

Rolin-Madonna

Eyck, Jan van

um 1435

Frankreich; Paris; Musée du Louvre

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Rolin-Madonna

Bildnis 1

→ Eyck, Jan van

Bildnis 2

→ Eyck, Jan van

Diskussion: Die Rückenfigur auf der Mauer

Literaturverzeichnis

Künstler: Eyck, Jan van

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Shonagon

Quelle: eigene Arbeit

Lizenz: PD

Alternativtitel Deutsch:	Die Madonna des Kanzlers Nicholas Rolin
Titel in Originalsprache:	De Maagd van kanselier Rolin; De Madonna van kanselier Rolin
Titel in Englisch:	Madonna of the Chancellor Rolin
Datierung:	um 1435
Ursprungsregion:	altniederländischer Raum
Lokalisierung:	Frankreich; Paris; Musée du Louvre
Lokalisierung (Detail):	Inventarnummer: 1271, MR 705
Medium:	Altarbild; Tafelbild
Material:	Öl
Bildträger:	Holz
Maße:	Höhe: 66 cm; Breite: 62 cm
Maße Anmerkungen:	Maße mit aktuellem Rahmen: 85,5 x 81,5 cm; ursprünglicher Rahmen nicht erhalten
Ikonografische Bezeichnung:	Marienbildnis; Thronende Madonna mit Kind
Iconclass:	11F422(+5) - Mary sitting or enthroned, the Christ-child on her knee (Christ-child to Mary's left) (+ donor(s), supplicant(s), whether or not with patron saint(s))
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Inschriften:	Quoniam eLEVATA est magnificentia tua / et in hereditate domini mORABOR. TUNC / et sic in sion FIRMATA SUM ET IN CIVITATE Sanctificata similiter requievi / ET RADicavi in populo honorificato / et IN PLENITUDINE sanctorum detention mea / quasi cedrus EXALTATA SUM IN LIBANO ET QUASI / quasi plantation rosae IN IERICO: quasi OLIVA Speciosa in campis et quasi PLATANus EXAALTATA sum juxta Aquam in plateis / felix namque es SACra virgo Maria et omni laude; auf dem Saum von Marias Mantel; Großbuchstaben ergänzt nach Roosen-Runge
Auftraggeber/Stifter:	Nicolas Rolin, Kanzler Philipps des Guten
Provenienz:	nach mündlicher Überlieferung als Geschenk von Guigonne de Salins, der dritten Gattin des Stifters, an die Kollegiatskirche Notre-Dame-du-Châtel in Autun; dort 1705 mit Originalrahmen in der ursprünglichen Sebastians-Kapelle nachgewiesen; 1778 dort bestätigt; während der Französischen Revolution in der École Centrale verwahrt; 1800 von Lenoir für den Louvre ausgewählt (Rahmen zu dem Zeitpunkt bereits verloren)

Zugänglichkeit zum
Entstehungszeitpunkt:

privat

Zu den Inschriften¹ und zur Provenienz.²

Verweise

1. Roosen-Runge 1972, 31.↵

2. Kruse 1994, 160.↵

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Shonagon

Quelle: eigene Arbeit

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	rechte Figur auf der Mauer im Bildmittelgrund
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	im Profil
Ikonografischer Kontext:	Repoussoirfigur
Blick/Mimik:	Blick nach links
Gesten:	linke Hand hält einen Stab; rechte auf Höhe der Hüfte gelegt

Körperhaltung:	aufrecht; leicht nach links gedreht; Kontrapost; Rückenfigur
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	auf der Mauer im Bildmittelgrund, einer Bildschwelle zwischen Vordergrundhandlung und Landschaftsausblick; zentrale Fliesenreihe führt direkt zu den beiden Figuren; trotz der Kleinheit im unverstellten Ausblick auffällig sichtbar
Attribute:	Stab
Kleidung:	roter Chaperon; Kleiderfarben (rot, blau) entsprechen denen der Madonna und des Stifters im Bildvordergrund
Zugeordnete Bildprotagonisten:	die zweite Rückenfigur

Forschungsergebnis: Eyck, Jan van

Künstler des Bildnisses:	Eyck, Jan van
Status:	kontrovers diskutiert
Status Anmerkungen:	In den Forschungsstand zur rechten Rückenfigur, der angesichts der immensen Fülle der Publikationen zu van Eyck und zur Rolin- Madonna nicht in seiner Gesamtheit erfasst ist, wurden Thesen zu den Rückenfiguren aufgenommen, die einen inhaltlichen Mehrwert bieten, auch wenn dabei die Möglichkeit einer Selbstdarstellung unberücksichtigt bleibt.
Andere Identifikationsvorschläge:	Philipp der Gute; Leon Battista Alberti

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Lejeune	1956	Lejeune 1956 - Les Van Eyck	200- 205	-
Bejahend	Lejeune	1957	Lejeune 1957 - Les Van Eyck	376, 376 (Anm. 2)	-
Skeptisch/ verneinend	Birkmeyer	1961	Birkmeyer 1961 - The Arch Motif in Netherlandish	20, 20 (Anm. 109)	-
Skeptisch/ verneinend	Meiss	1961	Meiss 1961 - Highlands in the Lowlands	302- 305	-
Bejahend	Kieser	1967	Kieser 1967 - Zur Deutung und Datierung	83f, 87 (Abb. 11), 92 (Anm. 29)	-
Bejahend	Snyder	1967	Snyder 1967 - Jan van Eyck	166- 169, 169	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
				(Anm. 18)	
Skeptisch/ verneinend	Kępiński	1969	Kępiński 1969 - Madonna Kancelerza Rolin	149	-
Skeptisch/ verneinend	Roosen- Runge	1972	Roosen-Runge 1972 - Die Rolin- Madonna des Jan van	42-44	-
Skeptisch/ verneinend	Buren	1978	Buren 1978 - The Canonical Office in Renaissance	621	-
Bejahend	Dhanens	1980	Dhanens 1980 - Hubert und Jan Van Eyck	278	-
Skeptisch/ verneinend	Haiko	1981	Haiko 1981 - Vom Interesse am Detail	160- 162	-
Bejahend	Jansen	1988	Jansen 1988 - Similitudo	55, 91f	Details unbestimmte Aussage, die sich auf beide Figuren auf der Brüstung beziehen könnte
Skeptisch/ verneinend	Pächt	1989	Pächt 1989 - Van Eyck	86	-
Skeptisch/ verneinend	Dhanens	1989	Dhanens 1989 - Het Portret van kardinaal Nicolò	39	-
Bejahend	Thürlemann	1990	Thürlemann 1990 - Der Blick hinaus	393	-
Skeptisch/ verneinend	Warnke	1992	Warnke 1992 - Politische Landschaft	54	-
Bejahend	Koerner	1993	Koerner 1993 - The Moment of Self-Portraiture	108	-
Bejahend	Asemissen/ Schweikhart	1994	Asemissen, Schweikhart 1994 - Malerei als Thema der Malerei	70-74	-
Bejahend	Kemp	1996			-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
			Kemp 1996 - Die Räume der Maler	136-142, bes. 136	
Skeptisch/ verneinend	Fleckner	1996	Fleckner 1996 - Der Gottesstaat als Vedute	133, 153 (Anm. 2)	-
Bejahend	Bertrand	1997	Bertrand 1997 - Le portrait de van Eyck	23-27	-
Bejahend	Wolf	1998	Wolf 1998 - Arte superficium illam fontis amplecti	28f	-
Skeptisch/ verneinend	Galligan	1998	Galligan 1998 - The Self Pictured	167 (Anm. 2), 143f	-
Bejahend	Wolf	1999	Wolf 1999 - Jenseits des Flusses	25f	-
Bejahend	Bogen	1999	Bogen 1999 - Die Schauöffnung als semiotische Schwelle	67	-
Bejahend	Kruse	1999	Kruse 1999 - Rogiers Replik	181f	-
Bejahend	Thürlemann	1999	Thürlemann 1999 - Schauen als Faulheit	189-192, bes. 198	-
Skeptisch/ verneinend	Groh	1999	Groh 1999 - Van Eycks Rolin-Madonna als Antwort	125f	-
Skeptisch/ verneinend	Samsonow	1999	Samsonow 1999 - Geo-pictura	94	-
Skeptisch/ verneinend	Yiu	2001	Yiu 2001 - Jan van Eyck	160-167	-
Bejahend	Wolf	2002	Wolf 2002 - Schleier und Spiegel	246f	-
Bejahend	Beyer	2002	Beyer 2002 - Das Porträt in der Malerei	42f, 49	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend	Schlie	2002	Schlie 2002 - Bilder des Corpus Christi	270, 301f	-
Bejahend	Kruse	2003	Kruse 2003 - Wozu Menschen malen	241f	-
Bejahend	Van Calster	2003	Calster 2003 - Of Beardless Painters and Red	477	-
Skeptisch/ verneinend	Stierle	2003	Stierle 2003 - Spectaculum	124	-
Skeptisch/ verneinend	Büchsel	2005	Büchsel 2005 - Realismus und Meditation	204, 222 (Anm. 52)	-
Skeptisch/ verneinend	Rothstein	2005	Rothstein 2005 - Sight and Spirituality in Early	151- 154	-
Bejahend	Cumming	2009	Cumming 2009 - A Face to the World	13-21	-
Skeptisch/ verneinend	Borchert	2014	Borchert 2014 - Meisterhaft	34f	-
Skeptisch/ verneinend	Krabichler	2024	Krabichler 2024 - Vor aller Augen	121f, 127, 171	-

Lejeune (1956) vertritt die These, dass es sich bei der Figur im Profil im Zentrum der Rolin-Madonna um Jan van Eyck handelt, während die daneben stehende Rückenfigur als Hubert van Eyck zu interpretieren sei. Hubert werde zeichnend dargestellt, was auf seine künstlerische Kernkompetenz, die Landschaftsmalerei, hinweise. Die Identifizierung Jans stützt sich auf Ähnlichkeiten, die der Autor zwischen der Rückenfigur und der als Giovanni Arnolfini identifizierten Hauptfigur im Arnolfini-Bildnis sowie dem Porträt in Berlin¹ desselben Mannes erkennt. Nach Lejeune handelt es sich in allen Fällen um Jan van Eyck. In Übereinstimmung mit der Inschrift im Arnolfini-Doppelporträt stehe die Rückenfigur in der Paele-Madonna ebenfalls in der Funktion einer Signatur.²

1957 bekräftigt der Autor seine Einschätzung: Die Rückenfigur repräsentiere Hubert van Eyck, der auf die Landschaft blicke, während die im Profil gezeigte Figur Jan van Eyck darstelle.³

Birkmeyer (1961) richtet den Fokus auf die Rolle der beiden Figuren im Zusammenhang mit der perspektivischen Konstruktion des Bildraums. Obwohl sie im Verhältnis zum Vordergrund sehr klein erscheinen, erschließen sie durch ihre unterschiedlichen Blick- und

Bewegungsachsen den Raum und verdeutlichen, dass sich der Bereich der Gottesmutter hoch über der Erde befindet.⁴

Meiss (1961) bewertet die Figuren auf der Mauer als die ersten in der Geschichte der Malerei, die sich ausschließlich dem Anblick von Landschaft widmen und dabei die BetrachterInnen motivieren, es ihnen gleichzutun. Besonders hervorzuheben sei die Darstellung als Rückenfiguren sowie ihre erhöhte Position über dem Ausblick. Beides sei zwar nicht neu, doch in der Rolin-Madonna in einer zuvor und danach nicht wieder erreichten Konsequenz umgesetzt. Dies zeige sich insbesondere im Vergleich mit zeitnah entstandenen Werken, etwa von Petrus Christus, der zwar die erhöhte Position übernimmt, jedoch auf die Rückenfiguren verzichtet,⁵ oder von Rogier van der Weyden, dessen Rückenfiguren in der Lukas-Madonna an die heilige Handlung gebunden sind – Meiss deutet sie als Joachim und Anna – und den Ausblick in die Landschaft eher verstellen als betonen.⁶

Kieser (1967) widmet sich der Frage, ob es sich bei dem Mann mit dem Turban in der Rolin-Madonna um ein Porträt von Jan van Eyck handeln könnte. Hierzu vergleicht er die Kopfbedeckung mit der des Malerporträts in der Paele-Madonna sowie mit jener im autonomen Porträt eines Mannes mit rotem Chaperon. Letzteres, das dem Mann in der Rolin-Madonna ähnelt, erkennt er als Selbstdarstellung an. Die Figur im perspektivischen Mittelpunkt der Tafel des Kanzlers Rolin erscheine bedeutend, fesselnd und rätselhaft. Im Gegensatz dazu blicke die zweite Figur, zu deren Identität der Autor keine Thesen aufstellt, in die Tiefe, was als symbolischer Hinweis auf den sozialen Aufstieg des Kanzlers gedeutet wird. Zur Untermauerung dieser These hebt Kieser hervor, dass die Rückenfigur farblich mit dem Kanzler korrespondiere, da sie in einem ähnlichen Rotton gekleidet ist und wie der Stifter eine schwarze Kappe trägt.⁷

Snyder (1967) bezweifelt, dass die Rückenfigur Hubert van Eyck darstellt. Die Vermutung, dass es sich bei der zweiten Figur um Jan van Eyck handeln könnte, hält er hingegen für überzeugender. Dieser sei in mindestens zwei weiteren Gemälden zu sehen: als Reflexion im Spiegel des Arnolfini-Doppelbildnisses und in der Rüstung des hl. Georgs in der Paele-Madonna. Snyder ergänzt: „The world Van Eyck painted, however symbolic, was so real that he could put himself into it.“⁸ Im Anmerkungsapparat führt er zudem an, dass die Profilfigur in der Rolin-Madonna dem Mann mit rotem Turban in London ähnele, der ebenfalls von vielen als Selbstporträt angesehen werde.⁹

Keipiński (1969) deutet die beiden Figuren auf der Mauer als den Kanzler Rolin und Philipp den Guten. Während sich der Kanzler mit abgewandtem Gesicht als bescheidener Diener präsentiere, zeige Philipp in stolzer höfischer Haltung sein Gesicht und einen Stab als Symbol seiner Macht. Beide treten in Gedenken an Johann Ohnefurcht auf, zu dessen Erinnerung der Kanzler das Gemälde stiftete.¹⁰

Roosen-Runge (1972) vertritt die These, dass es sich bei den beiden Männern auf der Mauer um Hofbeamte bzw. Herolde handeln könnte – Indizien dafür wären die Kleidung und der Stab des einen. Diese hätten, wie in der Expositio des Honorius von Autun

überliefert, die Töchter Sions in den Straßen zusammengerufen, um den gekrönten König Salomo zu sehen, oder das Volk zum himmlischen Mahl eingeladen.¹¹

Buren (1978) bezieht sich ebenfalls auf Honorius von Autun und deutet die beiden Männer als christliche Wächter, die der Jungfrau als Schutz zur Seite gestellt wurden.¹²

Dhanens (1980) reiht die beiden Figuren auf der Mauer den gespiegelten Selbstdarstellungen im Arnolfini-Bildnis und in der Paele-Madonna hinzu. Erneut sei ein Signaturbildnis des Malers zu erkennen, das jedoch nicht als Reflexion, sondern in der Gestalt der Profilfigur „ganz natürlich in die Bildwirklichkeit“ integriert sei. Die Position und die Paarbildung der beiden fantasievoll integrierten Männer könnten, so die Autorin, symbolisch ihre vermittelnde Funktion verdeutlichen.¹³

1989 schlägt Dhanens hingegen vor, dass es sich bei der Profilfigur mit rotem Chaperon um Leon Battista Alberti und bei der Rückenfigur daneben möglicherweise um den Maler selbst handelt.¹⁴

Haiko (1981) verzichtet auf eine Identifizierung der Figuren und interpretiert sie stattdessen als Symbole für die perspektivisch konstruierte Landschaft und das Sehverhalten der Zeit.¹⁵ Die beiden Gestalten, die für die „Entdeckerfreude“¹⁶ der Epoche stehen, verhalten sich unterschiedlich: Während eine auf die Landschaft blickt, ist der anderen der Ausblick verstellt. Dies spiegle den neuen optischen Erfahrungswert des Betrachterstandpunktes wider, der das neuzeitliche Sehen im System der Zentralperspektive auf eine Person konzentrierte und eine „Vereinzlung des Betrachters“ bewirke.¹⁷

Jansen (1988) interpretiert die Rolin-Madonna als Gegenüberstellung von irdischem Verdienst und himmlischer Belohnung des Kanzlers, dessen Seelenheil durch seine guten Taten gesichert sei. Die beiden Figuren, in deren Gewand sich die im Bild verwendeten Farben Rot und Blau – symbolisch für Glaube und Erlösung – wiederholen, bezeugen die guten Taten des Kanzlers, indem sie auf die Landschaft blicken, die als Ausdruck der Früchte dieser Taten auf Erden verstanden wird. Sie dienen den BetrachterInnen zur Nachahmung und halten, in Anlehnung an den Honorius-Kommentar zum Hohelied, Wache gegen Damaskus.¹⁸ Einer der beiden Männer, so der Autor vage, könnte „wieder als Selbstbildnis des Malers gedeutet“ werden.¹⁹

Pächt (1989) deutet die beiden Rückenfiguren als „Personifikationen unseres Blickerlebens“, als Figuren an einer Schwelle, die einen Übergang von einer Tiefenzone des Bildes in die nächste markieren.²⁰ Hinweise auf mögliche Selbstdarstellungen finden sich in Pächts Ausführungen nicht.

Thürlemann (1990) konstatiert: „Die Landschaft im Bildgrund ist bei Jan van Eyck zum autonomen Schaustück geworden, das in Konkurrenz zum religiösen Thema des Bildes tritt.“²¹ Diese Ambivalenz werde durch die beiden Männer auf der Mauer ausgedrückt. Die Rückenfigur im Bildzentrum fungiere als Identifikationsfigur für das Publikum, das dazu aufgefordert werde, die religiöse Szene im Vordergrund auszublenden und die Landschaft zu betrachten. Der danebenstehende Mann, der als „Beobachter des Betrachters“ beschrieben wird, sei der Maler selbst, der diesen neuen Blick auf die Welt ermöglichte.²²

1999 greift Thürlemann die beiden Rückenfiguren erneut auf und interpretiert sie als Verkörperung eines reflexiven Bildbetrachtens. In ihrem Zusammenspiel – das Schauen (der nach unten Blickende) und das Beobachten bzw. Kommentieren des Schauens (das Selbstporträt) – wirkten sie als *mise en abyme de'énonciation* in zweifacher Hinsicht. Die Figuren spiegeln sowohl den Rezeptions- als auch den Produktionsprozess.²³ Der Ausblick in die Landschaft schlage eine Brücke in die Lebenswelt des Publikums und verbinde die Bildebenen.²⁴ Eine Interpretation der Szene auf der Mauer auf einem Blatt aus dem Dunois-Stundenbuch (ca. 1450), das Thürlemann zum Vergleich heranzieht, zeigt Landschaftsbetrachtung hingegen als die Todsünde des Müßiggangs. Gezeigt wird eine Rückenfigur, die auf den Fluss blickt, sowie eine weitere Gestalt mit Chaperon, die auf einem Esel sitzt.²⁵ Thürlemann resümiert, dass das Konzept van Eycks nicht verstanden wurde, was gerade in dieser Rezeption deutlich werde.²⁶

Folgt man Warnke (1992), so verdeutlichen die beiden Rückenfiguren im Überblicken des Panoramas die Dimension der Landschaft.²⁷

Koerner (1993), der Albrecht Dürers christomorphes Selbstbildnis im Pelzrock bespricht, erkennt eine Analogie bei van Eyck, der den *Salvator Mundi*²⁸ 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*.²⁹

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.³⁰ In der *Rolin-Madonna* habe van Eyck das System, das er im *Arnolfini-Bildnis* präfigurierte, weiterentwickelt und nehme erneut eine Position in einer Bildebene hinter den Hauptdarstellern ein – dieses Mal im Zentrum des Bildes. Die Kopfbedeckung verbinde das als Rückenfigur ausgeführte Selbstporträt mit dem gespiegelten in der *Paele-Madonna* und dem autonomen Selbstporträt mit rotem Turban.³¹

Fleckner (1996) deutet die beiden Männer als Staffagefiguren und weist darauf hin, dass sie verschiedentlich als versteckte Signaturen gedeutet wurden.³²

Kemp (1996) bespricht die Konzeption der *Rolin-Madonna* als einen Chronotopos, der auf Durchgängigkeit und Durchschaubarkeit ausgerichtet sei. Im Zentrum des Bildes, auf der Aussichtsplattform zur Landschaft hin, wirke durch die Verbildlichung von zwei Arten des Schauens (Sehen und Sehenlassen) eine symbolische Zweiteilung, die von den Rückenfiguren verkörpert werde. Dabei liege es nahe, im *Mann mit Stab und rotem Turban* in Abgleich mit der Figur im *Arnolfini-Spiegel* und dem *Londoner Selbstporträt* den Maler zu sehen; dieser habe sich somit im Zentrum des Werks, in dem der Ursprung des Sehens liege, eingefügt.³³ Durch den Maler und seinen Begleiter treten Bilderzeugung,

-vermittlung und -wahrnehmung in Kommunikation; Urheber und Betrachter des Bildes ergänzen und bedingen einander. Indem er sichtbar macht und zum Sehen anleitet, führe der Maler mit Erfindungsreichtum und Kunst in die Welt des Sichtbaren.³⁴

Bertrand (1997) greift eine in der Forschung wenig rezipierte These von Lejeune (1956) auf, der zufolge es sich beim Porträt des Arnolfini in Berlin und der großen Männerfigur im Arnolfini-Doppelporträt um eine Selbstdarstellung Jan van Eycks handelt. Diese Annahme lasse sich unter anderem durch einen Abgleich mit der Rückenfigur mit rotem Turban in der Rolin-Madonna stützen.³⁵ Die kleine Figur im Zentrum des Gemäldes fungiere als visuelles Scharnier: Sie markiere die vertikale Achse zwischen der Jungfrau Maria und dem Kanzler, die horizontale Grenze zwischen dem himmlischen Palast und der Stadt sowie die Übergangszone zwischen dem Vorder- und Hintergrund. Dabei werfe sie einen schrägen Blick auf die Hauptbühne des Bildes. Es handle sich also um ein verstecktes Selbstporträt, eine anthropomorphe Signatur, mit der der Maler seine Urheberschaft manifestiere. Zudem lasse sich von der Figur mit Malstock ableiten, dass van Eyck Linkshänder gewesen sei.³⁶

Galligan (1998) verzichtet auf eine Identifizierung der beiden Rückenfiguren und betont stattdessen, dass van Eyck diese Figuren unbestimmt gelassen habe, um ein Wahrnehmungsvakuum zu schaffen, das von der BetrachterIn gefüllt werden müsse.³⁷ Durch die Verkörperung verschiedener Arten des Sehens (das allgemeine Schauen in die Bildtiefe, das aktive Blicken der Begleitperson auf die reflektierende Wasseroberfläche, das Streifen des Blickes des Mannes mit Turban über die Bildoberfläche) würden die Figuren auf Darstellungsstrategien aufmerksam machen – Analogien zum Bild als Fenster und als Spiegel wirkten implizit. Die Rückenfiguren beziehen die Betrachtenden in die komplexe mimetische Illusion ein, die zugleich den Prozess der Bildherstellung anzeige.³⁸

Wolf (1998) analysiert van Eycks gespiegelte Selbstdarstellungen in der Paele-Madonna und im Arnolfini-Bildnis im Hinblick auf ihre Verbindung zu Albertis Narzissmythos: Der Maler, als erster Betrachter seines Werks, spiegle sich in diesem und werde so Teil des Bildes. Auch die Rückenfiguren in der Rolin-Madonna seien in diesem Kontext zu sehen, da der Begleiter dem Mann mit Turban den Blick in den Fluss zu öffnen scheine.³⁹ Es handle sich dabei „um die vom Künstler modellhaft inszenierte Beziehung von Maler und Betrachter“.⁴⁰

Im darauffolgenden Jahr (1999) beschäftigt sich Wolf erneut mit den Selbstdarstellungen von van Eyck. Er argumentiert, dass das System der Selbstinszenierung in der Rolin-Madonna das finale Ergebnis einer Reihe von Experimenten darstelle, die mit dem Londoner Mann mit Turban begonnen und über die Spiegelungen im Arnolfini-Bildnis und der Paele-Madonna weitergeführt wurden. Der Maler auf der Terrasse der Rolin-Madonna zeige sich als wandernder Höfling, der das Bild geschaffen und das Kultbild zum Leben erweckt habe, sein Begleiter repräsentiere die Betrachtenden. Während der Begleiter etwas sehe, habe der Maler bereits gesehen, er zeige sich als „vue en abyme“.⁴¹ Van Eyck habe seine Position im Spiegel (im Arnolfini-Spiegel und im Schild des hl. Georg in der Paele-Madonna) verlassen und sei „aus dessen Rahmen in den Rahmen des Bildes getreten“.⁴² Dadurch wirke der Spiegel in der Rolin-Madonna inhärent. Dieser Rückschluss sowie der Schatten an der Mauer neben dem Profil des Malers veranlassen Wolf, das Bildnis als

Interpretation zweier Entstehungsmythen der Malerei zu deuten: die Erfindung der Malerei durch den sich spiegelnden Narziss und die Erfindung der Porträtmalerei durch das Festhalten eines Schattens: „Das Bild selbst ist Schatten und Spiegel des Künstler-Narziß“.⁴³

Bogen (1999) interpretiert die Rückenfiguren auf der Mauer im Rahmen einer Analyse des Franziskus-Zyklus von Giotto in der Oberkirche in Assisi (insbesondere im Vergleich mit dem Bild zum Heiligen als Stütze der Kirche⁴⁴) als „rezeptionsästhetisches Schwellenpersonal“.⁴⁵ Dabei betrachtet Bogen das Selbstporträt mit rotem Turban und den Begleiter als Künstler-Betrachter-Gruppe. Die linke Figur agiere als Vertreter der Rezipierenden. Diese sehen im Hinunterschauen einen Bogen in der Flusslandschaft (wie es in der geöffneten Zinne rechts der Figuren deutlich werde) und erkennen damit, dass der Raum des Kanzlers der rechten Bildhälfte (dem himmlischen Jerusalem) zuzuordnen sei. Im Blick der Figur sei das Wechselspiel des Gemäldes impliziert, das sich aus der Kombination von tiefenräumlichem und zweidimensionalem Sehen ergebe. So werde nicht nur der imaginäre Bildraum verdeutlicht, sondern vielmehr das „reflektierte Schauen des Bildes als Bild“.⁴⁶

Groh (1999) wirft eine philosophisch-naturästhetische Perspektive auf die Rolin-Madonna. Die Autorin geht davon aus, dass das Gemälde die Krise des Universalismus reflektiere, indem Landschaftswahrnehmung als Gegensatz zum geistigen Schauen verbildlicht sei. Van Eyck erschaffe eine Ideallandschaft und nehme dadurch den Status eines Alter Deus ein, was ihn vor die Herausforderung einer Legitimation gestellt habe. Diese Legitimation habe er durch die bewusste Trennung von Landschaftsbild und Sakralbild, von religiösem und profanem Inhalt, erreicht.⁴⁷

Kruse (1999) vergleicht die Rückenfiguren aus der Rolin-Madonna mit denen in der Lukas-Madonna Rogier van der Weydens und analysiert sie auf einer bildtheoretischen Ebene. Während bei van Eyck Spiegelungen im Wasser die mediale Bildwerdung verdeutlichen, auf die die rechte der Rückenfiguren hinweise, werde bei van der Weyden, dessen Rückenfigur über das (reflexlose) Wasser hinweg in die Ferne blicke, der Prozess der Bildfindung über die Vordergrundhandlung inszeniert. Während bei van Eyck der Maler repräsentiert sei, könne dies bei van der Weyden nicht zutreffen, da sich dieser als hl. Lukas dargestellt habe. Die beiden Figuren bei van Eyck unterschieden sich in ihrer Aussage und ergänzen einander: Ein Mann blicke ins Wasser, erkenne die sich spiegelnde Welt und gelte als Identifikationsfigur für das Publikum; der andere leite diesen Mann an. Jan van Eyck erkläre somit seinem Begleiter (und damit den Betrachtern), was er (und damit die Rezipierenden) angesichts des Spiegelbildes (des Gemäldes) zu tun habe: nämlich eintauchen und genießen.⁴⁸

Samsonow (1999) sieht die Landschaft der Rolin-Madonna als geometrisch konstruierten Raum. Die Rückenfiguren verdeutlichten diesen Raum und wiesen damit auf Konstruktionskonzepte und perspektivische Wechselspiele hin – auf das Sehen des Malers.⁴⁹

Yiu (2001), deren Hauptaugenmerk auf der Analyse des Arnolfini-Bildnisses liegt, untersucht die von der Handlung differenzierten, dimensional zurückgenommenen Figuren in der Rolin-Madonna und in der Paele-Madonna, die sie als bildinterne Betrachter in selbstreferenzieller Funktion einschätzt. Darüber hinaus sieht sie in ihnen Varianten der gespiegelten Figuren im Arnolfini-Doppelporträt. Die beiden Rückenfiguren an der Mauer der Rolin-Madonna befinden sich in einer vergleichbar zentralen Position wie die gespiegelten Figuren im Arnolfini-Doppelporträt, wobei die rechte Figur den geometrischen Mittelpunkt der Tafel markiere. Die Farben ihrer Kleidung korrespondieren einerseits mit der Paele-Madonna (die rechte Figur entspreche farblich der dortigen Spiegelung) und mit der Arnolfini-Tafel (die rechte Figur an der Mauer vereint die Gewandfarben der beiden Männer im Arnolfini-Spiegel), andererseits gehen sie eine Verbindung mit der Haupthandlung des Bildes ein. Die beiden Rückenfiguren zeichnen sich durch ihr Schauen aus: Der linke Mann blicke in die Tiefe, in eine für das Bildpublikum nicht einsehbare Zone. Zudem bringt Yiu die Verankerung dieser Figur auf der linken Seite mit der Position des Stifters in Verbindung und meint, dass im Zusammenspiel von Position und Blick der Figur ein Hinweis auf den visionären Charakter des Bildinhalts gegeben sei. Die rechte Figur hingegen blicke nach links und befinde sich genau auf der Zäsur zwischen der linken und rechten Bildhälfte, welche durch die mittlere Reihe des Fliesenbodens angezeigt werde. Diese Figur interpretiert Yiu als Stellvertreterin der BetrachterInnen, da sie, wie diese, nicht sehen könne, was sich unter der Mauer befindet. Der Blick der Figur stehe für die Art des Schauens des Malers, dessen Blick sich bildparallel über die bemalte Oberfläche bewege.⁵⁰ Aus dieser Beobachtung schließt Yiu, dass sich die Figur auch als Stellvertreter des Malers eigne.⁵¹

Beyer (2002) richtet sein Augenmerk auf die Kopfbedeckung der rechten Figur. Der rote Turban markiere sie standesgemäß, was eine Identifikation mit dem Maler ermögliche. Beyer wertet Bildnisse mit rotem Turban - wie das autonome Londoner Porträt sowie die Assistenzporträts in der Rolin-Madonna, der Paele-Madonna und im Arnolfini-Spiegel - allesamt als Selbstdarstellungen.⁵²

Schlie (2002) fokussiert auf die Funktion der BetrachterInnenanleitung der beiden Rückenfiguren.⁵³ Sie identifiziert die linke Figur vorsichtig mit dem Maler und die rechte als Stellvertreterin des Bildpublikums.⁵⁴

Van Calster (2003) beschäftigt sich mit roten Kopfbedeckungen als Kennzeichen von Künstlerbildnissen. Er vergleicht dabei unter anderem die Rückenfiguren im Mittelgrund von Rogier van der Weydens Lukasbild mit der Rolin-Madonna von Jan van Eyck. Während es sich bei van der Weyden um den Maler und seine Gattin handeln könnte, zeige van Eyck zwei Männer. Die rote Kopfbedeckung des einen weise auf den Maler, während in der anderen Figur sein Bruder Hubert van Eyck verbildlicht sei.⁵⁵

Stierle (2003) analysiert die Entwicklung der Landschaft in der Rolin-Madonna in Abstimmung mit Petrarca. Der Autor hält eine Verbindung zwischen dem italienischen Humanisten und dem niederländischen Maler für möglich, die sich in ästhetischen Blicken auf die Landschaft zeige: Bei Petrarca finde sich dies in einem Brief (1336), in dem er die Besteigung des Mont Ventoux beschreibt und damit eine neue Hinwendung zur Welt

ausdrückt,⁵⁶ bei van Eyck in der Weltenlandschaft der Rolin-Madonna, die dem Bildpublikum überantwortet werde. Die beiden Figuren auf der Balustrade deutet Stierle als Hofnarren, die neugierig in die Tiefe blicken, während das Bildpublikum das gesamte Panorama wahrnehmen kann.⁵⁷

Büchsel (2005) schätzt die These, dass die Rückenfigur mit Turban in der Paele-Madonna Jan van Eyck darstelle, als „romantische Idee“ ein. Diese habe davon abgelenkt, die Figuren in der Rolin-Madonna nach ihrem inhärenten Potenzial zu befragen, die Perspektive der BetrachterInnen zu verändern, indem sie den Blick auf die Hintergrundlandschaft lenken.⁵⁸

Rothstein (2005) legt den Fokus auf die Selbstreflexivität der Rolin-Madonna. Die Rückenfiguren seien so eingesetzt, dass sie die Reaktion der BetrachterInnen auf das Bild im Gemälde integral verankern und so eine Parallelität herstellen. Während eine Figur in die Landschaft blicke, beobachte die andere diese- Betrachten und Erkennen stehen im Dialog, in den auch das Bildpublikum eingebunden ist, das denselben Ausblick teilt. Van Eycks Rückenfiguren motivieren dazu, die Komplexität der Malerei zu erkennen und daran teilzuhaben.⁵⁹

Cumming (2009) ordnet die Miniaturfiguren van Eycks in der Rolin-Madonna (Rückenfiguren), der Paele-Madonna (Spiegelung im Schild des Heiligen) und im Arnolfini-Doppelbildnis (Spiegelung im Spiegel) als Selbstdarstellungen ein.⁶⁰ „[T]he painter does not make a spectacle of himself,“ so 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.“⁶¹ Die Figur mit Turban in der Rolin-Madonna fungiere als Vermittler zwischen Vordergrundhandlung und Hintergrundlandschaft, als eine Art Wächter zwischen den Dimensionen von Diesseits und Jenseits. Entscheidend sei ihre Position zwischen den Welten und die gleichzeitige Verankerung im Zentrum des Bildes. Van Eyck stelle sich selbst ins Fadenkreuz seines eigenen Blickfeldes. Zwar unsichtbar für den im Bild dargestellten Kanzler, sei er für die BetrachterIn deutlich erkennbar. Cumming bestätigt die verbreitete These, dass das Selbstporträt über Ähnlichkeiten zum autonomen Bildnis Mann mit rotem Turban zu verifizieren sei. Die Ähnlichkeit erschöpfe sich aber nicht im roten Turban, sondern zeige sich auch in Gesichtsmerkmalen wie der Nase.⁶²

Borchert (2014) interpretiert die beiden Rückenfiguren als Repousoirmotive, die der Blickführung der BetrachterInnen dienen und deren Wahrnehmung unterstützen. Darüber hinaus merkt er an, dass es sich um zeitgenössische Figuren handelt, deren Bedeutung bislang nicht entschlüsselt werden konnte. Ohne weiterführende Literaturangaben erwähnt Borchert wertneutral, dass die rechte der beiden Figuren gelegentlich als Selbstdarstellung gedeutet wird.⁶³

Krabichler (2024) greift die Rückenfiguren in der Rolin-Madonna in ihrer Dissertation zur Metabildlichkeit integrierter Selbstdarstellungen wiederholt auf, um ihre Thesen zu untermauern. Im Fokus steht dabei Ghirlandaios Heimsuchung, ein Fresko, das den Maler vermutlich als schreitende Figur im linken Bereich neben einer Mauer zeigt, während auf der Mauer selbst Rückenfiguren zu sehen sind. Diese befinden sich, wie in der Rolin-Madonna, an einer architektonischen Schranke im mittleren Bildbereich. Während die

Rückenfiguren bei Ghirlandaio indirekt mit dem Künstlerbild verbunden sind, verweise die rechte der Figuren bei van Eyck direkt auf den Maler. Gemeinsam ist beiden Gemälden, dass die Künstlerinszenierungen in Bereichen angesiedelt sind, denen von Stiftern bezeugte Marienthemen vorgelagert sind und dass die Rückenfiguren den Blick auf tieferliegende Ideallandschaften lenken. In beiden Fällen sind die Künstlerbilder über ihre Schatten eng mit der Mauer verbunden, was auf einen Gründungsmythos der Malerei – das Festhalten eines Schattens – verweise.⁶⁴ Einen weiteren Schwerpunkt legt Krabichler auf Rogier van der Weydens Lukas-Madonna, die als direkte Rezeption der Rolin-Madonna gelte. Sowohl bei van der Weyden als auch bei van Eyck befinden sich die Figuren an Schnittstellen zu Landschaften – Sujets, die programmatisch für die Entwicklung von Kult- in Kunstbilder sind. Den Körpern der Figuren sei eine Verweisfunktion inhärent; sie agieren als bildgewordene, allgemeingültige Gebärden. Dieser Effekt werde durch die beigeestellten Schauenden verstärkt, die in ihrer blickleitenden Funktion mit den Selbstinszenierungen verschmelzen. Die Rückenfiguren beziehen das Publikum in die komplexe mimetische Illusion der Gemälde ein.⁶⁵

Krabichler betont zudem, dass die Figuren bei van Eyck in ihrer formalen Gestaltung – als Rückenfigur und als wenig differenziertes Profilbild – eine Kategorie bilden, die kaum als traditionelle Porträts im engeren Sinn erfasst werden könne. Vielmehr sei die Profilfigur als kryptomorphe Inszenierung zu verstehen, die durch die Kopfbedeckung an Selbstdarstellungen des Malers anschliesse: an das autonome Bildnis eines Mannes mit rotem Chaperon sowie an die Spiegelungen im Arnolfini-Bildnis und in der Paele-Madonna.⁶⁶

Verweise

1. Jan van Eyck, Giovanni di Nicolao Arnolfini, um 1435, Berlin, Gemäldegalerie.↵
2. Lejeune 1956, 200-205.↵
3. Lejeune 1957, 376, 376 (Anm. 2).↵
4. Birkmeyer 1961, 20, 20 (Anm. 109).↵
5. Vgl. Petrus Christus, Exeter-Madonna, 1445-60, Berlin, Gemäldegalerie.↵
6. Meiss 1961, 302-305.↵
7. Kieser 1967, 83f, 87 (Abb. 11), 92 (Abb. 29). Zum Porträt eines Mannes mit rotem Chaperon vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↵
8. Snyder 1967, 169.↵
9. Ebd., 166-169, 169 (Anm. 18). Zum Berliner und Londoner Porträt vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↵
10. Kępiński 1969, 149.↵
11. Roosen-Runge 1972, 42-44.↵
12. Buren 1978, 621.↵
13. Dhanens 1980, 278.↵
14. Dhanens 1989, 39.↵

15. Haiko 1981, 160-162.↵
16. Ebd., 161.↵
17. Ebd., 162.↵
18. Jansen 1988, 55, 91f. Da diese Aussage nicht konkret einer der beiden Rückenfiguren zuzuordnen ist, scheint sie in beiden Forschungsständen auf.↵
19. Ebd., 91.↵
20. Pächt (hg. von Schmidt-Dengler 1989), 86.↵
21. Thürlemann 1990, 393.↵
22. Ebd.↵
23. Thürlemann 1999, 191f.↵
24. Ebd., 198.↵
25. Peresse (aus dem Dunois-Stundenbuch), um 1450, London, British Museum, Yates Thompson Ms. 11, fol. 162r, vgl. ebd., 189 (Abb. 2), 190.↵
26. Ebd., 198.↵
27. Warnke 1992, 54.↵
28. Jan van Eyck (Werkstatt), Salvator Mundi, nach 1438, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.↵
29. Koerner 1993, 108. Zum Mann mit rotem Turban und van Eycks Salvator Mundi vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↵
30. Zum Mann mit rotem Turban vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↵
31. Asemissen/Schweikhart 1994, bes. 73f.↵
32. Fleckner 1996, 133, 153 (Anm. 2).↵
33. Kemp 1996, 136.↵
34. Ebd., 136-142.↵
35. Bertrand publiziert die von Lejeune 1956 veröffentlichte Fotomontage des Berliner Porträts und der Rückenfigur mit Chaperon aus der Rolin-Madonna erneut. Vgl. Bertrand 1997, 24; Lejeune 1956, 202 (Abb. 110).↵
36. Bertrand 1997, 23-27.↵
37. Galligan 1998, 167 (Anm. 2).↵
38. Ebd., 143f.↵
39. Wolf 1998, 28f.↵
40. Ebd., 28.↵
41. Wolf 1999, 25.↵
42. Ebd.↵
43. Ebd., 26. Ähnlich in: Wolf 2002, 246f.↵
44. Giotto di Bondone, Stütze der Kirche (aus: Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus), 1260-95, Assisi, San Francesco, Oberkirche.↵
45. Bogen 1999, 67.↵

46. Ebd.↵
47. Groh 1999, 125f.↵
48. Kruse 1999, 181f; gleichlautend in Kruse 2003, 241f.↵
49. Samsonow 1999, 94.↵
50. In der Hinsicht folgt Yiu Galligan, vgl. Galligan 1998, 143f.↵
51. Yiu 2001, 160-167.↵
52. Beyer 2002, 42f, 49.↵
53. Schlie 2002, 270. Zu einer Bezugnahme zu Schlies Deutung und der weiterführenden These, dass die Männer auf der Mauer stellvertretend für die RezipientInnen einen Blick ins Paradies werfen, vgl. Schilhan 2011, 121.↵
54. Schlie 2002, 301f, bes. 302; vgl. weiterführend den Forschungsstand zur zweiten Figur.↵
55. Calster 2003, 477.↵
56. Petrarca (hg. von Dotti 1974), 363; vgl. Stierle 2003, 120.↵
57. Stierle 2003, 124.↵
58. Büchsel 2005, 204, 222 (Anm. 52).↵
59. Rothstein 2005, 151-154.↵
60. Cumming 2009, 13-21.↵
61. Ebd., 21.↵
62. Ebd., 18-20.↵
63. Borchert 2014, 34f.↵
64. „[N]ach Plinius aber wurde diese Kunst [die Bildnerkunst] von dem Lydier Gyges nach Ägypten herübergebracht, der am Feuer sitzend seinen Schatten erblickte und sogleich mit einer Kohle sich selbst auf die Mauer zeichnete.“ Vasari (hg. von Schorn/Förster 2010), 26, Vorrede zum 1. Band; vgl. Krabichler 2024, 121f.↵
65. Krabichler 2024, 127.↵
66. Ebd., 171.↵

Bildnis 2



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Shonagon

Quelle: eigene Arbeit

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	linke Figur auf der Mauer im Bildmittelgrund
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	Rückansicht
Ikonografischer Kontext:	Repoussoirfigur
Blick/Mimik:	Blick nicht sichtbar
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	nach vorne gebeugt; Kontrapost; Rückenfigur
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	auf der Mauer im Bildmittelgrund, einer Bildschwelle zwischen Vordergrundhandlung und Landschaftsausblick; zentrale Fliesenreihe führt direkt zu den beiden Figuren; trotz der Kleinheit im unverstellten Ausblick auffällig
Kleidung:	dunkler Chaperon
Zugeordnete Bildprotagonisten:	die zweite Rückenfigur

Forschungsergebnis: Eyck, Jan van

Künstler des Bildnisses:	Eyck, Jan van
--------------------------	---------------

Status:	kontrovers diskutiert
Andere Identifikationsvorschläge:	Kanzler Rolin; Hubert van Eyck

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Jansen	1988	Jansen 1988 - Similitudo	55, 91f	Details unbestimmte Aussage, die sich auf beide Figuren auf der Brüstung beziehen könnte
Bejahend	Dhanens	1989	Dhanens 1989 - Het Portret van kardinaal Nicolò	36-39, bes. 39	-
Bejahend	Schlie	2002	Schlie 2002 - Bilder des Corpus Christi	270, 301f	-
Skeptisch/ verneinend	Aurenhammer	2013	Aurenhammer 2013 - Reflexionen des Sehens in Gemälden	207f	Details unklare Aussage

Jansen (1988) interpretiert die Rolin-Madonna als Gegenüberstellung von irdischem Verdienst und himmlischer Belohnung des Kanzlers, dessen Seelenheil durch seine guten Taten gesichert sei. Die beiden Figuren, die die im Bild verwendeten Farben Rot und Blau – symbolisch für Glaube und Erlösung – wiederholen, bezeugen die guten Taten des Kanzlers, indem sie auf die Landschaft blicken, die als Ausdruck der Früchte dieser Taten auf Erden verstanden wird. Sie dienen den BetrachterInnen zur Nachahmung und halten, in Anlehnung an den Honorius-Kommentar zum Hohelied, Wacht gegen Damaskus.¹ Einer der beiden Männer, so der Autor vage, könnte „wieder als Selbstbildnis des Malers gedeutet“ werden.²

Dhanens (1989) vermutet, Jan van Eyck und Leon Battista Alberti, der als Gelehrter im Gefolge von Kardinal Albergati die Niederlande bereiste (1431, 1435), könnten einander begegnet sein und sich gegenseitig beeinflusst haben. Als direktes Resultat dieser Begegnung habe van Eyck Alberti als Rückenfigur mit dem Attribut eines Architekten (einer Messlatte oder einem Ellenmaß) ins geometrische Zentrum der Rolin-Madonna integriert. Das markante Profil Albertis sei unter der Kopfbedeckung erkennbar. Die Position dieser Figur verweise auf Albertis Beitrag zur geometrischen Konstruktion und markiere das Gemälde entsprechend seiner theoretischen Ausführungen als Vision der Welt durch ein offenes Fenster. Zudem sei mit dem Bildnis Albertis auch auf dessen Aufforderung zur Einbringung seines Porträts als Zeichen der Hochachtung und Freundschaft verwiesen – ein Passus aus dem Traktat *De Pictura*, der van Eyck bekannt gewesen sein dürfte. Die zweite Figur neben Alberti blicke in die Welt und könne der Maler selbst sein.³

Schlie (2002) konzentriert sich auf die Funktion der beiden Rückenfiguren als Anleitung für die BetrachterInnen.⁴ Sie verdeutlichen den geistigen Gehalt des Altars, der sich in der Vision des Kanzlers und in Verweisen auf die Eucharistie manifestiere. In den Figuren werden „Nicht-Sehen, Sehen und Sichtbarmachung“⁵ thematisiert. Während die eine Figur wie durch ein Fenster durch die Zinnen in die Landschaft blicke, sehe die andere nichts und wende sich fragend an die erste, um an deren „Sehen“ teilzuhaben. Die erste Figur könnte mit dem Maler identifiziert werden, die zweite mit dem Betrachter, der auf den Blick des ersten angewiesen ist. Dieser Blick des Malers in die Welt schaffe eine Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits, wie es durch die Brücke in der Landschaft symbolisiert werde: „So wie der Leib Christi die Verbindung zwischen irdischer und himmlischer Sphäre ist, indem er in der irdischen Sphäre im Sakrament real präsent wird, schafft auch der Maler diese Verbindung durch die Zeichenbildung seiner Kunst.“⁶

Aurenhammer (2013) thematisiert angesichts zweier Figuren im rechten Mittelgrund einer Kreuzigung Christi⁷ von Giovanni Bellini eine bildnerische Strategie zur Verdeutlichung der Frage von „Sehen“ und „Nicht-Sehen“.⁸ Eine der beiden Figuren bei Bellini lehnt an einem Geländer und blickt in Richtung des Flusses im Hintergrund, während die andere in melancholischer Haltung nach vorne orientiert ist. Ein Vergleich mit den Rückenfiguren van Eycks in der Rolin-Madonna dränge sich auf. Hinsichtlich möglicher Interpretationen der Figuren als Selbstdarstellungen bleibt der Autor zurückhaltend und schreibt: „Bellinis Blickender [...] ist jedoch kaum als Metareflexion über das Erschaffen und Wahrnehmen von Bildern zu lesen wie Van Eycks schauender Mann (wie immer man nun ihn und seinen Begleiter – ein Selbstporträt des Malers? – interpretiert).“⁹

Verweise

1. Jansen 1988, 55, 91f. Da diese Aussage nicht konkret einer bestimmten der beiden Rückenfiguren zuzuordnen ist, scheint sie in beiden Forschungsständen auf.↵
2. Ebd., 91.↵
3. Dhanens 1989, 36-39, bes. 39; zu den entsprechenden Textpassagen bei Alberti vgl. Bättschmann/Gianfreda 2002, 92f, Erstes Buch, 19 (zum Bild als Fenster); 168, Drittes Buch, 63 (zum Porträt Albertis).↵
4. Schlie 2002, 270.↵
5. Ebd., 302.↵
6. Schlie 2002, 301f, bes. 302.↵
7. Giovanni Bellini, Kreuzigung Christi, um 1455, Venedig, Museo Correr.↵
8. Aurenhammer 2013, 207.↵
9. Ebd., 208.↵

Die Rückenfigur auf der Mauer

Die Rolin-Madonna, ein Hauptwerk der Kunstgeschichte, zeichnet sich durch ihre herausragende formale und inhaltliche Gestaltung aus und findet eine direkte Rezeption in

Rogier van der Weydens Lukas-Madonna.¹ Besonders wesentlich ist der dreiteilige Bildaufbau, der mit der Sakralhandlung in der Stube der Madonna im Vordergrund beginnt und in einer erstmals in der Kunstgeschichte derart inszenierten, tiefergelegenen Weltenlandschaft im Hintergrund endet. Zwischen diesen beiden Ebenen, auf einer Mauer im Mittelgrund, sind zwei Rückenfiguren dargestellt, die eine zentrale Rolle in der kunsthistorischen Diskussion zum Gemälde einnehmen. Die beiden Rückenfiguren stehen einerseits formal mit der Vordergrundhandlung in Verbindung – etwa durch die Farbgebung ihrer Kleidung und die zentrale Fliesenreihe, die direkt zu ihnen führt – und fungieren andererseits als Repoussoirfiguren für den Hintergrund. Sie dienen als Identifikationsfiguren für die BetrachterInnen, geben diesen eine Blickrichtung vor und nehmen gleichzeitig autark und isoliert das Zentrum des Bildes ein. Beide Figuren wurden als mögliche Selbstporträts diskutiert, wobei der Fokus besonders auf der rechten liegt, einem Mann im Profil mit roter Kopfbedeckung.

Diese Rückenfiguren stehen im Mittelpunkt zahlreicher Abhandlungen, wie der Forschungsstand aufzeigt.² Ihre Deutung spiegelt, unabhängig von der Frage nach ihrer Identität, zentrale Themen des Gemäldes wider, wie die Entwicklung der Landschaftsdarstellung und die Anwendung perspektivischer Prinzipien. Darüber hinaus werden theologische und politische Ebenen angesprochen, die mit dem Stifter, seiner gesellschaftlichen Position und seiner Motivation für das Bild in Verbindung stehen. Nicolas Rolin, Kanzler unter Philipp dem Guten, war aus dem Bürgerstand aufgestiegen und hatte eine Machtposition erlangt. Sein Porträt ist über Vergleiche mit Bildnissen in der Hennegau-Chronik³ sowie im Weltgerichtsalter (Alltagsseite)⁴ von Rogier van der Weyden verifiziert.

Eine besondere Herausforderung für die Forschung stellte die Inschrift auf dem Mantelsaum Mariens dar, die, wie Roosen-Runge entziffern konnte, Passagen aus dem Marienoffizium kombiniert.⁵ Diese Texte stammen aus einem mittelalterlichen Stundenbuch, das gebildeten Laien wie Rolin zur Andacht diente. Die Initiale „D“ auf dem geöffneten Buch des Kanzlers schafft eine direkte Verbindung zu den Inschriften und verweist auf seine theologische Bildung und seine Absicht der Devotion⁶ – was der Bestimmung des Gemäldes entspricht.

In den Thesen zu den Rückenfiguren kristallisiert sich ein zentraler Punkt heraus: die Frage nach Sehen und Blicken, nach Wahrnehmen und Schaffen, nach Entdecken, Anleiten und Visionieren. In diesem Sinn verbinden die Figuren das Publikum mit dem Gemälde, insbesondere mit dem Hintergrund. Die Inszenierung der Landschaft hebt das christliche Bild in einen metapikturalen Status, der Maler wird zum „Betrachter-Maler“, ⁷ der Visioniertes und real Gesehenes vereint, wie Stoichiță betont. Ähnlich wie in Rogier van der Weydens Lukas-Madonna konzentriert sich diese Bildaussage in den beiden kleinen Figuren zentral im Gemälde. Diese stehen zeichenhaft für den Innovationsgehalt der Tafel. Sie befinden sich an der innerbildlichen Schwelle zwischen der sakralen Handlung im Vordergrund und der Weltenlandschaft im Hintergrund – jenem Bereich, in dem das Kultbild in ein Kunstbild überführt wird. Gleichzeitig verkörpern sie den selbstreferenziellen Kunstansatz Jan van Eycks: An ihnen verdichten sich innerbildliche und über die Bildgrenzen hinausgehende Kommunikation, Wechselwirkung von Bildinhalten,

Bildschwellen und Zäsuren – allesamt zentrale Merkmale bildreferenzieller Selbstdarstellungen.

Obwohl die Figuren aufgrund ihrer geringen Größe und der undifferenzierten Ausführung nicht als Porträts im herkömmlichen Sinn gelten können, liefert die Kopfbedeckung der rechten Figur ein starkes Argument für die Annahme eines Selbstporträts van Eycks – der rote Chaperon ist nahezu eine ikonografische Konstante des Malers.⁸ Selbst wenn diese Figur kein Selbstporträt sein sollte, so ist sie doch zweifellos ein kryptomorphes Bildnis, das auf den Künstler verweist.

Verweise

-
1. Aus der umfangreichen Literatur zum Gemälde vgl. u. a. Comblen-Sonkes 1995; Dhanens 1980, 266–281; Fleckner 1996; Kruse 1994, 160f; Kruse/Thürlemann 1999; Purtle 1982, 59–84; Roosen-Runge 1972; Rothstein 2005, 92–137.↵
 2. Zu einem komprimierten Überblick zu Interpretationen der Rückenfiguren vgl. Comblen-Sonkes 1995, 32.↵
 3. Rogier van der Weyden, Jean Wauquelin überreicht Herzog Philipp dem Guten seine Übersetzung der Hennegau-Chronik, 1447, Brüssel, Bibliothèque Royale.↵
 4. Rogier van der Weyden, Weltgerichtsaltaar (Alltagsseite), 1448–51, Beaune, L'Hôtel-Dieu.↵
 5. Vgl. Roosen-Runge 1972, 26–49.↵
 6. Vgl. Kruse 1994, 160f.↵
 7. Stoichiță 1998, 56f; Stoichiță 2015, 74f. Vgl. weiterführend den Katalogeintrag zu Rogier van der Weydens Lukas-Madonna.↵
 8. Vgl. den Einleitungstext zu Jan van Eyck.↵

Literatur

Asemissen, Hermann Ulrich/Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der Malerei (Acta humaniora), Berlin 1994.

Aurenhammer, Hans: Reflexionen des Sehens in Gemälden Giovanni Bellinis, in: Ganz, David/Neuner, Stefan (Hg.): Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne (Eikones), Paderborn 2013.

Bertrand, Pierre-Michel: Le portrait de van Eyck (Collection Savoir. Sur l'art), Paris 1997.

Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2002.

Birkmeyer, Karl M.: The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century. A Study in Changing Religious Imagery, in: The Art Bulletin, 43. Jg. 1961, H. 1, 1–20.

Bogen, Steffen: Die Schauöffnung als semiotische Schwelle – Ein Vergleich der Rolin-Madonna mit Bildfeldern des Franziskuszyklus, 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, 53–72.

Borchert, Till-Holger: Meisterhaft. Altniederländische Malerei aus nächster Nähe, München u.a. 2014.

Buren, Anne van: The Canonical Office in Renaissance Painting. II. More about the Rolin Madonna, in: The Art Bulletin, 60. Jg. 1978, H. 4, 617–633.

Bätschmann, Oskar/Gianfreda, Sandra: Einleitung. Leon Battista Alberti über die Malkunst, in: Bätschmann, Oskar/Gianfreda, Sandra (Hg.): *Über die Malkunst*, Darmstadt 2002, 1-60.

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.

Comblen-Sonkes, Micheline: *Groupe Eyck (11), La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin*. No. 175, in: Comblen-Sonkes, Micheline/Lorentz, Philippe (Hg.): *Musée du Louvre Paris. II. Texte (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle, 17,1)*, Brüssel 1995, 11-80.

Cumming, Laura: *A Face to the World. On Self-Portraits*, London 2009.

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 België*, 50. Jg. 1989, H. 2.

Dhanens, Elisabeth: *Hubert und Jan Van Eyck*, Antwerpen 1980.

Fleckner, Uwe: *Der Gottesstaat als Vedute. Jan van Eycks „Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“*, in: *Artibus et Historiae*, 17. Jg. 1996, H. 33, 133-158.

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.

Groh, Ruth: *Van Eycks Rolin-Madonna als Antwort auf die Krise des mittelalterlichen Universalismus - Eine naturästhetische Perspektive*, 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, 115-132.

Haiko, Peter: *Vom Interesse am Detail zur generellen Übersicht. Zu vier Landschaftsbildern von Lucas van Valkenborch*, in: Klingenstein, Grete/Lutz, Heinrich (Hg.): *Spezialforschung und „Gesamtgeschichte“. Beispiele und Methodenfragen zur Geschichte der frühen Neuzeit (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, 8)*, Wien 1981, 158-168.

Jansen, Dieter: *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 28)*, Köln u. a. 1988.

Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

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/Thürlemann, Felix (Hg.): *Porträt - Landschaft - Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext (Literatur und Anthropologie, 4; Tagungsband Universität Konstanz, Konstanz, 1998)*, Tübingen 1999.

Kruse, Christiane: *Dokumentation. Geertgen tot Sint Jans*, in: Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, 264-266.

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.

Kruse, Christiane: *Rogiers Replik - Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes*, 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, 167-186.

- Kruse, Christiane: Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003.
- Kępiński, Zdzisław: Madonna Kanclerza Rolin, in: Rocznik historii sztuki, 7. Jg. 1969, 107-161.
- Lejeune, Jean: Les Van Eyck, témoins d'Histoire, in: Annales Histoire, Sciences Sociales, 12. Jg. 1957, H. 3, 353-379.
- Lejeune, Jean: Les Van Eyck. Peintres de Liège et de sa cathédrale, Lüttich 1956.
- Meiss, Millard: „Highlands“ in the Lowlands. Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition, in: Gazette des Beaux-Arts, 57. Jg. 1961, H. 6, 273-314.
- Petrarca, Francesco: Le Familiari. IV, 1, hg. von Ugo Dotti, Urbino 1974.
- 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.
- Roosen-Runge, Heinz: Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck. Form und Inhalt, Wiesbaden 1972.
- Rothstein, Bret Louis: Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting, Cambridge 2005.
- Samsonow, Elisabeth von: Geo-pictura - Landvermessungsmarken als Elemente des malerischen Raumes bei Jan van Eyck, 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, 93-114.
- Schilhan, Lisa: Die Problematik verschiedener zeitlicher Ebenen bei der Darstellung historischer Themen im Spätmittelalter (Dissertation, Universität Graz), Graz 2011.
- Schlie, Heike: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Berlin 2002.
- Snyder, James: Jan van Eyck and the Madonna of Chancellor Nicolas Rolin, in: Oud-Holland, 82. Jg. 1967, H. 4, 163-171.
- Stierle, Karlheinz: Spectaculum. Der Blick auf die Welt bei Petrarca und Jan van Eyck, in: Rosen, Valeska von (Hg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München u. a. 2003, 119-138.
- Stoichiță, Victor I. (Hg.): The Self-Aware Image. An Insight Into Early Modern Metapainting (Harvey Miller Studium der Barockkunst), Tunhout 2015.
- Stoichiță, Victor I.: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (Bild und Text), München 1998.
- Thürlemann, Felix: Der Blick hinaus auf die Welt. Zum Raumkonzept des Mérode-Triptychons von Robert Campin, in: Fröhlicher, Peter/Güntert, Georges/Thürlemann, Felix (Hg.): Espaces du texte. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca, Neuchâtel 1990, 383-396.
- Thürlemann, Felix: Schauen als Faulheit - Eine gemalte Kritik an der Weltsicht Jan van Eycks, 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, 187-200.
- Vasari, Giorgio: Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister. Von Cimabue bis zum Jahre 1567, hg. von Ludwig Schorn/Ernst Förster, Wiesbaden 2010.
- Warnke, Martin: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München 1992.
- 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: Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei (Nexus, 51), Frankfurt am Main u. a. 2001.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Rolin-Madonna (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/eyck-jan-van-rolin-madonna-um-1435-paris-musee-du-louvre/pdf/> (19.05.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte