



Hugo van der Goes'  
Bildproduktion als Erkenntnisprozess

Susanne Franke



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

## Einleitung

Die Mythenbildung um Hugo van der Goes ist selbst schon legendär: Liebeskummer, die Auseinandersetzung mit der Kunst Jan van Eycks, sein melancholisches Genie, auch spiritueller Wahn werden verschiedentlich zur Ursache seines frühen Todes erklärt.<sup>1</sup> Den Anlass dafür liefert in allen Fällen ein Bericht, den ein Mitbruder des „Roode Kloosters“ bei Brüssel, in das Hugo van der Goes auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Erfolgs eintrat, circa 30 Jahre nach dem Tod des Malers verfasste. Hugo van der Goes erlitt, so Gaspar Ofhuys, auf einer Reise, die er und weitere Brüder des Klosters nach Köln unternahmen, eine mentale Krise und konnte nur mit Mühe vom Selbstmord abgehalten werden. Der weitere Text klingt auch bei Ofhuys wie eine Rechtfertigung: die gerechte Strafe für den durch seine Kunst entwickelten Hochmut sei diese Krankheit gewesen, von Gott veranlasst, sollte die Reue und Melancholie zur Läuterung führen. Über das eigentliche Sterben des Malers schließlich schreibt schon Ofhuys nichts.<sup>2</sup> Die genaue Todesursache, die nur eine pathologische Untersuchung aufdecken könnte, lässt sich nicht mehr klären.

Die erhaltenen Werke Hugo van der Goes' hingegen kann man bis heute befragen. Und tatsächlich werden diese von einer als rückschrittlich geltenden Veränderung in der Raumkonstruktion bestimmt, die sich von einem Eyck'schen Detailrealismus, wie er im Monforte-Retabel (Tafel I) gegeben ist, zur Flächigkeit und Linearität vollzieht, die das Spätwerk, die Berliner „Hirtenanbetung“ (Tafel II) und den Brügger „Marientod“ (Tafel III), prägen.<sup>3</sup> Die ältere Forschung machte für das veränderte

1 Die Geschichte über die unglückliche Liebe zur Tochter von Jacques Weytens, dem Auftraggeber eines Kaminbildes, das „David und Abigail“ zeigte, stammt vom ersten Biographen Alphonse Wauters; zur künstlerischen Auseinandersetzung mit van Eycks Genter Altar, die auf eine Bemerkung Hieronymus Münzers zurückgeht, vgl.: Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, 2 Bde., Cambridge/Mass., 1953, hier Bd. 1, S. 332 (dt. Ausgabe, 2 Bde., übersetzt und hg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, Köln 2001, hier Bd. 1, S. 338); Bernhard Ridderbos: *De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst*, 's-Gravenhage, 1991, S. 9-11. Zum melancholischen Künstlergenie vgl.: Joseph Destrée: *Hugo van der Goes*, Brüssel/Paris 1914, S. 59f, ferner: Panofsky, Bd. 1, 1953, S. 330 (dt. Ausgabe, Bd. 1, 2001, S. 336). Vgl. dazu ferner den Überblick: Margaret L. Koster: *Hugo van der Goes and the procedures of art and salvation*, Turnhout, 2008, S. 27-37.

2 Zur in Latein verfassten Quelle vgl.: *Imaginaire Museum Hugo van der Goes* (Oudergem, „Rood Klooster“; Gent, Museum voor Schone Kunsten; Löwen, Faculteitsgebouw Letteren en Wijsbegeerte), hg. von Erik Duverger, Gent 1982, S. 73-75, Dokumentennr. 43. Zur systematischen Auswertung des Chronikberichts vgl.: William A. Mc Cloy: *The Ofhuys's Chronicle and Hugo van der Goes*, Ph. D., State University of Iowa, 1958, Ann Arbor/Mich., 1967. Seine medizinischhistorische Deutung erbrachte, dass der Chronist aus medizinischen Lehrbüchern zitiert. Vgl. ferner: Rudolf und Margot Wittkower: *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York 1963, S. 108-113; Nevet Dolev: *Ofhuys Chronicle and Hugo van der Goes*, in: *Assaph*, 4, 1999, S. 125-137; ferner: Koster, 2008, S. 9-25. Zum rechtfertigenden Charakter des Berichts vgl.: Panofsky, Bd. 1, 1953, S. 331 (dt. Ausgabe, Bd. 1, 2001, S. 337), Wittkower, 1963, S. 110, Dolev, 1999, S. 126.

3 Zur stilistischen Veränderung im Werk vgl. zuletzt: Jochen Sander: *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie* (Berliner Schriften zur Kunst, 3), Mainz 1992, S. 233 und S. 250-255 (mit weiterer Literatur). Die jüngst propagierte Frühdatierung der Berliner „Anbetung des Kindes“ durch Elisabeth Dhanens: *Hugo van der Goes*, Antwerpen 1998, S. 136-162, hat sich, da ohne überzeugende Argumente, nicht durchgesetzt. Sie beruht auf Otto Pächt: *Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1968, S. 43-58, der aufgrund der sich von rund zu eckig verändernden Kopftypen der weiblichen Heiligen und Engel, die auf das Portinari-Retabel und die Edinburgher Flügel begrenzt bleibt, eine dementsprechend andere chronologische Werkzusammenstellung vorgeschlägt. Der Typenmorphologie ste-

Wirklichkeitsverständnis in den Bildern das durch eine von ihnen diagnostizierte mentale Krankheit bedingten Verhalten des Malers verantwortlich.<sup>4</sup> Erwin Panofsky beschreibt die Edinburger Flügel im Hinblick auf das Spätwerk gar bedeutungsschwanger als die „Ruhe vor dem Sturm“.<sup>5</sup> Andere erkennen im Stilwandel vor allem den Einfluss der mit dem Eintritt in das der Augustiner-Kongregation zugehörige „Roode Klooster“ verbundenen Glaubensauffassung der „Devotio moderna“.<sup>6</sup> Rudolf und Margot Wittkower etwa kommen zu dem Ergebnis, die mentale Krise sei, da sie erst nach Jahren im Kloster plötzlich auftrat, ein Nervenzusammenbruch gewesen, der sich auf die unüberwindbare Diskrepanz zurückführen lasse, die zwischen seiner Kunst und dem Leben im Kloster entstand. Die Welt mit ihren Sinnen, die in seinen Bildern so eindrucksvoll umgesetzt sei, stehe im Gegensatz zu einem Klosterleben, das, von der „Devotio moderna“ geprägt, die völlige Enthaltensamkeit fordere.<sup>7</sup> Wittkowers beziehen sich unter anderem auf die Schrift „De imitatione Christi“ des Thomas von Kempfen, in der die einfachen und armen Menschen als Vorbilder propagiert und den Philosophen gegenübergestellt werden. Sie sehen dies in der Randerzählung im rechten Flügel des Portinari-Retabels von Hugo van der Goes ins Bild gesetzt: dort befrage der Herold der geistreichen und gebildeten Könige, die stolz und fein gekleidet auf ihren Pferden im Hintergrund gegeben sind, die armen, aber zu Erkenntnis gelangten Menschen am Wegesrand nach dem göttlichen Kind (Abb. 1).



**Abb. 1:** Hugo van der Goes: Portinari-Retabel, Mitteltafel, Detail

hen jedoch gravierendere technische und stilistische Unterschiede gegenüber. Vgl. dazu: Sander, 1992, S. 36-39.

4 Fierens-Gevaert/Fierens beschreiben, einer der beiden Hirten in der Berliner „Kindesanbetung“ habe einen halluzinierenden Blick, der auf die Psychose, die den Maler umtrieb, zurückzuführen sei. Vgl. dazu: *Histoire de la Peinture Flamande*, hg. von Hippolyte Fierens-Gevaert und Paul Fierens, Paris/Brüssel, Bd. 3, 1929, S. 52.

5 Panofsky, Bd. 1, 1953, S. 337 (dt. Ausgabe, Bd. 1, 2001, S. 342).

6 Susan Koslow: *The Impact of Hugo van der Goes' Mental Illness and Late-Medieval Religious Attitudes on the „Death of the Virgin“*, in: *Healing and History. Essays for George Rosen*, hg. von Charles E. Rosenberg, New York 1979, S. 27-50, hier S. 32.

7 Sie verweisen u. a. auf das „Kleine Alphabet für Mönche“, das Thomas von Kempfen zusammengestellt hatte, um die strengen Verhaltensregeln u. a. auch für Kleidung, die im Kloster beachtet werden sollten, zu sichern. Vgl. dazu jüngst auch: Koster, 2008, S. 10-23.

Den Brügger „Marientod“ hingegen habe Hugo van der Goes nach seiner mentalen Krise gemalt, da hier kein Hinweis mehr auf die verortbare Welt gegeben sei (Tafel III).<sup>8</sup> Bernhard Ridderbos stellt der Berliner „Hirtenanbetung“ die Schrift „De quattuor generibus meditabilium, sermo de nativitate Domini“ (Über die vier Weisen der Meditation oder der Geburt Christi) gegenüber, die Geert Groote 1441 für seine Schüler schrieb. Auch wenn er dabei zu dem Ergebnis kommt, es fänden sich in Bezug auf die Analyse von Komposition und Raum keine Anhaltspunkte in der Schrift, so lassen sich doch seiner Auffassung nach das Thema der Geburt Christi als Bild geistiger Wiedergeburt und das „Revelatio“-Motiv der von Propheten aufgezogenen Vorhänge mit dem Anliegen der Schrift, dem stufenweise erfolgenden Aufstieg zur Gotteserkenntnis, parallel setzen.<sup>9</sup> Bernhard Ridderbos entdeckt hier in der Ikonographie und in der Realismuskonstruktion des Bildes einen wesentlichen Aspekt der Funktionsweise von Andacht. Geert Grootes Schrift ist einer von zahlreichen Texten, die dem spirituellen Laien die von Bonaventura grundgelegte Vorstellung im Spätmittelalter propagierten, man könne vom Sinnlichen zum Nichtsinnlichen, vom Sichtbaren zum Unsichtbaren und so schließlich zur Gotteserkenntnis gelangen.<sup>10</sup>

Aber hat Hugo van der Goes nur durch die Texte und die Glaubensauffassung der „Devotio moderna“ gelebt, erklären sich seine Kunst und sein Scheitern dadurch? Was bedeutet vor diesem Hintergrund die von der Forschung mehrfach geäußerte Einschätzung der Rückschrittlichkeit in der Raumauffassung seiner Gemälde? Was ist im Vergleich dazu fortschrittlich? Ein flämisches Buch, in das sich Hugo van der Goes immer wieder vertiefte, sei, so Ofhuys, nicht ohne Bedeutung für dessen mentale Krise gewesen: „Sepissime in libro flamingo studebat“. Der Hinweis des Chronisten, der zugleich der Prior des Klosters war, zeugt nicht von einem diesem allzu geläufigen Text der Devoten; und auch nicht von der Bibel. Max J. Friedländer weist darauf hin, dass eine gewisse seelische Disposition dazu geführt haben könnte, auf der Höhe des Erfolgs in ein Kloster einzutreten: „Sanatorien gab es damals nicht, und der Maler suchte die Stätte seines Heils als eine Heilstätte auf.“<sup>11</sup> Anders formuliert, könnte man sagen, Hugo van der Goes hat zu intensiv über sein Tun nachgedacht, sich gar philosophische Fragen gestellt und nicht die richtigen Antworten gefunden. Deutet die mentale Krise auf einen reflexiven Umgang mit Malerei im Kontext einer Spiritualität, die, von der „Devotio moderna“ propagiert, den Maler ab einem bestimmten Punkt vor unlösbare Schwierigkeiten stellte? Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es dementsprechend, vor dem Hintergrund seiner Entwicklung und

<sup>8</sup> Wittkower, 1963, S. 111-113.

<sup>9</sup> Die Deutung der Pflanzen, die auf den Mäuerchen zu beiden Seiten im Vordergrund wachsen, als Heilpflanzen, die den Schleier von den Augen nehmen würden, gehe in die gleiche Richtung. Vgl. dazu: Bernhard Ridderbos: Die „Geburt Christi“ des Hugo van der Goes. Form, Inhalt, Funktion, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 32, 1990, S. 137-152, hier S. 141-145.

<sup>10</sup> Ernst Benz: Christliche Mystik und christliche Kunst, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 12, 1934, S. 22-34; Sixten Ringbom: Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety, in: Gazette des Beaux-Arts, 73, 1969, S. 159-170; Ernst Benz: Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart, 1969; ferner jüngst: Klaus Krüger: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 11-26.

<sup>11</sup> Max J. Friedländer: Hugo van der Goes (Die altniederländische Malerei, 4), Berlin 1926, S. 83-88.

im Kontext der Spiritualität seiner Zeit zu untersuchen, wie Hugo van der Goes Raum konstruierte und wie er dem Bedeutungsgehalt von Realismus begegnete.

Es steht außer Frage, dass die Begriffe „Naturalismus“ und „Realismus“, die, wie Otto Pächt verärgert anmerkte, Erwin Panofsky aufgrund seiner ikonographisch-ikonologischen Brille scheinbar wahllos in Bezug auf die frühe niederländische Malerei verwendet habe<sup>12</sup> und die bis heute für ihre Charakterisierung gebraucht werden<sup>13</sup>, das Phänomen frühneuzeitlicher Malerei nördlich der Alpen nur sehr unzureichend erfassen.<sup>14</sup> Es hat sich in den Forschungsdiskussionen über die Altniederländer allmählich von selbst die Erkenntnis eingestellt, dass die Entdeckung der die Maler umgebenden Welt viele Definitionen erfordert, je nachdem, in welchem Kontext man sie betrachtet. Dass das Experimentieren mit den wesentlichen Elementen neuzeitlichen Sehens, Raum und Licht, nördlich und südlich der Alpen zu unterschiedlichen Ergebnissen führte, wurde bereits oft betont. So wie die Maler der Florentiner Frührenaissance mit Hilfe der Perspektivkonstruktion die perfekte Tiefenillusion anstrebten, so entwickelten die Niederländer aufgrund ihrer besonderen Maltechnik, des Lasurenprinzips, eine besondere Affinität zum Nahraum und zur Oberfläche. Die Entdeckung der Welt ist in der Zeit jedoch nicht ohne die zu vermittelnden Inhalte zu denken. Aus dieser Kausalität ergeben sich mit der Definition des Phänomens die methodischen Probleme. Form und Inhalt oder Maltechnik und Raumkonstruktion versus Ikonographie und Ikonologie. Selten war und ist ein Forschungsfeld so gespalten wie das zu den Altniederländern, das zudem seit seinen Anfängen mit zwei Namen besetzt ist: Otto Pächt und Erwin Panofsky. Der eine nutzte Raumkonstruktion und Stil für die Zuordnung und stritt jede Form einer damit einhergehenden weiterführenden Bedeutung ab. Der andere ging vermeintlich davon aus, die neue Profanität in der Darstellung rufe deren symbolische Durchtränkung hervor.<sup>15</sup> Die Forschung zu den Altniederländern, aber auch zum religiösen Bild im Spätmittelalter und den aus der Entdeckung der Welt resultierenden medientheoretischen und bildästhetischen Arbeiten<sup>16</sup> ist heute vielfältig und zahlreich. Dennoch gibt es nur wenige Forschungsansätze, die beide Seiten verbinden, die über die Form und die formale Entwicklung des Malers den Inhalt der Bilder zu erklären versuchen. Dabei spielen gerade bei der Entdeckung der Welt durch den Maler die Sicht auf die Dinge und seine persönliche malerische Entwicklung die entscheidende Rolle, wie und auf wel-

12 Otto Pächt: Review of Early Netherlandish Painting by Erwin Panofsky, in: The Burlington Magazine, 98, 1956, S. 275.

13 Vgl. u. a. jüngst als Titel „Der Altniederländische Realismus und seine Funktionen“ von Wilfried Wilhelmy oder „Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch“ von Heike Schlie. Georg Wedekind spielt mit der Verwendung vermutlich genau auf die Kritik Pächts an. Vgl. dazu: Gregor Wedekind: Die Entdeckung der Wirklichkeit. Ein geistesgeschichtliches Paradigma und Jan van Eycks Londoner Doppelbildnis der so genannten Arnolfini, in: Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter, hg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Berlin 2005, S. 171-189, hier S. 171-173.

14 Zur Erörterung der Begriffsproblematik vgl.: Martin Büchsel: Realität und Projektion. Eine offene Methodendiskussion. Einleitung, in: Realität und Projektion, 2005, S. 9-31, hier S. 10.

15 Einen detaillierten Forschungsbericht gibt hierzu: Heike Schlie: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Berlin 2002, zugl. Univ.-Diss. Bochum 1999, S. 235-248.

16 Victor I. Stoichita: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (französische Originalausgabe: L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes, Paris 1993), München 1998; ferner: Hans Belting und Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, 2 Bde., München 1994.

che Art Inhalt transportiert wird. Im Folgenden sei deshalb wieder der Beginn des Forschungsdiskurses in Erinnerung gerufen: die sich scheinbar ausschließende methodische Dichotomie von Form und Inhalt. Die Verbindung der beiden Seiten liegt dann auch in der genaueren Betrachtung der einen.

### **Erwin Panofsky und das Wirklichkeitsverständnis der Maler**

Sowohl Charles de Tolnay als auch Erwin Panofsky erkannten erstmals bei dem Versuch einer Zuordnung der Werke an die Maler Meister von Flémalle (alias Robert Campin) und Jan van Eyck die Komplexität, die der neuen Naturnähe des frühneuzeitlichen Bildes nördlich der Alpen innewohnt. Panofskys eigentlicher Motor für das mit theoretischem Anspruch geschriebene fünfte Kapitel über den „disguised symbolism“<sup>17</sup> in „Early Netherlandish Painting“ war die Faszination für die Malerpersönlichkeit Jan van Eycks. Während Charles de Tolnay noch allgemein von der beseelten Welt sprach, unternahm Erwin Panofsky den Versuch, in dem detailverliebten Realismus der Bilder Jan van Eycks ganz grundsätzlich einen Sinn zu entdecken und so die Aussage der gegebenen Form zu entschlüsseln. Dabei ist sein theoretischer Anspruch, die abgebildete Wirklichkeit van Eycks als spirituell durchtränkt zu definieren – so wird er bis heute zitiert –, wohl eher dem komplex-intellektuell erscheinenden Zusammenspiel vieler mikroskopisch genau gezeigter Einzelheiten geschuldet, das Forscher bis heute jenseits jeder Methode zu einer Deutung herausfordert.<sup>18</sup> Dass der Begriff des „disguised symbolism“ nicht eine einfache Formel für die Hermeneutik des frühneuzeitlichen Bildes nördlich der Alpen darstellt, wie Panofsky bis heute vorgeworfen wird, hat dieser schließlich bereits einmal selbst eingeräumt: „and to what extent such a symbolical interpretation is in keeping with the historical position and personal tendencies of the individual master.“<sup>19</sup> Hinter dieser am Ende seines fünften Kapitels gegebenen, fast lapidaren Bemerkung steckt die aus der Analyse der Werke van Eycks gewonnene Einsicht, dass es die individuelle Sicht des Malers auf die Welt ist, die die neue Naturnähe mit sich bringe.

Es ist Craig Harbison zu verdanken, diese Erkenntnis wieder ins analytische Verständnis heutiger Kunsthistoriker gebracht zu haben. Dennoch ist er bis heute nicht angemessen rezipiert worden und wird deshalb hier wieder in Erinnerung gerufen. Sein Aufsatz „Realism and Symbolism in Early Flemish Painting“ von 1984 nimmt das Wirklichkeitsverständnis des Individuums zum Ausgangspunkt für einen neuen methodischen Umgang mit der frühen niederländischen Malerei.<sup>20</sup> Man müsse zwischen den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten unterscheiden, bedingten diese

17 Kapitel 5: Reality and Symbol in Early Flemish Painting: „Spiritualia sub metaphoris corporalium“, in: Panofsky, Bd. 1, 1953, S.131-148 (dt. Ausgabe, Bd. 1, 2001, S. 119-153).

18 Vgl. hier u. a. die Werkanalysen: Rudolf Preimesberger: Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 54, 1991, S. 459-489; Uwe Fleckner: Der Gottesstaat als Vedute. Jan van Eycks „Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“, in: Artibus et historiae, 17, 1996, S. 133-158; Heike Schlie: Ein programmatisches Bild der „Ars Nova“: Die Hl. Barbara von Jan van Eyck, in: Schlie, 2002, S. 285-291; vgl. ferner für die zahlreichen Deutungsversuche des Genter Altars die Fußnoten 320-322 weiter unten in dieser Arbeit.

19 „Wir müssen uns schließlich fragen, in welchem Umfang eine symbolische Interpretation mit der historischen Rolle und den persönlichen Vorlieben des jeweiligen Künstlers zu vereinbaren ist.“ Zitiert aus: Panofsky, Bd. 1, 1953, S. 143 (dt. Ausgabe, Bd. 1, 2001, S. 149).

20 In: The Art Bulletin, 66, 1984, S. 588-602.

doch die Konstruktion von Raum und Realismus in zweierlei Hinsicht. Zum einen sei es das Malerindividuum, das die Realität auf zwei Dimensionen banne, zum anderen sei es das soziale Umfeld, in dem sich der Maler bewege, das die jeweilige Gestaltung der Welt mit präge, bis hin zur Sicht auf die Welt im philosophischen Sinne.<sup>21</sup> So wird die Wirklichkeitsauffassung in den Bildern Jan van Eycks und Rogier van der Weydens durch die sozialen Bindungen der Maler etwa zum burgundischen Hof oder zum städtischen Bürgertum Brüssels bestimmt. Für die Werke Jan van Eycks stellt Harbison fest, dem Betrachter würde auf einer zweiten Ebene eine verwandelte Sicht des Sichtbaren geboten. Von Bedeutung dabei sei, dass van Eyck das Imaginäre oder Göttliche nicht als etwas Übernatürliches kennzeichne. Vielmehr sei die Tatsache wichtig, dass jedes Motiv und jede Oberfläche bis zu den geringsten Charaktermerkmalen mit derselben Akribie, die ohne eine detaillierte Recherchearbeit nicht denkbar wäre, ausgeführt sei. Die zahlreichen Kircheninnenräume, in denen Jan van Eyck seine Madonnen präsentiert, sind so detailgetreu gemalt, dass man überzeugt ist, die tatsächlich existente Struktur eines Kircheninneren wieder zu erkennen. Tatsächlich aber sind alle seine so authentisch wirkenden und gezeigten Orte Veduten, so dass aus dem „historical drama“ ein zeitloser Ort werde. Das bedeutet, detailgenau Beschreibung einer Architektur oder einer Oberfläche führt zu zeitlosen Orten beziehungsweise zur Zeitlosigkeit. Craig Harbison konstatiert dazu, das Wissen über das Göttliche werde auf der Grundlage geordneter und verstandener Daten aus der sichtbaren Welt möglich. Harbison folgert schließlich aus Jan van Eycks Form des „disguised symbolism“, dass wir uns durch unsere Fähigkeit, die Welt wahrzunehmen, gewisse ewige Wahrheiten vorstellen können. Andersherum bedeutet dies, unser Glaube an die heiligen Dinge hilft uns, die weltliche Wirklichkeit besser zu ordnen und uns bewusst zu machen. Rationalität und Glaube seien beides Faktoren, die wichtig seien für das Erkennen der göttlichen Wahrheit.<sup>22</sup>

Craig Harbison stellt, wie vor ihm Erwin Panofsky, in einem zweiten Schritt die von ihm über die Bilder analysierte Persönlichkeit Jan van Eycks derjenigen des Meisters von Flémalle gegenüber. Das Wirklichkeitsverständnis des Meisters von Flémalle, das sich aus der Verhältnisbestimmung der Parameter „Realismus“ und „symbolischen Wert“ ergebe, sei genau das Gegenteil von dem Jan van Eycks, lege der Meister von Flémalle doch die zwei kontrastierenden Welten im Bild offen, ja, er unterscheide zunehmend zwischen den Gegensätzen ‚säkular‘ und ‚heilig‘.<sup>23</sup> Das zeige ein Vergleich zwischen der Rolin-Madonna und der „Madonna in der Glorie“, die sich heute im Museum in Aix-en-Provence befindet (Abb. 2 und Abb. 3). Während bei Jan van Eyck, wie gerade beschrieben, das Heilige in der realen Welt gebunden ist, trenne der Meister von Flémalle ganz deutlich das Irdische vom Göttlichen. Die visionäre Erscheinung Mariens ist dort im Himmel auf einem Thron zu sehen, zusätzlich umgibt sie ein Strahlenkranz.<sup>24</sup> Im Werk des Meisters von Flémalle werde das Heilige als solches im Bild mit Mitteln wie dem Brokatstoff oder den Goldstrahlen gekennzeichnet. Craig Harbison sieht damit in dessen Realismuskonstruktionen die Fortfüh-

21 Craig Harbison: Realism and Symbolism in Early Flemish Painting, in: The Art Bulletin, 66, 1984, S. 588–602, hier S. 589.

22 Harbison, 1984, S. 589–591.

23 Ebd., S. 592.

24 Ebd., S. 593f.