

Eyck, Jan van



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Shonagon

Quelle: eigene Arbeit

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Weitere Namen:	Johan van Eyck; Ian van Eik; Ioannes ab Eyck; Jan van Eijck; Jean van Eyck; Joh. van Eyck; Johann van Eyck; Johannes van Eyck
Geburt:	um 1390 in Maaseik
Tod:	1441 in Brügge
Lexika:	AKL GND

Jan van Eyck - ALS ICH CAN

Jan van Eyck nimmt in der Entwicklungsgeschichte der niederländischen Malerei eine Sonderstellung ein. Seine Werke faszinieren durch ihr ästhetisches und intellektuelles Potential. Neben der visuellen Wirkung raumbildender Oberflächen, intensiver Farben und detailreicher Fülle transportieren sie komplexe geistige Inhalte. Autoreferenzielle Elemente – darunter integrierte Selbstdarstellungen – werden als Reflexionen über Künstler und Medium interpretiert.¹ Van Eycks Einfluss prägte Generationen von Malern nachhaltig.

Die Forschungsliteratur zu van Eyck, seinem Werk und den Thesen zu möglichen Selbstdarstellungen ist umfangreich und heterogen.² Frühere Auseinandersetzungen mit dem Maler führten zu einer Vielzahl von Interpretationen potenzieller Selbstbildnisse, die

teils überholt sind und Verwirrung stiften. Eine Kategorisierung erweist sich als schwierig, da zwischen literarisch belegten, widerlegten und weitgehend anerkannten Bildnissen ebenso unterschieden werden muss wie zwischen autonomen und integrierten, gezeichneten und gemalten Porträts sowie zwischen Bildnissen mit Porträtcharakter und solchen, die als Spiegelungen im engeren Sinn keine klassischen Bildnisse darstellen. Allem voran stehen Bildnisse im Genter Altar, die Prototypen lieferten und die Ikonografie Jans und auch seines Bruders Hubert mitprägten, auch wenn die Einschätzung dieser Bildnisse als Selbstdarstellungen mittlerweile kaum mehr gegeben ist.

In der Frühen Neuzeit dienten Spiegelungen, inspiriert von antiken und spätmittelalterlichen Lehren zur Lichtreflexion, als Mittel, den Kern der Malerei auszudrücken.³ Mit gespiegelten Selbstbildnissen in der Paele-Madonna, dem Arnolfini-Doppelporträt und möglicherweise im Genter Altar entwickelte van Eyck ein hochreflexives Zeichensystem. Dieses wurde vor allem von seinen unmittelbaren Nachfolgern rezipiert, die das Motiv gespiegelter Figuren aufgriffen, etwa im Werl-Altar⁴ von Robert Campin oder in Quentin Massys' Der Geldwechsler und seiner Frau.⁵ Auch außerhalb des niederländischen Kulturkreises fand dieses System Resonanz, etwa in der Spiegelung im Hl. Georg vom Meister von Zafra. Das bekannteste Zitat van Eyck'scher Spiegelungen bildet Parmigianinos autonomes Selbstbildnis im Konvexspiegel.⁶ Erst im 17. Jahrhundert sollten Selbstbildnisse als Spiegelungen in der Malerei vermehrt auftreten.⁷

Bei van Eyck bestehen innere Zusammenhänge, die sich auch auf die Identifizierung seiner Bildnisse auswirken. Wesentlich ist dabei eine markante, meist rote Kopfbedeckung. Der Künstler schuf eine Reihe von Gemälden mit teils gespiegelten und verzerrten, stets jedoch als Miniaturen ausgeführten Figuren, deren Kopfbedeckungen trotz der erschwerten Bedingungen erkennbar sind. Zu diesen Bildnissen zählt auch eine Rückenfigur in der Paele-Madonna. Der rote Chaperon dieser Figuren wird häufig zur Identifizierung herangezogen, insbesondere im Vergleich mit dem autonomen Mann mit rotem Turban in London (s. u.).⁸ Den integrierten Bildnissen ist gemein, dass sie klein, aber auffällig, schemenhaft, aber durch die Kopfbedeckungen markiert, an Schlüsselstellen der Gemälde positioniert sind und dort selbstreferenzielle Inhalte unterstützen. Zudem sind ihnen stets weitere Figuren beigelegt, die eine Verankerung externer Betrachter im Bild ermöglichen.

Neben seinen Selbstdarstellungen gilt van Eycks Motto ALS ICH CAN als zentrale Selbstreferenz. Es ist auf Gemälde Rahmen angegeben, wo es jeweils mit einer Namensnennung verbunden ist bzw. war.⁹ Im Rahmen des Projekts Metapictor wird die Inschrift auch im Zusammenhang mit der Darstellung von Conrad Laib in der Salzburger Kreuzigung als wesentlich erachtet.

Im Zuge einer Rekonstruktion wurde eine Liste von Gemälden erstellt, die in der Literatur als mögliche Selbstdarstellungen van Eycks angeführt werden. Diese enthält zudem Informationen darüber, wie die jeweiligen Porträts in der Datenbank behandelt werden.

Gemälde mit mutmaßlichen Selbstdarstellungen Jan van Eycks, die in die Datenbank Eingang finden

Jan van Eyck, Genter Altar: Für den Genter Altar wurden insbesondere in der älteren Literatur verschiedene Bildnisse diskutiert, die als Porträts bzw. Selbstporträts von Jan und Hubert van Eyck interpretiert wurden. Die bedeutendsten dieser mutmaßlichen Porträts befanden sich auf der verlorenen, nur in Kopie überlieferten Tafel der Gerechten Ritter¹⁰. Es handelt sich dabei um einen jungen Mann mit Chaperon und seinen Begleiter, die vor allem deshalb zum Forschungsgegenstand wurden, weil sie in literarischen Quellen erwähnt werden. Der früheste Hinweis auf ein Selbstporträt von Jan van Eyck unter den Reitern des Genter Altars stammt aus einem Lobgedicht von Lucas de Heere (1565).¹¹

In der Forschung wurden diese Bildnisse jedoch früh kritisch hinterfragt und in der aktuellen Wissenschaft werden sie weitgehend abgelehnt.¹² Dennoch sind sie bedeutende Zeugnisse für die Entwicklung ikonografischer Standards für Künstlerporträts. Ein übergeordneter Eintrag zum Genter Altar, der detailliertere Informationen zur Überlieferung dieser Bildnisse bietet, führt zudem weitere als Selbstdarstellungen interpretierte Figuren auf. Diese sollen sich im zentralen Bild der Anbetung des Lammes und der Quell des Lebens befinden sowie als Spiegelung in der Krone von Gottvater. Eine weitere These besagt, Jan van Eyck habe sich mit Gott selbst identifiziert.¹³

Von den thematisierten Bildnissen des Genter Altars werden die Spiegelung in der Krone und das mögliche Porträt Jans in der Tafel der Gerechten Ritter als fragmentarische Katalogeinträge ohne vertiefende Analysen in die Datenbank aufgenommen. Die übrigen Porträts entziehen sich entweder einer eindeutigen Zuordnung oder sind von autonomem Charakter.

