kann die Arbeit erst nach der Rückkehr von der Reise auf die Iberische Halbinsel aufgenommen haben, das heißt frühestens zu Anfang des Jahres 1430.

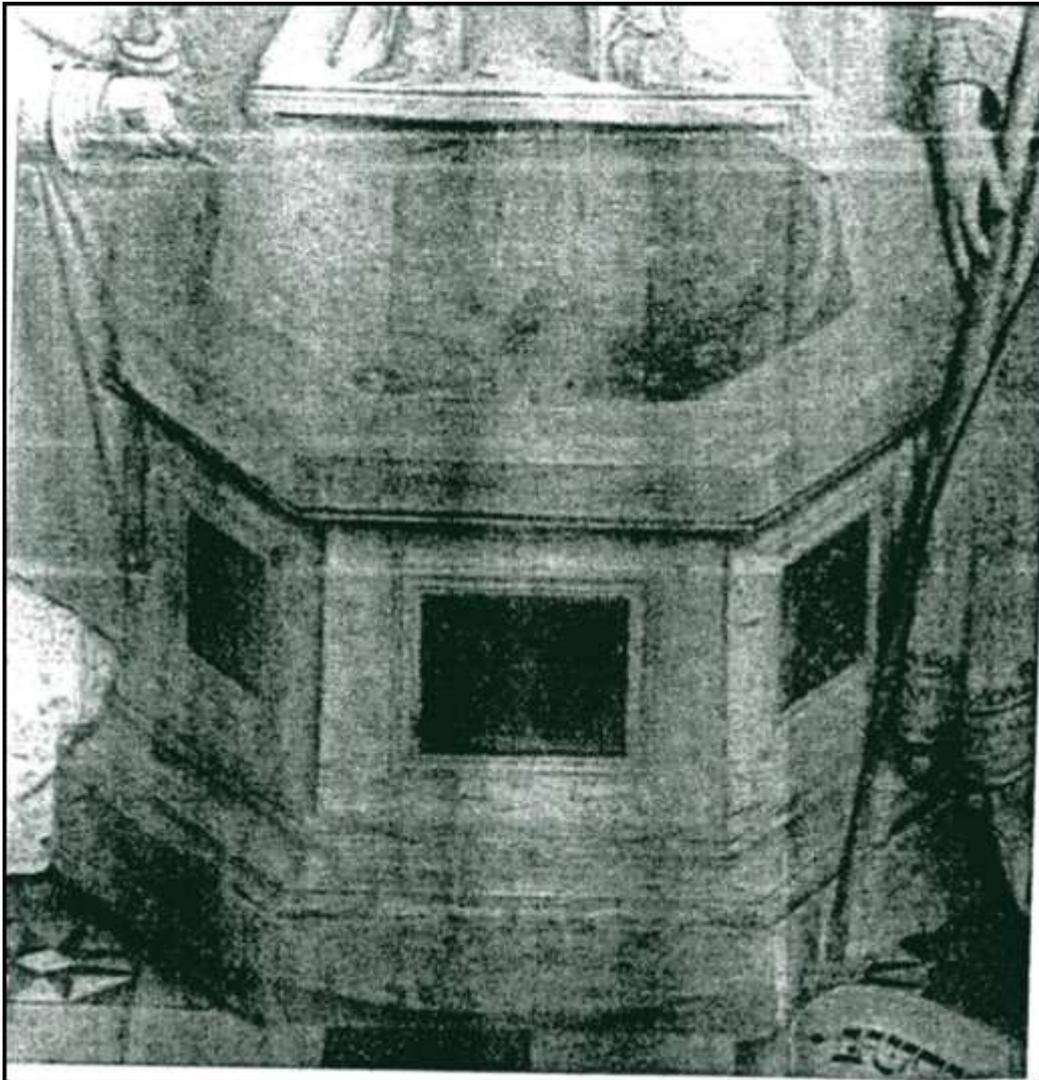
<17>

Von August 1428 bis Ende 1429 nahm Jan van Eyck an einer Gesandtschaftsreise nach Spanien und Portugal teil. Wenn der *Lebensbrunnen*, wie Peter Klein angibt, »ab 1428« gemalt wurde, dann hieße das, mit der Ausführung könnte entweder noch vor der Reise oder erst nach der Rückkehr, ab 1430, gerechnet werden. In letzterem Falle würde das wohl bedeuten, dass die Arbeit am Genter Altar erst entsprechend später aufgenommen worden wäre. In Übereinstimmung mit dem optischen Befund dürfte kein Zweifel bestehen, dass die beiden Werke nacheinander ausgeführt wurden: erst der *Lebensbrunnen* und danach der Altar.

<18>

Pilar Silva Maroto scheint nicht beachtet zu haben, dass sie selbst ein wichtiges Indiz für die Entstehung der Madrider Tafel ›vor‹ dem Altar liefert. Der Brunnen im Vordergrund, dem das Bild seinen Namen verdankt, war nämlich in der Unterzeichnung als ein ›runder‹ Brunnen angelegt: »au stade du dessin n'avait pas été conçue sa forme octogonale actuelle«²² (Abb. 5). Das ist ganz ungewöhnlich, denn wegen der naheliegenden Assoziation zur Taufe hatten

