

Inhalt

Vorwort	7
---------	---

Einleitung	11
------------	----

Niederländische Künstler als Exponenten der französischen Kunst um 1400 11 – ›Ars nova‹ 12 – Neue Farbigkeit, Licht und Schatten als entscheidende Faktoren 13 – Meister von Flémalle 16 – Zur Frage Flémalle–Campin 17 – Revolutionäre Neuerungen der Eyckischen Kunst 20 – Vergleich Lucca-Madonna–Madonna des Jacquemart de Hesdin 21 – Stilllegung des Blickes 24 – Primat der Malerei 25 – Fähigkeit zur stilltreuen Wiedergabe 26 – Heterogenität des Genter Altars 27 – Einbeziehung des Betrachters durch Spiegelung 27 – Empirische Perspektive 29 – Regionale und historische Voraussetzungen der altniederländischen Kunst 31 – Stillebencharakter der Kunst Jan van Eycks 32

Der Meister von Flémalle	35
--------------------------	----

Werk-Altar von 1438 als chronologischer Anhaltspunkt 35 – Malouels Pitié de Notre Seigneur 37 – Dreifaltigkeitsdarstellungen des Meisters von Flémalle: Löwen, Frankfurt, Leningrad 39 – Zu den stilistischen Wurzeln des Flémallers 40 – Sluter 40 – Skulptur des 13. Jahrhunderts 41 – Seilersche Grablegung 42 – Tradition des Saint-Sépulcre 43 – Devotionaler Charakter des Ereignisbildes 45 – Verlorene Kreuzabnahme des Meisters von Flémalle und ihre italienischen Voraussetzungen 47 – Zur Interieurdarstellung im späten Mittelalter: Lorenzetti, Giovanni da Milano 50 – Hieronymus im Gehäuse – Gelehrtenstube als Interieur 53 – Mérodealtar 54 – Säkularisierung religiöser Themen oder Sanktifizierung der Natur? 56 – Antagonismus von Bildfläche und Tiefenraum 56 Licht und Farbe 60 – Abkehr von der traditionellen Farbsymbolik 61 – Ikonographische Vorstufen des Mérodealtars 62 – Neutralisierung des Ausdrucks 63 – Realismus als Tarnung des Symbolgehalts? 64 – Vergegenwärtigung des biblischen Geschehens 66 – Geburt Christi, Dijon 67 – Vision der hl. Birgitta 68 – Einbeziehung der Hebammenepisode 73 – Bedeutung der Naturbeobachtung 74 – Anfänge des Porträts im 14. Jahrhundert 75 – Das Porträt im Schaffen des Meisters von Flémalle 76 *Farbtafeln 1-4 Seite 69-72*

Jan van Eyck	79
--------------	----

Probleme des Genter Altars 79 – Zur Biographie Jans 80 – Hubert ... »Maior quo nemo repertus«? 80 – Madonna des Kanonikus van der Paele 81 – Zur Chronologie der Madonnenbilder 82 – Rolin-Madonna 84 – Eine neue Art der Interieurdarstellung 84 Diskontinuität des Bildraumes – ›Raumsprünge‹ 86 – Hl. Barbara – Vorwegnahme von Landschaftsdarstellungen des 17. Jahrhunderts 86 – Ince Hall-Madonna – Problem der Einordnung 87 – Arnolfini-Doppelporträt 105 – Stillebenhafte Qualitäten 106 – Andeutung des Psychischen 107 – Porträts 108 – Bedeutung des Rahmens 110 – Unterschiede zu den Porträts des Flémallers 111 – Der Mann mit den Nelken 113 – Zur Frage von Jans Frühwerk 115 – Fête champêtre 115 – Höfische Gesellschaft beim Fischen 117 *Farbtafeln 5-20 Seite 89-104*

Der Genter Altar	119
------------------	-----

Schwierigkeiten der Händescheidung 119 – Zum Schicksal des Altars 120 – Ergebnisse der technischen Untersuchung 120 – Probleme bei der Auswertung der Untersuchungsergebnisse 121 – Planänderungen während der Ausführung 123 – Vorläufige Beschreibung des Altars 124 – Eindruck des Heterogenen 126 – Allerheiligenikonographie 127

Die Deesis und ihre Vorstufen 129 – Geschichte der Allerheiligenikonographie 130 – Lebensbrunnen, Madrid 132 – Veränderungen gegenüber der ersten Malschicht 135 – Diskrepanzen in der Raumauffassung 136 – Aufgeklappte Bildebene in der Lammanbelegung 136 – Andere Art der Landschaftsgestaltung in den Flügeln 138 – Verschiedenheit in der Gestaltung der Pflanzenwelt 140 – Unterschiede in der Gestaltung der Figuren 141 – Unterschiede in den Gesichtstypen 144 – Schlüsse aus den bisherigen Beobachtungen 144 – Paradies als irdischer Landschaftsraum 146 – Italienische Naturstudien 147 – Wechsel der Raumsicht im oberen Register 148 – Zum Stil der Deesis 149 – Jans Salvatorbildnis 151 – Musizierende Engel 152 – Adam und Eva 162 – Ursprüngliches Konzept der Außenflügel 164 – Stilistische Diskrepanzen zwischen Maria und Engel 164 – Zum Interieur der Verkündigungsszene 165 – Propheten und Sibyllen 167 – Untere Zone: Stifterpaar und Grisaillefiguren 168 – Schlußfolgerungen 169

Farbtafeln 21-27 Seite 153-160

Ausfalltafel des Genter Altars nach Seite 212

Das Problem Hubert van Eyck und das Turiner Stundenbuch

171

Drei Frauen am Grab, Rotterdam 171 – Verkündigung, New York 174 – Kreuzigung, Berlin 174 – Kolorit der Berliner Kreuzigung 177 – Turiner Stundenbuch 177 – Reiterzug am Meeresstrand und Frage der Datierung 179 – Hand G 180 – Die beiden großfigurigen Szenen der Hand G: *Virgo inter virgines* und *Kreuzauffindung* 182 – Gefangennahme Christi – Nachtdarstellung 186 – *Bas-de-page* Landschaften, Taufe Christi 187 – Geburt Johannis 188 – Totenmesse 189 – Vorwegnahme von Qualitäten der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts 190 – New Yorker Diptychon: Kreuzigung und Jüngstes Gericht 191 – Budapestere Kreuztragung 195 – Verhältnis des Turiner Meisters zur Eyckischen Kunst 197 – Katharinenvermählung, Nürnberg 198 – Epiphaniezeichnungen, Amsterdam und Berlin 199 – »Holländischer« Charakter der Werke des Turiner Meisters 200 – Gefangennahme Christi, London 201 – Verwandtschaften zur niederrheinischen Malerei 202 – Die Unterschiede zwischen der Kunst Jans und der des Turiner Meisters 202 – Unterschiede in der Raumgestaltung 203 – Unterschiede in der Farbigkeit 205 – Vergleiche mit der Berliner Kirchenmadonna und der Antwerpener Barbara 205 – Turmbau zu Babel 206 – Turiner Meister – Hubert van Eyck? 206 – Die Leistung Jan van Eycks 208

Editorische Notiz 214– Dank 214

Anhang

215

Anmerkungen 216 – Ausgewählte Bibliographie 218 – Bibliographie Otto Pächt 218 – Verzeichnis der angeführten Werke der Brüder van Eyck und des Meisters von Flémalle 220 – Register 222 – Photonachweis 224