

Arnolfini-Doppelbildnis

Eyck, Jan van

1434

Vereinigtes Königreich; London; National Gallery

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Arnolfini-Doppelbildnis

Bildnis 1

→ Eyck, Jan van

Bildnis 2

→ Eyck, Jan van

Diskussion: Johannes de eyck fuit hic

Literaturverzeichnis

Künstler: Eyck, Jan van

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Gennadii Saus Segura

Quelle: Gennadii Saus i Segura

Lizenz: PD

Alternativtitel Deutsch:	Arnolfini-Bildnis; Arnolfini-Hochzeit; Arnolfini-Verlöbnis
Titel in Originalsprache:	Het portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw; Het portret van Arnolfini
Titel in Englisch:	The Arnolfini-Portrait; The marriage of Giovanni (?) Arnolfini and Giovanna Cenami (?); Portrait of Giovanni (?) Arnolfini and his Wife
Datierung:	1434
Ursprungsregion:	altniederländischer Raum
Lokalisierung:	Vereinigtes Königreich; London; National Gallery
Lokalisierung (Detail):	Inventarnummer: 186
Medium:	Tafelbild
Material:	Öl

Bildträger:	Holz (Eiche)
Maße:	Höhe: 81,8 cm; Breite: 59,7 cm
Maße Anmerkungen:	die Maße entsprechen der bemalten Oberfläche, Größe der Tafel gesamt: 84,5 x 62,5 cm; ursprünglicher Rahmen verloren
Iconclass:	42D - betrothal and marriage
Signatur Wortlaut:	Johannes de eyck fuit hic
Datierung Wortlaut:	1434
Signatur/Datierung Position:	signiert, datiert: oberhalb des Spiegels auf der rückwärtigen Wand
Auftraggeber/Stifter:	unbekannt
Provenienz:	Don Diego de Guevara (erster dokumentierter Besitzer); Margarete von Österreich (Inventareinträge 17.7.1516, 9.7.1523, 17.4.1524); nach einer bewegten Geschichte und mehreren Besitzern im Juni 1842 Ankauf durch die National Gallery London von Major James Hay
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	unbekannt

Zur Provenienz.¹

Verweise

1. Zur detaillierten Provenienz vgl. Campbell 1998, 174-178.↵

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Gennadii Saus Segura

Quelle: Gennadii Saus i Segura

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert; aufgehellt

Lokalisierung im Objekt:	zweite Figur von links im Spiegel im Hintergrund
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	Frontalansicht
Blick/Mimik:	Blick nicht erkennbar
Gesten:	rechter Arm (im Bild linker) angewinkelt; linker Arm (im Bild rechter) vor den Körper geführt
Körperhaltung:	aufrecht; leicht nach links gedreht; evtl. Schulterblick (?)
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	im Spiegel; als Spiegelung auf einen bildexternen Raum verweisend; durch einen Türrahmen in eine Stube schreitend (die Szene gibt den vordergründig gemalten Bildraum wieder); steht dem Paar gegenüber, das im Spiegel als reflektierte Rückenfiguren erscheint
Formale Besonderheiten:	Spiegelung
Kleidung:	Chaperon
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Figuren im Gemälde

Forschungsergebnis: Eyck, Jan van

Künstler des Bildnisses:	Eyck, Jan van
Status:	kontrovers diskutiert
Status Anmerkungen:	In den Analysen wird konkret auf die eine oder andere Figur im Spiegel Bezug genommen, teils bleibt aber auch offen, welche Figur gemeint ist. Im Forschungsstand sind die Stellungnahmen zusammengefasst.

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Voll	1906	Voll 1906 - Die altniederländische Malerei von Jan	29f	Details Voll thematisiert die gespiegelten Figuren, ohne sie konkret zu identifizieren.
Bejahend	Weale	1908	Weale 1908 - Hubert and John van Eyck	72	-
Bejahend	Friedländer	1924	Friedländer 1924 - Die van Eyck	57	-
Skeptisch/ verneinend	Benkard	1927	Benkard 1927 - Das Selbstbildnis vom 15	XII	-
Bejahend	Goldscheider	1936	Goldscheider 1936 - Fünfhundert Selbstportraits	15	Details vorsichtig zustimmend
Bejahend	Hartlaub	1951	Hartlaub 1951 - Zauber des Spiegels	98	-
Bejahend	Davies	1954	Davies 1954 - The National Gallery London	118- 120, 123	-
Bejahend	Hager	1955	Hager 1955 - Ein Spiegelmotiv bei Jan van	45, 48f	-
Bejahend	Hall	1963	Hall 1963 - Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars	96	-
Bejahend	Neumeyer	1964	Neumeyer 1964 - Der Blick aus dem Bilde	18	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Snyder	1967	Snyder 1967 - Jan van Eyck	169	-
Bejahend	Vilain	1970	Vilain 1970 - L'autoportrait caché dans la peinture	53f	-
Bejahend	Chastel	1971	Chastel 1971 - Art et Civilisation	539	-
Bejahend	Panofsky	1971	Panofsky 1971 - Early Netherlandish Painting	203	-
Bejahend	Dhanens	1980	Dhanens 1980 - Hubert und Jan Van Eyck	203f, 226	-
Bejahend	Białostocki	1980	Białostocki 1980 - Begegnung mit dem Ich	29f, 34f	-
Bejahend	Schickel	1982	Schickel 1982 - Narziß oder die Erfindung	25	-
Bejahend	Meyer zu Eissen	1982	Meyer zu Eissen 1982 - Spiegel und Raum am Beispiel	28-30, 31 (Anm. 11)	-
Bejahend	Baumann	1986	Bauman 1986 - Early Flemish Portraits 1425-1525	22	-
Bejahend	Georgel	1987	Georgel 1987 - Artisans, savants	125-127	-
Bejahend	Białostocki	1988	Białostocki 1988 - The Message of Images	94	-
Bejahend	Jansen	1988	Jansen 1988 - Similitudo	102f	-
Bejahend	Pächt	1989	Pächt 1989 - Van Eyck	27f, 106f	-
Bejahend	Seidel	1989	Seidel 1989 - Jan van Eyck's Arnolfini Portrait	81f	-
Bejahend	Ridderbos	1991		96	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
			Ridderbos 1991 - De melancholie van de kunstenaar		
Bejahend	Šebková- Thaller	1991	Šebková-Thaller 1991 - Jan van Eycks Selbstzeugnisse	1-6, bes. 4	-
Bejahend	King	1991	King 1991 - Representations of Artists	230f, bes. 231	-
Skeptisch/ verneinend	The National Gallery London	1991	The National Gallery London (Hg.) 1991 - Giotto to Dürer	260	-
Bejahend	Šebková- Thaller	1992	Šebková-Thaller 1992 - Sünde und Versöhnung in Jan	55f	-
Bejahend	Stoichiță	1992	Stoichiță 1992 - Nomi in cornice	295	-
Bejahend	Preimesberger	1993	Preimesberger 13./14.11.1993 - Der zweite Phidias	67	-
Bejahend	Castelnuovo	1993	Castelnuovo 1993 - Das künstlerische Portrait	62	-
Bejahend	Schweikhart	1993	Schweikhart 1993 - Das Selbstbildnis im 15	16	-
Skeptisch/ verneinend	Carroll	1993	Carroll 1993 - In the Name of God	99	-
Bejahend	Asemissen/ Schweikhart	1994	Asemissen, Schweikhart 1994 - Malerei als Thema der Malerei	70-74	-
Skeptisch/ verneinend	Belting	1994	Belting 1994 - Spiegel der Welt	135- 147, bes. 135, 141, 143	-
Skeptisch/ verneinend	Belting	1994	Belting 1994 - Die Erfindung des Gemäldes	71-74	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Marin	1995	Marin 1995 - Topic and Figures of Enunciation	205, 207	-
Bejahend	Schwartz	1995	schwartz 1995 - Beholdung and Its Displacements	235	-
Bejahend	Kemp	1996	Kemp 1996 - Die Räume der Maler	137f	-
Bejahend	Kulenkampff	1997	Kulenkampff 1997 - Spieglein, Spieglein an der Wand	293	-
Skeptisch/ verneinend	Arasse	1997	Arasse 1997 - Le sujet dans le tableau	35f	-
Skeptisch/ verneinend	Bertrand	1997	Bertrand 1997 - Le portrait de van Eyck	11f	-
Bejahend	Ferguson O'Meara	1998	Ferguson O'Meara 1998 - Francesco Petrarca and the Renaissance	247	-
Bejahend	Ainsworth	1998	Ainsworth 1998 - Gerard David	81	-
Bejahend	Campbell	1998	Campbell 1998 - The Fifteenth Century Netherlandish Schools	189, 216	-
Bejahend	Müller Hofstede	1998	Müller Hofstede 1998 - Der Künstler im Humilitas-Gestus	40-48, bes. 44, 46f	-
Bejahend	Marschke	1998	Marschke 1998 - Künstlerbildnisse und Selbstporträts	92	-
Bejahend	Alpers	1998	Alpers 1998 - Kunst als Beschreibung	302-304	-
Bejahend	Wolf	1998	Wolf 1998 - Arte superficiem illam fontis amplecti	28	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend	Stoichiță	1998	Stoichiță 1998 - Das selbstbewusste Bild	247	-
Bejahend	Wolf	1999	Wolf 1999 - Jenseits des Flusses	24, 26	-
Bejahend	Campbell	2000	Campbell 2000 - The Arnolfini Double Portrait	22f	-
Bejahend	Panofsky	2001	Panofsky 2001 - Die altniederländische Malerei	199	-
Bejahend	Uspenskij	2001	Uspenskij 2001 - La pala d'altare di Jan	73- 83, bes. 77f, 82f	-
Skeptisch/ verneinend	Yiu	2001	Yiu 2001 - Jan van Eyck	143, 149f, 155, 159f	-
Skeptisch/ verneinend	Herzner	2001	Herzner 2001 - Yvonne Yiu	212	-
Bejahend	Wolf	2002	Wolf 2002 - Schleier und Spiegel	245	-
Bejahend	Beyer	2002	Beyer 2002 - Das Porträt in der Malerei	42f	-
Bejahend	Schlie	2002	Schlie 2002 - Bilder des Corpus Christi	262f	-
Bejahend	Calster, van	2003	Calster 2003 - Of Beardless Painters and Red	479, 482f	-
Bejahend	Preimesberger	2004	Preimesberger 2004 - Selbstreflexivität	16-23	-
Bejahend	Ridderbos	2005	Ridderbos 2005 - Objects and Questions	66, 68	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Colenbrander	2005	Colenbrander 2005 - In Promises Anyone Can Be	422	-
Bejahend	Gludovatz	2005	Gludovatz 2005 - Der Name am Rahmen	146, 154f, 159-163	-
Skeptisch/ verneinend	Wedekind	2005	Wedekind 2005 - Die Entdeckung der Wirklichkeit	185f	-
Bejahend	Calabrese	2006	Calabrese 2006 - Die Geschichte des Selbstporträts	55-57	-
Bejahend	Augath	2007	Augath 2007 - Jan van Eycks Ars Mystica	205f	-
Bejahend	Burg	2007	Burg 2007 - Die Signatur	396, 412f, 432f, 436-438	-
Skeptisch/ verneinend	Wedekind	2007	Wedekind 2007 - Wie in einem Spiegel	338f	-
Bejahend	Borchert	2008	Borchert 2008 - Jan van Eyck	44	-
Bejahend	Campbell	2008	Campbell 2008 - Jan van Eyck	182	-
Bejahend	Ebert	2008	Ebert 2008 - Über den Tod hinaus	75	-
Bejahend	Salomon	2009	Salomon 2009 - Geertgen tot Sint Jans	49-55, bes. 50	-
Bejahend	Cumming	2009	Cumming 2009 - A Face to the World	13-21	-
Skeptisch/ verneinend	Legner	2009	Legner 2009 - Der Artifex	477	-
Bejahend	Kacunko	2010	Kacunko 2010 - Spiegel	233-235, 238-240	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend	Mey	2010	Mey 2010 - The Ghent Altarpiece and Performative	90- 92, bes. 91	-
Skeptisch/ verneinend	Gigante	2010	Gigante 2010 - Autoportraits en marge	100, 252f	-
Skeptisch/ verneinend	Damisch	2010	Damisch 2010 - Der Ursprung der Perspektive	434	-
Skeptisch/ verneinend	Yiu	2011	Yiu 2011 - Der Maler als Zeuge	249- 254, bes. 251 (Anm. 14)	-
Skeptisch/ verneinend	Scheel	2014	Scheel 2014 - Das altniederländische Stifterbild	bes. 324- 326, 354- 357	Details wertneutrale Wiedergabe des Forschungsstandes
Bejahend	Cleland	2015	Cleland 2015 - Rogier van der Weyden	18	-
Bejahend	Hall	2016	Hall 2016 - Das gemalte Ich	43, 45	-
Skeptisch/ verneinend	Warwick	2016	Warwick 2016 - Looking in the Mirror	258f	Details Der Autor spricht eine Selbstdarstellung nicht direkt an, gibt aber an, dass die Reflektion auf den Maler bei der Arbeit bezogen wäre.
Skeptisch/ verneinend	Bass	2020	Bass 2020 - Arnolfini's best friend	35f, 38, 41f	-
Bejahend	Draxler	2021	Draxler 2021 - Die Wahrheit der niederländischen Malerei	69f	-
Bejahend	Krabichler	2024	Krabichler 2024 - Vor aller Augen	209- 217	-