derartige Brunnen üblicherweise eine oktagonale Form. Aufgrund der ursprünglich kreisförmigen Anlage des Brunnens erscheint es daher ausgeschlossen, dass dem Entwerfer des Madrider Bildes der oktagonale Brunnen des Genter Altars bereits bekannt war. Dagegen ist beim Altar dann offensichtlich die nachträglich oktagonale veränderte Brunnenform vom *Lebensbrunnen* übernommen und erweitert worden.



5 Jan van Eyck (Werkstatt), Lebensbrunnen, IRR-Aufnahme des Brunnens. Madrid, Museo del Prado

<19>

Wenn der *Lebensbrunnen*, wie nun feststehen dürfte, kein Derivat des Genter Altars ist, muss er als eine eigenständige künstlerische Leistung Jan van Eycks gewürdigt werden. Die Verbindung der apokalyptischen Vision vom Wasser des Lebens mit der lebenspendenden Eucharistie, die den Triumph der Ekklesia über die Synagoge bewirkt, greift eine Reihe von ikonographischen Vorbildern auf, hat hier aber eine ebenso originelle wie prägnante Gestaltung gefunden.²³ Umso dringlicher stellt sich dann freilich die Frage, wie es zu der Diskrepanz von originalem Entwurf und doch geringerer malerischer Qualität kommen

konnte, die ja von Anfang die Diskussion der Madrider Tafel bestimmte und die beiden gegensätzlichen Thesen zur Folge hatte. Handelt es sich dabei tatsächlich nur um entstellende Übermalungen, die dringend einer Restaurierung bedürfen, wie Pierre Colman annimmt?²⁴ Das wäre natürlich die ideale Lösung eines irritierenden Problems! Andernfalls sollte erwogen werden, ob es sich bei der Madrider Tafel – trotz aller *Pentimenti* – doch nicht um das Original Jan van Eycks, sondern um ein frühes Werkstattprodukt handelt. Es bedarf sicher nicht zu vieler Phantasie, sich vorzustellen, dass Jan van Eyck mit dem originalen *Lebensbrunnen* eine Darstellung geschaffen hat, die aufgrund ihrer anschaulichen Gestaltung und ihrer pointierten eucharistischen Aussage die Bewunderung seiner Zeitgenossen erregte und somit den Wunsch nach einer Replik auslöste. Erstaunlich wäre nur, wenn man annehmen müsste, dass Jan van Eycks großartige Erfindung allein in der letztlich unbefriedigenden Qualität der Madrider Tafel Gestalt gefunden hätte. Wofür das hypothetische Original bestimmt gewesen sein könnte, ist nicht bekannt,²⁵ Spanien dürfte jedenfalls kaum in Frage kommen, da dort weder der Kaiser als Oberhaupt der ›Ekklesia‹ noch ein burgundischer Orden sinnvoll gewesen wären. Dass es im Zuge der Anfertigung dieser Replik zu gewissen geringfügigen Änderungen gekommen wäre, brauchte nicht zu verwundern. Genaue Kopien nach Gemälden in der Art von ›Faksimiles‹ kommen in der altniederländischen Malerei ohnehin erst im späten 15. Jahrhundert auf.²⁶ Keines der von Pilar Silva Maroto beschriebenen *Pentimenti* wäre mit einer solchen Annahme unvereinbar, ob es sich um die Form des Brunnens, gekürzte Spruchbänder, weggelassene Rundbogenfriese oder Änderungen in den Gesichtern von Angehörigen der ›Ekklesia‹ handelt. Auch der Umstand, dass zunächst die Engel in den Türmen zur Gänze und dann erst die sie verdeckenden Säulen angelegt wurden, muss ihr nicht widersprechen, ebenso wenig die Tatsache, dass im oberen Register die Brokatvorhänge gemalt wurden, ohne Lücken für die Gesichter von Christus, Maria und Johannes auszusparen. Ein Indiz für eine Änderung des Entwurfs wird man darin sicher nicht sehen dürfen; es wäre jedoch denkbar, dass ein Werkstattspezialist für Brokatstoffe die Vorhänge ausgeführt hat, ohne sich, der rationelleren Arbeitsweise wegen, um die späteren Gesichter zu kümmern. – Kostümgeschichtlichen Argumenten kommt immer ein großes Gewicht zu, daher fragt es sich, ob die schwarze Kopfbedeckung, der ›Bourrelet‹ des Mannes in der zweiten Reihe, ganz am linken Rand, tatsächlich, wie Sue Jones meint²⁷, eine Datierung in die Mitte der 1440er Jahre notwendig macht. Sind damit alle bisherigen chronologischen Schlussfolgerungen in Frage gestellt? Wohl kaum, denn deren Argumente sind nicht so leicht auszuhebeln; gegebenenfalls – wenn der ›Bourrelet‹ tatsächlich so spät datiert werden muss – wäre dann eher damit zu rechnen, dass dieser Mann in den vierziger Jahren übermalt wurde, bei ihm sind starke Abweichungen von der Untermalung festgestellt worden.²⁸ Für eine spätere Übermalung, beziehungsweise endgültige Ausführung, scheint im

Übrigen auch die sehr subtile plastische Modellierung des Gesichtes zu sprechen, die sich von der gröberen und großflächigeren – mit einem Wort: teigigeren – Modellierung aller anderen Gesichter doch recht deutlich unterscheidet.

<20>

Sollte es sich bei der Madrider Tafel tatsächlich um eine frühe Kopie nach einem verlorenen Original handeln, wäre vielleicht noch am ehesten verständlich, dass die Qualitätskontrolle des Werkstattleiters Jan van Eyck nicht dem sonst üblichen Standard entsprach. Man könnte aber sicher auch spekulieren, ob die Tafel nicht während einer der zahlreichen reisebedingten Abwesenheiten Jan van Eycks, vielleicht sogar während der Reise auf die iberische Halbinsel in den Jahren 1428/29, von Werkstattmitgliedern vollendet wurde. – Wie auch immer, der Madrider *Lebensbrunnen* repräsentiert eine bedeutende frühe, noch vor dem Genter Altar entstandene Erfindung Jan van Eycks.

Bildnachweis

Abb. 1. Jan van Eyck, Genter Altar (Ausschnitt). Gent, Sint-Baafskathedraal (Archiv des Verfassers)

Abb. 2. Jan van Eyck, Genter Altar (Ausschnitt). Gent, Sint-Baafskathedraal (Archiv des Verfassers)

Abb. 3. Jan van Eyck (Werkstatt), Lebensbrunnen. Madrid, Museo del Prado (Archiv des Verfassers)

Abb. 4. Jan van Eyck (Werkstatt), Lebensbrunnen (Ausschnitt). Madrid, Museo del Prado (Archiv des Verfassers)

Abb. 5. Jan van Eyck (Werkstatt), Lebensbrunnen, IRR-Aufnahme des Brunnens. Madrid, Museo del Prado

1 S. dazu die ausführliche Literaturübersicht und Diskussion in Volker Herzner: Jan van Eyck und der Genter Altar; Worms 1995, S. 51 ff.

2 Josua Bruyn: Van Eyck problemen. »De levensbron«, het werk van een leerling van Jan van Eyck; Utrecht 1957. – Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530 (Begleitband zur Ausstellung im Groeningemuseum Brügge); Kurator: Till-Holger Borchert; Stuttgart 2002, S. 22 und 237 mit der älteren Lit. – Heike Schlie: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch; Berlin 2002, S. 33. – Leslie Ann Blacksberg: Between Salvation and Damnation. The Role of the Fountain in the Fountain of Life (Museo del Prado: Madrid), in: Het wellende water: de bron in tekst en beeld in de middeleeuwse Nederlanden en het Rijnland; red. Barbara Baert et al. (Symbolae Facultatis

Litterarum Lovaniensis. B; 34); Löwen 2005, S. 157–173. – Pilar Silva Maroto: Le dessin sous-jacent de deux peintures eyckiennes du Musée du Prado: Le Triomphe de l'Église sur la Synagogue, école de van Eyck, et Saint François recevant les stigmates, du Maître d'Hoogstraten, in: La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches; éd. par Hélène Verougstraete et al. (Le Colloque XV pour l'Étude du Dessin Sous-Jacent et de la Technologie dans la Peinture); Leuven 2006, S. 42–50. – Felipe Pereda: Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos; Madrid 2007, S. 109–114. – Till-Holger Borchert: Jan van Eyck; Köln 2008, S. 70 f. – Bart Fransen: Jan van Eyck, »el gran pintor del ilustre duque de Borgoña«. El viaje a la Península y la *Fuente de la Vida*, in: La senda española de los artistas flamencos; colaboraciones de Javier Barón et al.; Barcelona 2009, S. 105–125. – Felipe Pereda hat im September 2008 auf einem Symposium in Löwen einen Vortrag gehalten, der noch nicht publiziert ist: From literal to spiritual reading: reflections on the Spanish context of Van Eyck's Fountain of Life.

3 Silva Maroto (wie Anm. 2).

4 Dazu und zum Folgenden ausführlich Herzner (wie Anm. 1), S. 51 ff.

5 Bruyn (wie Anm. 2).

6 Bruyn (wie Anm. 2), S. 42 ff. Die Kapitelüberschrift bei Bruyn lautet »Hostiewonderen en anti-semitisme«, was jedoch unhistorisch ist. Auch Sue Jones: The use of patterns by Jan van Eyck's assistants and followers, in: Investigating Jan van Eyck, ed. Susan Foister et al., Turnhout 2000, S. 197–207, hier S. 202, spricht im Hinblick auf den *Lebensbrunnen* von »anti-semitic iconography«

7 Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character; Princeton 1953, S. 217; bzw. Erwin Panofsky: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen; übersetzt und hrsg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick; Köln 2001, S. 219.

8 Bruyn (wie Anm. 2), S. 18.

9 Eine Ausnahme bildet nur Pierre Colman: Jan van Eyck et Jean sans Pitié (Mémoire de la Classe des Beaux-Arts: Collection in-8; sér. 3, t. 27); Brüssel 2009, S. 73 ff.

10 Vgl. Bruyn (wie Anm. 2), S. 19 ff. – Jones (wie Anm. 6), S. 201 ff. – Fransen (wie Anm. 2), S. 114.

11 Wenn Fransen (wie Anm. 2), S. 117, meint, dass sich der Entwerfer der Architektur des *Lebensbrunnens* an dem Baldachin hätte orientieren können, der sich, einem Gemälde P. F. De Noters zufolge, über dem Genter Altar befunden habe, dann hält er ein romantisches Phantasiegebilde des Malers für ein historisches Dokument. De Noter hat auch ein zweites Gemälde mit dem so gar nicht mehr vorhandenen Altar geschaffen, in dem dieser Baldachin eine völlig andere Gestalt hat (s. Elisabeth Dhanens: Hubert und Jan van Eyck; Königstein i. T. 1980, Abb. 44 und 45., S. 76 f.). Es gibt zudem Indizien, die auf eine völlig andere Art der originalen Bekrönung des Altares schließen lassen, S. Herzner (wie Anm. 1), S. 27 ff.

12 Bruyn (wie Anm. 2), S. 61.

13 Darauf weist Blacksberg (wie Anm. 2), S. 171 hin.

- 14 Diesen Aspekt betont auch Silva Maroto (wie Anm. 2), S. 43.
- 15 Silva Maroto (wie Anm. 2), S. 43.
- 16 Silva Maroto (wie Anm. 2), S. 47.
- 17 Fransen (wie Anm. 2), passim u. S. 122.
- 18 Silva Maroto (wie Anm. 2), S. 47.
- 19 Dazu und zum Folgenden ausführlich Herzner (wie Anm. 1) S. 152 ff.
- 20 Tobias Burg: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (*Kunstgeschichte*; 80); Münster 2007, S. 407, hält die Inschrift, obwohl ihm deren nachmittelalterlicher Wortlaut aufgefallen sein müsste, erstaunlicherweise für »eher konventionell« und somit für authentisch. - Hans Belting (Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden; München 2010, S. 268) dagegen stützt sich für seine revidierten Überlegungen zur Entstehung des Genter Altars auf die »Entdeckung«, dass die Inschrift erst aus dem 16. Jahrhundert stammt; allerdings hat er die Finesse, sie jemandem zuzuschreiben, der sie nicht gemacht hat und niemals daran denken würde, sie für sich in Anspruch zu nehmen.
- 21 Jozef Vynckier: Étude dendrochronologique de quelques panneaux de l'*Agneau Mystique* de Van Eyck, in: Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin 28, 1999/2000 (2002), S. 237–240. – S. dazu auch Volker Herzner, Rezension von Claus Grimm: Meister oder Schüler? Berühmte Werke auf dem Prüfstand; Stuttgart 2002, in: Journal für Kunstgeschichte 8, 2004, S. 42–47, bes. S. 46. – In der Van Eyck-Monographie von Borchert aus dem Jahre 2008 (wie Anm. 2) wird die wichtige Untersuchung Vynckiers nicht zur Kenntnis genommen.
- 22 Silva Maroto (wie Anm. 2), S. 45. – Meine wiederholte Bitte an Frau Dr. Silva Maroto um eine elektronische Datei der IRR des Brunnens für die Veröffentlichung, blieb leider unbeantwortet, daher liegt der Abb. 5 die Abbildung des Aufsatzes zu Grunde.
- 23 S. Herzner (wie Anm. 1), S. 60 ff.
- 24 Colman (wie Anm. 9), S. 131.
- 25 Pierre Colman (wie Anm. 9), S. 76, vermutet, dass Köln der ursprüngliche Bestimmungsort war und mit der Vertreibung der Juden aus der Stadt im Jahre 1424 in Zusammenhang steht. Seine Datierung der Tafel ins Jahr 1424 "au plus tard" sieht er in völliger Übereinstimmung mit dem Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung (a. a. O., S. 130 f.).
- 26 S. dazu Ariane Mensger: Die exakte Kopie. Oder: die Geburt des Künstlers im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, in: Envisioning the artist in the early modern Netherlands; ed. H. Perry Chapman (*Niederlands kunsthistorisch jaarboek* 59, 2009 [2010]), S. 195–221. – Doch sind in der Werkstatt Jan van Eycks auch mehrere Ausnahmen belegt: die beiden Darstellungen der *Stigmatisierung des Hl. Franziskus* in Turin und Philadelphia, sowie der *Maria am Brunnen* in Antwerpen und in Den Haag. Außerdem gibt es zahlreiche Repliken der beiden *Christus-Porträts* von Jan van Eyck.

27 Jones (wie Anm. 6), S. 202.

28 Silva Maroto (wie Anm. 2), S. 45.