Jan van Eyck, Paele-Madonna: Im Mittelpunkt steht die Spiegelung einer Figur auf dem Schild des hl. Georg am rechten Bildrand der Paele-Madonna, einer Stiftung des inschriftlich genannten Magister Joris van der Paele, Kanoniker der Kirche St. Donation in Brügge. Dieses mutmaßliche Selbstporträt wurde 1954 entdeckt, seither intensiv diskutiert und in unterschiedliche Richtungen interpretiert. Seit den wegweisenden Ausführungen Preimesbergers (1993) wird es als Selbstporträt mit medientheoretischem Gehalt verstanden.¹⁴

Trotz seiner geringen Größe, der diffusen Ausführung und des Fehlens physiognomischer Merkmale sowie verifizierender Quellen wird dieses Bildnis von zahlreichen Forschenden als Selbstdarstellung anerkannt.

Jan van Eyck, Arnolfini-Doppelporträt: Das Arnolfini-Bildnis gilt als das früheste ganzfigurige, in einem Wohnraum verankerte Doppelporträt der Tafelmalerei.¹⁵ Es antizipiert drei Gattungen, die sich später entwickeln sollten: das Porträt, das Interieur und das Stilleben,¹⁶ sowie in subtiler Form auch die Landschaftsmalerei.

Im vorliegenden Zusammenhang steht das Gemälde insbesondere wegen der Künstlersignatur „Johannes de eyck fuit hic 1434“ (Jan van Eyck war hier 1434) und der Spiegelung zweier Figuren im raumerweiternden Spiegel unterhalb dieser Inschrift im Fokus der Forschung. Diese Elemente werden in Hinblick auf Selbstinszenierungsstrategien und medienreflexive Aspekte bei van Eyck intensiv diskutiert.¹⁷

Darüber hinaus ist die Forschungsgeschichte des Gemäldes von zwei zentralen Fragen geprägt: der Frage nach der Identität der Dargestellten sowie der nach dem Anlass und Inhalt des Bildes. Das Werk ist seit 1516 im Inventar der Kunstschatze Margarethes von

Österreich bezeugt. Im Inventar von 1523/24 wird der Dargestellte als „Arnould Fin“ bezeichnet, vermutlich basierend auf einer Inschrift auf einem inzwischen verlorenen Rahmen. 1857 gelang es Crowe und Cavalcaselle, diesen Namen mit dem Luccheser Kaufmann Giovanni Arnolfini, der in Brügge ansässig war, in Verbindung zu bringen.¹⁸ Diese Identifizierung des Mannes ist mittlerweile weitgehend anerkannt.

Zum Inhalt der Tafel stellte Panofsky die vieldiskutierte These auf, dass es sich um eine Trauung per fidem zwischen Giovanni Arnolfini und Giovanna Cenami handelt. Das Gemälde repräsentiere in seiner Verbindung von modernem Realismus und mittelalterlicher Symbolik eine „künstlerische Heiratsurkunde“.¹⁹ Aus der Vielzahl der an Panofskys Beitrag anschließenden Theorien²⁰ erscheint aktuell Margaret L. Koster's Deutung am plausibelsten. Sie interpretiert das Werk als posthumes Memorialporträt, das Giovanni di Nicolao Arnolfini im Gedenken an seine 1433 verstorbene Frau Costanza Trenta anfertigen ließ. Nach Koster schrieb sich van Eyck durch die Kombination von Signatur und Selbstbildnis im Spiegel in die symbolische Handlung ein, um an der im Bild thematisierten Inszenierung von Gegenwärtigem und Vergangenen teilzuhaben und den Wahrheitscharakter der Darstellung zu bestätigen.²¹

In der frühen Forschung wurde das Doppelporträt häufig als ein Selbstporträt Jan van Eycks mit seiner Gattin Margareta interpretiert. Als Argumente für diese These wurde einerseits die Inschrift des Gemäldes herangezogen, die auf die Anwesenheit van Eyck hinweist, andererseits wurde das Porträt der Dame physiognomisch mit dem autonomen Porträt von Jans Gattin Margareta van Eyck verglichen und als ähnlich eingestuft (s. u.). Zudem wurde spekuliert, die Dame sei schwanger, was als Anspielung auf die Geburt von Jans erstem Kind im Entstehungsjahr des Bildes gedeutet wurde.²²

Mittlerweile ist die Annahme, dass es sich bei der männlichen Figur um Jan van Eyck selbst handeln könnte, von der Forschung weitgehend verworfen. Die widerlegte These zur Selbstdarstellung Jan van Eycks in der Figur des Giovanni Arnolfini steht zudem im Zusammenhang mit einem autonomen Bildnis eines Mannes (Giovanni Arnolfini) in Berlin (s. u.).

Jan van Eyck, Rolin-Madonna: Die Rolin-Madonna, ein von Nicolas Rolin, Kanzler Philipps des Guten, in Auftrag gegebener Privataltar, beeindruckt durch seine Detailfülle. Das kompositorisch dreigeteilte Gemälde, das in Rogier van der Weydens Lukas-Madonna eine direkte Rezeption erfährt, entfaltet sich von der Gebetskammer im Vordergrund, in der der Stifter, die Madonna und das Christuskind dargestellt sind, bis hin zur Weltenlandschaft im Hintergrund. Diese wird über kleine Rückenfiguren erschlossen, die als Identifikationsfiguren für die BetrachterIn dienen. Diese Rückenfiguren befinden sich in einem separaten, durch Architekturelemente klar abgegrenzten Bereich. Sie sind nahezu bildzentral positioniert, trotz ihrer geringen Größe gut erkennbar und veranschaulichen bildtheoretische Konzepte wie das Bild als Fenster, Raum oder Schwelle.²³

Diese beiden Figuren haben großes Forschungsinteresse geweckt und werden teils als Künstlerbildnis mit Begleiter interpretiert. Im Katalogeintrag der Datenbank wird auf beide Bildnisse getrennt eingegangen, da sie jeweils als mögliche Selbstdarstellungen thematisiert werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der rechten Figur, die im Kontext der Forschung besonders hervorgehoben wird.