Voll (1906) verweist auf die schemenhaften Figuren im Spiegel, die nur in undifferenzierter Weise ausgeführt sind. Die Inschrift interpretiert er als Bestätigung dafür, dass Jan van Eyck als Zeuge der Trauung anwesend war.¹ Ohne eine konkrete Identifizierung vorzunehmen, bemerkt er zudem: „Es wäre uns doch sehr erwünscht sein Bildnis zu sehen.“²

1908 lenkt Weale die Aufmerksamkeit auf die Spiegelung im Arnolfini-Bildnis. Im Rund des Konvexspiegels erkennt er einen Teil des Bildraums und zudem ein Eichenportal, in dem zwei Figuren stehen. Der blau gekleidete Mann sei Jan van Eyck, begleitet von einem Jüngling in Scharlachrot.³

Friedländer (1924) interpretiert die beiden Figuren im Spiegel als Maler und Begleiter, die eintreten. In Abstimmung mit der Inschrift könne dies bedeuten, dass van Eyck als Zeuge anwesend war.⁴

Benkart (1927) deutet die Anwesenheit des Malers als „schattenhafte Annäherungen“. Das erste beglaubigte Selbstbildnis sieht er erst in Fra Filippo Lippis Marienkrönung verwirklicht.⁵

Goldscheider (1936) bemerkt, dass die als Selbstporträt vorgeschlagene Figur im Arnolfini-Spiegel keine erkennbaren Gesichtszüge aufweise. Dennoch könne sie über die Inschrift als Selbstbildnis beglaubigt werden, vorausgesetzt, man nehme an, dass Inschrift und Figur in direktem Bezug zueinander stehen.⁶

Davies (1945) greift Thesen auf, nach denen die Hauptprotagonisten des Bildes Jan van Eyck und seine Gattin wären und lehnt diese ab. Stattdessen folgt der Autor Panofskys Einschätzung, dass Jan van Eyck als Maler und Zeuge signiere.⁷ Die gespiegelten Figuren seien als Zeugen einer Hochzeit zu verstehen – eine dieser Figuren, so Davies, stelle den Maler selbst dar.⁸

Hartlaub (1951) hebt den Einsatz von Spiegeln als raumerweiterndes Motiv hervor, ein Element, das van Eyck als erster Künstler seit der Antike verwendet habe. Im Fall des Arnolfini-Doppelbildes habe der Maler mit seiner Spiegelung eine „lebendige Künstlersignatur“ geschaffen, die in der Funktion von Zeugenschaft stehe. Hartlaub spekuliert über den Produktionsprozess und vermutet, dass das Paar dem Maler nach der Feier Modell gestanden habe. Der Spiegel sei in diesem Zusammenhang ein Instrument der „Selbstbegegnung und des schöpferischen Selbstgefühls“.⁹

Hager (1955) verweist auf die Doppelrolle Jan van Eycks als Maler und Trauzeuge. Die inschriftlich identifizierte Figur im Spiegel gebe den BetrachterInnenstandpunkt vor und fungiere als Identifikationsfigur. Die RezipientInnen erblickten sich selbst in „verwandelter Gestalt“¹⁰ im Spiegel, in dem Bildraum und bildexterner Raum miteinander verschmelzen.¹¹

Hall (1963) listet in seiner Sammlung niederländischer Selbstporträts verschiedene Selbstbildnisse Jan van Eycks auf. Dazu zählen das integrierte Bildnis im Flügel der Gerechten Rittern des Genter Altars, die Spiegelung im Arnolfini-Bildnis sowie das autonome Bildnis mit rotem Turban. Darüber hinaus erwähnt der Autor eine

Kohlezeichnung, auf der auch Hubert van Eyck zu sehen sein soll, sowie eine weitere kleine Zeichnung.¹²

Neumeyer (1964) interpretiert die beiden Figuren im Spiegel als den Maler und einen Begleiter in der Funktion von Trauzeugen. Durch die Wirkung des raumerweiternden Spiegels könnten sich die BetrachterInnen mit diesen Figuren identifizieren, wodurch die Grenze zwischen den Welten des Bildes und des Publikums verschwimme. „Nie zuvor“, so Neumeyer „war in der abendländischen Kunst die Bedingtheit der Darstellung einer dinglichen Welt durch die Sicht des Künstlers so eindringlich vergegenwärtigt worden.“¹³ Van Eyck habe damit einen Grundstein für die selbstreferenzielle Malerei gelegt, die zeitnah etwa von Robert Campin im Werl-Altar¹⁴ rezipiert wurde und ihren Höhepunkt in Las Meninas¹⁵ finden sollte.¹⁶

Snyder (1967) stellt fest: „The world Van Eyck painted, however symbolic, was so real that he could put himself into it.“¹⁷ Der Autor befürwortet Thesen zu Selbstdarstellungen van Eycks in der Rolin-Madonna, im Arnolfini-Spiegel und in der Paele-Madonna.¹⁸

Vilain (1970) erkennt eine Entwicklungslinie von Spiegelungen und gespiegelten Selbstdarstellungen im Werk Jan van Eycks. Er unterscheidet dabei zwischen der Innovation des gemalten Spiegels und den gespiegelten Selbstdarstellungen in reflektierenden Oberflächen, wie sie im Arnolfini-Bildnis erstmals in die Malerei eingeführt wurden. Das gespiegelte Bildnis mit der roten Kopfbedeckung erfülle, ähnlich wie der geschriebene Namenszug, die Funktion einer Signatur. Während gemalte Spiegel stark rezipiert wurden, habe das gespiegelte Selbstporträt kaum Vorbildwirksamkeit ausgeübt. Vilain sieht lediglich im Werl-Altar ein System, das als direkte Nachfolge des Arnolfini-Spiegels samt Selbstdarstellung gewertet werden könne.¹⁹

Chastel (1971) betont in seinem Seminar zu Selbstporträts in der Renaissance die unerwartete, frühe und vielfältige Entwicklung flandrischer Selbstdarstellungen. Diese zeige sich etwa bei van Eyck. Er habe sowohl integrierte Porträts im Arnolfini-Doppelbildnis und in der Paele-Madonna geschaffen, die auf die Funktion des Spiegels verweisen, als auch möglicherweise ein autonomes Selbstporträt im Mann mit dem roten Turban hinterlassen, das die Rolle des Blicks thematisiere. Das in Italien verbreitete herkömmliche Selbstporträt in Assistenz habe erst gegen Ende des Jahrhunderts Einfluss auf die Niederlande ausgeübt.²⁰

Panofsky (1971) fokussiert auf die Zeugenschaft van Eycks im Hochzeitsbild. Diese werde durch die Inschrift und das Selbstporträt im Spiegel, das von einem weiteren Zeugen begleitet wird, verbildlicht.²¹

Białostocki (1980) erkennt sowohl die Anwesenheit des Malers als Selbstporträt im Arnolfini-Doppelbildnis als auch in der Paele-Madonna. In ihrer Kleinheit, Verborgenheit und geheimnisvollen Darstellung bezeugen sie das ingenium des Malers, offenbaren sich aber nur Eingeweihten. Im Arnolfini-Bildnis werde auch die selbstreferenzielle Aussage verstärkt, da die Inschrift über dem Spiegel keinen Hinweis auf das Werk enthalte, wodurch eine „direkte Beziehung“ zwischen der Person des Künstlers und dem künstlerischen Bildraum hergestellt werde.²² Darüber hinaus thematisiert Białostocki die Hände des

Malers. Van Eyck habe diese als Modelle für seine Porträts verwendet, was sich besonders in jenen Darstellungen zeige, in denen die rechte Hand ausgeführt sei (also ein Porträt der linken Hand des Malers) und die linke Hand (die Malhand van Eycks) verborgen bleibe, wie etwa im Porträt des Timotheus.²³

1988 greift Białostocki das Arnolfini-Doppelporträt erneut auf. Er legt den Fokus abermals auf die Spiegelung. Darin seien Betrachtende dargestellt, die außerhalb des Bildraums stehen und dennoch ins Geschehen eingebunden sind – eine dieser Figuren könne der Maler sein. Der Spiegel fungiere als Bild-im-Bild, das zugleich Dekoration, Symbol und Motiv sei. Es zeige die Virtuosität des Malers und ermögliche es, den gemalten Raum vollständig darzustellen.²⁴

Dhanens (1980) interpretiert die beiden Figuren im Spiegel als Zeugen der Handlung und den Spiegel selbst als übergreifendes Zeugnis der Gesamthandlung, die alle vier dargestellten Personen umfasst. In ihrem Katalogbeitrag hebt Dhanens die Funktion des Spiegels als Arbeitsbehelf hervor, geht jedoch nicht auf die Figuren als mögliche Bildnisse aus dem Umkreis des Malers ein.²⁵ In ihren weiterführenden Überlegungen zur Reflexion im Schild des hl. Georg in der Paele-Madonna zieht sie jedoch einen Vergleich, der eine solche Deutung nahelegt: Wie im Arnolfini-Spiegel stünden auch die gespiegelten Gestalten in der Paele-Madonna, unter denen sich zweifellos der Maler befinde, außerhalb des Bildraums. Die Künstlerfigur sei als gemalte Signatur zu werten.²⁶

Schickel (1982) betont die Differenz zwischen dem „gemalt-Dargestellte[n]“ und dem „gespiegelt-sich-Darstellende[n]“, die jeweils unterschiedliche Realitätsebenen repräsentieren. Das Arnolfini-Bildnis sei „sozusagen das Bild einer Doppelhochzeit.“ Mit der Spiegelung der Trauzeugen, von denen einer der Maler sei, werde zudem eine Ebene angesprochen, die diesseits des Gemäldes liege.²⁷

Meyer zu Eissen (1982) analysiert die Raumstruktur des Arnolfini-Bildnisses, die durch den raumerweiternden Effekt des Spiegels verschiedene Ebenen simultan erfahrbar mache. Die Komposition werde durch die beiden gespiegelten Personen, die als Trauzeugen fungieren, lesbar. Eine dieser Figuren sei der Maler, was die Inschrift verdeutliche. Der Handlungsablauf und -zusammenhang (die Autorin geht davon aus, dass ein eheliches Treuegelöbnis dargestellt werde) sei von der Spiegelung abhängig. Die Spiegelung mache eine klare Grenze zwischen Bildraum und Publikum unmöglich, vielmehr würden bildinterne Betrachter installiert, die aus externen resultieren. Im Anmerkungsapparat ergänzt Meyer zu Eissen, dass die Identifizierung des Malers ausschließlich über die Inschrift erfolge, da weder Porträtähnlichkeit noch Attribute, die auf das Handwerk hinweisen, erkennbar seien. Die Unterordnung des Bildnisses liege in der Tradition der frühen Entstehungszeit begründet – erst um 1500 sollte mit Dürer und seinen autonomen Selbstporträts eine Veränderung in der Entwicklung des Sujets eintreten.²⁸

Baumann (1986) hebt die überzeugende illusionistische Malerei van Eycks hervor. Um die realistische Darstellung weiter aufzuwerten, füge der Maler sein Spiegelbild ein. So trete van Eyck sowohl in der Paele-Madonna als auch im Arnolfini-Spiegel als Zeuge des Geschehens auf.²⁹

Georgel (1987) weist darauf hin, dass die ersten Porträts von Malern, in denen sich ihre Identität herauskristallisierte, Rollenporträts in Gestalt des hl. Lukas seien, während versteckte Selbstporträts hingegen selten auftreten. Als Beispiele hierfür nennt er die Spiegelung van Eycks im Arnolfini-Doppelporträt, in dem sich der Maler diskret als Außenstehender einfinde. Seine Anwesenheit werde durch die Inschrift bestätigt. Ebenso erscheint der Maler in der Paele-Madonna im Schild des hl. Georg, wo er möglicherweise einen Pinsel in der Hand halte. In beiden Fällen gelte, dass van Eyck durch die Reflexion seines Bildnisses dem Bildpublikum gegenüberzustehen scheine.³⁰

Jansen (1988) vergleicht den Rechtscharakter des Arnolfini-Doppelbildnisses mit dem des Léal Souvenir. In beiden Werken wirke die Kombination von Inschriften und dargestellten Figuren als ein von van Eyck inszeniertes System, das Zeugenschaft für die im Bild dargestellten Ereignisse ablege – im Fall des Arnolfini-Bildnisses bezeuge der Maler die Eheschließung. Obwohl Jansen nicht explizit auf eine Selbstdarstellung eingeht, schwingt diese Möglichkeit im Vergleich mit dem Léal Souvenir und der These, dass es sich dabei um eine Selbstdarstellung handelt, mit.³¹

Pächt (1989) legt den Fokus auf die Formulierung „fuit hic“ der Inschrift des Arnolfini-Bildnisses, die im Werk van Eycks singulär ist, und interpretiert sie als Bezeugung seiner Anwesenheit. Die Diskussion um den Inhalt der Tafel (Trauung, Vermählung, private Trauung) verfehle jedoch das eigentliche Wesen des Bildes. Dieses liege vielmehr in der örtlichen und zeitlichen Aktualisierung, die durch den Spiegel und die Inschrift geschaffen werde. Die Protagonisten erscheinen als passive Modelle, was einem Verweis auf den Akt des Malens gleichkomme.³² Van Eyck trete unabhängig von der Narration als Augenzeuge auf. Wie auch in der Paele-Madonna werde durch die Anwesenheit des Malers die dargestellte Szene bezeugt und damit glaubhafter gemacht.³³

Seidel (1989) untersucht die Bedeutungsebenen und die Wirkkraft von Spiegeln im magischen und juristischen Kontext. Ein Spiegel, so die Autorin, bestätige die Realität der Ereignisse. Van Eyck mache dabei deutlich, dass dem Spiegel nichts Magisches innewohne, sondern dass er vielmehr ein Produkt seines Handwerks sei. Durch die Signatur über dem Spiegel definiere sich der Maler mehr als Schöpfer, denn als Objekt des Spiegels, der ohne seine Kunstfertigkeit wirkungslos wäre. Der Spiegel werde so zum Ort des ingenium des Künstlers. Van Eyck schaffe eine Verbindung zwischen Maler und Spiegelmacher, ähnlich wie Alberti zeitgleich in seiner Erzählung über den sich spiegelnden Narziss als Erfinder der Malerei. Gleichzeitig breche die Signatur das System auf, da die Vergangenheitsform auf eine abgeschlossene Handlung verweise, wodurch eine Ambivalenz entstehe, da van Eyck in der Tafel nicht mehr präsent sein könne. Letztlich, so Seidel, lege nicht der Maler, sondern das Gemälde selbst Zeugnis ab.³⁴

Ridderbos (1991) geht von einem persönlichen Engagement des Malers aus, der durch Inschrift und Selbstporträt die Hochzeitszeremonie des Arnolfini-Paares bezeuge.³⁵

In einer späteren Untersuchung (2005) bildet Ridderbos die Forschungsgeschichte zur Deutung des Arnolfini-Doppelporträts ab und deutet die Inschrift in ihrer Vergangenheitsform als einen Verweis auf ein Illusionsspiel. Die BetrachterInnen müssten sich völlig der Vorstellungskraft des Künstlers hingeben, um das Bild als Widerspiegelung

der Realität zu erleben – der Künstler werde dabei zum Beobachter dieser im Spiegel reflektierten Realität. Weiters vergleicht Ridderbos die Spiegelung im Arnolfini-Bildnis mit der Reflexion im Schild des hl. Georg in der Paele-Madonna: Wie das reflektierende Schild dort auf das gesamte Gemälde als Medium verweist, erfülle der Arnolfini-Spiegel eine ähnliche Funktion, was darauf hindeute, dass das gesamte Porträt als Spiegel verstanden werden könne. Zudem lehnt Ridderbos Campbells These ab, wonach das Paar den Maler (den Freund) begrüßt, was sich im Spiegel zeige.³⁶

King (1991) zeigt sich äußerst skeptisch gegenüber der Existenz integrierter Selbstporträts in der deutschen und niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Sie thematisiert ausschließlich das Arnolfini-Bildnis, in dem sich der Maler angeblich spiegle und resümiert, dass es sich dabei um eine einzigartige Autorendarstellung handeln könnte. Sollte sich die These bestätigen lassen, so King, müsste das Bildnis im Zusammenhang mit frühen autonomen niederländischen Selbstporträts wie dem Bildnis des Meisters von Frankfurt mit Gattin³⁷ oder dem Porträt von Israhel van Mechenem mit seiner Frau³⁸ betrachtet werden.³⁹

Im Katalogeintrag der National Gallery von 1991 werden die Signatur und die gespiegelten Figuren im Arnolfini-Bildnis neutral behandelt. Die Inschrift könne als einfache Signatur interpretiert werden, während die gespiegelten Figuren als Ausdruck von van Eycks technischen Fähigkeiten in der Darstellung von Spiegelungen gesehen werden.⁴⁰

Šebková-Thaller (1991) stellt im Zusammenhang mit dem Arnolfini-Bildnis die Frage, inwiefern Selbstbildnissen und Signaturen mit Gottesfürchtigkeit in Verbindung gebracht werden können – einer Gottesfürchtigkeit, die sie van Eyck durch die Analyse der Paele-Madonna und deren Bezug zum Buch der Weisheit zuschreibt.⁴¹ Um dem Vorwurf eines selbstbewussten oder selbstbezogenen Zeugnisses zu entgehen, so die Autorin, umschreibe van Eyck seine Selbstbekundungen – etwa mit „fuit hic“. Ähnlich wie Albrecht Dürer mit der Formulierung „nach meiner Gestalt“ gebe er damit keine konkreten Hinweise auf sich selbst.⁴²

1992 führt Šebková-Thaller ihre Überlegungen weiter und interpretiert das Gemälde unter Einbeziehung biblischer Textzitate. Sie kommt zu dem Schluss, dass die beiden Gäste im Spiegel die dargestellte Szene bezeugen – der Maler als Handwerker und ein anonymer Begleiter, der als „Jedermann“⁴³ die Gesellschaft repräsentiere. Nach ihrer Deutung zeige das Gemälde eine „Unio mystica“⁴⁴ eines weltlichen Paares, an der zwei auserwählte Seelen teilnehmen, wodurch auch sie in die Mystik eintauchen und die Schöpfung fassbar wird.⁴⁵

Stoichiță (1992) untersucht komplexe integrierte Inschriften, darunter die im Arnolfini-Doppelbildnis. Er argumentiert, dass die traditionelle paratextuelle Funktion der Signatur hier durch eine intertextuelle ersetzt werde – der Autorenname erscheint nicht wie üblich am Rahmen, sondern im inneren Bildraum. Vorrangig bescheinige Jan van Eyck damit seine Anwesenheit als Zeuge. Die Figur im Spiegel zeige daher nicht den schaffenden Maler, sondern beweise seine Präsenz bei der Zeremonie.⁴⁶

1998 thematisiert Stoichiță die Unbestimmtheit der reflektierten Figuren im Arnolfini-Bildnis, die auf einen bildexternen Raum verweisen. Keine der beiden Figuren sei jedoch eindeutig als Maler gekennzeichnet. Ob es sich bei dem Mann mit dem roten Barett um Jan van Eyck handelt, könne daher nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Dennoch sei die

Spiegelung als auktoriale Einfügung verstanden worden, was etwa im Werl-Altar rezipiert worden sei.⁴⁷

Carroll (1993) interpretiert das Gemälde als ein Dokument, das Giovanna Cenami, der Gemahlin Giovanni Arnolfinis, Rechtscharakter einräume und sie zur Durchführung von Rechtsgeschäften befähige. Die Autorin hinterfragt die Rolle von Spiegelung und Signatur im Hinblick auf die kompositorische Erschließung des Gemäldes, das keine einheitliche Perspektive biete. Die BetrachterInnen richten ihren Blick auf den Spiegel, um festzustellen, dass sich dort bereits Figuren befinden. Das Gemälde verweise somit auf die Erfahrungen anderer. Keine dieser reflektierten Figuren könne jedoch der Maler sein, da sich dieser malend hätte darstellen müssen. Stattdessen lenke van Eyck die Aufmerksamkeit darauf, dass sein Gemälde einem Spiegel gleiche, der eine Vielzahl von Ansichten und Betrachtungen umfasse. Im Gegensatz zu einem Spiegel sei das Gemälde jedoch ein zweidimensionales, dauerhaftes Dokument und ein Kunstobjekt. Mit seiner Signatur gestehe van Eyck die Subjektivität und Authentizität seines Werkes ein und entlarve zugleich seinen Illusionismus.⁴⁸

Castelnuovo (1993) bringt die Selbstinszenierung im Arnolfini-Doppelporträt in Verbindung mit dem Selbstporträt von Pintoricchio in der Verkündigungsszene in Spello. Dieses fungiere wie ein gerahmtes autonomes Selbstporträt innerhalb des Freskenprogramms.⁴⁹ Nach Castelnuovo gehören sowohl das Porträt bei Pintoricchio als auch die Inschrift und der Spiegel bei van Eyck zum häuslichen Schmuck der jeweiligen Szenen. Dabei übernehme das Porträt bei Pintoricchio die Funktion der van Eyck'schen Inschrift.⁵⁰

Preimesberger (1993) erkennt in der Spiegelung in der Paele-Madonna einen kunsttheoretischen Dialog, der integral im Bild verankert ist. Im Zuge der Analysen dieses Marienbildes geht der Autor am Rande auch auf die Reflexion im Arnolfini-Doppelbildnis ein. Diese habe mit der Spiegelung in der Paele-Madonna gemeinsam, dass sich daraus die Position des Malers bzw. des Publikums vor dem Bild ableiten lasse. Die Spiegelung im Arnolfini-Porträt gelte als bildhafte Signatur, die durch die Inschrift bestätigt werde.⁵¹

Kulenkampff (1997) vergleicht das Arnolfini-Doppelporträt mit Las Meninas.⁵² Während sich van Eyck klein und zurückgenommen im Spiegel als Zeuge der Hochzeitszeremonie zeige – eine wichtige, aber nicht zentrale Figur – kehrt Velázquez die innerbildlichen Proportionen um und wird selbst zum Hauptdarsteller. Velázquez zeigt im Spiegel hinter sich das Bild, das er zu malen im Begriff ist, während van Eyck sich selbst im Spiegel erscheinen lasse.⁵³

Schweikhart (1993), der die Entwicklung des Selbstbildnisses im 15. Jahrhundert nachzeichnet, hebt Jan van Eycks herausragende Leistung hervor, Selbstdarstellungen in Form von Spiegelungen in Gemälden zu integrieren. So sei van Eyck im Arnolfini-Bildnis als Maler und Trauzeuge zu sehen.⁵⁴

Marin (1995) interpretiert das Selbstbildnis im Arnolfini-Spiegel als Akt der Selbstvergewisserung: Der Maler verankere sich durch seine Signatur in der Vergangenheit und im virtuellen Spiegelraum seiner zeitenüberdauernden Gegenwart. Der Spiegel sei wie ein Auge in das Werk eingeschrieben, „that, in the fictive space of the painted representation, captures its own contemplation of external space.“⁵⁵ Da ein Spiegelbild ein

natürliches Selbstbildnis sei, bewirke die Darstellung als Spiegelung eine Verdoppelung der Präsenz.⁵⁶

Kemp (1996) konzentriert seine Überlegungen auf die Rolin-Madonna, in der ein Chronotopos integriert sei. Die Figur mit Stab und rotem Chaperon auf der Brücke in diesem Gemälde vergleicht er mit dem Mann im Arnolfini-Spiegel – die beiden Figuren bestätigten sich gegenseitig als Selbstdarstellungen. In beiden Fällen trete der Maler mit einem Begleiter auf, den er in die Welt des Sichtbaren einführe. Urheber und Betrachter, Bilderzeugung, -vermittlung und -wahrnehmung würden so verdeutlicht.⁵⁷

Arasse (1997) weist auf die unterschiedliche Ausführung von Spiegelungen und Signatur hin und auf das Spannungsfeld, das zwischen der bloßen Anwesenheit und auch der Rohheit der Figuren und der kalligrafischen Inschrift entstehe. Signatur und Figuren stünden in unterschiedlicher Beziehung zu den BetrachterInnen, wobei die Spiegelungen in ihrer Unkenntlichkeit nichts zum Zeugenwert der Signatur beitragen würden.⁵⁸

Ferguson O'Meara (1998) führt die Identifikation des autonomen Londoner Porträts eines Mannes mit rotem Chaperon als Selbstporträt auf die Signatur und das Motto am Rahmen zurück, sowie auf den Blick des Dargestellten, der auf einen Spiegelgebrauch hinweise. Dies sei bei van Eyck erstmals zu sehen. Als weitere Belege für das autonome Selbstbildnis nennt er die Spiegelungen in der Paele-Madonna und im Arnolfini-Doppelbildnis, die den Mann mit ähnlichem Turban zeigen, jeweils in einer Position, in der er beim Malen gestanden haben dürfte.⁵⁹

Ainsworth (1998) sieht Jan van Eycks Selbstdarstellung im Arnolfini-Spiegel als Beginn einer Tradition von Selbstdarstellungen, in denen Maler als Beobachter heiliger Gegebenheiten auftreten.⁶⁰

Campbell (1998) interpretiert die Inschrift im Arnolfini-Bildnis als Hinweis darauf, dass der Mann in blauer Kleidung Jan van Eyck sei. Dieser scheine seinen linken Arm zu heben und einen Schritt nach vorne zu machen, als trete er gerade in den Raum ein, um die Hauptfiguren zu begrüßen. Die zweite Figur im Spiegel könnte ein Diener des Herzogs sein. Campbell erkennt eine Verbindung zur gespiegelten Selbstdarstellung in der Paele-Madonna⁶¹, schränkt jedoch ein, dass die Figuren zu klein seien, um Identifikationsmerkmale zu bieten.⁶²

2000 fokussiert Campbell erneut auf die Inschrift, die die Aufmerksamkeit auf den Spiegel lenke und impliziere, dass der reflektierte Mann in Blau Jan van Eyck sei. In Anlehnung an andere Signaturen, die den Bildinhalt erklären – etwa: „Mein Mann Johannes hat mich [...] vollendet“ auf dem Rahmen des Porträts der Margareta van Eyck⁶³ –, könnte die Inszenierung dazu dienen, die Bildwahrheit bzw. die Malerei zu bezeugen. Alternativ deutet Campbell die Inschrift „fuit hic“ als Hinweis darauf, dass van Eyck einen Raum seiner Fantasie geschaffen habe, den er malte, um mittels Kunst eine Wahrheit vorzutäuschen. Das Paar dürfte van Eycks Anspielung verstanden und sein Eindringen in ihr Porträt toleriert haben.⁶⁴

2008 greift Campbell das Sujet wieder auf und betont erneut, dass der Auftraggeber van Eycks Spiegelbild und der auffälligen Signatur zugestimmt haben müsse.⁶⁵

Asemissen und Schweikhart (1994) heben den individuellen Beitrag Jan van Eycks zur Entwicklung des neuzeitlichen Selbstbildnisses hervor. Dieser manifestiere sich in der Spiegelung seiner Person im Arnolfini-Bildnis und in der Paele-Madonna, in seiner Darstellung als Rückenfigur in der Rolin-Madonna sowie im Mann mit rotem Turban, dem vermutlich ersten autonomen Selbstbildnis der Neuzeit.⁶⁶ Im Arnolfini-Bildnis trete er mit einem weiteren Zeugen auf, was einem Rechtsakt im Zusammenhang mit dem Brautpaar gleichkomme. Diese Deutung werde durch die Inschrift verstärkt, die in ihrer Form an eine burgundische Urkunde erinnere. Van Eyck zeige sich im Spiegel in einer assistierenden Rolle, da er selbst eine solche Funktion innehatte. Er mache seine Anwesenheit sichtbar, ohne die Darstellung auszuweiten, und er male einen bildexternen Raum, dem er angehöre, ohne unmittelbar im Bild dargestellt zu sein. Dabei stelle er sich in Kommunikation mit dem Porträtpaar.⁶⁷

Belting (1994) interpretiert das Arnolfini-Bildnis in seiner Monografie Spiegel der Welt als gemalten Ehevertrag, wobei die Figuren im Spiegel als Trauzeugen fungieren.⁶⁸ Die Anwesenheit des Malers bei diesem Rechtsakt werde durch die Inschrift in notarieller Kanzleischrift verdeutlicht.⁶⁹ Der Spiegel „wirkt in seiner objektivierenden Eigenschaft wie eine Repräsentation des Gemäldes“;⁷⁰ die Gegenüberstellung von Gemälde und Spiegel sei ein Vergleich von Bild und Ereignis und verbinde die Handwerke Spiegelmacherei und Malerei, die in Brügge derselben Zunft angehörten.⁷¹

In der Publikation Die Erfindung des Gemäldes (1994) unterscheidet Belting erneut zwischen Inschrift und Spiegelung.⁷² Während die Inschrift die Anwesenheit des Malers bei der Trauung und somit den dargestellten Rechtsakts bestätige, fungieren die Figuren im Spiegel als Trauzeugen.⁷³ Ein ähnliches Verfahren sei im Werl-Altar zu sehen, wo die beiden betenden Ordensbrüder als Zeugen eines Stiftungsvertrags auftreten.⁷⁴

Schwartz (1995) wählt das Arnolfini-Bildnis, insbesondere den Spiegel, als Beispiel für seine Analysen zu Verknüpfungen von Bild- und BetrachterInnenwelten bzw. von Bildern als virtuelle Räume in der Renaissance. Über die Reflexe im Spiegel werde das Publikum vom eigentlichen Ort des Betrachtens in eine neue, figurativ definierte Umgebung versetzt. Beiläufig erwähnt Schwartz, dass es sich bei den Figuren im Spiegel um den Maler mit einer Begleitperson handeln könnte.⁷⁵

Bertrand (1997), der die These vertritt, Jan van Eyck sei in der Figur Giovanni Arnolfinis dargestellt, führt Argumente gegen die Identifizierung der im Spiegel abgebildeten Figur als den Maler an. Wesentlich sei, dass die Spiegelung eine bildexterne Realität darstelle. Die Spiegelungen hätten keinen Porträtcharakter und seien durch ihre auffällige rote und blaue Kleidung so gestaltet, dass sie eine Menschenmenge suggerieren.⁷⁶

Müller Hofstede (1998) analysiert die Figuren im Spiegel des Arnolfini-Bildnisses sowie die im Schild des hl. Georg in der Paele-Madonna als rhetorische Selbstverkleinerungen. Als solche huldigten sie dem Stifter.⁷⁷ Im Fall des Arnolfini-Bildnisses ergebe sich dies aus der Differenz zwischen dem ganzfigurigen Doppelporträt und der „ebenso signifikanten Selbstverkleinerung des Malers als Bescheidenheitsformel und Humilitas-Gestus“. Die Selbstdarstellung erfülle die Funktion eines Zeugen, was durch die Inschrift ausgedrückt werde, deren kaligraphische Gestaltung und Wortlaut („fuit hic“) der Amtssprache entlehnt

seien. Dennoch bewirkten der Schriftzug und das winzige Selbstporträt im Spiegel, dass die Aufmerksamkeit auf den Künstler gelenkt werde, da die BetrachterIn zu genauem Hinschauen animiert werde.⁷⁸

Marschke (1998) hebt die profane Funktion von schriftlichen und bildlichen Signaturen hervor. Im Arnolfini-Bildnis werde diese durch das Porträt im Spiegel erfüllt, in dem der Maler gemeinsam mit einem weiteren Mann als Trauzeugen auftrete. Seine Identität sei durch die an eine burgundische Urkunde erinnernde Signatur bestätigt. Marschke interpretiert das Gemälde als ein „dokumentierendes Ereignisbild mit der Funktion einer - gemalten - Beurkundung.“ Van Eyck signiere als Maler und als Zeuge der Narration.⁷⁹

Alpers (1998) weist auf die Kombination von schriftlichem und bildlichem Selbstverweis. Sie deutet sowohl die Inschrift als auch die Spiegelung als Selbstdarstellungen, die keine Aussagen zur Persönlichkeit des Malers machen, sondern vielmehr seine Anwesenheit im Bild belegen. Van Eyck trete als Zeuge einer Vermählung auf, wobei besonders seine Signatur das Bild zu einer Urkunde erhebe. Alpers verweist zudem auf weitere gespiegelte Selbstdarstellungen im Werk van Eycks, ohne diese näher zu kommentieren: die gespiegelte Figur im Schild des hl. Georg in der Paele-Madonna und die Reflexion eines Gesichts in einem Juwel an der Krone von Gottvater im Genter Altar.⁸⁰

Wolf widmet sich mehrfach den Spiegelungen im Konvexspiegel als virtuelles Zentrum des Arnolfini-Bildnisses. 1998 interpretiert er die Spiegelung als Selbstbildnis mit Begleiter als Zeugen der Handlung.⁸¹

1999 konzentriert Wolf seine Analyse auf die Zeitstruktur des Bildes, die durch die Vergangenheitsform der Inschrift ausgedrückt werde. Daneben sei die Spiegelung, wie im Schild der Paele-Madonna, eine „originelle Analogie zu Albertis [...] Narziß als Erfinder der Malerei“.⁸² Weiterführend gibt der Autor an, dass er im Werk van Eycks eine Reihe von Selbstdarstellungen sehe. Diese beginne mit dem Mann mit Turban, werde im Arnolfini-Bildnis und der Paele-Madonna fortgeführt und finde ihren Höhepunkt in der Rückenfigur der Rolin-Madonna.⁸³

2002 fasst Wolf seine Thesen neuerlich zusammen.⁸⁴

Uspenskij (2001) fokussiert auf Spiegelungen im Werk von Jan van Eyck und anderen, vorrangig niederländischen Malern.⁸⁵ Das gespiegelte Künstlerbild bei van Eyck – die Einführung des Ich-Autors im Genter Altar, der Paele-Madonna und im Arnolfini-Doppelbildnis – werde trotz des großen Einflusses von Jans Spiegelungen auf nachfolgende Maler nicht übernommen.⁸⁶ Das zeige sich etwa im Spiegel im Werl-Altar, der als Zitat van Eycks Arnolfini-Spiegel gelte, aber gänzlich anders motiviert sei. Während van Eyck sein eigenes Bildnis im Gemälde integriere, inszeniere Campin eine Spiegelung, die die Vision des Stifters verbildliche und die Grenzen zwischen physischer und metaphysischer Realität aufhebe, indem er die Präsenz von heiligen Figuren in der irdischen Welt zeige.⁸⁷

Yiu (2001) weist auf die offene und unlösbare Frage hin, welche der beiden Figuren im Spiegel des Arnolfini-Bildnisses den in der Inschrift erwähnten Maler darstelle,⁸⁸ und thematisiert die diffuse Ausführung der Gestalten, die keinen Porträtcharakter aufweisen. Auf dieser Grundlage entwickelt sie die These, dass die Figuren sowohl

Identifikationsmöglichkeiten für die BetrachterInnen als auch Spiegelungen von Personen sein könnten, die das Ereignis bezeugten:⁸⁹ „dieselbe Figur kann sowohl für den Maler als auch für den Betrachter stehen, eine Koinzidenz, die sich einmal realiter in der Person Jan van Eycks ereignet hat.“⁹⁰ Yiu hebt hervor, dass die gespiegelten Figuren grundlegend von anderen Selbstbildnissen vor 1500 abweichen. Sie seien gesichtslos, attributlos und in doppelter Ausführung dargestellt, wodurch sie die Unverwechselbarkeit des Dargestellten, die ein Selbstbildnis normalerweise anstrebe, negierten.⁹¹ Die Autorin schließt eine Selbstdarstellung im Spiegel aus und deutet die Figuren als auktoriale Einfügungen, die auf die Autorenschaft des Malers verweisen.⁹² Weiterführend bringt sie die beiden Männer mit dem Schauen und Sehen in Verbindung – der Grundvoraussetzung des Malens.⁹³ In der Paele-Madonna und der Rolin-Madonna, zwei nahezu zeitgleich entstandenen Gemälden, habe van Eyck Varianten des selbstreferenziellen, bildinternen Betrachters des Arnolfini-Bildnisses geschaffen.⁹⁴

2011 beschäftigt sich Yiu erneut mit dem Arnolfini-Bildnis und dabei insbesondere mit dem Spiegel samt seinem inhärenten Raumkontinuum und den beiden Figuren, die sie als einen Beleg „realer Augenzeugenschaft“ erkennt. Diese Zeugenschaft werde durch die realistische Malerei verstärkt und diene als Nachweis von Authentizität. Die beiden Figuren im Spiegel seien in einen Wahrheitsdiskurs eingebunden, der unabhängig vom Bildinhalt funktioniere. Trotz des Hinweises auf den Maler in der Signatur könne nicht festgestellt werden, wen die Figur verkörpere. Die schemenhafte Darstellung verhindere eine eindeutige Zuordnung – eine konkrete Zuschreibung eines Selbstbildnisses bleibe spekulativ, erörtert die Autorin in Wiederholung ihrer These aus dem Jahr 2001.⁹⁵ Wesentlich ist, so Yiu, dass auf die Gemachtheit des Bildes verwiesen werde und dass die Ambivalenz zwischen Inschrift und Spiegelfiguren die Wahrnehmung des Sichtbaren verschärfe. Die Autorenschaft van Eycks stehe in Verbindung mit dem Sehen als Vorbedingung der Malerei. Das Bild sei in „in einen selbstreferenziellen Diskurs integriert, der mit der Spannung zwischen dem spontanen Eindruck, das Gemälde stelle eine reale Situation dar, und der Einsicht in die Gemachtheit dieser kunstvollen Wirklichkeit spielt.“⁹⁶ Van Eycks Anspruch an das (Spiegel)Bild blieb zunächst singular und sollte erst im 16. und besonders im 17. Jahrhundert mit Gemälden von Parmigianino, Velázquez oder Clara Peeters wieder erreicht werden.⁹⁷

Herzner (2001) äußert sich in seiner Rezension zu Yius Deutung des Arnolfini-Bildnisses kritisch, insbesondere zu ihrer Auffassung der Spiegelmetapher. Er argumentiert, dass die gespiegelten Figuren unverkennbar Adelige in Hofkleidung aus dem Umkreis der Arnolfini seien, weshalb van Eyck nicht dargestellt sein könne. Auch die Vergangenheitsform der Signatur spreche gegen eine Selbstdarstellung des Malers.⁹⁸

Beyer (2002) legt den Fokus auf das Selbstverständnis des Malers, das sich im Arnolfini-Bildnis durch das Selbstporträt im Spiegel ausdrücke – im eigentlichen Zentrum der Tafel. Der Autor weist zudem darauf hin, dass fallweise auch in den großen Figuren eine Selbstdarstellung von van Eyck und seiner Frau angenommen werde. Er selbst deutet das Gemälde als Darstellung eines Eheversprechens mit Rechtscharakter, wobei das Selbstporträt im Spiegel die Funktion eines Zeugen erfülle. Bekleidet mit einem roten Turban sei es standesgemäß markiert, was die Identifikation des Malers ermögliche. Beyer

wertet Bildnisse mit rotem Turban – das autonome Londoner Porträt sowie die Assistenzporträts in der Rolin-Madonna, der Paele-Madonna und im Arnolfini-Spiegel – allesamt als Selbstdarstellungen van Eycks.⁹⁹

Schlie (2002) interpretiert den Spiegel im Arnolfini-Bildnis als Metapher des Unsichtbaren: Die sichtbare Welt (das Bild) spiegle die transzendente. Fallen Bild und Spiegel im gemalten Spiegelbild zusammen, so vereinen sich beide Welten, was sich exemplarisch bei van Eyck zeige. So wie sich van Eyck im Spiegel wiedergebe, so spiegle sich die Heilgeschichte im Gemälde. Die Aussage werde durch die Medaillons am Spiegel verstärkt.¹⁰⁰

Van Calster (2003) untersucht rote Kopfbedeckungen (Turbane, Chaperons, Kappen) und schlägt vor, dass diese als Referenzen auf den Malerberuf gewertet werden könnten. Dass Maler solche Kopfbedeckungen zur Kennzeichnung ihrer Selbstdarstellungen gewählt hätten, dürfte bekannt gewesen sein. Es sei plausibel, dass diese Tradition von Jan van Eyck begründet wurde, auch wenn dies nicht belegt werden könne.¹⁰¹ Van Calster sieht entsprechende Selbstdarstellungen mehrfach bei Jan van Eyck, etwa im Arnolfini-Doppelporträt, in dem er als Zeuge fungiere, und in der Paele-Madonna, in der er das Potenzial der Malerei über Illusionismus aufzeige.¹⁰²

Colenbrander (2005), der den Gemäldeinhalt als Morgengabe des Arnolfini interpretiert, deutet den im Spiegel aufscheinenden Maler, wie viele andere, als Zeugen. Ergänzend schlägt er vor, dass van Eyck das Gemälde möglicherweise als Geschenk für Arnolfini geschaffen habe – als ein originelles, witziges und kostbares Zeichen ihrer Freundschaft.¹⁰³

Gludovatz (2005) unterzieht das Bildnis und die Signatur einer umfassenden Analyse. Dabei hebt sie den Schwellencharakter der Signatur hervor, der sich durch ihre formale Abgrenzung ergebe. Die Gestaltung der feinen Linien erinnere an Tinte auf Pergament, was der Bildidee, dass die Inschrift auf einer Wand bzw. Mauer angebracht sei, widerspreche. Dieser formale Bruch verdeutliche, dass die Inschrift nicht auf die Handlung, sondern auf die Malerei selbst verweise.¹⁰⁴ Weiters beobachtet Gludovatz, dass der erste Buchstabe des Namens "eyck" exakt auf der Mittelachse des Gemäldes liegt, direkt oberhalb der linken Figur im Spiegel. Dies interpretiert sie als formalen Identifikationshinweis.¹⁰⁵ Im Kern des Bildes (und des Spiegelbildes) werde der Künstler trotz der Kleinheit der Reflexion zum Hauptdarsteller, wodurch van Eyck eine ideale BetrachterIn vorwegnehme und das Publikum leite.¹⁰⁶ Der Vergleich zwischen dem detailgenau ausgeführten Fenster im Bild und seiner auf das Fensterkreuz reduzierten Darstellung im Spiegel mache deutlich, dass weder innerbildliche Realität noch äußere Wahrheit gespiegelt sei. Vielmehr sei diese Kombination von Fenster und Spiegel ein kunsttheoretischer Verweis bzw. ein bildlicher Kommentar auf Albertis zeitgleich formulierte Theorie des Tafelbildes als offenes Fenster.¹⁰⁷ Van Eyck verweise mit seinem Selbstbildnis sowohl auf den produktiven als auch rezeptiven Aspekt des Künstlertums.¹⁰⁸ Wie in der Paele-Madonna, inszeniere sich van Eyck an einer Schnittstelle zwischen Bild- und BetrachterInnenrealität.¹⁰⁹ Zudem sieht Gludovatz christologische Bezüge: Die Mittelachse mit Namen und Person des Malers verläuft exakt links neben dem Gekreuzigten und (selbstbewusst) oberhalb des Christus-Bildnisses in den Medaillons des Spiegels.¹¹⁰

Calabrese (2006) analysiert die Mehrdeutigkeit der Inschrift „Johannes de Eyck fuit hic“ und fokussiert dabei insbesondere auf das „hic“ (hier). Je nach Lesart könne sich das „hic“ auf das Zimmer, die Szene, den Spiegel oder das gesamte Bild beziehen. Calabrese favorisiert keine der Deutungen, weist jedoch auf die Ironie hin, die sich aus der Kombination des kleinen Selbstbildnisses und der überdeutlich auf die Eigenhändigkeit hinweisenden Signatur ergebe. Im Vergleich mit einem Bildnis in Boschs Höllentafel merkt Calabrese an, dass van Eycks Selbstironie, die sich in der Darstellung als kleine Randfigur zeige, bei Bosch ins Sarkastische gesteigert werde.¹¹¹

Wedekind (2005) interpretiert den Arnolfini-Spiegel einerseits metaphorisch, andererseits als Hinweis auf den Konstruktionscharakter des Gemäldes. Der Spiegel zeige, dass die BetrachterInnen die Bildwelt nicht betreten könnten, da das Spiegelbild andere Personen darstelle. Van Eycks Fiktion sei durch optische Gesetze nicht erklärbar. Die Welt, die das Bildpublikum betritt, sei eine Vorstellungswelt Jan van Eycks, die er selbst bereits verlassen habe, wie seine Inschrift impliziere (fuit hic). Der Maler, der die Wirklichkeit erfassen solle, werde so zum Zeugen ihres Verlustes – ein Verlust, der sich aus der Ambivalenz des gemalten Spiegelbildes ergebe.¹¹²

2007 führt Wedekind aus, dass die Spiegelungen als Referenzfiguren für die BetrachterInnen fungieren. Sie stünden stellvertretend für ein Publikum, das das Gemälde bezeuge und die Zeiten überdauere. Die Figuren seien in eine „als-ob-Struktur“ eingeschrieben, die als selbstreferenzieller Beleg der künstlerischen Leistung wirke. Wedekind schließt aus, dass es sich bei einer der Figuren um den Maler handelt, da die Beistellung einer zweiten Figur die künstlerische Leistung van Eycks geschmälert hätte.¹¹³

Augath (2007) analysiert das Werk van Eycks vor dem Hintergrund spiritueller Strömungen der Zeit und geht dabei auch auf das Arnolfini-Doppelporträt ein. Der Arnolfini-Spiegel transferiere die Bildwirklichkeit, indem er den Raum und den Zusammenhang des Bildes sammle und weiterführe. Die Vergangenheitsform der Inschrift (fuit hic) markiere das Gezeigte als allgemeingültiges Ereignis, das van Eyck mit seinem Namen und dem Selbstbildnis bezeuge. Die BetrachterInnen als Alter Ego des Künstlers erkennen sich selbst in anderer Gestalt und bleiben so im Geschehen verortet.¹¹⁴

Burg (2007) analysiert in seinen Ausführungen zur Signatur vom Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert die Sonderrolle Jan van Eycks, insbesondere hinsichtlich seines außergewöhnlichen Signierverhaltens. Von den achtzehn erhaltenen Werken van Eycks sind elf signiert, wobei die meisten Signaturen auf den Rahmen angebracht waren, von denen einige verloren gegangen sind. Daher könne von einer noch höheren Zahl an signierten Werken ausgegangen werden.¹¹⁵ Ausnahmen hierzu bilden die in Gemälde integrierte Signaturen, wie im Porträt des Timotheus¹¹⁶ und im Arnolfini-Bildnis.¹¹⁷ Mit der Signatur im Arnolfini-Doppelporträt beteuere der Maler seine Anwesenheit beim dargestellten Geschehen, was durch eine der Figuren im Spiegel zusätzlich verstärkt werde. Die Ähnlichkeit des Schriftzugs mit einer Notariatsunterschrift unterstreiche diese Zeugenschaft, auch wenn das Fehlen eines Datums verdeutliche, dass das Gemälde nicht als Urkunde gedacht sei.¹¹⁸ Burg hebt hervor, dass die kalligrafische Erscheinungsform der Signatur und die Kombination von Signatur und Selbstdarstellung in der Zeit weder in

Italien noch in den Niederlanden in vergleichbarer Form zu finden seien.¹¹⁹ Burg widerspricht Yius Deutung, wonach die Selbstdarstellung als Alter Ego für die BetrachterInnen fungiere, was sich durch die Schemenhaftigkeit der Darstellung ergeben soll. Die unbestimmte Darstellung der Spiegelung sei vielmehr durch die geringe Größe der Figur (1,6 cm, mit einem Gesicht von 1,6 mm) formal bedingt. Burg interpretiert die Figur in blauer Kleidung als den Maler selbst, der in Begleitung eines Unbekannten auftrete. Es sei ein Sonderfall des Selbstporträts in Assistenz – ein Bildnis, das ein tatsächliches Geschehen bezeuge, dem der Maler beigewohnt habe. Das Bildnis, so Burg, unterstreiche den Inhalt der Signatur, der da lautet: Jan van Eyck war hier.¹²⁰

Borchert (2008) weist auf das winzige, das Geschehen bezeugende Selbstporträt Jans im Spiegel und auf die ihn begleitende Person hin.¹²¹

Ebert (2008) ordnet die gespiegelten Selbstdarstellungen im Arnolfini-Spiegel und in der Paele-Madonna als Grundlage für nachfolgende gespiegelte Selbstbildnisse in Stilleben ein. Besonders hervorgehoben wird der Maler Johann Wilhelm Preyer, der sich in seinem Stilleben mit Weinpokal¹²² im Weinglas spiegle. Preyer verschmelze Bild- und Handlungsraum, schaffe eine Verbindung zum bildexternen Raum und erhöhe durch seine Spiegelung sowohl seine Glaubwürdigkeit als auch die Authentizität der Darstellung. Wie van Eyck bezeuge er mit seinem Bildnis seine Malerei.¹²³

Salomon (2009) gibt in ihren Ausführungen zu Selbstdarstellungen bei Geertgen tot Sint Jans einen Überblick über Funktionen und ikonografische Konventionen nordischer Renaissance-Selbstdarstellungen. Als erster selbstreflexiver Künstler gelte Jan van Eyck, der sich in der Paele-Madonna und im Arnolfini-Bildnis mit gespiegelten Selbstdarstellungen verewigte. Im Arnolfini-Porträt verifiziert er sein Bildnis durch seine datierte Signatur – die Selbstdarstellung repräsentiere einerseits die selbstbewusste Präsenz van Eycks, andererseits sein Wirken als Maler.¹²⁴

Cumming (2009) analysiert die Miniaturfiguren van Eycks in der Rolin-Madonna (Rückenfiguren), der Paele-Madonna (Spiegelung im Schild des Heiligen) und im Arnolfini-Doppelbildnis (Spiegelung im Spiegel), die er allesamt als Selbstdarstellungen einordnet.¹²⁵ „[T]he painter does not make a spectacle of himself,“ resümiert Cumming, „Van Eyck's self-portraits are probably the smallest in art, certainly the most discreet, but their scale is in inverse proportion to their metaphysical reach.“¹²⁶ Im Arnolfini-Bildnis betritt der Maler im Spiegel, in Blau gekleidet, die Szene. Die Inschrift in der Vergangenheitsform und ihre Verbindung zur dargestellten Figur interpretiert Cumming als humorvolle Detaildarstellung: Während die Geschichte im Bild stillstehe, werde sie im Spiegel weitergeführt. Der Spiegel reflektiere den BetrachterInnenraum, der zeitlich unabhängig vom Bildraum existiere. Mit diesem Kunstgriff habe van Eyck das Bild mit offenem Ende erfunden. Das winzige Selbstporträt sei der Schlüssel zur Kunst. Es sei Zeuge und Erzähler und bezeuge die dargestellte Bildwirklichkeit.¹²⁷

Legner (2009) betont, dass die Anwesenheit des Malers im Arnolfini-Bildnis durch die Inschrift gegeben sei. Ein Selbstbildnis im Spiegel bestätigt der Autor jedoch nicht.¹²⁸

Damisch (2010) verortet das Arnolfini-Doppelporträt im Kontext der Entwicklung der Perspektive. Die beiden Zeugen im Spiegel seien Teil eines Bezugssystems, in das auch die Signatur eingebunden sei, die das Gemälde lesbar mache. Der Spiegel konzentriere das Sehen und schaffe einen Kreislauf von Blicken und Gegenblicken. Damisch zieht Parallelen zu Filippo Brunelleschis Experiment zur Perspektive anhand des Florentiner Baptisteriums, bei dem ein Spiegel und eine Tür als Bezugspunkte dienten, und sieht den Höhepunkt des Systems in Velázquez' Las Meninas.¹²⁹

Gigante (2010) benennt drei gespiegelte Selbstverweise Jan van Eycks: Reflexionen im Genter Altar, im Arnolfini-Doppelbildnis und in der Paele-Madonna.¹³⁰ Im Arnolfini-Bildnis korrespondiere die gespiegelte Figur mit der Signatur und fungiere als Identifikationsfigur für das Bildpublikum. Besonders wesentlich sei das Zusammenspiel mit der dominanten Signatur, deren vielschichtig deutbares „fuit hic“ auf die dargestellte Handlung (die Zeremonie), die Bildtafel (die Malerei) oder den Spiegel (den Ort der BetrachterInnen) bezogen werden könne – Gigante favorisiert die letzte Lesart. Die Spiegelung erscheine dabei relativ unsichtbar, sie könne wegen fehlender Berufsattribute nicht auf den Maler bezogen werden und zielen weniger auf Zeugenschaft ab, wie Panofsky sie interpretiert, sondern auf die Kommunikation mit dem Publikum. Der Spiegel zeige den Ort des Sehens der Rezipierenden und die Unbestimmtheit der anonymisierten Silhouetten ermögliche es, dass sich jede BetrachterIn mit ihnen identifizieren könne. Das Sehen des Malers werde so zum Sehen des Publikums.¹³¹

Kacunko (2010) betrachtet den Spiegel als Motiv und Metapher für die Kunst der frühen Neuzeit.¹³² Eine besondere mediale Beziehung zwischen Bild und Spiegelreflexion stelle sich im Falle von Selbstbildnissen ein, die üblicherweise nach dem Spiegel gemalt, jedoch selten als Spiegelbild aufgefasst würden. Eine herausragende Position nehme dabei Jan van Eyck ein,¹³³ dem der „Spiegel als Medium der Selbstdarstellung auch dazu [diente], seine eigene unmittelbare Präsenz und die Grenzen des gemalten Bildes aufzuzeichnen.“¹³⁴ Im Arnolfini-Spiegel erscheine einerseits der gemalte Innenraum, andererseits spiegelten sich darin Zeugen, die außerhalb des Bildes stehen. Der gespiegelte Mann mit Turban, der in Verbindung mit dem Londoner Porträt mit rotem Turban und einer der Rückenfiguren in der Rolin-Madonna stehe, könnte Jan van Eyck selbst darstellen.¹³⁵ Den Spiegelrahmen, der aus Medaillons mit christlichen Szenen besteht, interpretiert Kacunko als medialen Hinweis – als eine „Fusion der Formen des Spiegels und der Malpalette der Malerin Marcia“¹³⁶ und damit als eine mögliche Anlehnung an frühe Selbstdarstellungen von Frauen, wie sie in Boccaccios De Claris Mulieribus (1402) beschrieben sind.¹³⁷ Der Autor kritisiert bisherige Deutungen des Arnolfini-Spiegels, die seiner Meinung nach den Innovationsgehalt des Gemäldes nicht erfassen. Der Spiegel reflektiere nicht primär außerbildliche Inhalte, vielmehr „reflektiert [er] die außerbildlichen, davor stehenden Formen der Gegenwart; die außerbildlichen Inhalte sind nur noch als Geschichtsbilder in den Rahmen eingepreßt.“¹³⁸ Unter Verweis auf Willem van Haechts Die Kunstammer des Cornelis van der Geest,¹³⁹ das ein verschollenes Gemälde Jan van Eycks (Das Brautbad der Giovanna Cenami) mit einem Konvexspiegel zeigt, resümiert der Autor, dass der Künstler die Gattung Selbstporträt dank seiner Spiegelungen entdeckte, bevor das Motiv zum Standard wurde.¹⁴⁰

Mey (2010) untersucht den performativen Charakter des Genter Altars, der möglicherweise als Einladung an das Publikum gestaltet wurde, den Bildraum zu überwinden und einen Platz im Gemälde einzunehmen – dieser könnte im Genter Altar im Zentrum unterhalb der Anbetung des Lammes gedacht gewesen sein. Diese Idee überträgt Mey auf das Arnolfini-Doppelbildnis, wo durch die Position der Figuren im Spiegel den BetrachterInnen ein Platz zugewiesen und ein Einstieg ins Bild ermöglicht werde. Der Autor betont, dass die Spiegelungen im Arnolfini-Spiegel wie in der Paele-Madonna¹⁴¹ unbestimmte Schemen seien, die für beliebige BetrachterInnen stehen können.¹⁴²

Scheel (2014) führt eine detaillierte Übersicht über den Forschungsstand zu den Deutungsmöglichkeiten der Spiegelungen bei van Eyck, sowohl im Arnolfini-Bildnis als auch in der Paele-Madonna, an. Sie spricht sich gegen eine Profanisierung der Spiegelungen aus. Thesen zu Selbstdarstellungen gibt sie wertneutral wieder.¹⁴³

Warwick (2016) konzentriert sich auf das Potenzial der van Eyck'schen Spiegelungen, Bild- und bildexterne Räume zu verschmelzen. Im Fall des Arnolfini-Spiegels sind zwei Figuren zu erkennen: eine steht in der Position des Bildpublikums, die andere nimmt die des Malers ein, während dieser malte. Die Spiegelung sei somit mit der Entstehung der Tafel verbunden und stehe symbolisch für die Malerei selbst.¹⁴⁴

Cleland (2015) bespricht Jan van Eycks gespiegelte Selbstdarstellungen im Kontext von Rogier van der Weydens verlorenem Selbstporträt im Gerechtigkeitsbild in Brüssel, das von Cusanus wegen seines direkten Blickes aus dem Bild als „alles Sehender“ bezeichnet wurde.¹⁴⁵ Im Gegensatz dazu sei van Eyck ein Vorreiter bei der Gestaltung winziger und undeutlicher Figuren, die vermutlich als Selbstdarstellungen gedacht sind. Diese Bildnisse, wie sie im Arnolfini-Spiegel und in der Rüstung des hl. Georg in der Paele-Madonna zu finden sind, wirken, als stünden sie vor dem Werk und würden sich darin spiegeln. Damit spiele van Eyck auf seine Rolle als Schöpfer dieser lebensecht gemalten Szenen an, die eine Widerspiegelung der Wirklichkeit suggerieren. Die Unschärfe der Bildnisse verleihe ihnen eine ätherische Qualität, die sich von der bei van der Weyden beschriebenen unterscheide.¹⁴⁶

Hall (2016) verweist auf die allgemeine Annahme, dass van Eyck auf Basis der Inschrift tatsächlich „hier“ im Bild des Arnolfini-Doppelporträts anwesend sein könnte. So befinde sich der Maler in Begleitung einer weiteren Person im Spiegel und begrüße das Paar mit erhobener Hand. Die Anwesenheit aller Protagonisten in der Reflektion weise den Spiegel als Symbol des Individuums aus, zudem sei er als Zeichen Gottes, der Schöpfung und des Kosmos zu deuten. Neben den gespiegelten Selbstdarstellungen im Arnolfini-Porträt und der in der Paele-Madonna habe van Eyck mit seinem Porträt eines Mannes mit rotem Chaperon vermutlich auch das erste autonome Selbstporträt hinterlassen.¹⁴⁷

Bass (2020) greift Thesen zu van Eycks Selbstdarstellungen in Form von Spiegelungen im Arnolfini-Doppelbildnis und in der Paele-Madonna auf und argumentiert, dass die Spiegelung im Schild des Heiligen diejenige im Arnolfini-Spiegel bestätigen könnte. Es könne sich um den Künstler handeln, wenngleich die Inschrift im Arnolfini-Bildnis mehr Fragen aufwerfe, als sie beantworte: Welche der beiden Männer im Spiegel ist der Maler?

Wen repräsentiert die zweite Figur? Warum ist die Inschrift in der Vergangenheitsform gehalten, wenn der Künstler anwesend ist? Dennoch sei es nicht unmöglich, dass sich der Maler als interner Zeuge zeigt. Die Inschrift könne als Motiv der Verwirrung gedacht gewesen sein, um das Gemälde nicht nur als Präsentation der Dargestellten, sondern auch als Beleg künstlerischen Könnens zu verstehen. Sie zwingt die BetrachterInnen darüber nachzudenken, wie ein Künstler als Bewohner eines Kunstwerks wahrgenommen werden könne – nämlich auch in Form einer selbstreferenziellen Aussage.¹⁴⁸ Weiterführend fokussiert die Autorin auf das Hündchen im Arnolfini-Bildnis und zieht Vergleiche mit anderen gemalten Hunden. Sie verweist auf Vasaris Lobrede auf seinen verstorbenen Hund,¹⁴⁹ den sie als „witty self-portrait in disguise“¹⁵⁰ bezeichnet. Wie Alberti seinen Hund als Freund vorstellt und damit die Erinnerung an ihn wachhält, so zeige sich van Eyck als Schöpfer des Arnolfini-Bildnisses als bester Freund des Paares. „Van Eyck ensured the legacy of Arnolfini and his wife by creating a portrait that has roused viewers ever since with both curiosity about the couple and admiration for the cleverness of the work’s creator.“¹⁵¹ Abschließend verweist Bass auf Las Meninas als Gegenstück zum Arnolfini-Bildnis, das ebenfalls ein selbstreferenzielles Gemälde mit einem Hund ist.¹⁵²

Draxler (2021) erörtert das Arnolfini-Bildnis als eine Schnittstelle in einem räumlich-zeitlichen Gefüge, das durch die bildinhärente Schwelle im Spiegel, in der sich der Maler befindet, betont werde. Neben planimetrischen Bildachsen sei über den Spiegel auch eine räumliche Tiefenachse eingeschrieben. Inschrift und Porträt bestätigen die Anwesenheit des Malers und schaffen eine Aktualisierung, die sich im Betrachten des Bildes offenbare. Die Betrachtenden würden so zu Bezeugenden und bilden ein wesentliches Moment in einem System von inhaltlichen Verschränkungen.¹⁵³

Krabichler (2024) steht der These einer möglichen Selbstdarstellung im Arnolfini-Spiegel positiv gegenüber und bietet eine Zusammenschau relevanter Forschungsmeinungen zum metapikturalen Gehalt des Bildnisses und seiner Inszenierung.¹⁵⁴

Verweise

1. Voll 1906, 29f.↔
2. Ebd., 30.↔
3. Weale 1908, 72.↔
4. Friedländer 1924, 57.↔
5. Benkard 1927, VII.↔
6. Goldscheider 1936, 15.↔
7. Vgl. Panofsky 1934, 124.↔
8. Davies 1954, 118-120, 123.↔
9. Hartlaub 1951, 98.↔
10. Hager 1955, 48.↔

11. Ebd., 45, 48f.↔
12. Hall 1963, 96.↔
13. Neumeyer 1964, 18.↔
14. Robert Campin, Werl-Altar, 1438, Madrid, Museo del Prado.↔
15. Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, Madrid, Museo del Prado.↔
16. Neumeyer 1964, 18.↔
17. Snyder 1967, 169.↔
18. Ebd.↔
19. Vilain 1970, 53f.↔
20. Chastel 1971, 539. Zum autonomen Porträt vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↔
21. Panofsky 1971, 203; gleichlautend in Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 199. Die Funktion der Zeugenschaft beschreibt der Autor bereits 1934, allerdings ohne eine Selbstdarstellung zu thematisieren, vgl. Panofsky 1934.↔
22. Białostocki 1980, 29f, bes. 30, 34.↔
23. Ebd., 34f. Zum Porträt des Timotheus vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↔
24. Białostocki 1988, 94.↔
25. Dhanens 1980, 204.↔
26. Ebd., 226.↔
27. Schickel 1982, 25.↔
28. Meyer zu Eissen 1982, 28-30, 31 (Anm. 11).↔
29. Bauman 1986, 22.↔
30. Georgel 1987, 125-127.↔
31. Jansen 1988, 102f. Zu Jansens Überlegungen zu Léal Souvenir vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↔
32. Pächt (hg. von Schmidt-Dengler 1989), 106f.↔
33. Ebd., 27.↔
34. Seidel 1989, 81f.↔
35. Ridderbos 1991, 96.↔
36. Ridderbos 2005, 66, 68.↔
37. Vgl. weiterführend den Einleitungstext zum Meister von Frankfurt.↔
38. Irahel van Mechenem, von Selbstporträt mit Gattin, um 1490, London, British Museum.↔
39. King 1991, 230f, bes. 231.↔
40. The National Gallery London 1991, 260.↔
41. Šebková-Thaller 1991, 1-6.↔
42. Ebd., 4. Vgl. eine entsprechende Inschrift auf: Albrecht Dürer, Selbstbildnis mit Landschaft, 1498, Madrid, Museo del Prado.↔
43. Šebková-Thaller 1992, 55.↔

44. Šebková-Thaller 1992, 56.↵
45. Ebd., 55f.↵
46. Stoichiță 1992, 295.↵
47. Stoichiță 1998, 247.↵
48. Carroll 1993, 99.↵
49. Zum Selbstporträt Pintoricchios vgl. den Einleitungstext zu Pintoricchio.↵
50. Castelnovo 1993, 62.↵
51. Preimesberger 1993, 67; ähnlich in Preimesberger 2004, 16-23.↵
52. Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, Madrid, Museo del Prado.↵
53. Kulenkampff 1997, 293.↵
54. Schweikhart 1993, 16.↵
55. Marin 1995, 207.↵
56. Ebd., 205.↵
57. Kemp 1996, 137f.↵
58. Arasse 1997, 35f.↵
59. Ferguson O'Meara 1998, 247. Zum Mann mit rotem Chaperon vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↵
60. Ainsworth 1998, 81.↵
61. Campbell 1998, 189.↵
62. Ebd., 216.↵
63. Zum Bildnis der Margareta van Eyck vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↵
64. Campbell 2000, 22f.↵
65. Campbell 2008, 182.↵
66. Zum Mann mit rotem Turban vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↵
67. Asemissen/Schweikhart 1994, bes. 70f.↵
68. Belting 1994b, 135-147, bes. 135.↵
69. Ebd., 141.↵
70. Ebd., 143.↵
71. Ebd.↵
72. Belting 1994a, 71-73.↵
73. Ebd., 73.↵
74. Ebd., 74.↵
75. Schwartz 1995, 235.↵
76. Bertrand 1997, 11f.↵
77. Müller Hofstede 1998, 40-53.↵
78. Ebd., 40-48, bes. 44, 46f.↵

79. Marschke 1998, 92.↵
80. Alpers 1998, 302-304.↵
81. Wolf 1998, 28.↵
82. Wolf 1999, 24.↵
83. Ebd., 26.↵
84. Wolf 2002, 245.↵
85. Uspenskij 2001, 73-83. Zu Details zu Uspenskij's Überlegungen vgl. den Forschungsstand zur Spiegelung im Ring von Gottvater im Genter Altar.↵
86. Uspenskij 2001, 82f.↵
87. Ebd., 77f.↵
88. Yiu 2001, 143, 149.↵
89. Ebd., 149.↵
90. Ebd., 159.↵
91. Ebd., 150.↵
92. Ebd., 155.↵
93. Ebd., 159.↵
94. Ebd., 160; vgl. weiterführend Forschungsstände zur Paele-Madonna und zur Rolin-Madonna.↵
95. Yiu 2011, 251 (Anm. 14).↵
96. Ebd., 254.↵
97. Ebd., 249-254.↵
98. Herzner 2001, 212.↵
99. Beyer 2002, 42f.↵
100. Schlie 2002, 262f.↵
101. Calster 2003, 482f.↵
102. Ebd., 479.↵
103. Colenbrander 2005, 422.↵
104. Gludovatz 2005, 146.↵
105. Ebd., 153.↵
106. Ebd., 155.↵
107. Ebd., 160f.↵
108. Ebd., 155, 159.↵
109. Ebd., 163.↵
110. Ebd., 154.↵
111. Calabrese 2006, 55-57.↵
112. Wedekind 2005, 185f.↵

113. Wedekind 2007, 338f.↵
114. Augath 2007, 205f.↵
115. Zu den Signaturen Jan van Eyck und zu seinem Motto „Wie ich es vermag“ im Detail vgl. bes. Burg 2007, 406-414.↵
116. Jan van Eyck, Porträt des Timotheus, 1432, London, National Gallery.↵
117. Burg 2007, 396.↵
118. Ebd., 412f.↵
119. Ebd., 432f.↵
120. Ebd., 436-438.↵
121. Borchert 2008, 44.↵
122. Johann Wilhelm Preyer, Stilleben mit Weinpokal, 1833, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie. Vgl. Ebert 2008, 73 (Abb. 1).↵
123. Ebd., 75.↵
124. Salomon 2009, 49-55, bes. 50.↵
125. Cumming 2009, 13-21.↵
126. Ebd., 21.↵
127. Cumming 2009, 20f.↵
128. Legner 2009, 477.↵
129. Damisch 2010, 434.↵
130. Gigante 2010, 100.↵
131. Ebd., 252f.↵
132. Vgl. das entsprechende Kapitel: Kacunko 2010, 197-294.↵
133. Ebd., 234f.↵
134. Ebd., 235.↵
135. Ebd., 238f. Zum Porträt mit rotem Turban vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↵
136. Ebd., 239.↵
137. Ebd.↵
138. Ebd., 240.↵
139. Willem van Haecht, Die Kunstkammer des Cornelis van der Geest, 1615, Antwerpen, Rubenshuis.↵
140. Kacunko 2010, 241f.↵
141. Mey 2010.↵
142. Ebd., 90-92, bes. 91.↵
143. Scheel 2014, bes. 324-326, 354-357.↵
144. Warwick 2016, 258f.↵
145. Zu Rogiers verlorenen Rathausbildern, dem überlieferten Selbstporträt und der Beschreibung von Cusanus vgl. weiterführend den Einleitungstext zu Rogier van der Weyden.↵

146. Cleland 2015, 18.↔

147. Hall 2016, 43, 45. Zum autonomen Porträt vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↔

148. Bass 2020, 35f.↔

149. Vgl. Alberti 1443.↔

150. Bass 2020, 38.↔

151. Ebd., 41.↔

152. Ebd., 42.↔

153. Draxler 2021, 69f.↔

154. Krabichler 2024, 209-217.↔

Bildnis 2



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Gennadii Saus Segura

Quelle: Cleveland Museum of Art

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	links im Bild
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	Frontalansicht
Ikonografischer Kontext:	Auftraggeber
Blick/Mimik:	verinnerlichter Blick in Richtung rechts unten

Gesten:	rechte (im Bild linke) Hand erhoben; die andere Hand hält die der danebenstehenden Dame
Körperhaltung:	aufrecht; leicht nach rechts gedreht
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	dominiert das Bild; wird als Rückenfigur im Spiegel dahinter reflektiert
Zugeordnete Bildprotagonisten:	Giovanna Cenami, die Dame daneben, sowie die Figuren im Spiegel

Forschungsergebnis: Eyck, Jan van

Künstler des Bildnisses:	Eyck, Jan van
Status:	widerlegt
Status Anmerkungen:	Die These zum Mann als Selbstdarstellung Jan van Eycks ist widerlegt, weshalb auf eine Ausführung des Forschungsstandes verzichtet wird. Weiterführende Detailinformationen hierzu sind im Einleitungstext zu Jan van Eyck gegeben.
Andere Identifikationsvorschläge:	Giovanni di Nicolao Arnolfin

Da die These einer Selbstdarstellung Jan van Eycks im Männerporträt widerlegt ist, wird auf weitere Ausführungen zum Forschungsstand verzichtet.

Johannes de eyck fuit hic

Wie im Vortext zu Jan van Eyck ausgeführt, steht das Arnolfini-Doppelporträt¹ u. a. aufgrund der Künstlersignatur „Johannes de eyck fuit hic 1434“ (Jan van Eyck war hier 1434) sowie der Spiegelung zweier Figuren im raumerweiternden Konvexspiegel unterhalb dieser Inschrift im Fokus der Forschung. Beide Elemente sind hinsichtlich van Eycks Strategien der Selbstinszenierung intensiv diskutiert worden, wobei vielfach Überlegungen zu medienreflexiven Dimensionen einbezogen wurden.²

In der Frühen Neuzeit galten Spiegelungen als Anspielungen auf antike und darauf aufbauende spätmittelalterliche Theorien zur Lichtreflexion – in der Malerei galten diese als prägnantes Mittel, um den Kern des Mediums auszudrücken.³ Die Verbindung von Spiegelungen und Selbstporträts, insbesondere in illusionistischen konvexen Flächen, stellt jedoch ein seltenes Phänomen dar. Im Arnolfini-Doppelbildnis verschmelzen diese Aspekte zu einem höchst reflexiven Zeichensystem, wie es eingehend analysiert worden ist.⁴

Gerade dieses Zusammenspiel verleiht dem Werk eine herausragende kunsthistorische und auch bildwissenschaftliche Bedeutung. Ob es sich bei der im Spiegel erkennbaren Figur um eine Selbstdarstellung im engeren Sinn handelt, ist dabei von nachgeordneter Relevanz. Yiu weist zu Recht darauf hin, dass eine eindeutige Identifizierung aufgrund der geringen Größe und schematischen Ausführung der Figur nicht möglich ist.⁵ Entscheidend ist vielmehr, dass van Eyck ein visuelles System entwickelte, das seine Autorenschaft unmissverständlich markiert, ohne sich herkömmlichen Kategorien unterordnen zu lassen. Würde man die Figur im Spiegel begrifflich fassen wollen, so ließe sie sich als

kryptomorphes Porträt des Malers bezeichnet – als ein Bildnis, das ihn und zugleich seine Malerei in ihrer Gesamtheit repräsentiert: Van Eyck ist weder auf die schematische Gestalt im Spiegel noch auf die Signatur zu reduzieren, und er wird – entgegen vereinzelter Thesen – auch nicht in der porträtierten Hauptfigur verkörpert. Vielmehr ist van Eyck identisch mit dem Arnolfini-Doppelporträt als Ganzes, mit dem Gemälde, das Zeugnis von seinem Rang als genialer inventor ablegt.

Verweise

1. Der Forschungsstand zum Arnolfini Bildnis wurde insbesondere im Katalog der National Gallery erörtert (NG 186. Portrait of Giovanni (?) Arnolfini and his Wife), vgl. Campbell 1998, 174-211. Aktuellere Beiträge komplettieren das Bild, vgl. u. a. Campbell 2000; De Vos 2002, 57-62; Gludovatz 2005, bes. 141-161; Wedekind 2005; Yiu 2001. Zur Literatur zum Gemälde vgl. weiterführend den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↵
2. Zu einer Zusammenschau einer Auswahl relevanter Forschungsmeinungen bildtheoretischen Gehalts vgl. Krabichler 2024, 207-214.↵
3. Preimesberger 1993. Zum Spiegel in der Malerei vgl. Krabichler 2024, 203-206.↵
4. Vgl. weiterführend den Forschungsstand zu den Figuren im Spiegel.↵
5. Vgl. u. a. Yiu 2011, 251 (Anm. 14).↵

Literatur

- Ainsworth, Maryan Wynn: Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition, Amsterdam 1998.
- Alberti, Leon Battista: Canis, 1443, [https://la.wikisource.org/wiki/Canis_\(Leon_Battista_Alberti\)](https://la.wikisource.org/wiki/Canis_(Leon_Battista_Alberti)) (06.08.2024).
- Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln (2. Aufl.) 1998.
- Arasse, Daniel: Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique (Idées et recherches), Paris 1997.
- Asemissen, Hermann Ulrich/Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der Malerei (Acta humaniora), Berlin 1994.
- Augath, Sabine: Jan van Eycks „Ars Mystica“, München 2007.
- Bass, Marisa Anne: Arnolfini's best friend, in: Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online, 70. Jg. 2020, H. 1, 20-47.
- Bauman, Guy: Early Flemish Portraits 1425-1525, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Spring 1986, NS 43.
- Belting, Hans: Die Erfindung des Gemäldes, in: Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, 33-93.
- Belting, Hans: Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden (Beck'sche Reihe), München 1994.
- Benkard, Ernst: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin 1927.
- Bertrand, Pierre-Michel: Le portrait de van Eyck (Collection Savoir. Sur l'art), Paris 1997.
- Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2002.

- Białostocki, Jan: Begegnung mit dem Ich in der Kunst, in: *Artibus et Historiae*, 1. Jg. 1980, H. 1, 25–45.
- Białostocki, Jan: *The Message of Images. Studies in the History of Art (Bibliotheca artibus et historiae)*, Vienna 1988.
- Borchert, Till-Holger: *Jan van Eyck, Hong Kong u. a.* 2008.
- Burg, Tobias: *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, 80)*, Berlin 2007.
- Calabrese, Omar: *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006.
- Calster, Paul van: *Of Beardless Painters and Red Chaperons. A Fifteenth-Century Whodunit*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66. Jg. 2003, H. 4, 465–492.
- Campbell, L.: *The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues)*, London 1998.
- Campbell, Lorne: *Jan van Eyck. Giovanni (?) Arnolfini und seine Frau, 1434*, in: Campbell, Lorne/Falomir, Miguel/Fletcher, Jennifer/Syson, Luke (Hg.): *Die Porträt-Kunst der Renaissance. Van Eyck, Dürer, Tizian ... (Ausstellungskatalog, London, 15.10.2008–18.01.2009)*, Stuttgart 2008, 182–183.
- Campbell, Lorne: *The Arnolfini Double Portrait*, in: Foister, Susan/Jones, Sue/Cool, Delphine (Hg.): *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout 2000, 17–24.
- Campbell, Lorne: *The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues)*, London 1998.
- Carroll, Margaret D.: „In the Name of God and Profit“: *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, in: *Representations*, 44. Jg. 1993, 96–132.
- Castelnuovo, Enrico (1973): *Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute*, Frankfurt am Main 1993.
- Chastel, André 1971: *Art et Civilisation de la Renaissance en Italie 1971*.
- Cleland, Elizabeth: *Rogier van der Weyden and Other Red Herrings: the Quest for Designer's Self-Portraits in Renaissance Tapestries*, in: Bordes, Philippe/Bertrand, Pascal-François (Hg.): *Portrait et Tapisserie (Studies in Western Tapestry, 7; Tagungsband, Lyon, 11.06.2010–12.06.2010)*, Turnhout 2015, 17–24.
- Colenbrander, Herman Th.: „In Promises Anyone Can Be Rich!“. *Jan van Eyck's Arnolfini Double Portrait: A „Morgengabe“*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68. Jg. 2005, H. 3, 413–424.
- Cumming, Laura: *A Face to the World. On Self-Portraits*, London 2009.
- Damisch, Hubert: *Der Ursprung der Perspektive (Daidalia)*, Zürich 2010.
- Davies, Martin: *The National Gallery London. 2. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle (Les primitifs Flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 3.2.)*, Antwerpen 1954.
- De Vos, Dirk: *The Flemish Primitives. The Masterpieces; Robert Campin (Master of Flémalle), Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Dieric Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling, Gerard David*, Princeton 2002.
- Dhanens, Elisabeth: *Hubert und Jan Van Eyck*, Antwerpen 1980.
- Draxler, Helmut: *Die Wahrheit der niederländischen Malerei. Eine Archäologie der Gegenwartskunst*, Paderborn 2021.
- Ebert, Bernd: *Über den Tod hinaus*, in: Völlnagel, Jörg (Hg.): *Unsterblich! Der Kult des Künstlers (Ausstellungskatalog, Berlin, 28.10.2008–15.2.2009)*, München 2008, 73–78.
- Ferguson O'Meara, Carra: *Francesco Petrarca and the Renaissance Idea of Artistic Vision*, in: Panti, Cecilia/Santi, Francesco (Hg.): *La visione e lo sguardo nel Medio Evo. 2 (Micrologus, 6)*, Florenz 1998, 245–255.
- Friedländer, Max J.: *Die van Eyck, Petrus Christus (Die altniederländische Malerei, 1)*, Berlin u. a. 1924.
- Georgel, Pierre: *Artisans, savants, inspirés: les origines des types*, in: Georgel, Pierre/Lecoq, Anne-Marie (Hg.): *La peinture dans la peinture*, Paris 1987, 123–133.

- Gigante, Elisabetta: *Autoportraits en marge. Images de l'auteur dans la peinture de la Renaissance* (Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales), Paris 2010.
- Gludovatz, Karin: *Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 54. Jg. 2005, H. 1, 115-176.
- Goldscheider, Ludwig: *Fünfhundert Selbstportraits. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien 1936.
- Hager, Werner: *Ein Spiegelmotiv bei Jan van Eyck und das gotische Raumsymbol*, in: Hager, Werner/Imdahl, Max/Fiensch, Günther (Hg.): *Studien zur Kunstform*, Münster u. a. 1955, 41-70.
- Hall, H. van: *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars. Repertorium. Portraits of Dutch Painters and Other Artists of the Low Countries*, Amsterdam 1963.
- Hall, James: *Das gemalte Ich. Die Geschichte des Selbstporträts*, Darmstadt 2016.
- Hartlaub, Gustav F.: *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München 1951.
- Herzner, Volker: *Yvonne Yiu: Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei*. (Nexus, 51); Frankfurt/Main: Stroemfeld 2001 [...], in: *Journal für Kunstgeschichte*, 5. Jg. 2001, H. 3, 209-216.
- Jansen, Dieter: *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks* (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 28), Köln u. a. 1988.
- Kacunko, Slavko: *Spiegel - Medium - Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München 2010.
- Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- King, Catherine: *Representations of Artists and of Art in Western Europe c.1300-c.1570*. 4 Bände (Dissertation, University of East Anglia), Norwich 1991.
- Krabichler, Elisabeth: *Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit* (Dissertation, Universität Innsbruck), Innsbruck 2024.
- Kulenkampff, Jens: *Spieglein, Spieglein an der Wand ...*, in: Recki, Birgit/Wiesing, Lambert (Hg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München 1997, 270-293.
- Legner, Anton: *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*, Köln 2009.
- Marin, Louis: *Topic and Figures of Enunciation: It is Myself that I Paint*, in: Melville, Stephen W./Readings, Bill (Hg.): *Vision and Textuality*, Durham 1995, 195-214.
- Marschke, Stefanie: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998.
- Mey, Marc de: *The Ghent Altarpiece and Performative Painting*, in: Bocken, Inigo/Borsche, Tilman (Hg.): *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, München 2010, 73-94.
- Meyer zu Eissen, Annette: *Spiegel und Raum am Beispiel von drei Bildern bei Jan van Eyck, Diego Velazquez und Edouard Manet*, in: Sello, Katrin (Hg.): *Spiegelbilder* (Ausstellungskatalog, Hannover, 9.5.-30.6.1982), Berlin 1982, 27-37.
- Müller Hofstede, Justus: *Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck - Dieric Bouts - Hans Memling - Joos van Cleve*, in: Schweikhart, Gunter (Hg.): *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance* (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 2), Köln 1998, 39-68.
- Neumeyer, Alfred: *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.
- Panofsky, Erwin: *Die altniederländische Malerei. 1. Ihr Ursprung und Wesen*, hg. von Jochen Sander/Stephan Kemperdick, Köln 2001.
- Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. 1. Text*, New York u. a. 1971.

- Panofsky, Erwin: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 64. Jg. 1934, 117-127.
- Preimesberger, Rudolf: Der zweite Phidias. Beobachtungen an van Eycks „Madonna des Kanonikus van der Paele“, in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 265 vom 13./14.11.1993, 67f.
- Preimesberger, Rudolf: Selbstreflexivität, zweifach? in: Trnek, Renate/Preimesberger, Rudolf/Fleischer, Martina (Hg.): *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis* (Ausstellungskatalog, Wien, 19.11.2004–20.02.2005), Ostfildern-Ruit 2004, 16–37.
- Pächt, Otto: *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, hg. von Maria Schmidt-Dengler, München 1989.
- Ridderbos, Bernhard: *De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst*, 's-Gravenhage 1991.
- Ridderbos, Bernhard: *Objects and Questions*, in: Ridderbos, Bernhard/Buren, Anne van/Veen, Henk van (Hg.): *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception, and Research*, Los Angeles 2005, 4–172.
- Salomon, Nanette: *Geertgen tot Sint Jans and the Paradigmatic Personal; or the Moment Before the Moment of Self-Portraiture*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 59. Jg. 2009, 44–69.
- Scheel, Johanna: *Das altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 14), Berlin 2014.
- Schickel, Joachim: *Narziß oder die Erfindung der Malerei*, in: Sello, Katrin (Hg.): *Spiegelbilder* (Ausstellungskatalog, Hannover, 9.5.–30.6.1982), Berlin 1982, 14–26.
- Schlie, Heike: *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002.
- Schweikhart, Gunter: *Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert*, in: Poeschke, Joachim/Ames-Lewis, Francis (Hg.): *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang* (Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter), München 1993, 11–40.
- Seidel, Linda: „Jan van Eyck's Arnolfini Portrait“: *Business as Usual?* in: *Critical inquiry*, 16. Jg. 1989, H. 1, 54–86.
- Snyder, James: *Jan van Eyck and the Madonna of Chancellor Nicolas Rolin*, in: *Oud-Holland*, 82. Jg. 1967, H. 4, 163–171.
- Stoichiță, Victor I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (Bild und Text)*, München 1998.
- Stoichiță, Victor I.: *Nomi in cornice*, in: Winner, Matthias (Hg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989* (Tagungsband, Rom, 1989), Weinheim 1992, 293–316.
- The National Gallery London (Hg.): *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery*. The National Gallery London, New Haven u. a. 1991.
- Uspenskij, Boris: *La pala d'altare di Jan van Eyck a Gand: La composizione dell'opera. La prospettiva divina e la prospettiva umana*, Milano 2001.
- Vilain, Jacques: *L'autoportrait caché dans la peinture flamande du XVe siècle*, in: *Revue de l'art*, 8. Jg. 1970, 53–55.
- Voll, Karl: *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Leipzig 1906.
- Warwick, Genevieve: *Looking in the Mirror of Renaissance Art*, in: *Art History*, 39. Jg. 2016, H. 2, 254–281.
- Weale, William Henry James: *Hubert and John van Eyck, Their Life and Work*, London u. a. 1908.
- Wedekind, Gregor: *Die Entdeckung der Wirklichkeit. Ein geistesgeschichtliches Paradigma und Jan van Eycks Londoner Doppelbildnis der sogenannten Arnolfini*, in: Büchsel, Martin (Hg.): *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 1), Berlin 2005, 171–190.

- Wedekind, Gregor: Wie in einem Spiegel. Porträt und Wirklichkeit in Jan van Eycks „Arnolfinihochzeit“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 70. Jg. 2007, H. 3, 325-346.
- Wolf, Gerhard: Jenseits des Flusses – Affinitäten und Differenzen in den Bildkonzepten Jan van Eycks und Leon Battista Albertis, in: Kruse, Christiane/Thürlemann, Felix (Hg.): Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext (Literatur und Anthropologie, 4; Tagungsband, Konstanz, 1998), Tübingen 1999, 13-30.
- Wolf, Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.
- Wolf, Gerhard: „Arte superficiem illam fontis amplecti“. Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei, in: Göttler, Christine/Müller-Hofstede, Ulrike/Patz, Kristine/Zollikofer, Kaspar (Hg.): Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, Emsdetten 1998, 10-39.
- Yiu, Yvonne: Der Maler als Zeuge. Strategien der Wahrheitsbezeugung in der Malerei des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Drews, Wolfram/Schlie, Heike (Hg.): Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne (Trajekte; Tagungsband, Bremen, 24.-25.11.2006), München 2011, 247-270.
- Yiu, Yvonne: Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei (Nexus, 51), Frankfurt am Main u. a. 2001.
- schwartz, Michael: Beholdung and Its Displacements in Renaissance Painting, in: Vos, Alvin (Hg.): Place and Displacement in the Renaissance (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 132), Binghamton u. a. 1995, 231-254,
- Šebková-Thaller, Zuzana: Jan van Eycks Selbstzeugnisse und das Buch der Weiheit, in: Konsthistorisk tidskrift 1991, H. 60, 1-8.
- Šebková-Thaller, Zuzana: Sünde und Versöhnung in Jan van Eycks Hochzeitsbild. Die allegorische und anagogische Ebene des vierfachen Bildsinns, Markt Berolzheim 1992.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Arnolfini-Doppelbildnis (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/eyck-jan-van-arnolfini-doppelbildnis-1434-london-national-gallery/pdf/> (03.04.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte