

Paele-Madonna

Eyck, Jan van

1434 bis 1436

Belgien; Brügge; Stedelijke Museum voor Schone Kunsten

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Paele-Madonna

Bildnis 1

→ Eyck, Jan van

Diskussion: Alter Phidias

Literaturverzeichnis

Künstler: Eyck, Jan van

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Hugo Maertens

Quelle: Musea Brugge - www.artinflanders.be

Lizenz: CC0 1.0

Alternativtitel Deutsch:	Die Madonna des Kanonikus Georg van der Paele
Titel in Originalsprache:	Madonna met kanunnik Joris van der Paele
Titel in Englisch:	

	Virgin and Child with Canon van der Paele; Madonna with Canon Joris van der Paele
Datierung:	1434 bis 1436
Ursprungsregion:	altniederländischer Raum
Lokalisierung:	Belgien; Brügge; Stedelijke Museum voor Schone Kunsten
Lokalisierung (Detail):	Inventarnummer: GR00161.I
Medium:	Altarbild; Tafelbild
Material:	Öl
Bildträger:	Holz (Eiche)
Maße:	Höhe: 124,5 cm; Breite: 160 cm
Maße Anmerkungen:	Maße mit Rahmen: 148 x 184 x 7,5 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Maria, Marienbild; Hl. Georg; Hl. Donation
Iconclass:	11F6 – Madonna (i.e. Mary with the Christ-child) accompanied or surrounded by others; 11H(GEORGE)1 – the warrior martyr George (Georgius); possible attributes: banner (red cross on white field), (red) cross, dragon, (white) horse, broken lance, shield (with cross), sword - specific aspects ~ male saint
Signatur Wortlaut:	iohanne[m] de eyck pictore[m]
Datierung Wortlaut:	1436
Signatur/Datierung Position:	signiert, datiert: in der Rahmeninschrift am Rahmen unten
Inschriften:	<p>HEC E[ST] SPECIOSOR SOLE + SVP[ER] O[MN]EM STELLARV[M]DISPOSIC[I]O[N]EM LVCI [COM]PA[RA]TA I[N]VE[N]ITVR P[R]IOR. CA[N]DOR E[ST] ENI[M] LVCIS ETERNE. + SPEC[V]L[V]M S[I]NE MAC[V]LA D[E]I, MAIES[TA]TIS.; am Rahmen oben; Sie ist strahlender als die Sonne und übertrifft weit das Sternenmeer. Mit dem Licht verglichen, wird sie als reiner Schein befunden. Wahrlich, sie ist ein Widerschein des ewigen Lichtes und der fleckenlose Spiegel von Gottes Majestät.</p> <p>SOLO P[AR]TV NON[VS] FR[ATRVM. MERS[VS]VIV[VS] REDDIT[VR] + RENAT[VS] ARCH[IRPISC]O[PV]S PR[I]M[VS]. REMIS CONSTITUTITVR QVI NV[N]C DEO FRUITVR.; am Rahmen links</p> <p>NATVS CAPADOCIA XP[IST]O MILITAVIT. MVNDI FVG[I]E[N]S OCIA. CESVS TRUMPAVIT. HIC DRACONEM STRAVIT; am Rahmen rechts Hoc op[us] fecit fieri mag[iste]r Georgi[us] de Pala hui[us] ecclesie canoni[ci] p[er] iohanne[m] de eyck pictore[m]. Et fundauit hic duas capell[an]ias de g[re]mio chori domini. m.cccc.xxiij. c[om]p[le]t[um] auf[tem]. 1436; am Rahmen unten</p> <p>S[AN]C[TV]S DONACIANVS ARCHIEP[IS]C[OPVS]; innere Rahmenleiste unten links</p> <p>S[AN]C[TV]S GEORGIVS MILES C[H]R[IST]I.; innere Rahmenleiste unten rechts a [...]; unten</p>

	XP ihs; links ADONA[I]; Brustschmuck beim hl. Georg
Auftraggeber/Stifter:	Magister Joris van der Paele (Kanoniker)
Provenienz:	Stiftung für die Kollegiatkirche St. Donation in Brügge; 1547 im Kirchenschiff bezeugt; 1599 als Hauptaltarbild; 1794 nach Paris deportiert; Rückgabe 1816; im Anschluss von der Königlichen Akademie sichergestellt; Teil des Grundstocks der städtischen Sammlung (heute Groeningemuseum)
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	öffentlich

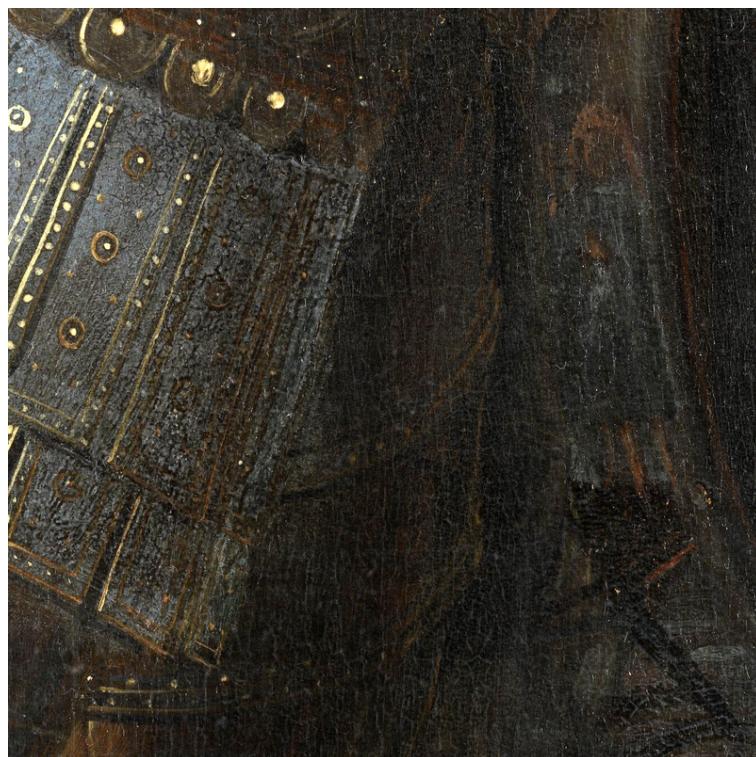
Die Inschriften bieten großes Deutungs- und Interpretationspotenzial;¹ zur Provenienz.²

Verweise

1. Zu Inschriften, Stiftung, Provenienz und theologischem Programm vgl. u. a. Borchert 2010, 146; Kruse 1994, 153; Šebková-Thaller 1991. Zu den Inschriften im Wortlaut vgl. Bildbeschreibung Groeningemuseum.←

2. Kruse 1994, 153.←

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Hugo Maertens

Quelle: Musea Brugge - www.artinflanders.be

Lizenz: CC0 1.0

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	am rechten Bildrand im Schild des hl. Georg
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	Frontalansicht
Ikonografischer Kontext:	Spiegelung
Blick/Mimik:	Blick nicht erkennbar
Gesten:	rechte Hand (im Bild linke) auf Schulterhöhe erhoben; linke Hand (im Bild rechte) vor der Brust
Körperhaltung:	aufrecht; dem Schwung des Schildes angepasst
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	Spiegelung im Schild des Heiligen
Attribute:	Stab (?) in der rechten
Kleidung:	rote Kopfbedeckung und Strümpfe, blaue Kleidung

Forschungsergebnis: Eyck, Jan van

Künstler des Bildnisses:	Eyck, Jan van
Status:	weitgehend anerkannt
Status Anmerkungen:	Der Forschungsstand zur Figur ist nicht zur Gänze erfasst. Eine konzentrierte Zusammenschau wesentlicher Interpretationslinien ist weiterführend in Krabichlers Dissertation zum integrierten Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit geboten.

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Carter	1954	Carter 1954 - Reflections in Armor	60f	Details Nach Panofsky wiesen David G. Carter, Howard Davis und John McAndrew zeitgleich auf die gespiegelte Figur hin. Die von Panofsky nicht näher ausgeführten Hinweise auf Davis und McAndrew konnten keiner spezifischen Literatur zugeordnet werden. Vgl. Panofsky 2001 - Die

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
					altniederländische Malerei, 419 (Anm. 17).
Bejahend	Snyder	1967	Snyder 1967 - Jan van Eyck	169	-
Bejahend	Kieser	1967	Kieser 1967 - Zur Deutung und Datierung	92 (Anm. 29)	-
Bejahend	Farmer	1968	Farmer 1968 - Further Reflections on a van	158-160, 158 (Abb. 6)	-
Bejahend	Vilain	1970	Vilain 1970 - L'autoportrait caché dans la peinture	53-55	-
Bejahend	Chastel	1971	Chastel 1971 - Art et Civilisation	539	-
Bejahend	Białostocki	1980	Białostocki 1980 - Begegnung mit dem Ich	29f, 34f	-
Bejahend	Dhanens	1980	Dhanens 1980 - Hubert und Jan Van Eyck	226	-
Bejahend	Purtle	1982	Purtle 1982 - The Marian Paintings of Jan	89, 89 (Anm. 83)	-
Bejahend	Bonafoux	1985	Bonafoux 1985 - Der Maler im Selbstbildnis	21	-
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	96	-
Bejahend	Pächt	1989	Pächt 1989 - Van Eyck	27f	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Brusati	1990/91	Brusati 1990/91 – Stilled Lives	174	-
Bejahend	Šebková-Thaller	1991	Šebková-Thaller 1991 – Jan van Eycks Selbstzeugnisse	1–6, bes. 6	-
Bejahend	Preimesberger	1993	Preimesberger 13./14.11.1993 – Der zweite Phidias	67	-
Bejahend	Koerner	1993	Koerner 1993 – The Moment of Self-Portraiture	108	-
Bejahend	Schweikhart	1993	Schweikhart 1993 – Das Selbstbildnis im 15	16	-
Bejahend	Wilhelmy	1993	Wilhelmy 1993 – Der altniederländische Realismus und seine	84	-
Bejahend	Asemissen/Schweikhart	1994	Asemissen, Schweikhart 1994 – Malerei als Thema der Malerei	70–74	-
Bejahend	Belting	1994	Belting 1994 – Spiegel der Welt	113f	-
Bejahend	Belting	1994	Belting 1994 – Die Erfindung des Gemäldes	64	-
Bejahend	Bertrand	1997	Bertrand 1997 – Le portrait de van Eyck	26f, 33	-
Bejahend	Ferguson O'Meara	1998	Ferguson O'Meara 1998 – Francesco Petrarca and the Renaissance	247–249	-
Bejahend	Campbell	1998	Campbell 1998 – The Fifteenth Century Netherlandish Schools	189, 216	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Müller Hofstede	1998	Müller Hofstede 1998 – Der Künstler im Humilitas-Gestus	49- 53	-
Bejahend	Marschke	1998	Marschke 1998 – Künstlerbildnisse und Selbstporträts	111f	-
Bejahend	Alpers	1998	Alpers 1998 – Kunst als Beschreibung	302- 304, bes. 303f	-
Bejahend	Wolf	1998	Wolf 1998 – Arte superficiem illam fontis amplecti	24, 28f	-
Skeptisch/ verneinend	Stoichiță	1998	Stoichiță 1998 – Das selbstbewusste Bild	250	-
Bejahend	Wolf	1999	Wolf 1999 – Jenseits des Flusses	24, 26	-
Bejahend	Rothstein	1999	Rothstein 1999 – Vision and devotion in Jan	263f	-
Bejahend	Hamburger	2000	Hamburger 2000 – Seeing and Believing	50f	-
Bejahend	Panofsky	2001	Panofsky 2001 – Die altniederländische Malerei	419 (Anm. 17), 425 (Anm. 60)	-
Bejahend	Uspenskij	2001	Uspenskij 2001 – La pala d'altare di Jan	73- 83, bes. 82f, 83 (Anm. 83)	-
Skeptisch/ verneinend	Yiu	2001	Yiu 2001 – Jan van Eyck	160, 167- 175	-
Bejahend	Wolf	2002		245- 248,	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
			Wolf 2002 - Schleier und Spiegel	bes. 245	
Bejahend	Borchert/ Hendrikman et al.	2002	Borchert, Hendrikman et al. 2002 - Katalog	234	-
Bejahend	Beyer	2002	Beyer 2002 - Das Porträt in der Malerei	42f	-
Bejahend	De Vos	2002	De Vos 2002 - Flämische Meister	72	-
Bejahend	Calster, van	2003	Calster 2003 - Of Beardless Painters and Red	479, 482f	-
Bejahend	Preimesberger	2004	Preimesberger 2004 - Selbstreflexivität	16- 23	-
Bejahend	Gludovatz	2005	Gludovatz 2005 - Der Name am Rahmen	161- 163	-
Bejahend	Rothstein	2005	Rothstein 2005 - Sight and Spirituality in Early	75f, 148- 151	-
Bejahend	Snyder/Silver	2005	Snyder, Silver 2005 - Northern Renaissance Art	102	-
Bejahend	Burg	2007	Burg 2007 - Die Signatur	438- 440, 444	-
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	-
Bejahend	Legner	2009	Legner 2009 - Der Artifex	150- 153, 477	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Kacunko	2010	Kacunko 2010 – Spiegel	233–235, 241	-
Bejahend	Bocken	2010	Bocken 2010 – Sehen und gesehen werden	96f	-
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, 254–256	-
Bejahend	Preimesberger	2011	Preimesberger 2011 – Paragons and Paragone	45–47	-
Bejahend	Borchert	2014	Borchert 2014 – Meisterhaft	48	-
Skeptisch/ verneinend	Scheel	2014	Scheel 2014 – Das altniederländische Stifterbild	bes. 324–326, 354–357	Details wertneutrale Wiedergabe des Forschungsstandes
Skeptisch/ verneinend	Smith	2014	Smith 2014 – Jan van Eyck's Typology	61–65, bes. 64	-
Bejahend	Cleland	2015	Cleland 2015 – Rogier van der Weyden	18	-
Bejahend	Hall	2016	Hall 2016 – Das gemalte Ich	45	-
Bejahend	Warwick	2016	Warwick 2016 – Looking in the Mirror	259	-
Bejahend	Bass	2016	Bass 2016 – Jan Gossart and the Invention	14	-
Bejahend	Bass	2020	Bass 2020 – Arnolfini's best friend	35f	-
Bejahend	Krabichler	2024	Krabichler 2024 – Vor aller Augen	32–40	-

Carter weist 1954 auf die Künstlerfigur unter den Spiegelungen in der Rüstung des hl. Georg hin. Nach seiner Interpretation zeige sich der Maler im Sinne einer bildlichen Signatur, einen Pinsel in der erhobenen Hand haltend. Dabei nehme er keine offizielle Rolle als Zeuge ein, sondern lege ein devotionales Zeugnis ab, das den Wahrheitsgehalt des Bildes unterstreiche. Die Rüstung des Heiligen diene dem Künstler als Ersatz für den Spiegel, auf den die Inschrift SPECULUM SINE MACULA am Rahmen des Gemäldes Bezug nehme. Carter vergleicht die Kleidung der Figur mit der des Mannes mit rotem Turban.¹ In ihrem bescheidenen Auftreten sieht Carter eine Parallele zwischen dem Bildnis von van Eyck und dem von Dieric Bouts in dessen Abendmahl-Altar. Über eine weitere Bezugnahme auf eine Spiegelung bei Hans Memling, die Madonna, Kind und ein Stifterbildnis in einem hl. Georg zeigt,² interpretiert Carter die Figur von van Eyck als immateriellen Stifter. Darüber hinaus stellt der Autor fest, dass sich aus der Position der Spiegelung der Standpunkt des Malers leicht rechts vom Zentrum des Bildes ablesen lasse. Dieser habe die Rolle eines Betrachters eingenommen.³

Kieser (1967) vergleicht die rote Kopfbedeckung der Figur in der Paele-Madonna mit der der Rückenfigur in der Rolin-Madonna sowie mit der des autonomen Bildnisses mit rotem Turban. Aus dem Argumentationszusammenhang wird deutlich, dass der Autor das autonome Porträt als Selbstdarstellung einschätzt, die Figur in der Rolin-Madonna als mögliches Selbstbildnis betrachtet und die Spiegelung in der Paele-Madonna als Selbstdarstellung auffasst.⁴

Farmer (1968) vertritt die Ansicht, dass van Eyck sein Bildnis sowohl im Arnolfini-Doppelbildnis als auch in der Paele-Madonna integriert hat. In der Paele-Madonna habe er sich zwei weitere Figuren zur Seite gestellt, was Farmer durch eine um 1500 datierte Kopie aus dem Royal Museum of Fine Arts in Antwerpen zu belegen versucht. Diese Kopie, die vermutlich ebenfalls in St. Donation zu sehen war, zeigt drei gespiegelte Figuren.⁵ Laut Farmer habe van Eyck diese Begleiter hinzugefügt, um den Eindruck von Gläubigen zu erzeugen, die an der Andacht teilnehmen. Dieser Kunstgriff stütze Panofskys These, wonach nur der Kanoniker im himmlischen Jerusalem greifbar sei, da er von Heiligen der Gottesmutter anempfohlen werde. Das Schild werde zum Äquivalent für den in der Inschrift thematisierten Spiegel, das Selbstbildnis werde zum Beleg des Glaubens des Malers.⁶

Snyder (1967) stellt fest: „The world Van Eyck painted, however symbolic, was so real that he could put himself into it.“⁷ Der Autor unterstützt die Thesen zu möglichen Selbstdarstellungen van Eycks in der Rolin-Madonna, im Arnolfini-Doppelbildnis und in der Paele-Madonna.⁸

2005 ergänzen Snyder und Silver, dass sich der Maler in typischem rotem Gewand und an seiner Staffelei stehend in einer Spiegelung darstelle.⁹

Vilain (1970), der das Motiv des Spiegels und der Spiegelungen im Werk von Jan van Eyck untersucht, stellt fest, dass sich der Künstler sowohl im Arnolfini-Spiegel als auch in der Rüstung des hl. Georg in der Paele-Madonna mit rotem Hut einfinde. In der Paele-Madonna zeige sich van Eyck mit Arbeitsgeräten in der Hand, ein Motiv, das später in einem vergleichbaren gespiegelten Selbstbildnis des Meisters von Zafra wiederaufgegriffen werde.¹⁰

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, der sowohl integrierte Porträts im Arnolfini-Doppelbildnis und in der Paele-Madonna schuf, die auf die Funktion des Spiegels verweisen, als auch möglicherweise ein autonomes Selbstporträt im Mann mit dem roten Turban, das die Rolle des Blicks thematisiere. Im Gegensatz dazu waren in Italien herkömmlichere Selbstporträts in Assistenz verbreitet, deren Einfluss in den Niederlanden erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts spürbar wurde.¹¹

Białostocki (1980) interpretiert die Spiegelungen im Arnolfini-Doppelbildnis und in der Paele-Madonna als Selbstinszenierungen Jan van Eycks, die von der Anwesenheit des Malers zeugen. In ihrer Kleinheit, Verborgenheit und geheimnisvollen Darstellung bezeugen sie das ingenium des Malers, offenbarten sich aber nur Eingeweihten und seien Ausdruck seiner „mächtigen Persönlichkeit“.¹²

1988 weist der Autor erneut auf das Selbstbildnis van Eycks in der Paele-Madonna hin, das der Maler als Spiegelung integrierte und damit ein Motiv aus dem bildexternen Raum ins Gemälde einbrachte.¹³

Dhanens (1980) vergleicht die Spiegelung im Schild des hl. Georg in der Paele-Madonna mit den Figuren im Arnolfini-Spiegel. In beiden Fällen stünden die gespiegelten Gestalten, unter denen sich zweifellos der Maler befindet, außerhalb des Bildraums. Die Künstlerfigur sei als gemalte Signatur zu werten.¹⁴

Purtle (1982) interpretiert die Rüstung des hl. Georg als facettenreichen Verweis auf die Gegenwart der Madonna. Durch verschiedene Spiegelungen werde eine Verbindung zwischen der Vision des Kanonikers und der zeremoniellen Wirklichkeit hergestellt, die auch durch die Anwesenheit des Künstlers repräsentiert werde. Im Anmerkungsapparat präzisiert die Autorin Thesen zur möglichen Selbstdarstellung undbettet die Spiegelung in einen allgemein-sakralen Kontext ein: Sowohl die Jungfrau als auch interne Betrachter erscheinen auf der Rüstung und schaffen eine Beziehung, die in der Realität nicht existiert. Durch die Fürsprache der Heiligen werde eine Verbindung zum Übersinnlichen ermöglicht. Der hl. Georg vermittele durch die Spiegelung jedoch nicht nur zwischen der Madonna mit Kind und dem Kanoniker, sondern werde allgemein zu einem Mediator zwischen himmlischen und irdischen Figuren.¹⁵

Bonafoux (1985) schließt aus der gespiegelten Figur mit roter Kopfbedeckung auf den ehemaligen Standpunkt des Malers. Dieser habe sich nahezu gegenüber dem hl. Georg und dem Stifter im Kapellenraum befunden.¹⁶

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.¹⁷

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 Beispiel 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.¹⁸

Pächt (1989) vergleicht die Spiegelungen in der Paele-Madonna und im Arnolfini-Bildnis. In beiden Werken werde durch die Anwesenheit des Malers der Bildinhalt bezeugt, wodurch die Glaubhaftigkeit der Darstellungen gesteigert werde.¹⁹

Brusati (1990/91) hebt van Eycks miniaturhafte Spiegelung in der Paele-Madonna als Innovation hervor, die etwa Clara Peeters' gespiegelte Selbstdarstellungen in glänzenden Oberflächen in Stillleben vorwegnahm. Als Beispiel nennt die Autorin das Karlsruher Stillleben mit Blumen und Schnecken.²⁰ Brusati vermutet, dass Peeters die Paele-Madonna kannte und das berühmte Vorbild bewusst rezipierte – sowohl durch Selbstporträts als auch durch die facettenreiche Gestaltung des Kelches, in den sie ihre Bildnisse integrierte.²¹

Šebková-Thaller (1991) konzentriert sich auf den theologischen Gehalt der Paele-Madonna, der sich aus dem Buch der Weisheit speise und in einer Art „Kunsttheorie der Bibel“²² zur Schau gestellt werde. Der Maler erscheine am Schild des Heiligen, in einem unscheinbaren, aber bedeutenden Widerschein am Bildrand, und habe eine Palette dabei. Wie Šebková-Thaller überzeugend darlegt, kann das Marienlob am Bildrahmen – die marianische Inschrift SPECULUM SINE MACULA (Spiegel ohne Makel) – auch als Verweis auf das Medium der Malerei interpretiert werden: Die von Gott empfangene Weisheit, die Unterscheidung und Erkennen von Offenem und Verborgenem ermögliche, bilde die Grundlage wahrer Kunst und führe zur Unsterblichkeit. In diesem Kontext deutet die Autorin die Spiegelung als Ausdruck einer souveränen Selbsteinschätzung des Malers, deren Tragweite bereits in der Entstehungszeit erkannt worden sei.²³

Preimesberger (1993) analysiert die verzerrten Reflexionen auf dem Schild des hl. Georg und identifiziert eine rote Säule, weiße Fahnen und zwei Männer, von denen der vordere einen roten Chaperon und rote Strümpfe trage und van Eyck repräsentiere. Aus der Position der Spiegelung schließt der Autor, dass die Männer etwa mittig vor dem Bild standen, ähnlich wie die gespiegelten Figuren im Arnolfini-Doppelporträt. Preimesberger interpretiert van Eycks Ansatz als medientheoretisch und schlägt vor, das Schild des Heiligen über eine etymologische Ableitung als Symbol der Malerei zu verstehen: Das niederländische Wort schild (Schild, Bild) steht auch für die Tafel der schilder (Malers), und das schild ist das Produkt des schilderen (Malens). In Kombination mit der Inschrift auf dem Rahmen deutet der Autor die bildimmanente Anwesenheit des Künstlers auf dem Schild als bildhafte Signatur. Diese Signatur verweise auf van Eyck als Produzenten und Autor und sei zugleich ein Symbol für den Berufsstand des Malers und die Malerei selbst. Preimesberger beschreibt dies als eine geniale Multiplikation und Verflechtung von Bedeutungsebenen. Er schließt mit dem Satz: „Der Schluss liegt nahe, dass [van Eyck] durch das schattenhaft hineingespiegelte ‚Ydolum‘ seiner selbst die Wirklichkeit des im Bilde Gezeigten gleichsam bestätigt. Zugleich aber das – nur scheinbare – Gegenteil: das Bild als sein Werk!“²⁴ Darüber hinaus erkennt Preimesberger die Spiegelung als bewusstes

Antikenzitat und erhebt van Eyck in den Status eines zweiten Phidias. Der Maler trete in Wettstreit mit dem antiken Bildhauer, der sein Selbstporträt auf dem Schild der Athena Parthenos angebracht habe.²⁵

2011 greift Preimesberger seine Überlegungen zur Spiegelung in der Paele-Madonna erneut auf und betont insbesondere das Plinius-Zitat, das darauf hinweise, dass van Eyck in der Lage war, mit antiken Künstlern zu konkurrieren und sie zu imitieren. Er erweitert seine Argumentation dahingehend, dass van Eyck möglicherweise auch in einen Wettstreit mit dem antiken Maler Apelles getreten sei, der bewusst seine Farbpalette auf vier Farben reduzierte, wie bei Plinius beschrieben wird. Preimesberger führt ein ähnliches Verhalten van Eycks am Beispiel des Madrider Verkündigungs-Diptychons²⁶ an und benennt Hinweise zum Farbbegebrauch in van Eycks Werk, worüber etwa Notizen in der Silberstiftzeichnung Porträt von Kardinal Niccolò Albergati²⁷ Auskunft geben. Folglich könne van Eyck als zweiter Phidias und als zweiter Apelles bezeichnet werden.²⁸

Koerner (1993), der Albrecht Dürers christomorphes Selbstbildnis im Pelzrock bespricht, erkennt eine Analogie bei van Eyck, der den Salvator Mundi²⁹ nach dem Vorbild byzantinischer Ikonen gestaltet habe. Zudem habe van Eyck mehrere Selbstporträts geschaffen, um seine Urheberschaft in seinen Werken zu bestätigen. Als Beispiele nennt Koerner das autonome Porträt Mann mit rotem Turban in London, die Spiegelungen in der Paele-Madonna und im Genter Altar sowie die Figur im Mittelgrund mit rotem Turban in der Rolin-Madonna.³⁰

Schweikhart (1993), der die Entwicklung des Selbstbildnisses im 15. Jahrhundert nachzeichnet, hebt Jan van Eycks herausragende Leistung hervor, Selbstdarstellungen in Form von Spiegelungen in Gemälde zu integrieren. Als Beispiele hierfür nennt der Autor die Darstellungen als Trauzeuge im Arnolfini-Bildnis und die Spiegelung in der Paele-Madonna.³¹

Wilhelmy (1993) diskutiert die Spiegelung in der Rüstung des hl. Georg und erörtert unter Bezugnahme auf Carter, dass es sich dabei um ein Selbstporträt handeln sollte.³²

Asemissen und Schweikhart (1994) betonen den individuellen Beitrag Jan van Eycks zur Entwicklung des neuzeitlichen Selbstbildnisses. Der Maler spiegele sich im Arnolfini-Bildnis und in der Paele-Madonna wider, integriere sich als Rückenfigur in der Rolin-Madonna und habe mit dem Mann mit rotem Turban vermutlich das erste autonome Selbstbildnis der Neuzeit geschaffen.³³ In der Paele-Madonna zeige er sich im Schild des hl. Georg, wobei er einen roten Turban trage und vor einer Staffelei zu stehen scheine. Diese Erscheinung ähnele der Rückenfigur in der Rolin-Madonna, was den Selbstporträtkarakter beider Figuren bestätige.³⁴

Belting (1994) interpretiert das verzerrte Spiegelbild van Eycks, das er – Preimesberger folgend – als Antikenzitat deutet, als einen Beleg für den Kunstcharakter der Tafel. Er schreibt: „[D]er Hinweis auf ‚Kunst‘ als gelungene Fiktion erfolgt [...] erst dort, wo sich der Erfinder selbst ins Spiel bringt.“³⁵

Bertrand (1997) leitet aus den Bildnissen im Oeuvre Jan van Eycks die These ab, dass der Maler Linkshänder gewesen sei. So zeige sich van Eyck in seinem Selbstporträt in der

Paele-Madonna im Halbprofil und mit erhobener Hand, in der er einen Pinsel halte. Aus dieser Darstellung lasse sich schließen, dass van Eyck seine linke Hand zum Malen verwendet habe.³⁶ Nach einer Vielzahl weiterführender Argumente gelangt Bertrand zum Schluss, dass auch die Figur des Bräutigams im Arnolfini-Doppelbildnis als Selbstdarstellung zu interpretieren sei – als Linkshänder, der seiner Frau die Linke reicht.³⁷