Gemälde mit Thesen zu mutmaßlichen Selbstdarstellungen Jan van Eycks, die nicht in die Datenbank aufgenommen werden, umfassen Werke mit umstrittener Zuweisung sowie solche, deren Thesen zu Selbstporträts entweder keine fundierte Argumentation aufweisen oder mittlerweile als überholt gelten. Auch potenzielle Selbstdarstellungen, die nicht den festgelegten Kriterien der Datenbank entsprechen - wie autonome Bildnisse oder Grafiken - werden dieser Kategorie zugeordnet.

Frühe Zeichnungen: Hall berichtet, Jan van Eyck habe ein kleines Selbstporträt gezeichnet sowie ein weiteres in Kohle geschaffen, das auf das Jahr 1400 datiert sei und mit einem Bildnis seines Bruders Hubert van Eyck kombiniert wurde.²⁴ Diesen Angaben konnten keine entsprechenden Grafiken zugeordnet werden.

Jan van Eyck, Léal Souvenir (Porträt des Timotheus), 1432, London, National Gallery: Das Porträt des Timotheus ist das früheste erhaltene und datierte Gemälde von Jan van Eyck, benannt nach der Inschrift LEAL SOVVENIR und dem in griechischen Buchstaben angeführten Namen Timotheos.²⁵

Jansen (1988) analysiert dieses Porträt unter besonderer Berücksichtigung der Inschrift ACTU[M] AN[N]O D[OMI]NI . 1432 . 10 . DIE OCTOBRIS . A IOH[ANNE] DE EYCK, die sich - wie die anderen Zeichen - auf der gemalten, einen verfallenen Stein illusionierenden Brüstung im Vordergrund des Dargestellten befindet. Der Autor legt den Fokus auf das Verb „actum“, das in der mittelalterlichen Rechtsterminologie verbindliches, aktives Handeln bezeuge, sowie auf die Signatur „a johanne de Eyck“, die er als „vollzogen durch Jan van Eyck“ übersetzt. Dabei bleibt laut Jansen unklar, ob van Eyck als Zeuge oder als Handelnder genannt wird.

Im Zusammenhang mit dem Papier in den Händen des dargestellten Bildnisses, das als vorgezeigte Urkunde gedeutet wird, sieht Jansen eine Firmatio (Festigung), die dem Gemälde Rechtscharakter verleihe. Dies deute darauf hin, dass der Dargestellte als Maler seines eigenen Selbstbildnisses gekennzeichnet sei. Jansen zieht Parallelen zwischen dem Zusammenspiel von Inschrift und Gemäldeinhalt im Arnolfini-Verlöbnis.²⁶

Diese Sondermeinung wurde in der Forschung kaum rezipiert.²⁷ Zwar ist das Verb „actum“ ungewöhnlich, aber nicht einzigartig - jede Person, die Rechtsgeschäfte tätigt, könnte als Porträtiert in Frage kommen. Es könnte sich bei Timotheus ebenso um einen unbekanntem Bürger oder einen Notar handeln.

Jan van Eyck, Mann mit rotem Turban, 1433, London, National Gallery: Das Londoner Gemälde Mann mit rotem Turban gilt nach verbreiteter Meinung als autonomes Selbstporträt Jan van Eycks²⁸ und zählt zu den frühesten Ausformungen dieses Sujets.²⁹ Das Porträt ist mitsamt seinem originalen Rahmen erhalten, der im oberen Bereich das Motto ΑΣ ΙΧΙ ΧΑΝ (ALS ICH CAN) in griechischen Buchstaben zeigt und im unteren Bereich die lateinische Inschrift JOH[ANN]ES DE EYCK ME FECIT AN[N]O M CCCC 33 21 OCTOBRIS (Johannes van Eyck hat mich am 21. Oktober 1433 gemacht). Das signierte und datierte Gemälde ist auf der Rückseite als Teil der Sammlung Arundel gekennzeichnet, in deren Inventar es 1655 erstmals als „ritratto di Gio van Eyck de mano suo“ (Porträt von Jan van Eyck, aus seinen Händen) erwähnt wird. Auf diesem Eintrag basiert die Identifizierung

als Selbstdarstellung, die trotz abweichender Meinungen von vielen Forschenden mit überzeugenden Argumenten gestützt wird.³⁰

Das Porträt wirkt vorrangig durch die Inszenierung des rechten Auges des Malers, das – aufgrund der Seitenumkehrung durch die Arbeit vor dem Spiegel – auch im Bild das rechte Auge ist. Wie Gludovatz hervorhebt, wird dieses durch die Lichtregie hervorgehoben und sitzt emblematisch im Gesicht, wodurch es den für den Maler zentralen Sehsinn verkörpert. Zudem liegt es exakt auf einer Achse mit dem „I“ des „ICH“ im Motto, was eine Überlagerung von Individuum, Profession und Identität bewirkt.³¹ An der Selbstdarstellung besteht kein Zweifel, zumal die Inschrift auf dem Rahmen, entgegen der üblichen Praxis van Eycks, keinen anderen Namen nennt – wer sonst könnte dargestellt sein?

Teilweise wird das Bildnis im Zusammenhang mit dem Porträt der Margareta van Eyck³², der Gattin des Malers, diskutiert. Mitunter werden die beiden Tafeln als Ehebildnis auf getrennten Tafeln kategorisiert, wobei sie nicht als Pendants betrachtet werden sollten.³³

Das Porträt Margaretas, wie auf dem originalen Rahmen angeführt, wurde 1439 von Jan van Eyck angefertigt und ebenfalls mit seinem Motto versehen: CO[N]IV[N]X M[EV]S JOH[ANN]ES ME C[OM]PLEVIT AN[N]O 1439. 17 IVNII (Mein Mann Johannes hat mich am 17. Juni 1439 vollendet) / ETAS MEA TRIGINTA TRIV[M] AN[N]ORV[M]. ΑΑΣ.ΙΧΙΙ.ΧΑΝ (Ich bin 33 Jahre alt. So gut ich kann). Das Bildnis ist seit dem 17. Jahrhundert in der Kapelle der Lukasgilde in Brügge bezeugt. Einer Beschreibung von Jean Baptiste Decamp zufolge existierte ein vermeintliches Selbstporträt Jans als Gegenstück zum Bildnis der Margareta, das gestohlen wurde. Seit 1808 befindet sich das Porträt der Dame im Besitz des Brüggener Museums. Ob das Londoner Männerporträt dieses verlorene Gegenstück darstellt, ist nicht belegt.³⁴

Jan van Eyck, Hl. Barbara, 1437, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: Die außergewöhnliche Tafel nimmt innerhalb des Oeuvres des Malers eine Sonderstellung ein, da sie weder eindeutig als Zeichnung noch als Gemälde zu klassifizieren ist und teils als unvollendete Arbeit eingeschätzt wurde. Die Signatur im Imperfekt auf dem original erhaltenen Rahmen weist jedoch eindeutig darauf hin, dass van Eyck seine Arbeit als abgeschlossen betrachtete: JOH[ANN]ES DE EYCK ME FECIT 1437 (Jan van Eyck hat mich 1437 gemacht).³⁵

Bertrand (1997) verweist auf eine männliche Figur auf der Tafel. Diese stehe den Darstellungen in der Paele- und Rolin-Madonna nahe, die als vermutliche Selbstdarstellungen eingeordnet werden. Wie diese könnte auch der Mann auf dem Gemälde der Hl. Barbara mit einem Malstock in der linken Hand dargestellt sein. Aufgrund der ungenauen Ausführung der Grafik lasse sich jedoch nicht bestimmen, ob es sich tatsächlich um eine weitere Selbstdarstellung handelt.³⁶

Die Figur befindet sich im rechten Bereich hinter der Madonna, trägt einen Chaperon, hält einen Stab in der linken und einen weiteren Gegenstand in der rechten Hand. Der Mann fällt trotz der Monochromie und der vielen Details im Bild auf, da er wie freigestellt in einem offenen Terrain positioniert ist und nicht von vorgelagerten Motiven überschritten wird. Zudem scheint die Feder, die auf das Martyrium verweist und von der Heiligen gehalten wird, direkt zur möglichen Künstlerfigur zu führen. Obwohl diese Beobachtungen lediglich Indizien darstellen, könnte es sich tatsächlich um eine weitere Selbstdarstellung Jan van Eycks in der kleinen Figur handeln.

Jan van Eyck, Kreuzigung Christi, ca. 1436–38, New York, Metropolitan Museum of Art³⁷: Die Handlung der vielfigurigen New Yorker Kreuzigung entwickelt sich sukzessive vom Vordergrund mit der Szene der trauernden Marien über die hochaufragenden Kreuze bis hin zur Stadtvedute im Hintergrund. Im mittleren Bereich, unter dem Kreuz des schlechten Schächers, ist ein auffälliges Bildnis mit blauem Chaperon zu entdecken, das seinen Blick in den BetrachterInnenraum richtet. Dieses wurde von Mayer als mögliche Selbstdarstellung von Hubert van Eyck vorgeschlagen.³⁸

Mayer's These wird von Minghetti aufgegriffen, der das Bildnis mit einem Porträt in der Anbetung der Könige von Vrancke van der Stockt vergleicht.³⁹ Dieses Bildnis, am linken Bildrand positioniert, trägt eine Kartusche mit der Inschrift EVIIK, die sich auf Jan van Eyck beziehen soll. Minghetti vermutet, dass van der Stock Jan van Eyck persönlich kannte, möglicherweise in dessen Werkstatt lernte und den Meister mit diesem Bildnis ehrte. Der Autor betont zudem, dass dieses Porträt dem mutmaßlichen Bildnis von Hubert in der Kreuzigung ähnelt. Allerdings stellt er infrage, ob eine ausgeprägte Familienähnlichkeit zwischen den Brüdern Jan und Hubert bestand. Eine daraus resultierende Möglichkeit, dass es sich beim Bildnis in der Kreuzigung nicht um Hubert, sondern um Jan handeln könnte, stellt der Autor als offene Frage in den Raum.⁴⁰

Da Minghettis Überlegungen keine direkte Zuweisung eines Selbstporträts darstellen, werden sie in der Datenbank nicht weiterverfolgt. Zudem ist die New Yorker Kreuzigung zwischenzeitlich Jan van Eyck zugeschrieben, was die Möglichkeit einer Selbstdarstellung von Hubert weiter relativiert.

Jan van Eyck, Dresdner Marienaltar, 1437, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister: Das Dresdner Altartriptychon mit der Zentraltafel der thronenden Madonna mit Kind ist vollständig mit dem originalen Rahmen erhalten. Auf diesem befinden sich neben der Signatur und der Datierung auch Jan van Eycks Motto: Johannes De eyck me fecit et complevit Anno DM M CCC XXXVII. ALS IXH XAN.⁴¹

Einer These Künstlers zufolge verberge sich Jan van Eyck in der Figur des Stifters am rechten Seitenflügel, der vom hl. Michael der Madonna anempfohlen wird.⁴² Diese Annahme findet jedoch in der Forschung kaum Resonanz.

Jan van Eyck, Bildnis eines Mannes (Giovanni Arnolfini), um 1438–40, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie: Die Identität des Dargestellten ist nicht durch Quellen belegt, wenngleich es sich offensichtlich um denselben Mann handelt, der von Jan van Eyck ein weiteres Mal auf dem Londoner Doppelbildnis porträtiert wurde. Die Figur wird als Giovanni Arnolfini identifiziert.⁴³ Im 19. Jahrhundert wurde das autonome Porträt in Berlin jedoch als Selbstdarstellung des Malers interpretiert⁴⁴ – eine These, die mittlerweile kaum noch Befürworter findet. Dennoch gibt es auch in der aktuellen Literatur vereinzelt Überlegungen in diese Richtung, insbesondere von Bertrand, der eine Monografie zum Porträt van Eycks verfasste (1997).

Der Autor greift die These der Selbstdarstellung Jan van Eycks in der Figur des Arnolfini auf. Er vergleicht den roten Stoff der Kopfbedeckung des Berliner Porträts mit dem des Londoner Mann mit rotem Turban und zieht zudem den Mann mit roter Sendelbinde in der Rolin-Madonna heran. Dabei stützt sich Bertrand auf Lejeune, der 1956 mittels einer Fotomontage nachweisen wollte, dass der Mann in der Rolin-Madonna und das Berliner

Porträt dieselbe Person darstellen – nämlich Jan van Eyck.⁴⁵

Bertrand kritisiert, dass dieser Befund nicht weiterverfolgt wurde, und plädiert dafür, sowohl das Berliner Porträt als auch den Mann im Londoner Doppelporträt als Bildnisse von Jan van Eyck zu bewerten.⁴⁶

Jan van Eyck (Werkstatt), *Salvator Mundi*, nach 1438, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie: Schlie befasst sich 2002 zu Bildern des *Corpus Christi* und fokussiert dabei unter anderem auf die Metapher des Spiegels als Symbol des Unsichtbaren. Die sichtbare Welt sei Spiegel der Heilsgeschichte, folglich sei das sakrale Bild wahrhafter Ausdruck von eben diesem Unsichtbaren. Wie Cusanus in *De visione dei* das *Vera Icon*⁴⁷ als einen Spiegel der Wahrheit interpretiert, so die Autorin weiterführend, sei es konsequent, dass Jan van Eyck, wie später Albrecht Dürer, dem Christusbildnis die eigenen Züge verlieh.⁴⁸ Angesprochen ist dabei Jan van Eycks Berliner *Salvator Mundi* (Werkstatt van Eyck), ein nach dem Vorbild byzantinischer Ikonen gestaltetes Gemälde.⁴⁹ Bei dem Christusbild handelt es sich um ein Werkstattbild, das in mehreren Kopien überliefert ist.⁵⁰

Jan van Eyck (Werkstatt), *Der Lebensbrunnen*, 1440–50, Madrid, Museo del Prado: Am linken Bildrand des Madrider Lebensbrunnens befinden sich zwei Figuren, die verschiedentlich als Künstler oder mögliche Selbstporträts besprochen wurden. Als Argumente für diese Thesen werden Ähnlichkeiten zu den Porträts im Genter Altar angeführt.⁵¹ Das Gemälde, das sich im Museo del Prado befindet, wird als Werkstattarbeit geführt und in die 1440er Jahre datiert.⁵² Aufgrund dieser Zuschreibung können die Bildnisse am Rand keine Selbstdarstellungen sein.

Wie Herzner ausführt, wird sowohl an dieser Datierung als auch an der Zuschreibung des Gemäldes an einen Schüler Jan van Eycks festgehalten, obwohl dendrochronologische Untersuchungen eine Entstehungszeit der Tafel in den 1420er Jahren nahelegen. Damit wäre das Gemälde bereits vor dem Genter Altar entstanden.⁵³ Eine Wiederaufnahme der Überlegungen zu möglichen Selbstdarstellungen zu einem späteren Zeitpunkt ist daher nicht ausgeschlossen.

Gerard David, *Anbetung der Könige*: Die Brüsseler *Anbetung der Könige* von Gerard David war 1829/30 zunächst Jan und Hubert van Eyck zugeschrieben worden. Bereits damals rückten Bildnisse in den Fokus des Interesses, die aufgrund ihrer Porträthaftigkeit als mögliche Selbstdarstellungen der Gebrüder van Eyck diskutiert wurden. Diese Thesen sind mit der veränderten Zuschreibung an Gerard David an der Wende zum 20. Jahrhundert obsolet.⁵⁴ Seither werden die Bildnisse als potenzielle Selbstdarstellungen von Gerard David betrachtet.⁵⁵

Verweise

1. Krabichler 2024, 32.↵

2. Der Forschungsstand wird im vorliegenden Rahmen nicht umfassend abgebildet.↵

3. Zum Spiegel in der Malerei vgl. Krabichler 2024, 203–206.↵

4. Robert Campin, *Werl-Altar*, 1438, Madrid, Museo del Prado.↵

5. Quentin Massys, *Der Geldwechsler und seiner Frau*, 1514, Paris, Musée du Louvre. Zur möglichen Selbstdarstellung Quentin Massys vgl. u. a. Białostocki 1977, 66.↔
6. Parmigianino, *Selbstbildnis im Konvexspiegel*, 1523/24, Wien, Kunsthistorisches Museum. Zu Parmigianinos Selbstbildnis in der Nachfolge von van Eyck vgl. u. a. Preimesberger 2004, 23–37.↔
7. Krabichler 2024, 38f. Zu Beispielen von malerischen Selbstbildnissen in spiegelnden Gegenständen bis ins 20. Jahrhundert vgl. u. a. Asemissen/Schweikhart 1994, 140–145; Ebert 2008. Neue Erkenntnisse zu reflektierten Selbstdarstellungen stellt Verena Gstir mit ihrem Dissertationsvorhaben in Aussicht, vgl. Gstir in Arbeit.↔
8. Zur roten Kopfbedeckung van Eycks vgl. u. a. Calster 2003. Zur Rückenfigur in der Rolin-Madonna als Endpunkt einer Reihe von Selbstdarstellungen van Eyck, die mit dem Mann mit rotem Turban begann vgl. u. a. Wolf 1999, 24–26. Zu roten Kappen als mögliches Merkmal für Selbstdarstellungen vgl. Krabichler 2024, 171f.↔
9. Van Eycks Motto befindet sich jeweils auf dem Rahmen der folgenden Gemälde: *Mann mit rotem Turban* (s. u.), *Dresdner Marienaltar* (s. u.), *Madonna am Springbrunnen*, *Porträt der Margareta van Eyck* (s. u.). Zudem ist das Motto für den nur in Kopien erhaltenen van Eyck'schen *Salvator Mundi* überliefert. Zu van Eycks Devise weiterführend vgl. u. a. Dhanens 1980, 176–181; Müller Hofstede 1998, 44f; zu van Eycks Inschriften und dem Motto zusammenfassend vgl. Burg 2007, 406–414, zum Motto bes. 409f, 409 (Anm. 70); Dhanens 1980, 176–181; zum Forschungsstand zu van Eycks Motto vgl. u. a. Belting/Kruse 1994, 62–65; Büttner 2004, 193 (Anm. 15); De Vos 1983; Gludovatz 2005a; Künstler 1972; Scheller 1968.↔
10. Die Tafel ging 1934 durch Diebstahl verloren, vgl. u. a. Pächt (hg. von Schmidt-Dengler 1989), 126.↔
11. Lucas de Heere (hg. von Waterschoot 1969), 29–32.↔
12. Vgl. den Forschungsstand zum Bildnis im Katalogeintrag für den *Genter Altar*.↔
13. Vgl. weiterführend den übergeordneten Eintrag zum *Genter Altar*.↔
14. Preimesberger 1993.↔
15. Vgl. u. a. Augath 2007, 200.↔
16. Borchert 2002, 46.↔
17. Zu einer Zusammenschau einer Auswahl relevanter Forschungsmeinungen bildtheoretischen Gehalts vgl. Krabichler 2024, 207–214.↔
18. Crowe/Cavalcaselle 1857, 64–66, bes. 65; zu einer weiteren frühen und gleichlautenden Einschätzung vgl. Weale 1861, bes. 27f; zur Quellenlage und Provenienz vgl. u. a. Kruse 1994, 155.↔
19. Panofsky 1934, 124, 127. Zu ersten Überlegungen zum Bildthema, die um eine Hochzeit per fidem kreisten, um „een trauwinghe van eenen man ende vrouwe die van Fides ghetrauwet worden“, vgl. Vaernewijck 1568, 10f.↔
20. Die Deutungen des Inhalts der Tafel sind vielfältig und hier auszugsweise wiedergegeben: Zu einer Interpretation als posthumes Memorialporträt, vgl. Koster 2003; zu Überlegungen zu geschäftlichen und wirtschaftlichen Hintergründen und einer Deutung der Tafel als Absicherung der Frau, vgl. Carroll 1993; Seidel 1989; Seidel 1993; zu einer Relativierung der These, es handle sich um eine Morgengabe vgl. Colenbrander 2005; zur Deutung der Bildnisse als zeitlose Idealporträts vgl. Ridderbos 2005, 59–77; zu Überlegungen zu einem Privatporträt von allgemeinem Anspruch, in dem gesellschaftliche bzw. christlich definierte Normen eingeschrieben sind, vgl. Wedekind 2005; Wedekind 2007; zum Status der Frau und zu sexuellen Aspekten vgl. Harbison 1990. Großteils wird das Paar als verheiratet (vgl. u. a. Arasse 1985, 74f; Asemissen/Schweikhart 1994, 70; Augath 2007, 208; Dhanens 1980, 103–205; Kemp 1996, 105; Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 198–200), morganatisch verheiratet (vgl. u. a. Baldass 1952, 72; Schabacker 1972) oder verlobt (vgl. u. a. Friedländer 1924, 55; Hall 1994; Müller Hofstede 1998, 40) angesehen. Zum Forschungsstand zu Deutungsebenen des Paares zusammenfassend vgl. u. a. Ridderbos 2005, 63–77; zu Deutungsebenen der Geste des Paares zusammenfassend vgl. Rehm 2002, 231f.↔

21. Koster 2003, 12. Die Autorin argumentiert unter Bezugnahme auf eine Signatur im Porträt eines Mannes (Léal Souvenir), das ebenfalls als posthumes Epitaph gilt.↵
22. Zu Thesen, es handle sich beim Doppelporträt um Jan van Eyck und seine Gattin vgl. u. a. Bertrand 1997, bes. 7-10 (mit weiterführendem Forschungsstand), 23-27, 27 (Anm. 9), 31-33; Bouchot 1904, 238-240; Crowe/Cavalcaselle 1857, 66, 86; Crowe/Cavalcaselle 1862, 64, 85; Dimier 1932, bes. 193; Lejeune 1956, 200-205. Zu Stellungnahmen gegen die These vgl. u. a. Augath 2007, 418 (Anm. 471); Campbell 1998, 192; Davies 1945, 33, 33 (Anm. 93); Davies 1954, 118-120, 123; Desneux 1955, 133-144; Fierens-Gevaert 1905, 146-148; Kemperdick 2014, 51-55, bes. 55. Zu einer Zusammenschau und Interpretation früher Forschungsergebnisse vgl. u. a. Brockwell 1952.↵
23. Krabichler 2024, 186f.↵
24. Zu weiterführenden Angaben zu diesen beiden Grafiken vgl. Hall 1963, 96.↵
25. Zum Gemälde vgl. u. a. Kruse 1994, 149f, zur Deutung weiterführend Belting 1994, 48-50.↵
26. Jansen 1988, 102f. Zu einer Zusammenschau der Thesen der möglichen autonomen Selbstporträts von van Eycks Mann mit rotem Turban (s. u.) und Léal Souvenir, die zugunsten der Identifizierung mit Léal Souvenir ausfällt, vgl. Jansen 1989.↵
27. Zu vereinzelt Diskussionen vgl. u. a. Belting/Kruse 1994, 277; Brockwell 1952, 84-92; Legner 2009, 501-503; Liess 1993, 53.↵
28. Vgl. u. a. Koerner 1993, 108; Kruse 1994, 151; Panofsky 1971, 198f und weiterführend diverse Forschungsmeinungen in den anhängigen Katalogeinträgen.↵
29. Nahezu zeitgleich entstand ein autonomes Porträt von Leon Battista Alberti, das nur über eine Kopie überliefert ist. Zum Porträt des Leon Battista Alberti vgl. Madersbacher 2016.↵
30. Auf Basis einer Notiz des Kunsthändlers Peeter Stevens aus Antwerpen (1643) wurde das Gemälde zunächst als Bildnis des Herzogs von Barlaumont bezeichnend. Darauf aufbauend folgt eine Identifizierung als Jacques de Berlaymont, Seigneur von Anseroeul und Solre-le-Château (Hofbeamter unter Philipp dem Guten). Zur Quellenlage, Provenienz und Identifizierungen, vgl. weiterführend u. a. Kruse 1994, 151.↵
31. Gludovatz 2005b, 34.↵
32. Jan van Eyck, Margareta van Eyck, 1439, Brügge, Groeningemuseum.↵
33. Vgl. u. a. Birnfeld 2009, 81 (Anm. 277).↵
34. Zur Textstelle bei Decamp, zur Forschungsgeschichte, Provenienz und Einschätzung der Tafel vgl. u. a. ebd., 87f, 87 (Anm. 304); Kruse 1994, 152. Zur vorsichtig formulierten und zwischenzeitlich überholten These, im Frankfurter Städel-Museum befänden sich Silberstiftzeichnungen, die die beiden Gemälde von Jan van Eyck und seiner Gattin repräsentieren könnten vgl. Voll 1906, 11. Angesprochen ist das Porträt der Jacobäa von Bayern (um 1450-60) von Lambert van Eyck, das dem Autor zufolge Margareta ähnele und das Bildnis eines Mannes mit Falken (um 1445-50) von Petrus Christus, das folglich Jan darstellen könnte. Voll ging davon aus, dass es sich bei diesen beiden Zeichnungen um ein Ehebildnis handelt.↵
35. Vgl. Kruse 1994, 159.↵
36. Bertrand 1997, 27 (Anm. 9).↵
37. Die Kreuzigung Christi bildet gemeinsam mit einer Tafel zum Jüngsten Gericht das New Yorker Diptychon New Yorker Diptychon. Zum Diptychon vgl. u. a. Kruse 1994, 140f.↵
38. Vgl. Mayer 1934, zitiert nach Minghetti 1940, 39.↵
39. Vrancke van der Stockt, Anbetung der Könige, um 1470, Privatbesitz.↵
40. Vgl. Minghetti 1940, 39f.↵
41. Zum Dresdner Marienaltar vgl. u. a. Kruse 1994, 157f.↵

42. Künstler 1972, 117-120, 126. Vgl. weiterführend u. a. Legner 2009, 477-479.↵
43. Zum Berliner Porträt des Arnolfini vgl. u. a. Dhanens 1980, 333-337.↵
44. Vgl. u. a. Bertrand 1997, 200-205.↵
45. Bertrand publiziert die von Lejeune 1956 veröffentlichte Fotomontage des Berliner Porträts und der Rückenfigur mit Chaperon aus der Rolin-Madonna erneut. Vgl. ebd., 24; Lejeune 1956, 202 (Abb. 110).↵
46. Bertrand 1997, 23-25.↵
47. „Was er [der Bildschauende] in jenen Spiegel der Ewigkeit sieht ist nicht Darstellung, sondern die Wahrheit, deren Darstellung er, der Sehende, selbst ist.“ Cusanus, *De visione dei*, Kap. 15; vgl. Schlie 2002, 263 (Anm. 137).↵
48. Ebd., 263f.↵
49. Koerner 1993, 108.↵
50. Vgl. zudem: Unbekannter Maler (Kopie nach Jan van Eyck), *Salvator Mundi*, letztes Viertel 16. Jahrhundert, Brügge, Groeningemuseum.↵
51. Zu Pro- und Kontrathesen zu den Bildnissen vgl. u. a. Cavalcaselle/Crowe 1875, 98; Conway 1887, 131; Faggin 1968, 83; Goldscheider 1936, 15; Justi 1908, 306; Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 182; Post 1922, 122; Ring 1913, 102.↵
52. Vgl. Museo del Prado (eingesehen am 12.6.2025). Zum Lebensbrunnen vgl. weiterführend Herzner 2021.↵
53. Herzner.↵
54. Zu Zuschreibungsfragen vgl. u. a. Stroo u. a. 2001, 243-258, bes. 249.↵
55. Vgl. weiterführend den Katalogeintrag zur Anbetung der Könige von Gerard David.↵

Zugehörige Objekte



Arnolfini-Doppelbildnis

Eyck, Jan van

1434

Vereinigtes Königreich; London; National Gallery



Die gerechten Ritter

Eyck, Jan van

um 1425 bis 1432

Belgien; Gent; Sint-Bavo-Kathedrale



Gottvater

Eyck, Jan van

um 1425 bis 1432

Belgien; Gent; Sint-Bavo-Kathedrale



Paele-Madonna

Eyck, Jan van

1434 bis 1436

Belgien; Brügge; Stedelijke Museum voor Schone Kunsten



Rolin-Madonna

Eyck, Jan van

um 1435

Frankreich; Paris; Musée du Louvre

Literatur

Arasse, Daniel: Les miroirs de la peinture, in: o. Hg. (Hg.): L'Imitation. Aliénation ou source de liberté? (Recontres de l'Ecole du Louvre, 9; Tagungsband, Paris, 1984), Paris 1985, 63-88.

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

Augath, Sabine: Jan van Eycks „Ars Mystica“, München 2007.

Baldass, Ludwig: Jan van Eyck, London 1952.

Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

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.

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

Białostocki, Jan: Man and Mirror in Painting: Reality and Transience, in: Lavin, Irving/Plummer, John (Hg.): Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss. Volume 1: Text, New York 1977, 61-72.

Birnfeld, Nicole: Der Künstler und seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.-17. Jahrhunderts, Weimar 2009.

Borchert, Till-Holger (Hg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530 (Ausstellungskatalog Groeningemuseum, Brügge, 15.03.2002-30.06.2002), Stuttgart 2002.

Bouchot, Henri (Hg.): Les Primitifs français. 1292-1500. Complément documentaire au catalogue officiel de l'exposition. 1 (Ausstellungskatalog, Paris, 12.4.-7.7.1904), Paris 1904.

Brockwell, Maurice W.: The Pseudo-Arnolfini Portrait. A Case of Mistaken Identity, London 1952.

Burg, Tobias: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, 80), Berlin 2007.

Büttner, Nils: Johannes arte secundus? Oder: Wer signierte den Genter Altar? in: Schilp, Thomas/Welzel, Barbara (Hg.): Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa (Dortmunder Mittelalter-Forschungen, 3), Bielefeld 2004, 179-232.

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.

Carroll, Margaret D.: „In the Name of God and Profit“: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: Representations, 44. Jg. 1993, 96-132.

Cavalcaselle, Giovanni Battista/Crowe, Joseph Archer: Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875.

Colenbrander, Herman Th.: „In Promises Anyone Can Be Rich!“. Jan van Eyck's Arnolfini Double Portrait: A „Morgengabe“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 68. Jg. 2005, H. 3, 413-424.

Conway, William Martin Sir: Early Flemish Artists and their Predecessors on the Lower Rhine, London 1887.

Crowe, Joseph Archer/Cavalcaselle, Giovanni Battista: Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs oeuvres, Brüssel 1862.

- Crowe, Joseph Archer/Cavalcaselle, Giovanni Battista: *The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works*, London 1857.
- Davies, Martin: *National Gallery London. Early Netherlandish School*, London 1945.
- Davies, Martin: *The National Gallery London. 2. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle (Les primitifs Flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 3.2.)*, Antwerpen 1954.
- De Vos, Dirk: *Nogmaals ALS ICH CAN*, in: *Oud-Holland*, 97. Jg. 1983, H. 1, 1-4.
- Desneux, Jules: *Jean Van Eyck et le portrait de ses amis Arnolfini*, in: *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* 1955, 1-3, 129-144.
- Dhanens, Elisabeth: *Hubert und Jan Van Eyck*, Antwerpen 1980.
- Dimier, Louis: *Le portrait méconnu de Jan van Eyck*, in: *Revue de l'art*, 4. Jg. 1932, H. 1, 187-193.
- 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.*
- Faggini, Giorgio T.: *La pittura ad Anversa nel cinquecento (Raccolta pisana di saggi e studi, 24)*, Florenz 1968.
- Fierens-Gevaert, H.: *La Renaissance septentrionale et les Premiers Maîtres des Flandres (Études sur l'art flamand)*, Brüssel 1905.
- Friedländer, Max J.: *Die van Eyck, Petrus Christus (Die altniederländische Malerei, 1)*, Berlin u. a. 1924.
- Gludovatz, Karin: *Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerelbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 54. Jg. 2005, H. 1, 115-176.
- Gludovatz, Karin: *Jan van Eyck. Der Mann mit dem roten Turban, 1433*, in: *Pfisterer, Ulrich/Rosen, Valeska von (Hg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005b, 34f.
- Goldscheider, Ludwig: *Fünfhundert Selbstportraits. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien 1936.
- Gstir, Verena: *Künstler*innen-Selbstbildnisse in spiegelnden Kugeln in Malerei und Fotografie seit dem 17. Jahrhundert. Eine Untersuchung in zwei Clustern und zwei Einzelfällen. (Arbeitstitel) (Dissertation, Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte), Innsbruck in Arbeit.*
- Hall, Edwin: *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait (California studies in the history of art. Discovery series, 3)*, Berkeley u. a. 1994.
- Hall, H. van: *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars. Repertorium. Portraits of Dutch Painters and Other Artists of the Low Countries*, Amsterdam 1963.
- Harbison, Craig: *Sexuality and Social Standing in Jan van Eyck's Arnolfini Double Portrait*, in: *Renaissance Quarterly*, 43. Jg. 1990, H. 2, 249-291.
- Herzner, Volker: *Der Madrider Lebensbrunnen aus der Werkstatt Jan van Eycks und die zielsicheren Irrwege der Forschung*, www.kunstgeschichte-ejournal.net; <https://d-nb.info/1017901791/34>.
- Herzner, Volker: *Eyck, Jan van (1390)=*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon Online*, 2021, https://www.degruyterbrill.com/database/AKL/entry/_10209782T/html.
- Jansen, Dieter: *Jan van Eycks Selbstbildnis. Der „Mann mit dem roten Turban“ und der sogenannte „Tymotheos“ der Londoner National Gallery*, in: *Bruckmanns Pantheon*, 47. Jg. 1989, 36-48.
- Jansen, Dieter: *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 28)*, Köln u. a. 1988.
- Justi, Carl: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens. Erster Band*, Berlin 1908.
- Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

- Kemperdick, Stephan: Die Geschichte des Genter Altars, in: Kemperdick, Stephan (Hg.): Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung (Ausstellungskatalog, Berlin, 4.9.2014–29.3.2015), Petersberg 2014, 8–69.
- Koerner, Joseph Leo: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago 1993.
- Koster, Margaret L.: The Arnolfini Double Portrait. A Simple Solution, in: Apollo, 499. Jg. 2003, H. 158, 3–14.
- 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.
- Künstler, Gustav: Jan van Eycks Wahlwort „Als ich can“ und das Flügelaltärchen in Dresden, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 25. Jg. 1972, 107–127.
- Legner, Anton: Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung, Köln 2009.
- Lejeune, Jean: Les Van Eyck. Peintres de Liège et de sa cathédrale, Lüttich 1956.
- Liess, Anders Reinhard: Der Quatrain des Genter Altars – Ein Selbstbildnis Jan van Eyck, in: Glaser, Silvia/Kluxen, Andrea M. (Hg.): Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, 35–67.
- Lucas de Heere: Den hof en boomgaard der poësie, hg. von W. Waterschoot, Zwolle 1969.
- Madersbacher, Lukas: „fatto alla spera“? Das Porträt des Leon Battista Alberti aus den Orti Oricellari, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 58. Jg. 2016, H. 3, 318–347.
- Mayer, August Liebmann: La crocifissione di Pietroburgo di Hubert van Eyck, in: L'arte, 37. Jg. 1934, H. 5, 341–347.
- Minghetti, Aurelio: Un nuovo documento per l'iconografia dei van Eyck, in: L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna, 43. Jg. 1940, 36–40.
- 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.
- Panofsky, Erwin: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. 1. Text, New York u. a. 1971.
- Panofsky, Erwin: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, 64. Jg. 1934, 117–127.
- Post, Paul: Der Stifter des Lebensbrunnens der van Eyck, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 43. Jg. 1922, 120–125.
- Preimesberger, Rudolf: Der zweite Phidias. Beobachtungen an van Eycks „Madonna des Kanonikus van der Paele“, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 265 vom 13./14.11.1993, 67f.
- Preimesberger, Rudolf: Selbstreflexivität, zweifach? in: Trnek, Renate/Preimesberger, Rudolf/Fleischer, Martina (Hg.): Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis (Ausstellungskatalog, Wien, 19.11.2004–20.02.2005), Ostfildern-Ruit 2004, 16–37.
- Pächt, Otto: Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, hg. von Maria Schmidt-Dengler, München 1989.
- Rehm, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München u. a. 2002.
- Ridderbos, Bernhard: Objects and Questions, in: Ridderbos, Bernhard/Buren, Anne van/Veen, Henk van (Hg.): Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception, and Research, Los Angeles 2005, 4–172.

- Ring, Grete: Beiträge zur Geschichte der niederländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F. 40), Leipzig 1913.
- Schabacker, P. H.: De matrimonio ad morganaticam contract. Jan van Eyck's 'Arnolfini' Portrait Reconsidered, in: *The art quarterly*, 35. Jg. 1972, 375-398.
- Scheller, R. W.: Als ich can, in: *Oud-Holland*, 83. Jg. 1968, H. 2, 135-139.
- Schlie, Heike: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Berlin 2002.
- Seidel, Linda: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon, Cambridge 1993.
- Seidel, Linda: „Jan van Eyck's Arnolfini Portrait“: Business as Usual? in: *Critical inquiry*, 16. Jg. 1989, H. 1, 54-86.
- Stroo, Cyriel/Syfer-d'Olne, Pascale/Dubois, Anne/Slachmuylders, Roel/Toussaint, Nathalie (Hg.): The Flemish Primitives. The Hieronymus Bosch, Albrecht Bouts, Gerard David, Colijn de Coter and Goossen van der Weyden Groups (The Flemish Primitives. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 3), Brüssel 2001.
- Vaernewijck, Marcus van: Den Spieghel der Nederlandischer audheyt, Gent 1568.
- Voll, Karl: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig 1906.
- Weale, William Henry James: Notes sur Jean van Eyck. Réputation des erreurs de M. L'Abbé Carton et des théories de M. le Comte de Laborde suivie de nouveaux documents découverts dans les archives de Bruges, London u. a. 1861.
- Wedekind, Gregor: Die Entdeckung der Wirklichkeit. Ein geistesgeschichtliches Paradigma und Jan van Eycks Londoner Doppelbildnis der sogenannten Arnolfini, in: Büchsel, Martin (Hg.): Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 1), Berlin 2005, 171-190.
- Wedekind, Gregor: Wie in einem Spiegel. Porträt und Wirklichkeit in Jan van Eycks „Arnolfinihochzeit“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 70. Jg. 2007, H. 3, 325-346.
- Wolf, Gerhard: Jenseits des Flusses - Affinitäten und Differenzen in den Bildkonzepten Jan van Eycks und Leon Battista Albertis, in: Kruse, Christiane/Thürlemann, Felix (Hg.): Porträt - Landschaft - Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext (Literatur und Anthropologie, 4; Tagungsband, Konstanz, 1998), Tübingen 1999, 13-30.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Eyck, Jan van (Künstler), in: *Metapictor*, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/kuenstler/eyck-jan-van/pdf/> (19.05.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck - Institut für Kunstgeschichte