Ferguson O'Meara (1998) führt die Identifikation des autonomen Londoner Bildnisses eines Mannes mit rotem Chaperon als Selbstporträt van Eycks auf zwei Aspekte zurück: Zum einen auf die Signatur und das Motto auf dem Rahmen, zum anderen auf den Blick des Dargestellten, der auf die Verwendung eines Spiegels im Herstellungsprozess hinweise. Nach Ansicht des Autors sei dies bei van Eyck erstmals zu sehen. Als weitere Belege für das autonome Selbstdbildnis nennt Ferguson O'Meara die beiden Spiegelungen in der Paele-Madonna und im Arnolfini-Doppelbildnis, die jeweils den Maler mit einem ähnlichen Turban zeigen – und zwar in einer Position, in der der Künstler beim Malen gestanden haben dürfte. Zudem hebt der Autor die zentrale Bedeutung der Augen für die Darstellung von Individualität hervor. Jans Augen, wie sie in seinem autonomen Selbstdbildnis erscheinen, seien die eines Individuums, das nach Wahrheit suche und den unmittelbaren Akt des Sehens offenbare.³⁸

Campbell (1998) setzt die gespiegelten Selbstdarstellungen in der Paele-Madonna und im Arnolfini-Bildnis zueinander in Beziehung³⁹ und betont, dass die Figuren aufgrund ihrer geringen Größe keine Identifikationsmerkmale aufweisen.⁴⁰

Stoichiță (1998) erkennt im blau gekleideten Mann mit roter Kopfbedeckung, wie er auch im Arnolfini-Spiegel erscheint, einen Mann, der in der erhobenen rechten Hand möglicherweise einen Pinsel hält. Dabei handle es sich vermutlich um die erste Spiegelung eines Künstlers bei der Arbeit; verankert am rechten Bildrand fungiere er wie ein Endpunkt. Aufgrund der fehlenden porträthaften Ausführung sei diese Figur jedoch nicht als Selbstporträt einzuordnen, sondern vielmehr als mise en abyme. Der Autor wirft die Frage auf, ob die Darstellung eine bewusste Anspielung des humanistisch gebildeten Malers auf die antike Legende des Phidias bzw. ein Hinweis auf die Tradition des integrierten Selbstdbildnisses sei, oder ob es sich lediglich um einen Zufall handle.⁴¹

Müller Hofstede (1998) analysiert sowohl die Figuren im Spiegel des Arnolfini-Bildnisses als auch jene im Schild des hl. Georg in der Paele-Madonna als rhetorische Selbstverkleinerungen, die mit einer Huldigung des Stifters einhergehen.⁴² Hinsichtlich des Selbstdbildnisses in der Paele-Madonna beruft sich Müller Hofstede auf die Forschungsergebnisse von Preimesberger, insbesondere auf dessen Deutung der Figur als Phidias und auf die entsprechenden antiken Quellen (Plutarch, Cicero), und hinterfragt diese: Eine Deutung der Figur als Zitat des Phidias würde die geringe Größe der Spiegelung nicht erklären, sondern ihr vielmehr widersprechen. Das Bildnis van Eycks drücke keineswegs Ruhmesstreben aus – ein Motiv, das dem antiken Porträt zugeschrieben wird, sondern thematisiere vielmehr die Erwartung des Heils. Van Eyck habe eine Rangordnung der Partizipation am Heilsgeschehen inszeniert, an deren Spitze der Stifter stehe, gefolgt vom Maler, der wiederum von zwei Andächtigen begleitet werde (in diesem Punkt beruft sich Müller Hofstede auf die Beobachtungen von Farmer). Zur Untermauerung

seiner These verweist Müller Hofstede einerseits auf die Rahmeninschrift des Gemäldes, in der der Name des Malers vermerkt ist. Damit rekurriert van Eyck auf die mittelalterliche Tradition von Kombinationen aus Selbstdarstellungen und Namensnennungen – etwa in der Buchmalerei oder in der Skulptur – als Ausdruck von Heilserwartung. Andererseits hebt er die Blickrichtung der kleinen Figur zur Madonna sowie die Position des Selbstbildnisses auf dem Schild hervor. Beides deute auf eine Hinwendung zur Gottesmutter hin: Im ersten Fall handle es sich um eine aktive Hinwendung, im zweiten Fall um eine, die durch die zu erwartende Fürsprache des Heiligen ausgelöst werde.⁴³

Marschke (1998) bestätigt die Thesen Preimesbergers und betont, dass van Eyck über den Wettstreit mit dem antiken Bildhauer Phidias den Anspruch erhebe, ein Künstler vergleichbaren Rangs zu sein.⁴⁴

Alpers (1998) verweist auf die Reflektion im Schild des Heiligen und ordnet diese ohne weitere Erläuterungen in eine Reihe gespiegelter Selbstbildnisse van Eycks ein (im Arnolfini-Doppelbildnis, im Genter Altar).⁴⁵

Wolf (1998) untersucht eine mögliche Verbindung zwischen Jan van Eyck und Leon Battista Alberti und stellt die Überlegung an, ob die beiden in direktem oder indirektem Kontakt gestanden haben könnten – eine Möglichkeit, die zwar denkbar, jedoch nicht nachweisbar sei. In der Paele-Madonna, einem Gemälde, das sowohl den Künstler als auch sein Medium thematisiere, erkennt Wolf zahlreiche Bezüge zu Alberti. Diese manifestierten sich in verschiedenen Aspekten: in dem Effekt malerisch dargestellten Goldes, in der Interaktion der Figuren – insbesondere des hl. Georg als Affektfigur, im quadratischen Bildformat sowie im Selbstbildnis, das als Pendant zu Albertis Narziss-Mythos interpretiert werden könne: Die gespiegelte Figur, eine Andeutung auf Phidias, erfahre bei van Eyck eine gesteigerte Bedeutung, da sich der Maler als erster Betrachter seines Werks doppelt spiegle – einerseits im Schild als Bild-im-Bild, andererseits im Gemälde als Ganzes. „Diese Verwendung des Spiegelmotivs im Indizieren durch die pupilla [das Figürchen.] und im Blick auf das ganze Bild versteh'e ich als Pendant zu Albertis Narzißmythos“,⁴⁶ so Wolf.⁴⁷ Der Spiegel, in dem sich Narziss erkannte und sich van Eyck malte, sei ein virtuelles Fenster.⁴⁸

Im darauffolgenden Jahr (1999) vertieft Wolf seine Analyse. Sowohl im Arnolfini-Bildnis als auch in der Paele-Madonna würden Männer mit Begleitfiguren als „originelle Analogien zu Albertis [...] Narziß als Erfinder der Malerei“ erscheinen.⁴⁹ Darüber hinaus vertritt Wolf die These, dass van Eyck eine Reihe von Selbstdarstellungen geschaffen habe, die mit dem Mann mit Turban begann, im Arnolfini-Doppelbildnis und der Paele-Madonna fortgeführt wurde und ihren finalen Höhepunkt in der Rückenfigur in der Rolin-Madonna fand.⁵⁰

Rothstein (1999) betont, dass alles im Bild Gesehene physisch anwesend wirke. Das reflektierte Bildnis – eine Figur aus dem Publikum, deren konkrete Identifikation der Autor vermeidet – verbinde unterschiedliche Räume miteinander. Zudem enthalte es Hinweise auf die Funktion des Bildes und motiviere die Betrachtenden. So werde eine Gleichstellung zwischen der Andacht des Bildpublikums und der des Auftraggebers hergestellt: Wie Joris Paele sein Stundenbuch zur Meditation nutze, so diene das Gemälde den Gläubigen zur Andacht.⁵¹

2005 analysiert Rothstein die Paele-Madonna erneut. Er nimmt Preimesbergers Deutung des gespiegelten Selbstporträts auf und unterstreicht, dass die Verbindung des Malerbildnisses mit der Aussage des Gemäldes ein Paradoxon schaffe. Die Spiegelung, die den Bildstatus bestätige, hebe die Kluft zwischen Ähnlichkeit und Identität hervor und fordere die Betrachtenden zur Interpretation auf – ein Appell an die Sinne.⁵² Gleichzeitig lenke die Spiegelung die Aufmerksamkeit auf die Malerei selbst und auf die Künstlichkeit des Gemäldes. Rothstein resümiert, dass van Eyck nicht nur ein geschicktes Selbstporträt in das Werk integriert habe, sondern durch die Spiegelung seine geistige und technische Leistung mit seiner Person verknüpfe. Dadurch richte er den Blick des Bildpublikums sowohl auf die Figur des Malers als auch auf das Handwerk der Malerei. Van Eyck stelle sein künstlerisches und malerisches Handeln sowohl kompositorisch als auch konzeptionell gleichwertig dar. Er inszeniere sich als Künstler, der sich bewusst mit der Malerei auseinandersetze, und verwandle die Reflexion zugleich in ein Porträt seiner Person und in ein bewusstes Porträt seiner Kunstfertigkeit.⁵³

Hamburger (2000) untersucht die Bedingungen von Vision und Realität und ordnet van Eycks Naturalismus als ein visuelles Ausdrucksmittel ein, das Nähe und Abstand simultan darstelle – ein Effekt, der sich etwa im verinnerlichten Sehen des Kanonikers zeige. Den Reflex des Künstlers mit zwei Begleitfiguren im Schild interpretiert Hamburger als eine Erfindung des Malers, die den Eindruck der Illusion bewusst unterbreche. Dies diene auch dazu, anzudeuten, dass es keinen ungehinderten Zugang zum Bereich übernatürlicher Erfahrung gebe. Die Spiegelung stehe in direktem Zusammenhang mit der Spiegelmetapher in der Inschrift am Rahmen und impliziere, dass das Bild selbst als ein geheimnisvoller Spiegel zu verstehen sei. Damit mache der Maler auf seine Anwesenheit im Bild aufmerksam.⁵⁴

Panofsky (2001) zieht das gespiegelte Selbstbildnis in der Paele-Madonna heran, um seine Deutung des autonomen Männerbildnisses in London, das dieselbe Kleidung trage, als Selbstdarstellung zu untermauern.⁵⁵ Im Anmerkungsapparat weist der Autor darauf hin, dass Carter Howard Davis und John McAndrew die gespiegelte Figur zeitgleich entdeckt hätten. Diese Hinweise bleiben bei Panofsky unkommentiert und konnten keiner spezifischen Literatur zugewiesen werden.⁵⁶

Uspenskij (2001) richtet seinen Fokus auf Spiegelungen im Werk Jan van Eycks und anderer, vornehmlich niederländischer Maler.⁵⁷ Das gespiegelte Künstlerbild bei van Eyck – die Einführung des Ich-Autors im Genter Altar, in der Paele-Madonna und im Arnolfini-Doppelbildnis – habe trotz des großen Einflusses von Jans Spiegelungen auf nachfolgende Maler keine direkte Nachfolge gefunden. Als Ausnahme nennt Uspenskij das gespiegelte Künstlerbild auf dem Schild des Heiligen Michael des Meisters von Zafra, das der Darstellung van Eyck in der Paele-Madonna stark ähnle und ähnlich motiviert sei.⁵⁸

Yiu (2001) widmet sich in ihrer Analyse des Arnolfini-Bildnisses der Rolle dimensional zurückgenommener, bildinterner Betrachter in selbstreferenzieller Funktion und erörtert diese in der Rolin-Madonna und in der Paele-Madonna.⁵⁹ Im Fall der Paele-Madonna kommt Yiu nach einer kritischen Auseinandersetzung mit verschiedenen Thesen aus dem Forschungsstand – darunter Spekulationen zur Anzahl der gespiegelten Figuren, zu

eventuell sichtbarem Malerwerkzeug, zu Rekonstruktionen des Standpunkts des Malers als erster Betrachter sowie zu Vergleichen mit dem Arnolfini-Bildnis – zu dem Schluss, dass die Spiegelung nicht zweifelsfrei als Selbstbildnis zu identifizieren sei. Sie typisiert die Figur vielmehr als auktoriale Einfügung, da eine Zuschreibung als Selbstdarstellung auch aufgrund fehlender Individualisierungsmomente nicht möglich sei, räumt jedoch ein, dass sie als Darstellung des Malers mit Begleitfiguren interpretiert werden könne – die Szene im Schild wirke wie ein Atelierbild „avant la lettre“. Das Bildnis bezeuge das Gemalte und markiere das Gemälde als Erzeugnis:⁶⁰ Als ein „ikonisches Gegenstück zur Urheberformel me fecit oder van Eycks Wahlspruch [...]“ verweist die Spiegelung auf den Kunstcharakter des Gemäldes, in dem sich Jan van Eycks technische Meisterschaft offenbart.⁶¹ Abschließend nimmt Yiu Preimesbergers Deutung der Figur auf, die van Eyck in die Nachfolge des antiken Künstlers Phidias stellt. Die Spiegelung sei folglich Ausdruck von Künstlerstolz – ein Paragone mit der Antike sei denkbar, wie ihn van Eyck auch im Verkündigungs-Diptychon zeige.⁶²

Im Ausstellungskatalog zu Jan van Eyck und seine Zeit (2002) werden die Spiegelungen auf der Rüstung als Bezugnahmen zur marianischen Inschrift zum Spiegel ohne Makel am Rahmen eingestuft. Das Selbstbildnis wird, unter Bezugnahme auf Preimesbergers Ausführungen, als selbstbewusstes Antikenzitat und als versteckte Signatur bewertet.⁶³

Beyer (2002) fokussiert auf die Kopfbedeckung van Eycks. Der rote Turban, den der Maler trägt, sei standesgemäß und ermögliche eine Identifikation des Künstlers. Bildnisse van Eycks mit rotem Turban – das autonome Londoner Porträt sowie Assistenzporträts in der Rolin-Madonna, der Paele-Madonna und im Arnolfini-Spiegel – bewertet Beyer durchwegs als Selbstdarstellungen.⁶⁴

De Vos (2002) vermutet, dass die vorderste Figur der gespiegelten Zuschauer den Maler darstellt.⁶⁵

Van Calster (2003) untersucht rote Kopfbedeckungen (Turbane, Chaperons, Kappen) und stellt die These auf, dass diese als Referenzen auf den Malerberuf verstanden werden könnten. Dass Maler solche roten 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.⁶⁶ 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. In der Paele-Madonna präsentiere sich van Eyck zudem als Erzeuger des Altars und rekurriere auf antike Vorbilder.⁶⁷

Gludovatz (2005) bewertet die Spiegelung in der Paele-Madonna als eine Variante einer zeichenhaften Signatur, aus der sie den Standpunkt des Publikums mittig vor dem Gemälde ableitet. Sie stützt sich dabei vorrangig auf Preimesberger und geht von einem Künstler-Betrachter in selbstreferenzieller Position aus. Die Spiegelung bewertet Gludovatz als „ikonische Signatur“, die das Gemälde als Produkt kennzeichne. Bewusst inszeniere sich

van Eyck - wie auch im Arnolfini-Doppelporträt - im Übergangsbereich zwischen Bild- und BetrachterInnenwelt.⁶⁸

Burg (2007) setzt sich kritisch mit der Spiegelung in der Rüstung auseinander und bezieht sich dabei auf Yius These, die die Figur als Maler bei der Arbeit interpretiert. Burg zweifelt diese Deutung an, da weder Berufsattribute wie eine Staffelei sichtbar seien noch Figuren, die dem Maler über die Schultern schauen. Unter den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten - religiöse Aussagen, Ausdruck von Künstlerstolz, Verweis auf Realitätsanspruch, Maler als Identifikationsfigur für die Betrachtenden oder Bescheidenheitsformel - erscheint Burg die These Preimesbergers am überzeugendsten. Zwar habe van Eyck seine Signatur anders als Phidias am Rahmen angebracht, doch widerspreche dies nicht der Interpretation. Vielmehr werde deutlich, dass van Eyck an antike Kenntnisse anknüpfe, wie auch sein Wahlspruch belegt.⁶⁹ Burg hebt die formale Besonderheit des Selbstbildnisses hervor, das - ähnlich wie im Arnolfini-Bildnis - deutlich vom Geschehen getrennt ist. Der herausragende Innovationsgrad zeige sich zudem darin, dass van Eycks System der Selbstbekundung keine Rezeption fand.

Ebert (2008) betrachtet die Selbstdarstellungen von Jan van Eyck im Arnolfini-Spiegel und in der Paele-Madonna als Grundlage für nachfolgende gespiegelte Selbstbildnisse in Stillleben. Besonders hervorgehoben wird Johann Wilhelm Preyer, der sich in seinem Gemälde Stillleben mit Weinpokal⁷⁰ im Weinglas spiegelt. Preyer verschmelze damit Bild- und Handlungsraum und bezeuge wie van Eyck mit seinem Bildnis die Authentizität seiner Malerei.⁷¹

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 mit Spiegelungen in seinen Gemälden verewige. In der Paele-Madonna spiegle er sich in der Rüstung des Heiligen neben einer feuerroten Säule. Die Kleinheit der Figur verweise, so Salomon unter Berufung auf Müller Hofstede, auf die Humilitas (Bescheidenheit und Selbstverleugnung) im Sinne einer Erhöhung des Stifters. Gleichzeitig ziele van Eyck jedoch darauf ab, dem geschulten Publikum Stolz und Meisterschaft zu präsentieren.⁷² Die Säule erachtet Salomon als bedeutend für niederländische Selbstdarstellungen. Hierzu führt sie Beispiele von Dieric Bouts Abendmahl; Feuerprobe, Hans Memling (Donne-Altar, Johannesaltar und Rogier van der Weyden Sakramentsaltar an).⁷³

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.⁷⁴ „[T]he painter does not make a spectacle of himself,” so der Autor resümierend und weiter: „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.“⁷⁵ Im Fall der Paele-Madonna nehme die Spiegelung der Figur eine Sonderstellung ein, da sie nicht aus dem Bildinhalt selbst gespeist werde. Stattdessen stehe die Figur mit rotem Turban, die die Reflexion auslöse und einen Arm erhoben habe, um zu einem Pinselstrich anzusetzen,

außerhalb des Bildes. Cumming vertritt die These, dass van Eyck sich in der feuchten Ölfarbe selbst gespiegelt und sich folglich darin verewigt habe. So habe er sein Spiegelbild zwischen zwei Realitäten eingebracht – zwischen der Vision im Bild und der Wahrheit außerhalb des Bildes.⁷⁶ Das Bildnis erfülle mehrere Funktionen: Es verweise auf van Eyck als Miniaturist am Beginn seiner Karriere, reflektiere die sichtbare Welt und damit das Hier und Jetzt und unterbreche zugleich die Illusion, um auf die Künstlichkeit des Bildes aufmerksam zu machen. Auf die Frage, ob es sich tatsächlich um eine Selbstdarstellung handelt, antwortet Cumming: „Discount the possibility of a self-portrait and you deny Van Eyck all these marvellous possibilities. Put simply, you refuse to allow that he could be such an intelligent painter.“⁷⁷

Legner (2009) erkennt die These an, dass es sich bei der Spiegelung in der Rüstung um eine Selbstdarstellung handelt.⁷⁸ Er interpretiert diese als die erste gespiegelte Darstellung eines Künstlers bei der Arbeit. Als Inspiration für das Bild-im-Bild verweist Legner auf die Erzählung über das integrierte Selbstbildnis des antiken Künstlers Phidias. Diese Legende, die in den mythischen Anfängen Athens verankert ist, stehe für das Streben des Künstlers nach nachhaltiger Erinnerung und war gebildeten Künstlern der Zeit bekannt.⁷⁹

Kacunko (2010) betrachtet den Spiegel als Motiv und Metapher für die Kunst der frühen Neuzeit.⁸⁰ 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,⁸¹ dem der „Spiegel als Medium der Selbstdarstellung auch dazu [diente], seine eigene unmittelbare Präsenz und die Grenzen des gemalten Bildes aufzuzeichnen.“⁸² Dies sei sowohl im Arnolfini-Spiegel⁸³ als auch im Schild des hl. Georg in der Paele-Madonna zu sehen.⁸⁴

Gigante (2010) benennt drei gespiegelte Selbstverweise Jan van Eycks: Reflexionen im Genter Altar, im Arnolfini-Doppelbildnis und in der Paele-Madonna.⁸⁵ Besonders bedeutsam bei der Spiegelung in der Paele-Madonna sei, dass sich mehrere Figuren überlagern, wie anhand einer Kopie aus dem 16. Jahrhundert festgestellt werden konnte.⁸⁶ Sollte dieser Befund auch für das Original gelten – was aufgrund einer Beschädigung des Gemäldes nicht eindeutig feststellbar sei, erscheine das Bildnis weniger als Selbstdarstellung, sondern vielmehr als Projektion der Rezipierenden, deren Position mit jener des Malers übereinstimme. Die unbestimmten Züge und Ungenauigkeiten im Bild könnten eine Überlagerung des Porträts des Malers und des Bildpublikums im gemalten Spiegel erzeugen, wodurch die BetrachterInnen den Platz des Malers einnehmen. Den Gläubigen werde so die Möglichkeit geboten, im Bild in den Andachtsakt einzbezogen zu sein.⁸⁷

Bocken (2010) bietet eine bildtheoretische und theologische Deutung des Selbstbildnisses. Die Spiegelung, die das Bewusstsein für die Künstlichkeit des Bildes stärke, trage theologisch gesehen dazu bei, zwischen dem wahren Bild (*Vera Icon*) und der gemachten Kunst zu differenzieren. Dies werde besonders durch die Spiegelung deutlich, die van Eyck gleichzeitig als Maler und Betrachter zeige.⁸⁸

Mey (2010) stützt sich auf Yius Feststellung, dass das Arnolfini-Doppelbildnis den BetrachterInnen einen Platz zuweise, der sich aus der Position der Figuren im Spiegel ergebe. Somit sei ein Weg zum Bildeinstieg geboten. Mey betont, dass die Spiegelungen im Arnolfini-Spiegel und in der Paele-Madonna unbestimmte Schemen seien, die für beliebige BetrachterInnen stehen können.⁸⁹

Smith (2014) interpretiert die Reflexionen auf dem Schild des hl. Georg als Zeichen der Passion und als Sinnbild für den geschundenen Leib Christi. Die gespiegelte rote Säule erinnere etwa an die Geißelung.⁹⁰ In Bezug auf das diskutierte Selbstporträt, das er weder befürwortet noch dementiert, argumentiert Smith: „This imagery bespeaks Van Eyck's artistic emulation of Christ, who metaphorically painted a shield with his blood.“⁹¹

Borchert (2014) verweist auf das Selbstporträt van Eycks als Spiegelung in der Rüstung des hl. Georg.⁹²

Scheel (2014) führt den Forschungsstand zu den Deutungsmöglichkeiten der Spiegelungen bei van Eyck sowohl für das Arnolfini-Bildnis als auch für die Paele-Madonna detailliert an. Sie gibt Thesen zu Selbstdarstellungen wertneutral wieder und spricht sich gegen eine Profanisierung der Spiegelungen aus.⁹³

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.⁹⁴ 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 unterscheidet.⁹⁵

Hall (2016) führt ohne weitere Bezugnahmen aus, dass van Eyck mit der Spiegelung im Schild des Heiligen in der Paele-Madonna eventuell auf Bezüge zwischen dem flämischen Wort für Bild (schild) und dem für Maler (schilder) ansplaye.⁹⁶

Warwick (2016) konzentriert sich auf das Potenzial der van Eyck'schen Spiegelungen, Bild- und BetrachterInnenräume zu verschmelzen. Im Fall der Paele-Madonna zeige sich künstlerische Selbstreflexion durch die winzige gespiegelte Figur, die an einer Staffelei stehe – vermutlich stelle sich der Maler bei der Arbeit dar. Bemerkenswert dabei sei, dass der niederländische Begriff schild allgemein für Malerei verwendet wurde – was der Darstellung am Schild des hl. Georg als Grundlage gedient haben mag.⁹⁷

Bass (2016) verweist auf die Spiegelung in der Rüstung des hl. Georg in der Paele-Madonna, die die Madonna mit dem Kind sowie den Künstler an seiner Staffelei zeige. Diese Spiegelung sei ein Symbol dafür, dass virtuose Malerei immer auf ihren Schöpfer zurückwirke.

2020 greift Bass van Eycks Spiegelungen erneut auf und gibt an, dass das gespiegelte Selbstbild im Schild der Paele-Madonna jenes im Arnolfini-Doppelbildnis bestätigen könnte. Es handle sich um den Künstler in Form eines bildinternen Zeugen.⁹⁸

Krabichler (2024) untersucht in ihrer Dissertation zum integrierten Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit das Potenzial solcher Bildnisse exemplarisch anhand der Spiegelung in der Paele-Madonna.⁹⁹ Sie stützt sich auf Preimesbergers These¹⁰⁰ und diskutiert darauf aufbauend zentrale Argumente aus dem Forschungsstand. Unter anderem zeigt sie auf, dass die gespiegelte Künstlerfigur dem materiellen Stifter nachgeordnet, ihm jedoch funktional gleichgestellt sei und als geistiger Stifter auftrete. Eine vergleichbare Spiegelung eines Stifters in der Tafel Der hl. Georg mit Stifter¹⁰¹ aus dem Werk von Hans Memling verdeutlichte, dass Reflektionen in sakralen Bildwerken liturgische Präsenz erzeugen können. Van Eycks Spiegelung könne in diesem Zusammenhang als Präfiguration von Memlings Darstellung interpretiert werden. In der Verbindung von Künstlerbildnis und gemalter Madonna erkennt Krabichler zudem deutliche Reminiszenzen an den hl. Lukas, der die Jungfrau darstellte und damit eine Ikone schuf. Wie der Malerpatron porträtiert auch van Eyck die Gottesmutter. Indem er sie zusätzlich spiegelt, verweise er auf ihren Status als gemaltes Bild. In der Rolle des Porträtierten Mariens bringe sich van Eyck in die privilegierte Position eines Schöpfers „wahrer Bilder“ und thematisiere zugleich den Herstellungsprozess. Die Jungfrau als Spiegel ohne Makel, wie es die Rahmeninschrift verdeutlicht, sei im Malen aufgehoben. Unter Bezugnahme auf Wolf hebt Krabichler die Dominanz der Fensterform in den Spiegelungen hervor, die sich auf der Rüstung des Heiligen verschiedentlich zeigt. Sie wirft die Frage auf, ob der Künstler einen über das Fenster symbolisierten „Blick“, den er in der Kleinheit der Figur nicht abbilden konnte, über die Spiegelungen des Fensters mit seinem Porträt kombinierte, um auf sich selbst und auf das Bild als virtuelles Fenster hinzuweisen. Krabichler resümiert, dass sich in der Spiegelung bildtheoretische Anspielungen verdichten und dass das Bildnis des Malers somit zum Symbol des Mediums werde, ohne dabei die Funktion des Stifterbildnisses zu beeinträchtigen.¹⁰²

Verweise

1. Zum Mann mit rotem Turban vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.←
2. Hans Memling, Hl. Georg mit Stifter (rechter Teil des Diptychons zur Madonna im Rosenhag), 1480, München, Alte Pinakothek.←
3. Carter 1954, 61f.←
4. Kieser 1967, 92 (Anm. 29).←
5. Farmer 1968, 158 (Abb. 6).←
6. Ebd., 158–160.←
7. Snyder 1967, 169.←
8. Ebd.←
9. Snyder/Silver 2005, 102.←

10. Vilain 1970, 53–55.←
11. Chastel 1971, 539.←
12. Białostocki 1980, 29f, 34f, bes. 34; zu weiteren Überlegungen des Autors zu gemalten Händen bei van Eyck vgl. den Eintrag im Forschungsstand des Arnolfini-Doppelporträts.←
13. Białostocki 1988, 96.←
14. Dhanens 1980, 226.←
15. Purtle 1982, 89, 89 (Anm. 83).←
16. Bonafoux 1985, 21.←
17. Bauman 1986, 22.←
18. Georgel 1987, 125–127.←
19. Pächt (hg. von Schmidt-Dengler 1989), 27f.←
20. Clara Peeters, Stillleben mit Blumen und Schnecken, 1612, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.←
21. Brusati 1990/91, 174.←
22. Šebková-Thaller 1991, 1.←
23. Ebd., 1–6, bes. 6.←
24. Preimesberger 1993, 67.←
25. Ebd. Ähnlich in Preimesberger 2004, 16–23.←
26. Jan van Eyck, Verkündigungs-Diptychon, um 1433–35, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.←
27. Jan van Eyck, Porträt von Kardinal Niccolò Albergati, um 1435, Dresden, Kupferstichkabinett.←
28. Preimesberger 2011, 45–47.←
29. Jan van Eyck (Werkstatt), Salvator Mundi, nach 1438, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.←
30. Koerner 1993, 108. Zum Mann mit rotem Turban und van Eycks Salvator Mundi vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.←
31. Schweikhart 1993, 16.←
32. Wilhelmy 1993, 84.←
33. Zum Mann mit rotem Turban vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.←
34. Asemissen/Schweikhart 1994, bes. 73f.←
35. Belting 1994b, 113f, bes. 113. Ähnlich in: Belting 1994a, 64.←
36. Bertrand 1997, 26f.←
37. Ebd., 33.←
38. Ferguson O'Meara 1998, 247–249.←
39. Campbell 1998, 189.←
40. Ebd., 216.←
41. Stoichiță 1998, 250.←
42. Müller Hofstede 1998, 40–53.←

43. Ebd., 49–53.←
44. Marschke 1998, 111f.←
45. Alpers 1998, 302–304, bes. 303f.←
46. Wolf 1998, 28.←
47. Ebd., 28f; ähnlich in Wolf 2002, 245–248, bes. 245.←
48. Wolf 1998, 24.←
49. Wolf 1999, 24.←
50. Ebd., 26.←
51. Rothstein 1999, 263f.←
52. Rothstein 2005, 75f.←
53. Rothstein 2005, 148–151.←
54. Hamburger 2000, 50f.←
55. Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 425 (Anm. 60). Zum autonomen Porträt vom Mann mit rotem Turban vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.←
56. Ebd., 419 (Anm. 17).←
57. Uspenskij 2001, 73–83. Zu Details zu Uspenskijs Überlegungen vgl. den Forschungsstand zur Spiegelung im Ring von Gottvater im Genter Altar.←
58. Ebd., 82f, 83 (Anm. 83).←
59. Yiu 2001, 160.←
60. Ebd., 167–172.←
61. Yiu 2001, 173; vgl. weiterführend den Forschungsstand zur Figur im Arnolfini-Doppelporträts.←
62. Ebd.; vgl. Jan van Eyck, Verkündigungs-Diptychon, um 1433–35, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.←
63. Borchert u. a. 2002, 234.←
64. Beyer 2002, 42f.←
65. De Vos 2002, 72.←
66. Calster 2003, 482f.←
67. Ebd., 479.←
68. Gludovatz 2005, 161–163.←
69. Burg 2007, 438–440.←
70. Johann Wilhelm Preyer, Stillleben mit Weinpokal, 1833, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie. Vgl. Ebert 2008, 73 (Abb. 1).←
71. Ebd., 75.←
72. Salomon 2009, 49–55, bes. 50.←
73. Ebd., 52f.←
74. Cumming 2009, 13–21.←

75. Ebd., 21.←
76. Ebd., 13-15.←
77. Cumming 2009, 17.←
78. Legner 2009, 477.←
79. Ebd., 150-153.←
80. Vgl. das entsprechende Kapitel: Kacunko 2010, 197-294.←
81. Ebd., 234f.←
82. Ebd., 235.←
83. Zur ausführlichen Zusammenschau der Interpretation von gespiegelten Selbstdarstellungen vgl. den Eintrag zum Autor im Forschungsstand des Arnolfini-Doppelporträts.←
84. Kacunko 2010, 241.←
85. Gigante 2010, 100.←
86. Zu einer Abbildung dieses Details vgl. Farmer 1968, 158 (Abb. 2).←
87. Gigante 2010, 254-256.←
88. Bocken 2010, 96f.←
89. Mey 2010, 90-92, bes. 91.←
90. Smith 2014, 61-65.←
91. Ebd., 64.←
92. Borchert 2014, 48.←
93. Scheel 2014, bes. 324-326, 354-357.←
94. Zu Rogiers verlorenen Rathausbildern, dem überlieferten Selbstporträt und der Beschreibung von Cusanus vgl. weiterführend den Einleitungstext zu Rogier van der Weyden.←
95. Cleland 2015, 18.←
96. Hall 2016, 45.←
97. Warwick 2016, 259.←
98. Bass 2020, 35f.←
99. Krabichler 2024, 32-40.←
100. Ebd., 34f.←
101. Hans Memling, Der hl. Georg mit Stifter, um 1480/90, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek.←
102. Krabichler 2024, 36-38.←

Alter Phidias

Zentral im monumentalen Stifterbild der Paele-Madonna¹ – dem nach dem Genter Altar zweitgrößten Werk van Eycks – thront die Gottesmutter mit dem Kind, flankiert vom Kirchenpatron und dem knienden Stifter Joris van der Paele, der von seinem Schutzheiligen, dem hl. Georg, der Madonna anempfohlen wird. Der Stifter visioniert die

Madonna, wobei der ausgeprägte Realismus des Gemäldes sowohl der Ansprache des Publikums als auch der Intensivierung des Gebets dient.² Die Funktion des Werks oszilliert zwischen Epitaph, Stifter- und Andachtsbild.³

Verzerrte Spiegelungen, etwa auf dem Helm und der Rüstung des hl. Georg, bieten Interpretationsspielraum. Unter den Spiegelungen befindet sich eine stehende Figur mit roter Kopfbedeckung am Schild des Heiligen am rechten Bildrand, die trotz geringer Detailausführung und fehlender physiognomischer Merkmale als Künstlerbildnis identifiziert wurde.⁴ Preimesbergers Analyse dieser Spiegelung führt zu einer Deutung des Marienstifterbildes als Manifest der Malerei – als Programmbild, dessen Relevanz sich aus der Position und Gestaltung des integrierten Künstlerporträts ableitet. Der Autor sieht darin eine bewusste Anspielung auf den antiken Bildhauer Phidias,⁵ der durch ein verstecktes Selbstporträt auf dem Schild der verlorenen Athena-Parthenos-Statue (490–493 v. Chr.) als möglicher Begründer integrierter Selbstbildnisse gilt.⁶ Über die Auszeichnung Alter Phidias ist auch der Emanzipationsprozess der Malerei in Richtung artes liberales mitangezeigt.

Preimesbergers Ausführungen bilden die weithin anerkannte Grundlage zahlreicher weiterführender, vor allem bildtheoretischer Analysen⁷ und Verknüpfungen mit theologischen und kunsttheoretischen Inhalten. Neben der liturgischen Funktion der Ansprache und Anleitung der Gläubigen wird das Bildnis als Bestätigung des Bildinhalts interpretiert.⁸ Es gilt als bildhafte⁹ beziehungsweise ikonische Signatur, die das Gemälde als Kunstwerk ausweist.¹⁰ Zudem steht das System der BetrachterInnenansprache im Fokus.¹¹

Van Eycks humanistisch gebildetes Publikum wird durch das verdeckte Rätsel der Spiegelung überrascht und zugleich erfreut.¹² In der Forschung wurden wiederholt Verbindungen zwischen der marianischen Inschrift SPECULUM SINE MACULA (Spiegel ohne Makel) aus dem Buch der Weisheit auf dem Rahmen und den Spiegelungen diskutiert.¹³ Theologische Überlegungen hierzu beziehen sich sowohl auf den Stifter als auch auf den Maler. Dies legt die Interpretation nahe, dass der Maler als geistiger Stifter auftreten könnte. Ein Vergleich mit einer Spiegelung eines Stifters in Hans Memlings Hl. Georg mit Stifter verdeutlicht diese Möglichkeit.¹⁴ Das Marienlob kann zudem als Hinweis auf das Medium der Malerei verstanden werden – als eine Form biblischer Kunsttheorie.¹⁵

Wolf eröffnet eine weitere Deutungsebene, indem er van Eycks Gemälde in Beziehung zu Albertis zeitgleich publizierter Kunstdoktrine De Pictura (1434) / Della Pittura (1436) setzt, die gemeinsam mit van Eycks malerischen Innovationen den Beginn neuzeitlicher Kunstartentwicklung markiert. Wolf diskutiert Albertis Inhalte im Kontext der Bildpraxis in Italien und den Niederlanden und identifiziert Übereinstimmungen. Er interpretiert van Eycks Gemälde als Ausdruck bildreflexiver Einlassung, die in Analogie zu Albertis Narziss-Mythos steht.¹⁶ Der Spiegel, in dem sich Narziss erkannte und den van Eyck malte, wird bei Wolf als virtuelles Fenster definiert¹⁷ – ein bildtheoretisches Konzept, das Alberti ebenfalls thematisiert.¹⁸ Der Spiegel bzw. das Fenster fungiert als Ort der Vision und als Übergangsbereich in der ontologischen Struktur des Bildes.¹⁹ Die Spiegelungen, die in der Rüstung des Heiligen kulminieren, verdichten sich zu einer Ebene bildtheoretischer

Anspielungen. Das gespiegelte Künstlerbild befindet sich auf einer übergeordneten Realitätsebene, die das „Reale“ (Stifter, Kirchenraum) und das Transzendentale (sakrale Vision) zusammenführt und die Malerei selbst reflektiert.

Seit Preimesbergers Ausführungen gilt die Paele-Madonna als zeichenhafter Beleg für einen kunsttheoretischen Dialog im 15. Jahrhunderts in den Niederlanden. Van Eycks Bildtheorie ist integral im Gemälde verankert, ohne dass eine literarische Kunstdiskussion, wie sie in Italien seit ca. 1400 überliefert ist, vorausgesetzt werden muss.²⁰ In der Spiegelung verdichten sich bildtheoretische Anspielungen – das Bildnis des Malers, der sich in indirekter Form als Maler der Madonna in die Nachfolge des hl. Lukas als Schöpfer des Vera Icon stellt,²¹ wird zum Symbol des Mediums, ohne dabei die Funktion des Stifterbildnisses zu beeinträchtigen.

Verweise

1. Die nachfolgenden Ausführungen subsumieren ebd., 32–40 und versammeln Hauptargumente der Forschungsdiskussion zur im Schild gespiegelten Figur. Aus der umfangreichen Literatur zur Paele-Madonna vgl. u. a. Belting 1994b, 108–114; Borchert u. a. 2002, 234; Borchert 2010; Châtelet 2011, 138–142; De Vos 2002, 63–72; Dhanens 1980, 212–231; Purtle 1982, 85–97; Rothstein 2005, 49–91.←
2. Gottesmutter und Kind, die symbolisch als Altar und Abendmahl zu sehen sind, verweisen auf die Eucharistiefeier. Der Bezug zu Opfertod, Erlösung und Auferstehung Christi wird über Dekorationen im Thron und in den Figurenkapitellen im Hintergrund sowie über die Attribute der Heiligen verstärkt. Opfer und Triumph begegnen und konzentrieren sich in Maria und dem Kind. Vgl. u. a. Borchert 2008, 56–58. Zur visuellen Strategie der Darstellung visionären Sehens durch den Kanoniker Paele vgl. u. a. Belting 1994b, 112; Büchsel 2005, bes. 198–202; Ferguson O’Meara 1998, 247f; Rothstein 1999; Rothstein 2005; Scheel 2014, bes. 82–86; Schmidt 2003, bes. 238f; Snyder/Silver 2005, 102. Zur mimetischen Malerei van Eycks als Basis reflexiver Diskurse vgl. u. a. Galligan 1998; Hamburger 2000.←
3. Vgl. u. a. Büchsel 2005, 199f, 218.←
4. Zur kritischen Hinterfragung des Porträtkarakters von Spiegelungen vgl. u. a. Yiu 2001, 149f.←
5. Preimesberger 1993; vgl. weiterführend den Forschungsstand zum Bildnis.←
6. Plutarch berichtet in der Vita des Perikles über eine versteckte Selbstdarstellung des Phidias mit Signaturcharakter, die der Bildhauer zusammen mit einem Porträt des Perikles auf dem Schild der Athena Parthenos angebracht habe. Das Selbstbildnis bildete das Herzstück des Werks, da seine Entfernung die Zerstörung der Skulptur bedeutet hätte. Vgl. u. a. Legner 2009, 150–153; Preimesberger 1993. Zu einer Zusammenschau relevanter Quellen vgl. u. a. Marschke 1998, 57–60, 111f.←
7. Zu Kritik an Preimesbergers These zur gemalte Kunsttheorie van Eycks vgl. Schlie, 262–265, bes. 265. Zu einer Zusammenschau von Forschungsmeinungen zu Metafiktion bei van Eyck mit anschließender kritischer Differenzierung vgl. Augath 2007, 68–74, zur Paele-Madonna bes. 71–74.←
8. Vgl. u. a. Carter 1954, 61; Scheel 2014, 355 (Anm. 1366); Yiu 2001, 173.←
9. Vgl. etwa Borchert u. a. 2002, 234; Dhanens 1980, 226; Marschke 1998, 112.←
10. Vgl. u. a. Gludovatz 2005, 163.←
11. Vgl. u. a. Bonafoux 1985, 21; Carter 1954; Farmer 1968, 160; Preimesberger 1993; Preimesberger 2004, 18; Rothstein 1999, 263.←
12. Vgl. u. a. Belting 1994a, 64; Belting 1994b, 114f; Preimesberger 1993, 67.←

13. Vgl. u. a. bereits Carter 1954. ↵
14. Vgl. u. a. ebd., 61. ↵
15. Vgl. Šebková-Thaller 1991. ↵
16. Vgl. u. a. Wolf 1998, 28f. Zu möglichen Begegnungen zwischen van Eyck und Alberti und gegenseitiger Beeinflussung des malerischen und theoretischen Werks vgl. Dhanens 1989, bes. 35–39. ↵
17. Wolf 1998, 24. ↵
18. Zum Fenster als symbolische Form bei Alberti vgl. u. a. Blum 2008; Grave 2009. ↵
19. Vgl. u. a. Stoichiță 1998, 50–61. ↵
20. Preimesberger 1992, 87. Zu einem Überblick kunsttheoretischer Schriften seit der Antike vgl. u. a. Schneider 2011; zur Kunsliteratur der italienischen Renaissance vgl. Pfisterer 2002. ↵
21. Zum hl. Lukas als Patron und Identifikationsfigur der Maler und die Bedeutung von Marienikonografien als Schauplätze für integrierte Selbstdarstellungen vgl. Krabichler 2024, 76–81. ↵

Literatur

- Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln (2. Aufl.) 1998.
- 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.
- Bass, Marisa Anne: Jan Gossart and the Invention of Netherlandish Antiquity, Princeton 2016.
- 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.
- 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.
- Blum, Gerd: Fenestra Prospectiva. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino, in: Poeschke, Joachim/Syndikus, Candida (Hg.): Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker, Münster 2008, 77–122.
- Bocken, Inigo: Sehen und gesehen werden. Unendlichkeit und Sinnlichkeit im 15. Jahrhundert, in: Bocken, Inigo/Borsche, Tilman (Hg.): Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance, München 2010, 95–108.
- Bonafoux, Pascal: Der Maler im Selbstbildnis, Genf 1985.
- Borchert, Till-Holger (Hg.): Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa (Ausstellungskatalog Groeningemuseum, Brügge, 29.10.2010–30.01.2011), Stuttgart 2010.

- Borchert, Till-Holger/Hendrikman, Lars/Lobelle-Caluwé, Hilde/Lucon, Mauro/Sellink, Manfred/Lucco, Mauro/Tabon, Eva/Verrept, Ina: Katalog. Niederlande, Kat. 1-62, in: Borchert, Till-Holger (Hg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530 (Ausstellungskatalog, Brügge, 15.03.2002-30.06.2002), Stuttgart 2002, 227-247.
- Borchert, Till-Holger: *Jan van Eyck*, Hong Kong u. a. 2008.
- Borchert, Till-Holger: *Madonna des Joris van der Paele*, in: Borchert, Till-Holger (Hg.): *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa* (Ausstellungskatalog, Brügge, 29.10.2010-30.01.2011), Stuttgart 2010, 146-147.
- Borchert, Till-Holger: *Meisterhaft. Altniederländische Malerei aus nächster Nähe*, München u.a. 2014.
- Brusati, Celeste: *Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting*, in: Simiolus: *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 20. Jg. 1990/91, 2/3, 168-182.
- Burg, Tobias: *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert* (Kunstgeschichte, 80), Berlin 2007.
- Büchsel, Martin: *Realismus und Meditation. Überlegungen zu einigen Madonnenbildern Jan van Eycks*, in: Büchsel, Martin (Hg.): *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 1), Berlin 2005, 191-226.
- 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.
- Carter, David G.: *Reflections in Armor in the Canon Van de Paele Madonna*, in: *The Art Bulletin*, 36. Jg. 1954, H. 1, 60-62.
- Chastel, André 1971: *Art et Civilisation de la Renaissance en Italie* 1971.
- Châtelet, Albert: *Hubert et Jan Van Eyck. Créateurs de l'Agneau mystique*, Dijon 2011.
- 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.
- Cumming, Laura: *A Face to the World. On Self-Portraits*, London 2009.
- De Vos, Dirk: *Flämische Meister. Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling*, Köln 2002.
- Dhanens, Elisabeth: *Het Portret van kardinaal Nicolò Albergati door Jan van Eyck 1438*, in: *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen; Letteren en Schone Kunsten van Belgie*, 50. Jg. 1989, H. 2.
- Dhanens, Elisabeth: *Hubert und Jan Van Eyck*, Antwerpen 1980.
- 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.
- Farmer, David: *Further Reflections on a van Eyck Self-Portrait*, in: *Oud-Holland*, 83. Jg. 1968, 3/4, 157-160.
- 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.
- Galligan, Gregory: *The Self Pictured: Manet, the Mirror, and the Occupation of Realist Painting*, in: *The Art Bulletin*, 80. Jg. 1998, H. 1, 138-171.
- 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.

Grave, Johannes: Reframing the „finestra aperta“. Venetian Variations on the Comparison of Picture and Window, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 72. Jg. 2009, 49–68.

Hall, James: Das gemalte Ich. Die Geschichte des Selbstporträts, Darmstadt 2016.

Hamburger, Jeffrey F.: Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion, in: Krüger, Klaus/Nova, Alessandro (Hg.): Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2000, 47–70.

Kacunko, Slavko: Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes, München 2010.

Kieser, Emil: Zur Deutung und Datierung der Rolin-Madonna des Jan van Eyck, in: Städel-Jahrbuch N. F. 1967, I, 73–95.

Koerner, Joseph Leo: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago 1993.

Krabichler, Elisabeth: Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit (Dissertation, Universität Innsbruck), Innsbruck 2024.

Kruse, Christiane: Dokumentation. Jan van Eyck, in: Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, 139–162.

Legner, Anton: Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung, Köln 2009.

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.

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.

Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. 1. Ihr Ursprung und Wesen, hg. von Jochen Sander/Stephan Kemperdick, Köln 2001.

Pfisterer, Ulrich: Die Kunsliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen (Universal-Bibliothek, 18236), Stuttgart 2002.

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: Ein „Prüfstein der Malerei“ bei Jan van Eyck? in: Winner, Matthias (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Biblioteca Hertziana, Rom 1989 (Tagungsband, Rom, 1989), Weinheim 1992, 85–100.

Preimesberger, Rudolf: Paragons and Paragone. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini, Los Angeles 2011.

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.

Purtle, Carol J.: The Marian Paintings of Jan van Eyck, Princeton 1982.

Pächt, Otto: Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, hg. von Maria Schmidt-Dengler, München 1989.

- Rothstein, Bret Louis: *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge 2005.
- Rothstein, Bret: Vision and devotion in Jan van Eyck's Virgin and Child with Canon Joris van der Paele, in: *Word & Image*, 15. Jg. 1999, H. 3, 262–276.
- 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.
- Schlie, Heike: *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002.
- Schmidt, Peter: Inneres Bild und äußeres Bildnis. Porträt und Devotion im späten Mittelalter, in: Büchsel, Martin/Schmidt, Peter (Hg.): *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz am Rhein 2003, 219–239.
- Schneider, Norbert: Geschichte der Kunstdtheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (UTB Kunsthistorische Reihe, Kunstgeschichte, 3409), Köln u. a. 2011.
- 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.
- Smith, Jamie L.: Jan van Eyck's Typology of Spiritual Knighthood in the Van der Paele Madonna, in: Melion, Walter/Clifton, James/Weemans, Michel (Hg.): *Imago Exegetica. Visual Images As Exegetical Instruments, 1400–1700 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture*, 33), Leiden 2014, 45–72.
- Snyder, James/Silver, Larry: *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*, Upper Saddle River, NJ (2. Aufl.) 2005.
- 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.
- 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.
- Warwick, Genevieve: Looking in the Mirror of Renaissance Art, in: *Art History*, 39. Jg. 2016, H. 2, 254–281.
- Wilhelmy, Winfried: Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts (Kunstgeschichte, 20), Münster 1993.
- 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 maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, 10–39.
- Yiu, Yvonne: Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei (*Nexus*, 51), Frankfurt am Main u. a. 2001.
- Šebková-Thaller, Zuzana: Jan van Eycks Selbstzeugnisse und das Buch der Weisheit, in: *Konsthistorisk tidskrift* 1991, H. 60, 1–8.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Paele-Madonna (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/eyck-jan-van-paele-madonna-1434-bis-1436-brugge-stedelijke-museum-voor-schone-kunsten/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte