

HUBERT UND JAN VAN EYCK

HUBERT UND JAN VAN EYCK

Ihre literarische Würdigung bis ins
18. Jahrhundert

VON

Dr. L. SCHEEWE

MIT DREI ABBILDUNGEN



SPRINGER-SCIENCE+BUSINESS MEDIA, B.V.

ISBN 978-94-017-0037-5 ISBN 978-94-015-7579-9 (eBook)
DOI 10.1007/978-94-015-7579-9

INHALT

ERSTER HAUPTTEIL

DARSTELLUNG

	Seite
I Die Literatur von um 1450 bis um 1550	1
II Die Literatur von um 1550 bis um 1600	10
III Die Literatur von um 1600 bis um 1750	27

ZWEITER HAUPTTEIL

KATALOG UND KOMMENTAR

der im ersten Hauptteil besprochenen, hier in chronologischer Reihenfolge verzeichneten Denkmäler der Eyckliteratur.	37
--	----

REGISTER

I KÜNSTLER-REGISTER	88
II AUTOREN-REGISTER	89

VORWORT

Fünfhundert Jahre sind es her, dass in der Vijdtkapelle der damals Johanniskirche genannten Kathedrale St. Bavo zu Gent ein Flügelaltar erstellt wurde, der laut seiner nicht unversehrt erhaltenen Inschrift von den Brüdern Hubert und Jan van Eyck gemalt wurde. Die Erklärung dieses Altarwerks und der Anteil an seinem Schicksal haben die Welt in steigendem Masse beschäftigt und den Ruhm ihrer Schöpfer zu mythischer Grösse anwachsen lassen. Die Eyckfrage als solche gehört seit über 100 Jahren zu den umstrittensten Fragen der Kunstwissenschaft. Ursprünglich nur das Problem der Herkunft des Eyckstiles umfassend, hat sie sich seit dem 19. Jahrhundert in der Hauptsache in dem Bemühen konzentriert, die Hände der Brüder zu scheiden. Obwohl aber das inzwischen stark angewachsene Material nach allen Richtungen hin gesichtet und geprüft wurde, gehen die Meinungen über die wesentlichen Probleme stärker auseinander als je. Es mag daher nicht abwegig erscheinen, sie einmal auf dem Umwege über eine Geschichte der Eyckliteratur zu beleuchten. Verfasser ist sich bewusst, dass er sich dabei im Widerspruch zu einer verbreiteten Ansicht befindet, wonach die Beschäftigung mit der Literatur über einen Künstler — in diesem Falle ein Künstlerpaar — und dessen Werk dem Blick die Unbefangenheit für die Prüfung eben dieses Werks nähme. Er scheut sich nicht, das Bekenntnis des grössten Dilettanten der Wissenschaft anzuführen, den die Eyckliteratur kennt, wonach „die Geschichte der Wissenschaft die Wissenschaft selbst sey. Man kann dasjenige, was man besitzt, nicht rein erkennen, bis man das, was andere vor uns besessen, zu erkennen weiss“ (Goethe, Zur Farbenlehre, 1810 I p. XIX f.). Und er rechtfertigt nachstehende Untersuchung mit der Erklärung, dass sie nicht um ihrer selbst willen geschrieben wurde, sondern den dienenden Charakter trägt, wie ihn eine Übersicht über die Geschichte der Eyck-

literatur von den wenig jüngeren Zeitgenossen der Malerbrüder bis zu den Anfängen der modernen Kunstwissenschaft nur immer haben kann. Es sollen vor allem die Ursprünge einer Würdigung der Eyck herausgestellt, und es soll weiterhin gezeigt werden, welche Rolle die Eyck in der Literatur Europas gespielt, wofür sich die einzelnen Schriftsteller interessiert haben, bevor sich jene Fragen entwickelten, die im 19. Jahrhundert im Mittelpunkt der Forschung standen. Mit andern Worten: es soll nicht nur nach den sachlichen Angaben der betreffenden Quellen, ihrer Glaubwürdigkeit und ihrem Wert für unser Wissen um die Eyck und ihre Kunst gefragt werden — eine Aufgabe, die bisher keineswegs im Zusammenhang gelöst worden ist ¹⁾ — sondern darüber hinaus nach ihrer historischen Stellung, ihrer Bedeutung für das Problem der sich ständig erneuernden Würdigung ein und desselben Gegenstandes. Es kann hier also nicht die Rede davon sein, dass das Material nach diesen oder jenen Gesichtspunkten durchgesehen worden sei, etwa darnach, welche Quellen Hubert, welche Jan nennen, welche Quellen von denen, die beide nennen, einem von beiden den Vorzug geben usw. usw. Alle derartigen Einzelfragen wurden vielmehr überbrückt von dem Problem der Entwicklung dessen, was hinter allen Quellen sichtbar wurde, des lebendigen Nachruhms der Brüder van Eyck. Bei der Fülle des Materials musste äusserste Knappheit angestrebt werden, sollte der Versuch nicht ins Uferlose auseinanderfliessen. Dass die Literaturdenkmäler der Zeit bis um 1600 am gründlichsten, die seit um 1750 vorläufig nicht behandelt wurden, ergab sich aus der Art des Stoffes. Verfasser gesteht, dass sich sein Interesse an dem Problem zunächst auf die Literatur der europäischen Romantik richtete, die in ihren glücklichen Ansätzen sowohl, als auch ihren verhängnisvollen Irrtümern besonders geeignet erscheint, die Situation der modernen Forschung zu beleuchten. Doch wurde ihm immer klarer, wie sehr die Eyckliteratur der Romantik von ihrer Vor-

¹⁾ Vorarbeiten namentlich von A. Springer (Quellen der Gesch. der altniederländischen Malerei, in Crowe & Cavalcaselle, Gesch. der altnied. Malerei, deutsche Ausg., Leipzig 1875 p. 409/51), F. Becker (Schriftquellen zur Gesch. der altnied. Malerei, Diss. Phil. Leipzig 1897) und K. Voll (Altes und Neues über die Brüder Eyck, in Repert. für Kunstwiss., 23, 1900 p. 92/122). Den bisher vollständigsten Versuch einer Zusammenfassung der Eyckliteratur hätte J. Weale liefern können, der indes seine Kenntnisse in seine monographische Behandlung der Eyck (H. and J. van Eyck, London 1908) einbaut und im bibliograph. Teil nicht viel mehr als ein Verzeichnis gibt.

läuferliteratur abhängig ist, und wie sehr gerade unsere Kenntnis der Anfänge der Eyckliteratur der Revision bedarf. Indem also der Schwerpunkt der Untersuchung auf das 15. und 16. Jahrhundert verlegt wurde, musste die Behandlung der Eyckliteratur seit den Anfängen einer kritisch gestimmten Betrachtungsweise in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts abgetrennt und aufgeschoben werden, wobei immerhin die Kenntnis dieses Materials der nachstehenden Untersuchung zu Hilfe kam. Es mag schliesslich nützlich sein, ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass Quellen primärer Ordnung nicht berücksichtigt wurden, es sei denn, dass versucht worden ist, in ihnen Quellen sekundärer Ordnung zu erkennen, oder dass dieser Versuch in der vorliegenden Untersuchung gemacht werden muss. Ausgeschlossen blieben weiter ausser den Personalakten der Brüder und dem oft zitierten Bericht über die Reise der Gesandten Philipps des Guten nach Portugal und Spanien mit der Erwähnung Jans ¹⁾ alle, d. h. auch die posthumen Erwähnungen ihres Namens in Legaten (so schon im Testament De Visch-Van de Cappele von 1413 und in dem des Anselm Adornes von 1470) und Inventaren.

Was die Durchführung des hiermit durch Ziel und Aufgaben Grenzen bestimmten Themas anlangt, so geht einem als zweiten Hauptteil bezeichneten rasonnierenden Katalog der chronologisch aneinandergereihten und tunlichst vollständig kommentierten Denkmäler der Eyckliteratur ein darstellender erster Hauptteil voran, der in seinen Voraussetzungen im wesentlichen auf den Ergebnissen des Kommentars beruht. Diese Zweiteilung erwies sich als fruchtbar, weil so das Material sowohl historisch, als auch kritisch bearbeitet werden konnte. Dem Nachteil, dass der Benutzer zwei Stellen aufzuschlagen gezwungen ist, um sich über eine Quelle zu orientieren, wurde durch Beigabe eines Autorenregisters abzuhelpen versucht.

Das Zustandekommen der Arbeit wäre unmöglich gewesen ohne die stete Hilfe Leipziger und auswärtiger Bibliotheken. Ausserdem fühlt sich Verfasser zu besonderem Dank verpflichtet den Herren Prof. Dr. Beenken und Bruhns (beide in Leipzig), Herrn Prof. Dr. Winkler (Berlin) und Herrn Dr. Duverger (St. Amandsberg).

¹⁾ Abgedruckt bei Weale a. a. O. p. LV—LXXII.

ERSTER HAUPTTEIL

DARSTELLUNG

ERSTES KAPITEL

DIE LITERATUR VON UM 1450 BIS UM 1550

Die Denkmäler der Frühzeit der Eyckliteratur sind verhältnismässig spärlich bemessen. Für die Zeit, als Hubert und Jan van Eyck noch lebten, konnte bisher überhaupt keine Quelle zweiter Ordnung über sie nachgewiesen werden, und aus dem Jahrhundert zwischen 1450 und 1550 sind es nicht mehr als elf Zeugnisse, die sich mit den Brüdern bzw. ihren Werken beschäftigen, alle (mit Ausnahme des chronologisch spätesten) völlig unabhängig voneinander in dem Sinne, dass keines von ihnen — auch da nicht, wo am gleichen Ort bereits vorher ein derartiges Zeugnis aufgetaucht war — direkt von einem andern abgeleitet werden kann. Daraus folgt, dass etwas Lebendiges vorhanden gewesen sein muss, das sie alle nährte, und das nur in der Erinnerung an das bereits verstorbene Brüderpaar bestanden haben kann. In der Tat ist die mündliche Überlieferung die Wurzel aller frühen Erwähnungen der Eyck. Sie ist unabhängig von den vorhandenen Quellen primärer Ordnung, und zwar nicht nur, wie nicht anders zu erwarten, von den Akten, die zu Lebzeiten der Brüder und anlässlich ihres Todes über sie geführt wurden, sondern nahezu ausschliesslich auch von den Grab- und Bildinschriften. Fast stets scheint ein lebendiges Weitertragen der Erinnerung an die Brüder die Voraussetzung für die Aussage dieser frühen Zeugen. Es ist scharf zu unterscheiden zwischen einer *lokalen* und einer *internationalen* Tradition. Während jene bislang nur in Gent gefasst werden kann, wo die Existenz des Hauptwerks der Brüder eine

früh belegte Schätzung ihrer Kunst bedingte ¹⁾, ist diese überall — im Inland sowohl, wie im Ausland — bei fürstlichen und bürgerlichen Sammlern und Kennern heimisch, zu denen der Ruhm der Wegbereiter flämischer Malerei, z. T. zugleich mit Werken ihres Pinsels, gelangte ²⁾. Es kann nicht wundernehmen, dass die lokale Tradition von beiden Brüdern, die internationale nur von dem Hofmaler Jan wusste. Diesen Sachverhalt festzustellen, hat freilich bis heute einige Schwierigkeiten gemacht. Noch kürzlich ist behauptet worden, dass Hubert vor der Mitte des 16. Jahrhunderts völlig unbekannt gewesen sei ³⁾. Richtig ist, dass, soweit wir wissen, vorher kein Landsmann der Eyck Huberts Namen meldet, und dass innerhalb der Gruppe der drei Ausländer, die 1495, 1517 und 1521, also verhältnismässig bald hintereinander, auf Grund der Angaben ihrer sachkundigen Führer den Genter Altar erwähnen, kein Übereinstimmung in Bezug auf die Meister herrscht. Aber schon der erste von ihnen, MÜNZER, der zwar überhaupt keinen Namen nennt, weil ihn das nach andern sehr speziellen Notizen nicht interessiert, hat ganz sicherlich von Hubert gehört, denn auf wen als auf diesen sollte sich seine Mitteilung beziehen, dass der Meister vor dem Altar begraben läge ⁴⁾? Es tut nichts zur Sache, dass Münzer diesen selben Altarmeister auch das Draufgeld von 600 Kronen erhalten lässt, was sich allerdings nur auf Jan beziehen kann: Münzer hat eben Hubert und Jan zu einer anonymen Persönlichkeit zusammengeworfen. 23 Jahre später überliefert Münzers Landsmann DÜRER den Jan als Altar-

¹⁾ Den bündigsten Beweis für die frühe Schätzung des Genter Altars stellt die in der *Kronijk van Vlaenderen* (abgedr. bei Weale a. a. O. p. 206/08) überlieferte Aufführung der Pantomime anlässlich des Einzugs Philipps in Gent am 23.4.1458 dar. Die Darstellungen der dreigeschossigen Simultanbühne stimmen bis auf ihre Spruchbänder zum grossen Teil mit den Darstellungen des Genter Altars überein. Wenn auch damit zu rechnen ist, dass der Altar auf Grund eines Programms gemalt wurde, das auf bereits von 1432 aufgeführte Pantomimen dieser Art zurückgriff, so musste doch jedem Zuschauer von 1458 die Analogie mit dem seit 26 Jahren aufgestellten Altar auffallen und diesen als massgeblich erscheinen lassen.

²⁾ Wer die Eyckliteratur kennt und hier einen Hinweis auf die Erwähnung Huberts in der Chronik von Thann i.E. vermisst, sei darauf aufmerksam gemacht, dass Verfasser sie für ein Elaborat des 18. Jahrhunderts ansieht (vgl. p. 85 f.). Es soll damit nicht bezweifelt werden, dass historisch die Möglichkeit einer Beziehung der Eyck zu Thann gegeben war.

³⁾ M. J. Friedländer, *Der Genter Altar der Brüder van Eyck*, Münch. 1921 (Einleit. zur Lichtdruckmappe bei K. Wolff) p. 16; ders., *Die van Eyck, Petrus Christus*, Berl. 1924 p. 41/46, 88.

⁴⁾ Die Versuche Volls (a. a. O. p. 97), diese Angabe auf Jan zu beziehen, entbehren jeder Berechtigung, da Jan überhaupt nicht in Gent, sondern in Brügge begraben lag und niemals nach Gent überführt wurde.

meister auf Grund einer Auskunft, die er wahrscheinlich von dem Dekan der Malergilde erhalten hatte, aber schon BEATIS bewahrt die bessere Überlieferung, dass der Altar das Werk des von ihm irrig Robert genannten Hubert sei, und dass dessen namentlich nicht genannter Bruder es vollendet habe. Dieses Zeugnis, das in Bezug auf die Meisterfrage vollständigste der Frühzeit, ist umso höher zu bewerten, als es, wie Beatis versichert, auf die Mitteilung der Chorherren von St. Bavo selbst zurückgeht. Es scheint einleuchtend, dass der Dekan der Gilde seinem grossen Nürnberger Kollegen, der nach den Niederlanden gekommen war, um sich Karl V. vorzustellen, weniger von Hubert als von Jan sprach. Hubert, dessen sterbliche Reste die Hauptkirche von Gent barg, war zwar der Stolz der Genter Lokaltradition, sein Ruhm reichte jedoch nicht an den des an vielen Fürstenhöfen bekannten Hofmalers Philipps des Guten heran. So mag früh schon am Orte selbst ein Widerspruch über die Person des Altarmeisters entstanden sein: während im Gedächtnis der Chorherren Hubert als erster Altarmeister fortlebte, übertrug der Dekan der Gilde allen Ruhm auf Jan. Was nun die Anschauung dieser drei Periegeten anlangt, so fällt Dürer der selbstgewählten Beschränkung seines Tagebuchs auf die allerwichtigsten, man möchte sagen: die materiellen Dinge seiner Reise zufolge fast ganz aus. Dass er überhaupt die Figuren der Eva, der Maria und Gottvaters besonders nennt, ist schon viel, und was er von dem Altar als Ganzes hält, erscheint hinter den Beiwörtern „überköstlich“ und „hochverständlich“ mehr verborgen als enthüllt. Dagegen finden wir schon bei Münzer, dem ersten, der den Genter Altar überhaupt literarisch behandelt, eine bemerkenswert frühe Verbindung des ihm von seinem uns unbekanntem Führer zugekommenen Wissens über den vermeintlich einen Meister des Altars mit lebendiger Anschauung. Münzer hebt nach einer recht gelungenen und ikonographisch beachtlichen Beschreibung des Altars (siehe ausführliche Analyse p. 42/44) hervor, alles wäre aus einem so wunderbaren und kunstverständigem Geiste heraus gemalt, dass man nicht nur den Altar an sich, sondern gleichsam die ganze Malerkunst zu erschauen vermeinte und die Figuren alle zu leben schienen, ganz besonders Adam und Eva, deren einzelne Glieder einander entsprächen. Er erblickt also in dem Altar nicht nur die Vorzüge lebenswahrer Darstellung und die Totalität guter Malerei schlecht-

hin, eine Würdigung, die mit der Rühmung Jans bei Facio (s. u.) zusammengeht, sondern er macht sich darüber hinaus Gedanken über die beiden auffälligsten seiner Tafeln. Inwieweit er hierin selbständig ist, mag dahingestellt sein: es scheint, als sei er in manchem den Hinweisen seines Führers gefolgt. Umso origineller mutet jener temperamentvolle Ausruf an, der den Gang der Darlegung gleichsam unterbricht und die wunderbare Lebenswahrheit der Figuren apostrophiert. Gerade in diesen anschaulichen Bemerkungen ist Beatis knapper, doch stimmt er mit Münzer soweit überein, dass man von einem zähen Fortbestehen der Führertradition von diesem zu jenem reden kann ¹⁾).

Münzer, Dürer und Beatis, zwei Deutsche und ein Italiener, sind die einzigen, die die Genter Eycktradition bis 1550 erkennen helfen. Was zu ihren Zeugnissen etwa noch zu sagen ist, wird sich erst weiter unten nachholen lassen. Wenn nun die Eyckstelle im Künstlerkatalog des LEMAIRE studiert wird, dürfen wir nicht mehr erstaunt sein, dass dort nur von Jan die Rede ist. Steht doch dem allein durch die Stilkritik abzugrenzenden Werk Huberts eine innerhalb dieser Frühzeit bemerkenswert stattliche Reihe bezeichneter Arbeiten des Jan gegenüber. Tatsächlich besass Margarete von Österreich, die direkte Nachkommin Philipps des Guten, unter den Perlen ihrer Sammlung Jans Verlobung des Arnolfini, die sie von Diego de Guevara bekommen hatte, und anscheinend auch die Muttergottes am Brunnen. Lemaire, der wallonische Hofdichter der Margarete, nennt diese Bilder nicht, wie überhaupt der Genter Altar das einzige Werk bleibt, das in diesem ersten Jahrhundert der Eyckliteratur im Norden beschrieben und gewürdigt wird. Aber nur auf die Tatsache ihrer Existenz in der Sammlung der Statthalterin konnte er sich stützen, als er Jan den „König der Maler“ nennt, „dessen vollkommene und artige Leistungen niemals in Vergessenheit geraten werden“. Es handelt sich hier nicht etwa nur um eine die inventarmässige Auf-

¹⁾ Voll (a. a. O. p. 94 f.) hat aus der richtigen Beobachtung, dass die Überschriften der betreffenden Abschnitte bei Münzer und Vaernewijck (1568) wörtlich übereinstimmen, geschlossen, dass für beide ein und derselbe gedruckte Führer vorgelegen habe, von dem uns keine Spur erhalten sei. Auch der Text des Beatis könnte diese Hypothese stützen helfen, wenn man sich nicht zu entschliessen vermag, an das unveränderliche Fortbestehen des gesprochenen Führerworts zu glauben, das eine umso suggestivere Wirkung haben musste, als das gedruckte Wort ungleich bedeutungsloser gewesen wäre. Auch heute noch lassen sich Beispiele dafür erbringen, wie zäh Kirchenführer ihre Erläuterungen Jahre hindurch beibehalten.

zählung von Meisternamen der Sammlung verschönernde Lobhudelei, sondern um den ersten Beweis dafür, dass in der höfischen Literatur dieser Zeit allein der Name Jans, nicht auch der des Hubert lebte.

Die Einsicht in die Bedeutung dieser ausgesprochen höfischen Quelle, die der Gruppe der nordischen Eyckzeugnisse zuzuzählen ist, erleichtert das Verständnis der sechs ausländischen, und zwar sämtlich italienischen Zeugnisse des Jahrhunderts von 1450 bis 1550. Während der Norden erst mit Jac. de Meyer ¹⁾ den grossen Vorsprung der italienischen Historiographie nachholte, war hier schon früh der Boden für eine verhältnismässig kräftige Verkündung des Ruhmes der Eyck bereitet. Auch hier handelt es sich lediglich um den Hofmaler Jan. Seine Werke gelangten nachweislich über Spanien (s.u.), vermutlich aber auch auf dem direkten Handelswege nach Italien, und es ist nicht ausgeschlossen, dass Jan selbst auf einer seiner „weiten Geheimreisen“ dort gewesen ist ²⁾. Nötig ist diese Annahme keineswegs, um die einheitliche Resonanzfähigkeit im Bereich der internationalen höfischen Kunst um und nach 1400 für diesen besonderen Fall zu erklären. Die wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zwischen Flandern und den Ländern des Mittelmeeres waren so eng, dass Jan für die ersten italienischen Geschichtsschreiber auch in Brügge nahe genug stand. Überdies tritt er in Valencia, wo seine Anwesenheit wahrscheinlich gemacht werden kann ³⁾, in greifbare Nähe zu FACIO, der unter den frühen italienischen Quellen aus mehr als einem Grunde die erste Stelle verdient. Facio war der Historiograph des kunstliebenden Aragoniers Alfons I., mit dessen Einzug in Neapel (26. 2. 1443) der Beginn der Renaissance in Unteritalien datiert worden ist, und von dessen Geschmack das von

¹⁾ Jac. de Meyer, *Flandricarum Rerum Tomi X*, 1531.

²⁾ Der nachweislich erste Italienfahrer unter den bedeutenderen nordischen Künstlern ist Roger van der Weyden; Facio datiert seinen Besuch in Rom auf 1450.

³⁾ Wie von jemand, den er ganz genau kennt und in seiner Bedeutung abzuschätzen weiss, redet von Jan der Valencianer Amtmann in der Urkunde über Jans Georgbild von 1444 (abgedr. bei E. Tormó y Monzó, *Jacomart y el Arte hisp.-flam. cuatrocent.*, 1913 p. 101, und J. Sanchis y Sivera, *Pintores mediev. en Valencia*, 1914 p. 69), und nachhaltigen Eindruck der Kunst Jans bezeugt auch das Fortleben seines Stiles in der Lokalmalerei Valencias. Dem Wortlaut des Berichts über die Reise der niederländ. Gesandten in den Jahren 1428/29 zufolge besuchten diese Herren vom portugies. Hof aus Frederico de Castro y Castilla, Herzog von Arjona, König Johann II. von Kastilien, König Mohammed VII. (VIII?) von Granada „et plusieurs autres seigneurs, pays et lieux“ (Weale a. a. O. p. LX).

ihm erbaute prächtige Triumphtor am Castelnuovo zeugt. Als Hofbeamter dieses Fürsten, um dessen Tochter Isabella Jans Beschützer Philipp der Gute einmal erworben hatte, war Facio vorzüglich geeignet, authentische Nachrichten über Jan zu erlangen. Wenn er ihn als einen Künstler beschreibt, der die Maltechnik mit wissenschaftlichem Eifer studiert und auf Grund humanistischer Bildung „vieles über die Eigentümlichkeiten der Farben erfunden“ habe, so klingt das, als ob er ihn selber oder doch einen, der Jan nahestand, gekannt habe. Das Prädikat des „Fürsten der Malerei unseres Jahrhundert“ erscheint im Zusammenhang des Liber de Viris illustribus ebensowenig konventionell, wie die Beschreibungen dreier Bilder Jans in zwei Fällen zweifellos die lebendige Reproduktion eigener Eindrücke darstellen. Facio kennt das Triptychon des Lomellino im Castelnuovo und das Frauenbad, das, Vasari zufolge, später in Urbino war. Er kennt nicht den Heil. Georg, den Alfons 1444, kaum ein Jahr nach seiner Besitzergreifung Neapels, in Valencia aufkaufen liess und laut Gut-sagung von 1445 auch erhalten hat. Dagegen hat er mindestens noch von dem Weltbild Philipps des Guten gehört. Seine Anschauung ist vortrefflich. Er beschreibt den Lomellino-Altar und das Frauenbad mit der Freude, mit der jeder verständige Kunstfreund den Meisterwerken der neuen Malerei gegenüber-treten musste. Er empfindet das Wirklichkeitähnliche und Körperhafte der Figuren, glossiert die Kniffe, die, wie er meint, Jan anwandte, um seine Absichten zu verwirklichen, und schildert die Tiefe und Weite des Raumes. In der Verbindung von autoritativem Wissen um die Persönlichkeit Jans und eigener lebendiger Anschauung steht er in der gesamten italienischen Eyckliteratur dieser ersten Periode, in der er schon als zweitfrühester Zeuge besondere Beachtung verdient, vereinzelt da. Noch 70 Jahre später erweist sich Neapel für die Eycküberlieferung als ergiebig. Als SUMMONTE nach wiederholter Mahnung dem Drängen Michiels um Nachrichten über die heimische Kunst nachkommt, fügt er seinem Gemälde der Kunstentwicklung in Neapel einen Exkurs über die dort herrschend gewesene flämisierende Richtung ein und nennt unter den Vorbildern des Lokalmeisters Colantonio auch den Jan. Doch ist sein Wissen gegenüber Facio, obwohl es in einem grösseren Zusammenhang eingebaut erscheint, bereits zersetzt und nicht mehr speziell zu nennen: er

hält Jan für jünger als Petrus Christus und für den Schwiegervater Rogers, über dessen Tätigkeit als Ölmaler er besser unterrichtet scheint als über die Jans. Summontes Aussage, Jan habe anfangs die Miniaturmalerei betrieben, befindet sich also in recht schlechter Nachbarschaft, und der über die heimische Kunst ungewöhnlich gut unterrichtete Humanist kann hiernach nicht, wie wohl man es aus gewissen Gründen wünschen möchte, als glaubwürdige Quelle für Jan angesehen werden. Die Zersetzung des Wissens über Jan ist überhaupt charakteristisch für die Zeugnisse zu Ende des oben abgegrenzten Zeitraums gegenüber denen der Zeit Facios. Stehen doch zeitlich neben diesem in Oberitalien die Aussagen von CYRIAK und FILARETE, die beide wie Facio im Umkreise von Fürsten stehen, deren Wertschätzung der flämischen Kunst gut belegt ist: Cyriak erhält seine Anschauung von Jan („jener berühmte Maler von Brügge“) am Hofe des Lionello d'Este, der auf niemanden anders als auf Roger gehört zu haben scheint, und Filarete empfiehlt seinem Herrn Francesco I. Sforza den Jan vor Roger als besten Ölmaler des Nordens. Noch GIOVANNI SANTI, der Vater Raffaels, darf für seine Rühmung des „grossen Jan“, der sich neben andern in Brügge in der Malerei derart ausgezeichnet habe, dass er die Wahrheit des wirklichen Lebens viele Male übertroffen habe, mit dem Einverständnis des Federigo II. di Montefeltro rechnen, der ihn ebenso beschützte wie Jans Landsmann Justus van Gent. Aber schon MICHIEL, der sich für seine Anschauung von Jan auf seine eigene Kennerschaft bzw. auf die von Besitzern angeblicher Bilder Jans (unter denen immerhin ein authentisches gewesen zu sein scheint) verliess, ist, soweit das nach den uns überkommenen Bruchstücken seiner Notizen zu beurteilen ist, nur mangelhaft unterrichtet. Ja, er wirft Jan offenbar mit Memling zusammen, wie er überhaupt nur von den ihm zeitlich näher stehenden niederländischen Meistern (Bosch, Patenier) eine bestimmtere Vorstellung hat. Es sind dies die Jahre eines weitgehenden Geschmackswandels gegenüber der Frührenaissance. Der Portugiese Franc. da Hollanda hat uns das äusserst absprechende Urteil Michelangelos über die aus Flandern stammende Ölmalerei aus einem angeblichen Gespräch mit Vittoria Colonna (1538) erhalten ¹⁾, und im Inventar des Lorenzo

¹⁾ Quellenschriften f. Kunstgesch., N. F. IX, 1899 p. 29.

de' Medici (1492) geht der angebliche Hieronymus des Jan ebenso wie das Frauenbildnis des Petrus Christus zu einem lächerlich geringen Preis ¹⁾).

Es kann nach diesem Ausklang einer so verheissungsvoll begonnenen Würdigung der Kunst der Eyck in Italien nicht wundernehmen, dass VASARI, als er gegen 1550 seine Vorläuferquellen zusammenfasste, ohne jede Anschauung von der Kunst Jans ist. Der Lomellino-Alter, den er ebensowenig wie das Frauenbad gesehen hat, ist für ihn vielfigurig und sehr schön. Den Hieronymus im Palazzo Medici hat er vielleicht gesehen; er kennt nur seinen Gegenstand. Aber es muss ihn ein Nachklang jener Auffassung erreicht haben, die in Jans Kunst einen Anfang sah, und da nun bekannt war, dass Jan vor Roger der beste Ölmaler des Nordens war (Filarete hatte dies formuliert, und sein Traktat stand Vasari im Palazzo Medici zur Verfügung), liess ihn Vasari, der sehr viel von der Technik verstand, jenes ölige Malmittel verbessern, das die Ölmalerei in der damals üblichen Art erst ermöglichte. Es kann nicht erwiesen werden, dass diese Geschichte, die in der Erstauflage der Viten (1550) ans Licht trat, und für deren ausführliche Analyse ganz besonders auf den entsprechenden Kommentarteil verwiesen sei, falsch ist. Manches spricht dafür, dass sie die rationalistische Erklärung der durchsichtigen Farbenwirkung bei Jan darstellt — allerdings nur, wenn sich erweisen liesse, dass Vasari jemals eines seiner Bilder wirklich angesehen hat. Jedenfalls aber hatte schon Facio etwas derart überliefert, und es besteht durchaus die Möglichkeit, dass Vasari bei seinem Bestreben, der Technik der Ölmalerei einen Anfang zu geben, noch auf eine verschollene Tradition gehört hat, die wir nicht mehr kontrollieren können. Aber die Frage, ob falsch oder richtig, wird der Leistung Vasaris und seiner Bedeutung für die Eyckliteratur nicht gerecht. Vasari hat anstelle der verblassten italienischen Anschauung von Jan als einem der frühesten und besten Vertreter der Quattrocento-Malerei — verblasst deshalb, weil der Stil dieser Malerei damals nicht nur überwunden war, sondern in seiner Fortentwicklung einen Punkt erreicht hatte, über den hinaus, wie allgemein empfunden wurde, es nichts mehr gab — die eindrucksvolle Fabel von der wunderbaren Erfindung einer technischen

¹⁾ E. Müntz, *Les Collections des Médici au XV^e S.*, 1886 p. 78 f.

Neuerung gesetzt. Daraus ergibt sich, dass das Zeitalter Vasaris, das Jan zum ersten Male einen bedeutenden Platz im Gesamtablauf der Kunstgeschichte anwies, ihm zugleich am fernsten stand, indem es jene Momente seiner Kunst völlig übersah, die ihn (besser: die ihn und seinen Bruder) wirklich zum Führer machten. Erst eine Zeit, die sich von dieser selbstbewussten Renaissancehöhe allmählich wieder entfernte, während sie doch gebannt darauf zurücksah, konnte wieder ein näheres Verhältnis zu den Eyck gewinnen.

ZWEITES KAPITEL

DIE LITERATUR VON UM 1550 BIS UM 1600

Dass Vasari, seine italienischen Vorläuferquellen in genialer Weise zusammenfassend, etwas wirklich Neues schuf, ist für die weitere Entwicklung der Eyckliteratur von grosser Bedeutung geworden. Er, der erste Eyckschriftsteller, der die Aussage von Vorläufern für seine Zwecke zurechtgemacht hat, ist zugleich eine Quelle für fast alle der zwölf Zeugnisse der zweiten Periode, der eigentlichen Blütezeit der Eyckliteratur, geworden. Das stärkste Echo findet er, wie nicht anders zu erwarten, im Norden. Die Auffassung, die die Niederlande seit dem Bekanntwerden der Viten von den Eyck haben, ist eine völlig andere, als sie uns etwa Beatis überliefert. Lokale und internationale Tradition erscheinen in der Weise miteinander *verschmolzen*, dass Jan allen Ruhm, den ihm der Aretiner so freigebig spendet, ungeschmälert beibehält und Hubert, den Beatis ausdrücklich als eigentlichen Altarmeister von St. Bavo nannte, ihm als Mitarbeiter an die Seite tritt. Diese Formulierung des komplexen Vorgangs einer Verschmelzung wird den Leistungen der HEERE, VAERNEWIJCK und MANDER, die in dieser zeitlichen Folge gleichsam das Rückgrat einer vom Einfachen zum Vielfältigen fortschreitenden Entwicklung einer ganzen Schule romanistischer Eyckschriftsteller darstellen, freilich in keiner Weise gerecht. Diese Männer, denen der in Antwerpen ansässig gewordene Italiener GUICCIARDINI nahesteht, während LAMPSON, der Kunstfreund BUCHELL, die beiden Historiker OPMEER und MARCHANT und der Ästhet der Gruppe, LOMBARD, schon wegen der äusseren Form ihrer Zeugnisse in etwas weiterem Abstand anzureihen sind, sind von einer blossen Rezeption Vasarischen Geistesgutes weit entfernt. Sie schaffen sichtlich unter dem Ansporn, die als lückenhaft empfundenen Angaben des berühmten Aretiners zu überbieten, aber die Hinweise

auf seine Eyckvita bzw. die Exzerpte daraus stellen nichts anderes als Interpolationen innerhalb ihrer im übrigen von Vasari unabhängigen Erzeugnisse dar. Die niederländische Eyckliteratur der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat als verspätete Nachblüte einer von je her vorhandenen Schätzung der Kunst der Eyck zu gelten, und ein Teil der Rätselhaftigkeit ihrer Zeugnisse kann aus der Hast der Spätlinge erklärt werden, Versäumtes nachzuholen. Im übrigen ist gerade hier mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen, dass uns die niederländische Eycktradition vor 1550 nur zum Teil bekannt ist. Die historische Situation für Heere, den ersten und in vieler Hinsicht eigentlich richtunggebenden Zeugen der Gruppe, war folgende. Die Schätzung des Genter Altars, nach Dürers Besuch durch die Aufstellung des Werks in dem nach Abbruch der Vijdtkapelle geschaffenen südlichen Querhaus der Kathedrale (1533) und durch die Reinigung durch Lancelot Blondeel und Jan Scoreel (1550) ¹⁾ bezeugt, dem retrospektiven Zug der neuen romanistischen Kunst entsprechend, eher lebhafter als blasser geworden sein. Zwei vielbeachtete Ereignisse wirkten von aussen her als unmittelbare Anlässe zu einer literarischen Fixierung dieser Wertschätzung. Gleichzeitig mit der Reinigung des Altars durch Blondeel und Scoreel erschienen Vasaris Viten, die mit Eifer studiert wurden, wie die Bemerkung Lampsons beweist, er habe, um sie in der Ursprache zu lesen, eigens Italienisch gelernt ²⁾, und die gerade mit ihrer Rühmung Jans schon frühzeitig den Niederländern schmeichelten ³⁾. Sieben Jahre nach seiner Besichtigung des Genter Altars (1550) ⁴⁾ gab Philipp II., der sich auch für Rogers Kreuzabnahme interessierte, dem Coxie den Auftrag, das umfangreiche Werk für Spanien zu kopieren — wiederum ein Anzeichen dafür, dass das Ausland einen hohen Begriff von der Kunst der Eyck hatte ⁵⁾. Für Heere, Coxies Kollegen, bedurfte es nach alledem

¹⁾ Vaernewijck datiert dieses Ereignis auf den Tag genau (15.9.1550).

²⁾ Brief an Vasari vom 30.10.1564 (Le Vite, ed. Milanese, VII 590).

³⁾ Schon Heere zitiert die Eyckstelle in d. techn. Einleit. der Viten.

⁴⁾ J. C. Calvete de Estrella, El Felicissimo Viaie d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Philippe, hijo d'el Emperador etc., Antw. 1552.

⁵⁾ Coxies Kopie wird gewöhnlich 1557/59 angesetzt. Vgl. Friedländer, Einleit. zur Lichtdruckmappe, 1921 p. 14. Das Mittelbild unten (die sogen. Lammanbetung, Berl., Vorrat) bez.: „Michael de Coxie me fecit. Anno 1550“ (letzte Ziffer undeutlich, wohl 8 oder 9). Für das grosse Ansehen, das diese Kopie ihrerzeit gefunden hat, spricht der Umstand, dass sich Mander noch etwa 40 Jahre später einer Einzelheit, der bei Coxie veränderten Haltung des orgelspielenden Engels, erinnerte.

nur einer sehr geringen Ermunterung, um den Eyckstoff neu zu formulieren ¹⁾. 38 Jahre nur liegen zwischen der Entstehung seiner Ode und der der Tagebuchnotiz Dürers. Aber nun genügen nicht mehr schmückende Beiwörter wie „überköstlich“ und „hochverständlich“. Dem neuen Geist des Romanismus entsprechend, erscheint Jan unter der Gloriole des Initiators. Der Pomp festlichen Gepränges durchwogt die 23 bzw. 24 Vierzeiler der Ode, einer gewiss stattlichen Leistung des Malerdichters, die jedoch noch übertrifft wird von den wortreichen Auslassungen seines älteren Freundes Vaernewijck, ebenso wie diese wieder von dem erstaunlichen Opus Manders, der, spät erst schreibend, seine Inspirationen doch schon 1566/68, während seiner Lehrzeit bei Heere, erhielt. Heere ist vor allem in der Anlage seiner Ode richtunggebend für Vaernewijck und Mander geworden. Die Ode stellt in ihrem Kern eine Beschreibung und Würdigung des Genter Altars dar. Ihr Dichter lehrt stille Andacht und einfältiges Begreifen und sucht dem Beschauer die einzelne Figur dadurch näher zu bringen, dass er ihren Ausdruck, ihre Gesten und Handlungen deutet. Besonders betont wird neben der feinen Ausführung im einzelnen das zum Erschrecken Lebendige des Adam, der als ein Kabinettstück der neuen Wirklichkeitsmalerei schon Münzer auffiel. Diese im grossen und ganzen befriedigende, wenn auch — an späteren Leistungen dieser Art gemessen — etwas primitive Anschauung veranlasst Heere als ersten Eyckschriftsteller überhaupt zu einem resümierenden Schluss über die Brüder bzw. über Jan, der schon in der Überschrift der Ode als eigentlicher Altarmeister genannt wird. Und zwar schliesst er aus den von ihm statuierten drei Vollkommenheiten des Werks, der sauberen Ausführung, der Wirklichkeitstreue und der gelungenen Komposition, auf Geduld, Erinnerungskraft und Geist des Künstlers. Diese wunderlich anmutende Formulierung stellt den ernsthaften Versuch dar, etwas über das bloss Sinnfällige hinaus auszusagen. Vaernewijck, der seinem jungen Freund im allgemeinen folgt, ihn jedoch in der Sorgfalt der Beschreibung übertrifft, führt diesen Vergleich noch etwas weiter aus. Seine Würdigung des Altars weist im einzelnen

¹⁾ Es kann mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass Coxie, der Landsmann der Eyck, der schon 1532 mit Vasari in Rom zusammenkam (*Le Vite*, 1568, Teil III Band II p. 858) und daher für die Viten ein besonderes Interesse gehabt haben wird, der eigentliche Inspirator Heeres gewesen ist.

bemerkenswerte Versuche auf, den Eindruck magischer Realität in Worten einzufangen, und Mander wusste nichts besseres zu tun als an seine und Heeres Anschauung anzuknüpfen. Die Beschreibung des Genter Altars wird bei den Autoren dieser Gruppe ergänzt durch die Aufführung und kurze Charakterisierung von vier weiteren Werken der Eyck bzw. Jans, von denen drei (das Triptychon von Ypern ¹⁾), das Motivbild des G. van der Paele zu Brügge, die Heil. Barbara) auf Grund eigener Anschauung, ein viertes (die nunmehr, nämlich 1558, als „Juanes de Hec“ bei Maria von Ungarn, Tante Philipps II., befindliche Verlobung des Arnolfini) dem Hörensagen nach bekannt war.

Die Arbeitsweise dieser Romanistengruppe vermag am besten erkannt zu werden, wenn einmal alles das, was ihnen nicht aus der Anschauung allein und auch nicht aus der Lektüre des Vasari zuwuchs, auf seinen Ursprung hin untersucht wird. Wir fragen: Was ist bei ihnen primären Quellen entnommen? Was verdanken sie mündlicher Tradition? Und was ist als ihre eigene Zutat anzusehen?

Als *primäre Quellen* scheiden für die Zeugnisse dieser Gruppe wie für die der Frühzeit alle Archivalien aus. Es ist zwar ersichtlich, dass Vaernewijck, ein rühriger Genter Lokalforscher, gleich dem Löwener Historiker Johannes Molanus ²⁾ auch Archivstudien getrieben hat, doch scheinen sie — um die Frage, ob unter Berücksichtigung der historischen Gegebenheiten hier überhaupt eine bewusste Auswertung archivalischen Materials supponiert werden kann, beiseite zu lassen — dem Wissen von den Eyck nicht zugute gekommen zu sein. Wenigstens lassen sich Beweise dafür nicht erbringen. Dagegen vermehrt dieser selbe Vaernewijck seine Darstellung durch eingehenden Bericht über die Grabchriften der Brüder und entnimmt ihnen beispielsweise die wertvolle Angabe des Todesdatums Huberts (18. 9. 1426). Noch vor wenigen Jahren hätte sich unsere Darstellung mit dieser Feststellung begnügen können. Der neuerdings immer lauter gewor-

¹⁾ Das Yperner Bild, das als „Maagd van Ieper“ in der neuesten belgischen Kunstliteratur lebhaft diskutiert wird, wurde im 16. Jahrh. übermalt (vollendet) und konnte erst neuerdings in seiner urspr. Erscheinung studiert werden. Vgl. Winkler in *Pantheon*, 4 (1929) 490/94; L. van Puyvelde in *The Burl. Mag.*, 56 (1930) 1/9. Zur Anzweiflung der Echtheit des Bildes siehe Renders in *Le Soir*, 14.10.1932.

²⁾ Joh. Molanus (1533—1585), *Hist. Lovanensium Libri XIV*, nach dem Ms. hrsg. von Ram, Brüssel 1851, 2 Bände.

dene Zweifel an der Echtheit dieser beiden inzwischen leider verschwundenen Inschriften erfordert jedoch eingehenderes Verweilen und Überprüfung der einschlägigen Fragen, zweckmäßigerweise gemeinsam mit der Behandlung der Meisterinschrift (Vierzeiler) des Genter Altars. Die nächstliegende und bisher denn auch allgemein übliche Annahme war die, dass Vaernewijck, als er die Grabschrift Huberts in St. Bavo, laut eigener Angabe buchstabengetreu, kopierte, eine Quelle primärer Ordnung überliefert hat. Mit dieser Annahme vertrug sich nicht nur die Haltung Vaernewijcks in diesem Punkte, die die eines sorgfältigen Antiquars ist, sondern auch der Umstand, dass das der Grabschrift entnommene Todesdatum Huberts durch eine zwar nicht auf den Tag genau datierte, dafür aber unbezweifelbare Quelle primärer Ordnung belegt ist, die Urkunde über die Zahlung der Erbschaftssteuer an den Genter Städtischen Schatzmeister (1426). Wenn nun in der neueren Forschung gefragt wurde, ob der Sprachstil der Inschrift der des 15. oder des 16. Jahrhunderts, mit andern Worten: ob er überhaupt 1426 bzw. kurz darnach möglich ist, so war damit keineswegs ein sicherer Anhaltspunkt für eine Datierung gegeben ¹⁾. Auf der Suche nach anderen Anhaltspunkten stiess Frédéric Lyna auf jene Randnote der Heereschen Ode (Hubert sterf anno 14. . .), die seiner Ansicht nach beweisen soll, dass 1565, d. i. im Erscheinungsjahr des Hof en Boomgaard, die Grabschrift Huberts noch nicht vorhanden war²⁾. Man wird dem verdienten Eyckforscher hier nicht ohne weiteres folgen können. Die nicht fertig gewordene Randnote der Ode deutet doch wohl eher darauf hin, dass 1565 Huberts Todesdatum bekannt gewesen ist und noch eingetragen werden sollte, was dann aus irgend welchen Gründen, vermutlich aus blossem Versehen, unterblieb. Fehlt doch bezeichnenderweise ein entsprechender Randvermerk für Jan. Wenn auch nicht von der Hand zu weisen ist, dass es neben der Ode auch andere — nicht mehr erhaltene — Quellen gewesen sein können, aus denen das Todes-

¹⁾ Zu entgegengesetzten Resultaten führten die diesbezüglichen Erörterungen von Fréd. Lyna (Het Grafscrift van Hubrecht van Eyck, in *De Kunst der Nederlanden*, 1930/31 p. 261 ff.) und A. van Verweke (in *Het Laatste Nieuws*, 3.2.1932). Soeben erscheint Lynas Studie *Over de Echtheit van het Grafscrift van Hubr. van Eyck en het Quatrain etc.*, in *Verzamelde Opstellen*, 1933.

²⁾ Fréd. Lyna in *De Kunst der Nederl. etc.* Vgl. die Lyna-Interviews in *Les Beaux-Arts* (Brüssel), 21.10. 1932, und *Het Laatste Nieuws*, 27.10.1932.

datum Huberts geschöpft wurde, so kann doch das Argument Lynas für sich allein nicht Anlass sein, die Grabschrift Huberts so spät anzusetzen. Halten wir uns an den Text Vaernewijcks, der zwar vielfach umständlich und unklar genug, hier jedoch von einer gewissenhaften Pedanterie ist, so erfahren wir, dass die Grabschrift „nae de oude vlaemsche carmina“ eingraviert wurde. Vaernewijck unterscheidet also die Inschrift als solche, wie er sie in St. Bavo vor Augen hatte, von gewissen altflämischen Versen und fordert seinen modernen Leser geradezu zu der Frage heraus, ob beide nach Form und Inhalt identisch seien. Verfasser könnte sich sehr wohl denken, dass diese Frage für den zeitgenössischen Leser unseres Autors nicht möglich war, mit anderen Worten, dass bekannt war, es bestand eine derartige Identität, oder sie bestand nicht. Diese Überlegung führt zu zwei verschiedenen Erklärungen der Vaernewijck-Stelle; erstens: die uns überlieferte Grabschrift stellt eine getreue Wiedergabe des zunächst nur mündlich bestehenden Nachrufs auf Hubert dar; zweitens: sie ist als Umdichtung dieses Nachrufs anzusehen, der schon vorher seine sichtbare Fixierung, etwa in Form eines uns nicht erhaltenen älteren Epitaphs, erfahren haben könnte. Die neueste belgische Forschung neigt, indem sie mit den oben beleuchteten Argumenten operiert, mehr der letzteren Interpretation zu und glaubt, damit den apokryphen Charakter der Inschrift erwiesen zu haben ¹⁾. Demgegenüber weist Verfasser darauf hin, dass damit über den Zeitpunkt der Erstellung des von Vaernewijck gesehenen Epitaphs noch gar nichts gesagt ist. Es muss ausgesprochen werden, dass das Stillschweigen aller Quellen bis zu Vaernewijck über die Grabschrift Huberts kein Beweis für deren Nichtexistenz darstellt. Wie wenige Quellen sind es, die da überhaupt in Frage kommen, und wieviel geringer ist ihr antiquarisches Interesse an den Brüdern verglichen mit dem der Romanisten! Es gibt freilich einen Zeitpunkt, zu dem die Erstellung eines neuen

¹⁾ Lyna a. a. O. Bei Abschluss der Arbeit erfährt Verfasser, dass L. Aerts in seiner Rede auf dem 1. Kongress für allgem. Kunstgesch. (Eyckiana, in Kunst, 1932 p. 309) die späte Datierung der Grabschrift Huberts deshalb zurückweist, weil sie „reeds in 1568 ‚de oude vlaemsche carmina‘ geheeten“ worden sei. Obwohl sich Verfasser hier im Resultat seiner Erwägung mit Aerts trifft, vermag er nicht anzuerkennen, dass sich „de oude vlaemsche carmina“ auf die überlieferte Grabschrift Huberts selbst beziehen solle. Für die Interpretation dieser Vaernewijck-Stelle durfte sich Verfasser auf die Resultate eingehender mündlicher Analyse durch Herrn Prof. Dr. Jolles, Leipzig, stützen.

Hubert-Epitaphs nicht unwahrscheinlich ist: die Jahre 1532/33, als die Vijdtkapelle durch das neue Querhaus ersetzt wurde und, wie die Forschungen von Jos. de Smet in überzeugender Weise dargetan haben, das Grab Huberts aufgelassen worden sein mag¹⁾. Jedenfalls ist eine Entstehung des Epitaphs um 1532/33 wahrscheinlicher als eine solche um 1565/68, wo weder bauliche Veränderungen in der Vijdtkapelle überliefert sind, noch eine Neuaufrichtung von Huberts Epitaph unbemerkt hätte vor sich gehen können. Aber auch mit der Datierung der Grabschrift auf um 1532/33 verliert sie nicht ihre Bedeutung als wertvolle Quelle für Vaernewijck. Ein älteres Epitaph, dessen Entstehung im Jahre 1426 oder kurz darnach nicht bezweifelt zu werden braucht, dürfte kürzer und ohne den Reichtum rhetorischen Schmucks gewesen sein. Seinen wesentlichen Bestandteil wird das Todesdatum Huberts gebildet haben, das also auf ganz natürlichem Wege in die neue Inschrift übergegangen sein kann. Wir halten es also für möglich, dass das Epitaph Huberts, so wie wir es bei Vaernewijck lesen, eine um 1532/33 entstandene rhetorische Umdichtung der ursprünglichen Grabschrift darstelle, und gehen nun zur Grabschrift des Jan ²⁾ über. Auch sie teilt Vaernewijck als erster mit, und zwar ebenfalls nach einem angeblich real vorhandenen Epitaph in St. Donat zu Brügge. Diese Grabschrift Jans ist womöglich noch schwungvoller als die Huberts, die auch in Einzelheiten altertümlicher wirkt, und entbehrt der für die Zeitgenossen Jans vorauszusetzenden pietätvollen Angabe des Todesdatums. Es besteht darnach kein Bedenken gegen die Annahme, sie stelle ein für Vaernewijck modernes Machwerk dar. Ja, es sollte im Hinblick auf die Übereinstimmung von Vaernewijcks Würdigung des Genter Altars mit der in dieser Inschrift hervorgehobenen lebenswahren Darstellung von Figur und Landschaft („Spirantes formas, & humū[m] florentibus herbis Pinxit & ad viuum quodlibet egit opus“) gestattet sein, von einer Entstehung dieser Inschrift unter den Augen Vaernewijcks zu reden. Wird als

¹⁾ Jos. de Smet (von Gent) u.a. in Bull. der Maatsch. van Geschied- en Oudheidkunde te Gent, 20 (1912) 502/27, 552/59. Vgl. auch A. van Verweke, Ontleding van den Text van M. van Vaernewijck betreff. het Graf en de Grafzerk van Hubrecht van Eyck, in Handelingen van den Geschied- en Oudheidk. Kring te Gent, 2 (1895/96) 1/8.

²⁾ Kopie der Grabschrift Jans (laut einem handschriftlichen Epitaphienwerk im Genter Stadtarchiv) ehemals auch in St. Bavo zu Gent. Vgl. Voll a. a. O. p. 110/12.

richtig anerkannt — was darzutun eines der Ziele dieser Arbeit ist — dass erst das Bekanntwerden der Viten Vasaris den Ruhm zumal Jans in Flandern beflügelt habe, so darf für die Datierung der Grabschrift Jans den Jahren 1561 bzw. 1565 (Vollendung bzw. Überarbeitung des Spiegels) als termini ante quos das Jahr 1550 als terminus post quem gegenübergestellt werden. Dieser Schluss ist für unser Thema noch besonders deshalb wichtig, als damit die Grabschrift Jans, so wie sie Vaernewijck mitteilt, unter die Quellen sekundärer Ordnung einzureihen ist. Es dürfte sich um eine für St. Donat bestellte Arbeit gehandelt haben, wie ja auch Vasari einige der von ihm mitgeteilten Epitaphien unbedenklich durch gewandte Lateiner herstellen liess. An einem geeigneten Autor dürfte es jedenfalls nicht gefehlt haben. Auf sichererem Boden stehen wir bei der dritten und letzten der hier zu behandelnden Inschriften, dem die Namen von Hubert und Jan nennenden Vierzeiler auf dem Genter Altar ¹⁾. Der bisher üblichen Annahme, die Datierung sei durch die Aufstellung des Altars gegeben, tritt neuerdings die Behauptung von Renders entgegen, auf Grund gewisser Randnoten im Huerne-Manuskript ²⁾ sei eine Entstehung dieses Vierzeilers nicht vor dem Anfang des 17. Jahrhunderts anzunehmen ³⁾. Für Renders stellt der Vierzeiler, bisher stets als die wichtigste primäre Quelle für die Erkenntnis der überragenden Künstlerschaft Huberts angesehen, eine verhältnismässig späte Verkörperung einer sich allmählich bildenden Hubert-Legende dar und ist — immer für Renders — ad maiorem gloriam der flämischen Malerschule von einem unbekanntem Enthusiasten zwischen 1616 und 1621 verfasst worden. Zunächst ist, um auf diese sensationelle These einzugehen, zu sagen, dass

¹⁾ Die bisher wohl beste Deutung der Inschrift von A. Hirsch in *Repert. für Kunstwiss.*, 42 (1920) 81.

²⁾ Die Abschrift der Meisterinschrift des Genter Altars von C. van Huerne (um 1550—1629) erstmals veröffentlicht von Bast, nach Angaben von Cornelissen, in *Message des Sciences et des Arts*, Gent 1823 p. 263. Vgl. auch Voll a. a. O. p. 110, 113.

³⁾ Vgl. die Artikel von (bzw. Interviews mit) E. Renders in *Het Laatste Nieuws*, 29.7., 18.8. und 15.10.1932; *La Flandre Libérale*, 20.10.1932; *Le Soir*, 14.10.1932. Genauere Mitteilungen Renders' aus seinem in Arbeit befindlichen Buch über die Eyckfrage liegen Verfasser brieflich vor. Auch Fréd. Lyna (*Les Beaux-Arts*, 21.10.1932) zweifelt an der Echtheit der Inschrift; er setzt sie auf bald nach 1565 an. Bei Abschluss der Arbeit erfährt Verfasser, dass Renders' These, soweit sie die Existenz Huberts leugnet, u. a. auch von A. van Verweke (*Het Laatste Nieuws*, 3.2.1932), Jos. de Smet (*Flandre Libérale*, 20.10.1932; *Bull. d. Maatsch. voor Geschied- en Oudheidk. te Gent*, 1932 p. 8/33) und Hulin de Loo (*Het Laatste Nieuws*, 1.12.1932) entkräftet wird.

nicht Huerne allein es ist, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts den Vierzeiler liest. Diese Inschrift war zu seiner Zeit, wenn auch nicht allgemein bekannt, so doch in den Blickbereich der interessierten Antiquare getreten. Daraus dass sie damals und vorher nicht bekannt war, zu schliessen, sie sei auch erst damals entstanden, geht doch wohl zu weit. Wären also die Aussentafeln des Genter Altars auch erst in den 1560er Jahren entstanden, da erst Vaernewijck es ist, der sie erwähnt? Aber wir wollen nicht scherzen, sondern methodisch zu einer unvoreingenommenen Datierung dieser Inschrift schreiten. Jede gut oder leidlich erhaltene Inschrift — und unsere Inschrift ist zum mindesten leidlich erhalten — lässt sich zunächst paläographisch beurteilen. Die Minuskeln des Vierzeilers haben mit den zum Vergleich geeigneten Inschriften auf den Altartafeln selbst den *allgemeinen Zeitstil* gemeinsam und unterscheiden sich von ihnen lediglich durch ausgesprochen individuelle Merkmale (rundere, fast kursive Ausführung) ¹⁾, die nicht auf spätere Entstehung, sondern auf eine *andere Hand* schliessen lassen ²⁾. Dies und die Tatsache zugegeben, dass entsprechende Lettern des 16. und 17. Jahrhunderts einen anderen Charakter haben, ist natürlich theoretisch mit der Möglichkeit zu rechnen, dass ein Schreiber altertümliche Buchstaben in doloser Absicht nachgeahmt habe. Kein Fälscher des 16. oder 17. Jahrhunderts aber würde sich in den Schreibstil der Jahre um 1432 hineingefühlt haben können, ohne sich durch geschmackliche Fehler zu verraten. Keiner würde den ganzen Charakter der Inschrift so schlicht, so wenig schmuckhaft gehalten ³⁾ und dabei so einheitlich getroffen, keiner beispielsweise ein burgundisches s („Hubertus“) oder eine so typisch gotische Li-

¹⁾ Verfasser stützt sich hier und im folgenden auf die Resultate paläographischer Analyse der Meisterinschrift (Faks. Taf. VIII und IX der zitierten Lichtdruckmappe) zusammen mit den Herren Dr. Altmann, Bockwitz, Glauning und Rodenberg, sämtlich Leipzig. Ihnen sei auch hier nochmals ausdrücklich gedankt.

²⁾ Verf. hält es, entgegen Hirsch (a. a. O. p. 79) u. a., nicht für zwingend, dass Jan selbst Urheber der Inschrift sei. Jos. de Smet (Bull. der Maatsch. van Geschied- en Oudheidkunde te Gent, IX, 1901 p. 203) schliesst auf einen Genter Gelehrten oder Kleriker von St. Bavo als Verfasser und lässt die Frage nach dem Schreibkünstler offen.

³⁾ Der erste Buchstabe der Inschrift, nach der allgemeinen Annahme das übrig gebliebene P von Pictor (wohl eher ein I von Il[lustris] Pictor), fällt etwas aus dem Gesamtcharakter der Inschrift heraus und könnte in seinen Schmuckformen einer späteren Erneuerung der Inschrift angehören (freundliche Mitteilung von Herrn Direktor Dr. Glauning);

gatur von d und o („Judoci“) gewählt haben ¹⁾. Gehen wir nun vom Äussern der Inschrift zu ihrer Aussage über, so scheint auch diese für die Zeit nach 1550, wo allgemein Jan als der grössere und eigentlich bedeutende der Brüder gepriesen wird, weniger wahrscheinlich als für die Zeit vorher, in der sie zu der von uns ermittelten Genter Lokaltradition von dem ersten und eigentlichen Altarmeister Hubert passt. Dass sie aber innerhalb des Zeitraums von 1432 bis 1550 viel später als 1432 angebracht worden sei, ist deshalb unwahrscheinlich, weil sie das genaue Datum der Altarerstellung ²⁾ und den Namen des Stifters bewahrt. Ist man uns in unserer Darlegung, dass der Vierzeiler weder 1616/21, noch in den 1560er Jahren, sondern 1432 entstanden sei, soweit gefolgt, wird man auch eine Erklärung für die immerhin beachtliche Erscheinung fordern, dass keiner der Männer, die sich zwischen 1550 und 1600 so lebhaft um den Genter Altar und seine Schöpfer gekümmert haben, sie auch nur beiläufig erwähnt. Dieser Forderung kann in überwiegendem Masse mit dem Hinweis darauf Rechnung getragen werden, dass ja auch mit Ausnahme Vaernewijcks keiner von der Aussenseite des Altars redet. Heere und Mander beispielsweise scheinen sie sich ebensowenig angesehen zu haben wie Münzer, Beatis und Dürer ³⁾. Freilich, diese Erklärung genügt nicht für Vaernewijck, der die Tafeln der Aussenseite, als sie zur Zeit der kalvinistischen Bilderstürme vorübergehend abgenommen waren, scheinbar in Musse betrachtet hat. Wir könnten uns hier weit in die Erörterung der Frage, ob überhaupt Altarinschriften damals gelesen wurden, und inwieweit sie in ihrer Bedeutung als Quellen für das damals moderne Wissen um Künstler erkannt wurden, verlieren, und würden damit

¹⁾ Beispiele ähnlicher gotischer Typen in niederländischen Handschriften bieten z.B. Gerardus Zerbolt de Zutphania, Van gheesteliken opclymminghen (1414), und Joannes Cassianus, Die Collacien der heiligher ouder vaders (1453); Abb. daraus bei A. Hulshof, Deutsche und latein. Schrift in den Niederlanden, Bonn 1918 Taf. 6. Vgl. auch H. Delitsch, Gesch. der abendländischen Schreibrichthormen, 1928 Abb. p. 145.

²⁾ Das Chronogramm zuerst von Hirsch (a. a. O.) richtig als 16.5.1432 erklärt. Das Vorkommen des Chronogramms nötigt übrigens auch nicht zu späterer Datierung der Inschrift. Vgl. L. Zunz, Zur Gesch. und Lit., 1 (1875) 214 ff.; H. Otte, Handb. der kirchl. Kunst und Archäol., 5. Aufl., 1883, I 418.

³⁾ Es ist bekannt, dass der Genter Altar später in der Regel mit geöffneten Flügeln an der Wand stand, also nicht umgangen werden konnte. Da jedoch schon Münzer nur die Innenseite beschrieb, muss mit diesem Gebrauch nicht erst, wie Schmarow (H. und J. van Eyck, 1924 p. 58 f.) will, seit der 2. Hälfte des 16. Jahrh., sondern schon seit der Zeit Münzers gerechnet werden. Vgl. Post in Jahrb. der preuss. Kunstsamml., 42 (1921) 78 f.

doch nichts Gewisses vorbringen. Weit wichtiger erscheint uns der Hinweis darauf, dass die Inschrift nicht denselben monumentalen Charakter trägt, wie die erwähnten Inschriften auf den Altartafeln selbst, die, nebenbei gesagt, von Vaernewijck auch nicht beachtet wurden. Sie befindet sich nur auf den Rahmen der vier unteren Altarflügel, wo sie auch heute noch dem naiven Betrachter weniger ins Auge fällt. Neuerdings hat E. Bruyn ¹⁾ die bestechende Vermutung ausgesprochen, sie sei schon 1559, bei Gelegenheit der Plakatierung der Ode, übertüncht worden. Dem scheint zu widersprechen, dass sie zu Anfang des 17. Jahrhundert bekannt war, sodass wir uns hier mit dem Hinweis auf ihre Übersehbarkeit begnügen wollen. Von anderer Seite ²⁾ wurde neuerdings die Behauptung aufgestellt, sämtliche Rahmen des Genter Altars seien gar nicht mehr die ursprünglichen, sondern bei Gelegenheit einer Erneuerung des Altars im 16. Jahrhundert an die Stelle eines angeblich ursprünglichen älteren Rahmenwerks mit gemalter Scheinarchitektur getreten. Diese These stützt sich lediglich darauf, dass die Antwerpener Kopie des Altars ein derartiges architektonisches Rahmengehäuse aufweist. Solange jedoch nicht klar steht, wann diese Kopie entstanden ist, und wieweit ihre Treue geht, muss es unzulässig bleiben, sie zum Ausgangspunkt entscheidender Kombinationen zu machen ³⁾.

Die Frage, woher Heere und Vaernewijck wissen, dass Hubert der erste Altarmeister war, wenn sie dies nicht der Altarinschrift entnahmen, führt zu einer zweiten Gruppe von Eyckangaben der hier zur Behandlung stehenden Schriftsteller, solchen nämlich, die *mündlicher Tradition* entnommen sind. Verhältnismässig leicht lässt sich der traditionelle Ursprung bei der schon bei Heere im Kern enthaltenen Behauptung erkennen, Jan sei seinem Herrn so lieb und wert gewesen, dass dieser ihn zu seinem

¹⁾ E. de Bruyn, La Collaboration des Frères van Eyck dans le Retable de l'Adoration de l'Agneau, in Mélanges Hulin de Loo, 1931 p. 91.

²⁾ M. Konrad, Meisterwerke der Skulptur in Flandern u. Brabant, 1928 ff., Bemerk. zu Tafel 10 (Lief. 2); ders. in Deutsche Allgem. Zeitung, 19. 2. 1933 und 12. 3. 1933.

³⁾ Die Konradsche Datierung der angeblich von einem der Horenbout gemalten Antwerpener Kopie (1520/40) wird neuerdings von Duverger (Oud-Holland, 1933 p. 70 Anm. 1) angezweifelt, nachdem hier schon L. Kaemmerer (H. u. J. van Eyck, 1898 p. 16) u. a. vorangegangen waren. Für die Frage nach der Treue dieser Kopie ist die Entscheidung im Streit über die ursprüngliche Reihenfolge der Tafeln mit den Eremiten und Pilgern von grundlegender Bedeutung. Bekanntlich wurden die entsprechenden Bilder des Genter Altars erst in den 1890er Jahren mit der Säge von den Rückseiten der Tafeln mit der Stifterin und ihres Schutzpatrons getrennt. Vgl. H. Beenken in Deutsche Allg. Zeitung, 2. 4. 1933.

geheimen Rat ernannt habe (Vaernewijck). Diese besonders im Jargon des 17. und 18. Jahrhunderts erheiternd klingende Darstellung stimmt überein mit der Aussage der Urkunden (Jans Tätigkeit als Geheimgesandter des Herzogs) und scheint ihnen doch nicht entnommen zu sein. Diesen Beleg einer traditionell klingenden Angabe durch eine Quelle primärer Ordnung vermischen wir für die denn auch immer mit Vorsicht aufgenommenen Erzählungen von einer angeblichen Schwester Margarete, die auch gemalt habe und wie Hubert in St. Bavo beigelegt worden sei. Vielleicht hat hier der urkundlich überlieferte Name der Frau Jans Verwirrung gestiftet ¹⁾. Vielleicht handelt es sich aber auch um eine freie Erfindung der Romanisten mit dem Zweck, die wunderbare Existenz eines begabten Brüderpaars gleichsam als eine Naturerscheinung hinzustellen. Ähnlich mag der Fall bei der Nachricht von einer schon zu Heeres Zeit nicht mehr vorhandenen aquarellierten Predella des Genter Altars liegen, die die Darstellung der Hölle enthalten haben sollte, womit wohl die unter der Erde befindlichen Anbeter des Lammes gemeint sind. Auch diese Angabe scheint der Verbindung von Tradition mit dichterischer Phantasie entsprossen, liegt doch das Motiv der Erfindung offensichtlich zu Tage: die Demonstrierung, dass die in Öl gemalten Tafeln des Genter Altars schon deshalb etwas ganz Besonderes seien, weil sie durch Waschen nicht zerstört werden können (übrigens ein echt Vasarischer Gedanke) ²⁾. Als in ihrem Ursprung fraglich hat die Angabe zu gelten, Jan sei jung gestorben (Heere), die mit der ebensowenig belegbaren Angabe Vasaris, er habe ein hohes Alter erreicht, kontrastiert. Wir wissen lediglich, dass Jan erst 19 Jahre vor seinem Tode urkundlich nachweisbar ist ³⁾. Möglicherweise handelt es sich hier um eine ungeschickte Ableitung aus dem konstruierten Altersunterschied der Brüder (s. u.). Was ihr Verhältnis zueinander und ihre Reihenfolge in der Arbeit am Genter Altar anlangt, so ist bereits davon die Rede gewesen, dass man auf Grund der Autorität Va-

¹⁾ Die auf Margarete, die Gattin Jans, bezügliche Urkunde von 1441 abgedr. u. a. bei Weale a. a. O. p. XLVII.

²⁾ Die Anzweiflung des traditionellen Elements bei der Angabe über die Predella kann freilich nur unter Vorbehalt geschehen, da die Existenz einer später verschwundenen Predella an sich durchaus möglich ist.

³⁾ Weale a. a. O. p. XXVII (Abdruck der auf Jan bezüglichen Urkunden; die ersten, von 1422/24, nicht ganz sicher auf Jan zu beziehen).

saris den Jan als grösseren und damit auch als eigentlichen Altarmeister von St. Bavo gelten liess. Dies trifft insbesondere auch für Guicciardini zu, von dem Duverger ¹⁾ ohne hinreichende Begründung annimmt, er habe eine von der Genter abweichende Antwerpener Tradition benutzt. Denn auch Guicciardini hält Jan für den bedeutenderen und weicht nicht von der Romanistengruppe ab, wenn er ihm Hubert als ständigen Mitarbeiter zur Seite stellt. Wenn gleichwohl Heere und Vaernewijck festhalten, dass Hubert der erste am Werke war, so ist schon angedeutet worden, dass sie das dem Vierzeiler nicht entnommen haben. Sonst hätten sie ja auch den Namen J. Vijdts als Stifter und das Jahr 1432 als Vollendungsdatum bringen müssen ²⁾. Zudem macht Vaernewijck seine Angabe über den ersten Altarmeister Hubert in einem Atem mit der Mitteilung über die hypothetische Schwester der Eyck, von der die Inschrift nichts meldet. Wir sehen uns also zu dem Schluss geführt, dass sowohl Heere, als auch Vaernewijck ihr Wissen über die Rolle Huberts jener mündlichen Tradition verdankten, die, wie nun nachträglich durch Analogieschluss angenommen werden kann, schon für Beatis und wohl auch für Münzer lebendig war. Vaernewijck ist es auch, der einen Beleg für die von je her bestehende Hochachtung der Leistung Huberts beibringt, indem er berichtet, es sei der Arm Huberts nach der Auffassung seines Grabes als Reliquie bewahrt worden; er selbst habe ihn in einem eisernen Schrein auf dem Friedhof von St. Bavo hängen sehen. Wenn dies hier als letzte Angabe in der Reihe der traditionellen Behauptungen der Gruppe verzeichnet wird, bleibe die Frage nach ihrer historischen Wahrheit ausdrücklich unentschieden.

Ein drittes und letztes Element der romanistischen Eyckliteratur vermag aus den Hinweisen auf die angeblichen Bildnisse der Brüder auf der Richtertafel des Genter Altars, sowie aus der zuerst bei Mander vorkommenden Angabe von Huberts Geburtsdatum erkannt zu werden. Bereits Heere bezeichnet den vierten Reiter von vorn durch Beschreibung des Kostüms eindeutig als Jan; die Bestimmung des angeblichen Hubert ge-

¹⁾ Duverger in *Oud-Holland*, 1932 p. 168.

²⁾ Es besteht natürlich die Möglichkeit, dass Vaernewijck in seiner verschollenen Leecken Philosophie doch den Namen J. Vijdts und das Datum 1432 gehabt hat. Unsere Untersuchung kann jedoch nicht anders, als sich auf das bekannt gewordene Material zu stützen.



Abb. 2

Angebliche Bildnisse von HUBERT und JAN VAN EYCK in der 1. Auflage der Coeksehen Folge (1572), gestochen von C. COET (?) nach unbekannter Vorlage (Teilkopien des Genter Altars). Vgl. p. 72 Anm. 1.

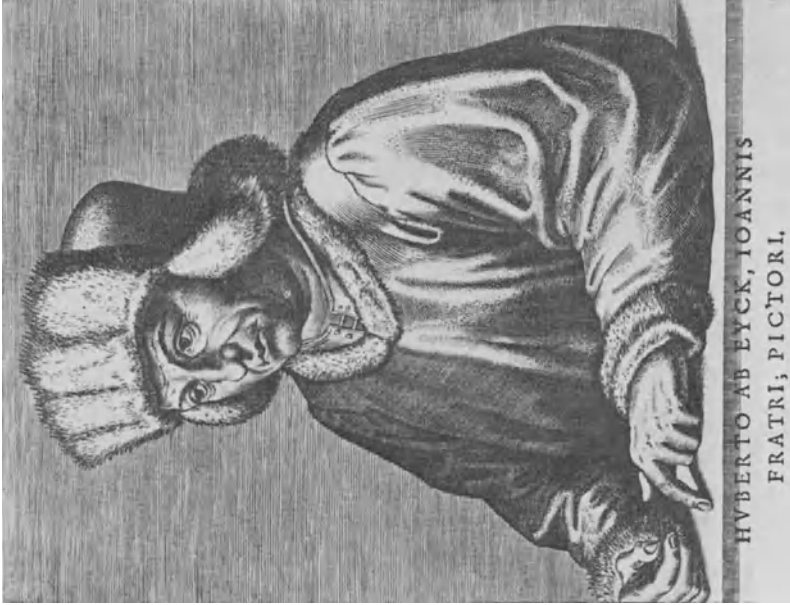


Abb. 1

schieht zweifelsfrei durch Mander, nachdem schon vorher die Cockschen Stiche (siehe p. 72, Anm. 1) hierüber Klarheit geschaffen hatten. Die Frage, ob die Taufe dieser beiden Figuren Ausdruck einer Überlieferung sei, ist mit Post ¹⁾ zu verneinen. Scheint doch die Voraussetzung dafür erst jene neue Renaissancegesinnung zu sein, die den Maler Seite an Seite mit prächtig geschmückten Fürsten auftreten lässt — eine Gesinnung, wie sie etwa bei jenem Führer denkbar ist, der den Infanten Philipp vor dem Altar belehrte (vgl. p. 11) ²⁾. Die mit der neuen Würdigung der Kunst der Brüder sich einstellende Frage, ob sich ihre Bildnisse nicht erhalten hätten, musste von selbst auf die Benennung der beiden ganz besonders auffallenden Figuren führen. Mit andern Worten: ist die Taufe nicht traditionell, so kann sie nur *eigene Zutat* der Romanisten sein und ist dann in ihrem Wesen cum grano salis ähnlich zu bewerten, wie es begründete Hypothesen der modernen Wissenschaft sind. Es fragt sich nun, warum die Taufe gerade so und nicht umgekehrt ausfiel, und welche Bedeutung sie für die Eyckliteratur hat. Huberts Grabschrift ergab, dass er vor Jan starb. Also, so schloss man, war er der ältere, und Jan hat ihn, um sein Gedächtnis zu ehren, in jenem ehrwürdigen Reiter im Vordergrund dargestellt, sich selbst bescheiden, aber in umso sprechenderer Weise im Mittelgrund. War aber einmal die porträthafte Anschauung der Brüder da, konnte man darangehen, das Alter der Dargestellten zu erraten. Mander, dessen verblasste Erinnerung an den Altar durch die Cockschen Stiche aufgefrischt wurde, bewilligte Hubert ein ungefähres Lebensalter von 60 Jahren und kam damit auf um 1366 als dessen

¹⁾ P. Post, der als erster von dem kombinatorischen Charakter der Reitertaufe sprach, will (a. a. O. p. 67/81) in dem 4. Reiter („Jan“) Philipp den Guten, im 1. („Hubert“) Philipp den Kühnen erkennen. Über andere Deutungen siehe Post (a. a. O.) und Friedländer (Lichtdruckmappe, Einleit., p. 12).

²⁾ Die Bildnisbüste Jans im Vleeschhuis-Museum zu Antwerpen, die die Taufe der betreff. Reiterfigur belegen soll, ist kaum vor 1550, ja wohl erst nach Vorlage der erwähnten Cockschen Stiche (1572) entstanden. Ihre Zuschreibung an C. Meit (M. Konrad in Der Tag, 16. 5. 1930) wird jüngst durch den Hinweis auf Guill. (Willem) van den Broeck (+1579) gen. Paludanus verbessert (Duverger in Oud-Holland, 1933 p. 69). Die allgemeine Frage nach der Rolle des Künstlerbildnisses im 15. und 16. Jahrh. der nordischen Kunst bedürfte in diesem Zusammenhang weiterer Klärung. Schon um 1390 erscheinen die Bildnisse der Prager Dombaumeister in der Reihe der dortigen Triforiumbüsten. Freilich handelt es sich da nicht wie bei der Richtertafel des Genter Altars um eine bildmäßig geschlossene und überschaubare Komposition, sondern um die Reihung von untereinander zwar gleichwertigen, jedoch räumlich getrennten Einzelbüsten.

Geburtsdatum. Jan schien ihm etliche (an anderer Stelle: ein gut Teil) Jahre jünger. Beide Ansätze erklären sich also ebenso wie die Reitertaufnahme als selbständige Zutat der Romanisten. Sind aber einmal Ursprung und Wesen von diesem vorwissenschaftlichem Raisonement erkannt, so können alle anderen Angaben der Autorengruppe, die weder aus Anschauung und Zeitgeschichte, noch aus Quellen erster Ordnung und Tradition geschöpft sind, auf Zugehörigkeit untersucht werden. Da ist es vor allem die bereits bei Heere mit aller Bestimmtheit auftretende Behauptung über den Geburtsort der Brüder, der seitdem bis in die neueste Zeit mit Maaseyck angegeben wurde. Es verdient Beachtung, dass diese Angabe von keinerlei urkundlichem Beleg gestützt wird, und dass der Name Eyck von selbst zur Ableitung von Maaseyck einlädt. Eine Entscheidung auf rein philologischem Wege ist deshalb schwierig, weil die Zeitgrenze, bis zu der Familiennamen aus dem Namen des Herkunftsortes abgeleitet werden, schwankt. Neuerdings hat sich J. Lyna ¹⁾, indem er für diese Zeitgrenze in Flandern die Jahre um 1350 ansetzte, gegen Maaseyck als Geburtsort ausgesprochen und damit der Annahme, es handele sich bei Heere und seinen Nachfolgern um eine Kombination, Wahrscheinlichkeit verschafft. Als Ergebnis eigenen Raisonements der Romanisten ist ferner zweifellos die Angabe des Jahres 1410 als Datum der angeblichen Erfindung Jans anzusprechen. Wie schon Becker ²⁾ erkannte, handelt es sich um einen willkürlichen Ansatz Guicciardinis, indem er von der durch das Todesjahr Huberts gegebenen Lebenszeit Jans (1426) zurückrechnete ³⁾. Ebenso deutlich verrät sich als neuer Zusatz die zuerst bei Lampson, dann bei Mander auftretende Behauptung, Hubert sei der Lehrer des Jan gewesen. Sie ergab sich sowohl aus dem angenommenen Altersunterschied der Brüder, wie besonders aus dem Bestreben, die beunruhigende Tatsache wenigstens teilweise aus der Welt zu schaffen, dass über die Ausbildung der Brüder gar nichts bekannt war. In diesem Falle lässt sich die Entstehung dieser Behauptung über Heere bis Mander ganz besonders schön verfolgen.

¹⁾ J. Lyna, *Les Peintres Van Eyck et l'Ecole de Maastricht*, in *Paginae bibliographicae*, 1926 p. 114/16. Vgl. Duverger in *Oud-Holland*, 1932 p. 161.

²⁾ Becker a. a. O. p. 72.

³⁾ Verf. hält allen, so auch neuerdings wieder von Duverger (a. a. O.) unternommenen Versuchen, dem Datum 1410 traditionellen Ursprung beizumessen, Skepsis für am Platze.

Um nach dieser Umschau in den Arbeitsstuben besonders der Heere, Vaernewijck und Mander und nach dem etwas mühsamen Kleinkrieg mit den einschlägigen Fragen der dazugehörigen kritischen Literatur den Blick wieder frei zu bekommen für die Erkenntnis der *historischen* Bedeutung dieser Gruppe — was sonst noch über sie zu sagen ist, wird, um den Gang der Darstellung nicht allzu sehr schleppen zu lassen, in den Kommentaren nachgeholt werden — braucht man bloss zusammenzustellen, was sonst in dieser Zeit in der Welt über die Eyck gesagt wird. Die Viten Vasaris wurden bei zwei unmittelbaren Nachfolgern Anlass zu Erwähnungen Jans, dem kunstinteressierten Laien RAFFAELLO BORGHINI und dem lombardischen Maler LOMAZZO. Ihre kritiklose Ausplünderung der Viten macht evident, wie gut sich die von Vasari begründete Auffassung von Jan zur Memorierung eignete. Umso mehr muss zunächst befremden, dass vorher schon SANSOVINO in seiner Beschreibung Venedigs nicht den Jan als Erfinder der Ölmalerei nennt, sondern den Antonello da Messina. Ein Irrtum scheint ausgeschlossen, da sich die Angabe an anderer Stelle des Werks wiederholt und Jan, der als Urheber einer sonst nicht mehr erwähnten Anbetung der Könige in der Kirche S. Maria de' Servi zu Venedig aufgeführt wird, ohne seinen ihm von Vasari verliehenen Ruhmestitel bleibt. Die Vermutung, dass man hier eine frühe antivasarianische Tendenz des Venezianers herauszuhören habe, hat umso mehr für sich, als auch die Annahme einer oberflächlichen Benutzung der Antonello-Vita Willkür nicht ausschliesst. Offenbar hat Sansovino die Eyckgeschichte Vasaris ignoriert, um seinem Wohnsitz den Ruhm der Erstanwendung der Ölmalerei zu lassen, und es darf, wie an anderer Stelle wahrscheinlich zu machen versucht wird (siehe p. 56), angenommen werden, dass Antonello schon vor dem Erscheinen der Viten in Venedig als Ölmaler bekannt war. Noch früher als Sansovino ist die Notiz des FELIPE DE GUEVARA anzusetzen, der ebenfalls die Eyckgeschichte bei Vasari ignoriert, obwohl er dessen Viten an anderer Stelle seiner Comentarior zitiert. Wenn er Roger, Jan und J. Patenier (in dieser Reihenfolge!) als die Begründer der flämischen Malerschule und in anderem Zusammenhang Jan und Roger als die besten der älteren flämischen Koloristen nennt, so klingt das nach Vasari fast altertümlich, falls wir nicht annehmen wollen, das Urteil des Spaniers

stelle seine literarisch nicht unmittelbar getrübte eigene Erfahrung als Kenner niederländischer Malerei dar. Jedenfalls hatte er es nicht so eilig, die Vasarische Apotheose Jans aufzunehmen wie Heere. Bei ihm also Verharren in wenig spezieller, altertümlicher Kenntnis, bei Sansovino provinzielle Opposition, bei Borghini und Lomazzo unselbständiges Nachschreiben Vasaris — das ist des Hintergrund, vor dem sich die Leistung der niederländischen Eyckschriftsteller wirkungsvoll abhebt. In der Tat, sie waren die einzigen, die den Stoff weiterentwickelt haben. Sie haben ihn in jähem Anlauf zu jener abgerundeten Darstellung Manders hinauf geführt, die, bedeutsam an der Wende zweier Jahrhunderte stehend, für die Folgezeit jene abschliessende Geltung haben sollte, wie sie Vasari in Bezug auf das vorangegangene italienische Schrifttum für die Romanisten erlangt hat. Ist Vasari durch die Konzeption der Erfindungsgeschichte der eigentliche Schöpfer der Eyckliteratur geworden, so waren es die niederländischen Romanisten, die den Stoff ständig vermehrten und ihm jene Form gaben, in der er die Jahrhunderte nachlassender schriftstellerischer Gestalterkraft überdauerte.

DRITTES KAPITEL

DIE LITERATUR VON UM 1600 BIS UM 1750

Seit Mander vergehen etwa 150 Jahre, ohne dass in der literarischen Behandlung des Eyckstoffes wesentlich neue Momente auftauchen. Die Brüder sind für den überwiegenden Teil der Publizistik immer noch die Begründer der Öltechnik und stehen als solche für die historische Gesamtbetrachtung auf einem fernen, einsamen Gipfel. Man kann diesen Stillstand, wie bereits angedeutet, aus einem gleichsam vorausbestimmten Erlahmen der Gestalterkraft in Bezug auf den Eyckstoff erklären. Das Thema hatte sich erschöpft, indem bereits Mander mit tastenden Vermutungen die Grenze des Erratbaren erreicht hatte, und über Mander gab es eben kein Hinaus mehr. Das zeigen die Denkmäler der Eyckliteratur selbst, für die in noch höherem Masse als für Mander ein mattes epigonenhaftes Reproduzieren bezeichnend ist. Der Geist einer Epoche, deren Stärke im Formalen lag, macht es zur Aufgabe und Pflicht, das Thema in immer neuen Variationen zu wiederholen. Man beschäftigt sich damit, aus den Werken der Vorgänger neue zu schaffen, wobei der Fleiss und die Mühe des Sammelns und Ordnnens, auch des logischen Systematisierens und Kombinierens an sich Achtung abnötigt. Aber der Wille und die Fähigkeit des neuen Typus des Eyckliteraten zu selbständiger Einfühlung in jene frühen Schöpfungen der flämischen Tafelmalerei hat nachgelassen. Was Facio als dem wenig jüngeren Zeitgenossen Jans leicht fiel, und was Vaernewijck wie durch eine Wunder auf dem Wege im wesentlichen doch schlichter Betrachtung noch einmal erreichte, blieb dem 17. und 18. Jahrhundert versagt. Hatte sich ergeben, dass gerade die Verbindung der Tradition eines berühmten Malernamens mit sich ständig erneuernder Bildanschauung es war, die der Eyckliteratur ihre Frische und Lebensfähigkeit verlieh, so werden wir diese Frische in der Zeit zwischen

Mander und den Vorläufern der Romantik für ernstlich gefährdet halten müssen. In der Tat sind — mit einem Winckelmannwort — „die mehresten Scribenten in diesen Sachen, wie die Flüsse, welche aufschwellen, wenn man ihr Wasser nicht nöthig hat, und trocken bleiben, wenn es am Wasser gebricht“¹⁾. Dies vorausgeschickt, muss aber doch konstatiert werden, dass das unselbständige Reproduzieren der alten Legende, obwohl ihr innerer Gehalt notwendigerweise etwas dünn wird, immerhin jene Kanäle geschaffen hat, durch die der Stoff dem für seine Geschichte so wichtigen späten 18. Jahrhundert übermittelt wurde. Es mag also diesen vielfach verschlungenen Wegen hier in Form eines flüchtigen Überblicks nachgegangen werden, und es sei gestattet, die in Betracht kommenden Literaturdenkmäler der Zeit von um 1600 bis um 1750 hier nach topographischer Zusammengehörigkeit darzubieten.

Als unmittelbare Nachfolger Manders — und etwa noch Guicciardinis und Marchants — tritt die *flämisch-wallonische* Gruppe der MIRAEUS, SWEERTIUS, VRIENDT, GRAMAYE, LOCRE, SANDER und EGIDIUS BURGUNDUS auf, die in ABRY und FOPPENS zwei späte Nachzügler erhält. Bereits Miraeus erweist sich insofern nicht mehr zu der Gruppe Heere-Vaernewijck-Mander gehörig, als er die These von der Erfindung der Ölmalerei nicht gutgläubig zu übernehmen gewillt ist und dagegen — übrigens auf Grund schlechter Unterlagen — Einspruch erhebt. Freilich unterliegt er dann doch wieder soweit dem Zwang zu reproduzieren, dass er sich selbst in grotesker Weise widerspricht. Von den übrigen Zeugnissen weist das Epigramm des M. de Vriendt erstmals jene Kenntnis des Stifternamens J. Vijdts auf, die wir bis zu Mander hin vermissten. Der in seiner Fruchtbarkeit an Vaernewijck erinnernde, einer Genter Familie entstammende Historiker Sander zeichnet sich mehr durch Umständlichkeit und Emphase der Sprache als durch die Spur eigener Anschauung aus, und Foppens geht völlig im gelehrten Abschreiben unter. Eine eigenartige Arabeske stellt der bisher ganz übersehene Versuch des Malers Abry dar, den Malprozess Jans zu detaillieren und Vasari in allen Punkten zu rechtfertigen. Man wird sich hüten müssen, in dieser nachträglichen Erklärung der Legende ein Zurückgreifen auf eine ältere Tradition zu erblicken.

¹⁾ Winckelmann, *Gesch. der Kunst d. Alterth.*, 1764, I p. XXI.

Die langjährige politische Verbundenheit Flanderns mit *Spanien* hat zur Folge, dass dessen Literatur in diesem Zeitraum als erste aller andern Nationen das Eyckthema aufnimmt. Es geschieht dies zuerst von SUEYRO, der den Miraeus ausschreibt, ohne dessen Zweifel an dem Erfinderruhm Jans mit zu übernehmen. Ihm folgt der hispanisierte Florentiner CARDUCHO, der auf seinem Landsmann Vasari fusst, während des Velázquez' Lehrer und Schwiegervater PACHECO eine wortgetreue Übersetzung von Mander mit gelehrten Zusätzen (kunstvolle Umdichtung der Verse des Lampson auf Jans apokryphes Kupferstichbildnis und Exkurs über die Ölmalerei aus der Feder von Pachecos Freund P. de Céspedes) bietet. Denselben gelehrten Charakter tragen die mit Noten aus Opmeer, Mander und Pacheco vermehrten Angaben PALOMINOS, der den Weg der Verbreitung der Ölmalerei von Flandern nach Italien bis nach Spanien weiterführt, wohin A. Beruguete das Geheimnis gebracht haben soll. In wohlthuendem Gegensatz zu dieser schulmässigen Konstruktion tritt Palominos Bemerkung über ein angeblich eigenhändiges Madonnenbild Jans beim damaligen Herzog von Uzeda (verschollen) — ein zwar unkontrollierbarer Versuch der Bereicherung des literarischen Wissens durch eigene Anschauung, der aber der einzige innerhalb der ganzen in diesem Kapitel zusammengefassten Zeit darstellt ¹⁾.

Bald nach den Spaniern treten die *Deutschen* auf den Plan, zuerst in den Zeugnissen dreier Männer, die auf Grund ihrer Reiseerfahrungen neuen Wein in die alten Schläuche hätten füllen können. Aber dem Danziger Geographen GÖLNITZ fällt bei Nennung des Genter Altars nichts anderes ein, als dass Jan der Erfinder der Ölmalerei sei, und der schleswigsche Reisende MANDELSLO, der im März 1640 vor dem Altar steht, kleidet seine Bewunderung nur in herkömmliche Worte. Was sich darüber hinaus in seinem Reisetagebuch an Wissen über die Eyck findet, ist von ihm oder seinem Herausgeber (Olearius) abgeschrieben. Auch der aus der Steiermark gebürtige Ulmer Gelehrte ZEILLER, einer der leidenschaftlichsten Reisenden seiner Zeit, verzichtet auf das Zeugnis eigener Anschauung und schöpft aus der gedruckten Literatur. In der Deutschen Akademie des SANDRART wird die

¹⁾ Weitere Beispiel dieser Art bieten Aufführungen (echter und unechter) Eyckbilder in zeitgenössischen Inventaren bzw. das Bekanntwerden solcher durch Stichreproduktion. Das Material z. T. bei Weale a. a. O. (passim).

Eyckbiographie Manders sozusagen neu aufgelegt und den „Hohen Potentaten und Fürsten, fürnehmen Geist- und weltlichen Herren, und besonders jetzt-florirenden vortrefflichen Gelehrten und Kunstliebenden“, denen dieser seinerzeit hochberühmte Maler sein kostbares Werk widmet ¹⁾, bequem zugänglich gemacht. In der Tat haben nicht nur die Deutschen — als erster der Verfasser des Eyckartikels im ZEDLERSCHEN LEXIKON — bis zu den Romantikern diese Neubearbeitung der Eyckbiographie Manders über Gebühr geschätzt und ausgeschrieben, sondern auch Italiener und Franzosen haben sich ihrer als Quelle bedient. Noch Waagen ²⁾ konnte den barocken Stil der Deutschen Akademie altdeutsch und treuherzig finden, ohne den gewaltigen inneren Abstand zu fühlen, der zwischen ihrem Urheber und den Eyck klafft. Übrigens vermehrte Sandrart die Angaben Manders um die Verse Lampsons, die er auf den Vorlagen seiner Bildniszeichnungen der Eyck fand. Auf Sandrart folgt zeitlich der Ermslebener Prediger REIMMANN, der dazu auffordert, dass „ein curiuser Kopff“ die Frage der Entstehung der Ölmalerei untersuchen solle — eine Aufforderung, der später kein Geringerer als Lessing ³⁾ nachkam. Auch TSCHAMSER, dessen Eyckzeugnis bisher stets verkannt wurde, steht in der Reihe der Deutschen.

Verhältnismässig spät folgt die selbständig gewordene *holländische* Literatur dem Vorgang Manders in der Beschäftigung mit den Eyck. Erst C. DE BIE nennt Jans Namen in einem der sein Gulden Cabinet einleitenden Gedichte. Grössere Abschnitte bringen dann BULLART in seinem der Deutschen Akademie nachgebildeten Prachtwerk Académie des Sciences (mit überschwänglichem Lob Jans) und WEYERMAN, der die erste holländische Übersetzung Manders herstellt. Bei Bullart und Weyerman lässt sich besonders schön die weiterwirkende Tendenz nach Vervollständigung der von Heere begründeten und von Mander stabilisierten Eyckgeschichte studieren.

Der Anteil der *Franzosen* an der Propagierung dieser Geschichte ist bisher durchaus unerkant, obwohl gerade FÉLIBIEN, ihr erster Vertreter, besonders bezeichnend für die Zeit und für sein Land ist. Für diesen ersten Verbreiter des Vasarischen Wissens in

¹⁾ Vgl. J. L. Sponzel, Sandrarts Teutsche Academie, Dresden 1896.

²⁾ Waagen, Ueber Hubert und Johann van Eyck, 1822.

³⁾ G. E. Lessing, Vom Alter der Ölmalerey, 1774.

Frankreich, zugleich den ersten französischen Kritiker der These vom Primat der italienischen und insbesondere der florentinischen Künstler, sind die Eyck gerade recht, gegen Vasari zu argumentieren. Auf die Frage seines fingierten Dialogpartners Pymander, wie es komme, dass bis in das Quattrocento hinein alle namentlich bekannten Maler Italiener seien, während jene epochemachende Erfindung der Ölmalerei doch in Flandern erfolgt sei, antwortet er, dass die Flamen eben die ersten gewesen seien, die die Malerei mit wirklicher Liebe betrieben hätten. Allerdings zeigt sich Félibiens mangelnde Sachkenntnis bzw. sein geringes Verständnis für den Stil der Eyck darin, dass er sogleich versichert, es lohne auch nicht der Mühe, die Namen jener Künstler der frühen Quattrocento zu nennen, da sie allesamt „nicht empfehlenswert genug“ gewesen seien. In dem Zusatz, das Verdienst des Jan habe lediglich in einer technischer Neuerung bestanden, spürt man das verhängnisvolle Fortwirken Vasaris, obwohl sich gerade Félibien alle Mühe gibt, ihn zu kritisieren. Übrigens findet er die Unterlagen für die an anderer Stelle seines Werks eingerückte eigentliche Eyckgeschichte nicht bei Vasari, sondern bei Mander, ohne zu beachten, dass er sich durch Übernahme von dessen Rühmung der Eyck in Widerspruch zu seiner eigenen abfälligen Meinung über sie stellt. Nur 33 Jahre trennen das Erscheinen von Félibiens Dialogen von dem des ersten systematischen Kunsthandbuchs in Frankreich, des *Abrégé*, den der glühende Rubensbewunderer PILES verfasst hat. Piles stellt seine auf der Mander-Nachfolge fussende Biographie der Eyck, die für ihn die ersten flämischen Künstler von Bedeutung sind, an die Spitze des 5. Bandes des *Abrégé*, der die Flamen und die Deutschen enthält. Schliesslich verdient noch Beachtung, dass nach den beiden Standardwerken von Félibien und Piles auch die französische Guidenliteratur, dem Vorgang Gölnitz' folgend, von den Eyck Notiz nimmt : der Domherr BOUSSINGAULT empfiehlt in seinem praktischen Reisezwecken dienenden Taschenhandbuch ausdrücklich den „ausgezeichneten und seltsamen“ Genter Altar.

Ebenfalls praktischen Zwecken sollte der *Essay of the Theory of Painting* des *englischen* Malers JONATHAN RICHARDSON dienen. Dieses Werk, in seiner französischen Ausgabe hauptsächlich des dritten Teils, der Beschreibung berühmter Kunstwerke in Ita-

lien ¹⁾, wegen viel benutzt, nennt Jan als Erfinder der Ölmalerei. Lessing, ²⁾ der es zitiert, mag die Stelle im Gedächtnis behalten haben ³⁾.

Es erübrigt sich, den Anteil Italiens an der Eyckliteratur dieser Zeit zu umreißen. Was *Oberitalien* anlangt, so wird dort die Tendenz des nur 23 Jahre nach dem Erscheinen der zweiten Auflage der Viten schreibenden Sansovino in den Eyckbeiträgen von Malvasia und Maffei fortgesetzt. MALVASIA, der Spross einer der edelsten Familien von Bologna, behauptet in seinem Hauptwerk, der Ludwig XIV. gewidmeten Felsina Pittrice, nicht mehr und nicht weniger, als dass nicht Florenz, sondern Bologna vom Himmel ganz besonders zu künstlerischer Arbeit befähigt worden sei. Auch Vasaris Theorie vom Verfall der Künste im Mittelalter und ihrem Risorgimento lässt er nicht gelten. Er versucht vielmehr, auf Grund von von ihm entdeckten Urkunden eine durchlaufende Geschichte der Bologneser Malerschule und ihre ununterbrochene Entwicklung zu immer besseren Leistungen zu demonstrieren. Schon aus diesem Grunde muss er die Erzählung Vasaris von der Erfindung der Ölmalerei durch Jan ablehnen. Er behauptet, dass Lippo di Dalmasio Scannabecchi ⁴⁾ schon 1407, also lange bevor Antonello das Geheimnis von Jan erlernt und nach Italien gebracht haben kann, in Öl gemalt habe und führt als Beweis dafür, dass diese Technik jedenfalls schon im 14. Jahrhundert in Bologna geübt wurde, ein Ölbild von 1376 in S. Maria di Borgo Panicale an. Die literarische Fehde, die sich an das Erscheinen der Felsina Pittrice knüpfte ⁵⁾, brachte über Jan zunächst nichts zu, aber noch 54 Jahre später fand Malvasia in dem Veronesen MAFFEI einen warmen Verteidiger seiner Kritik an der Erfindungsgeschichte Vasaris. Diesen beiden Vorläufern einer wissenschaftlichen Analyse der Viten treten in Ridolfi und Baldinucci zwei ausgesprochene Anhänger Vasaris entgegen. RIDOLFI bezeichnet Jan zwar nicht ausdrücklich als Erfinder, doch bestreitet er ihm

¹⁾ Winckelmann (a. a. O. p. XIV) erklärte diesen Teil des Richardsonschen Werks trotz aller Mängel für „das beste, was wir haben“.

²⁾ Lessing, Laokoon, 1766 (passim).

³⁾ Es soll nicht verschwiegen werden, dass ausser Richardson noch andere Engländer zu nennen wären, die, wenn auch wohl nur in geringwertigen Beiträgen, die damalige Eyckliteratur vermehren halfen. Genaue Belege dafür hat der Verf. bisher nicht erhalten können.

⁴⁾ Vgl. L. Frati, Dalmasio e Lippo de' Scannabecchi, Bologna 1910.

⁵⁾ Vgl. J. Schlosser, Kunstliteratur, 1924 p. 510.

diesen Ruhm nicht, da er ihn als Lehrer Antonellos, des Verbreiters dieser Technik in Italien, gelten läßt. Bemerkenswert ist seine Ausschmückung der Vasarischen Schilderung, wie sich der Messinese das Geheimnis erschlichen habe. Darnach hat Ridolfi als Nachfolger Vasaris zu gelten, der seine Vorlage kritiklos übernimmt und ihr durch anekdotische Ausschmückung erhöhte Wirkung zu verschaffen sucht. Für BALDINUCCI als Landsmann Vasaris ist Polemik gegen Malvasia etwas Selbstverständliches. Er erzählt die Eyckgeschichte nach Mander und sucht den von ihm zuerst bemerkten Widerspruch zwischen der Behauptung Vasaris, bereits Cennini habe von der Verwendung des Öles in der Malerei gewusst, und dessen Erfindungsgeschichte in der Antonello-Vita (siehe p. 54) derart zu erklären, dass er annimmt, die Jansche Erfindung falle so zeitig, dass Antonello mit dem Geheimnis noch habe nach Italien zurückkehren und es dort verbreiten können, damit Cennini in seinem Traktat davon berichte. Diese Geschichtsklitterung gelingt Baldinucci freilich nur dadurch, dass er Cenninis Traktat irrig 1437 ansetzt. Mit einigem Recht könnte dieser Vasari-Nachfolge schliesslich noch ORLANDI, der Verfasser des ersten italienischen Künstlerlexikons, angeschlossen werden, der die Artikel über die Eyck nach Sandrart schreibt und Antonello auf Grund des Vasaritextes nur eine Vermittlerrolle zuerkennt.

Während in Oberitalien die Ansichten über Jan geteilt sind und eher auf eine Rehabilitierung Vasaris hinauslaufen, sind sich die *Neapolitaner* in der Ablehnung der alten Erfindergeschichte einig. Anlass zu dieser Einmütigkeit war die Verstimmung über die geringe Beachtung, die Vasari der neapolitanischen Kunst geschenkt hatte. Der eigentliche Grund aber ist in dem Fortbestehen einer schon von Summonte festgehaltenen Tradition von der Blüte der neapolitanischen Malerei des Quattrocento zu erblicken. Überall, wo der von Vasari unterschlagene Name des Colantonio genannt wurde, regte sich der Widerspruch gegen die Konstruktion einer Verbindung von Jan über Antonello nach Italien. Bereits ENGENIO betont, indem er an die Beschreibung des schon von Summonte erwähnten Hieronymusbildes des Colantonio für S. Lorenzo anknüpft, dass dieser als erster Ölmaler Neapels ebensoviel Anspruch auf Ruhm habe wie die von Vasari „in den Himmel gehobenen Lombarden und Sizilianer“. Für Engenios Nach-

schreiber TUTINI und PANSÀ scheint das Verdienst Colantonios als erster Ölmaler Neapels schon nicht mehr nur lokaler Bedeutung zu sein, und den zahlenmässigen Nachweis, dass Colantonio als erster in ganz Italien in Öl gemalt habe, versucht CELANO zu führen. Celano nennt auch als erster Neapolitaner seit Summonte den Namen Jans und leugnet, dass Bilder von ihm vor dem Jahre 1436 nach Neapel gelangt seien — eine in dieser Fassung chronologisch anscheinend richtige Behauptung, deren Wirkung Celano freilich dadurch abschwächt, dass er dieses Jahr irrig für das Entstehungsdatum von Colantonios Hieronymus hält. Könnte man noch zweifeln, ob Celano den Ruhm Jans antasten wolle oder nicht, so entscheidet sich die kurze Notiz PACICHELLIS klar zu gunsten des heimischen Meisters, und der fleissige TAFURI kommt in einer zusammenfassenden Übersicht über die einschlägigen Stellen bei Vasari, Borghini, Félibien und seinen lokalen Vorgängern zu dem gleichen Ergebnis. Das Zeugnis all dieser Historiographen mündet dann in dem abschliessenden werk des Malers DOMINICI über die neapolitanische Kunst. Er stellt die These auf, dass Colantonio keineswegs der erste Ölmaler gewesen sei, weder für Neapel, noch für die Welt, dass aber auch Jan den ihm von Vasari zugeschriebenen Ruhm abzugeben habe. Die Ölmalerei sei vielmehr älter als beide und habe schon vorher in Italien, speziell auch in Neapel geblüht. Colantonio habe den Antonello, bevor dieser nach Flandern gegangen sei, bereits diese Technik gelehrt (Wiederaufleben der Summonteschen Angabe). Allerdings habe Antonello seine Kunst erst bei Jan vollkommen ausgebildet, sodass Dominici stillschweigend anerkennt, es habe Jan das Geheimnis der Ölmalerei in ihrer vollkommensten Form besessen. Eine rein künstlerische Überlegenheit will ihm Dominici, der hier ohne die nötige Anschauung redet, freilich nicht zugestehen, setzt er doch hinzu, dass Jans Bild, das nach Neapel gekommen sei, nur deshalb gefallen habe, weil es A. Solario genannt Zingaro bei Ausbesserung von auf dem Transport erlittenen Schäden übergangen habe. Auch hier erinnern Dominicis Angaben lebhaft an Summonte, ohne dass dessen Brief für ihn Quelle gewesen sein kann. Im übrigen sagt Dominici eigentlich nicht mehr als Vasari, wenn er den Antonello bei Jan lernen lässt, sodass auch diese grossangelegte Aktion der Neapolitaner schliesslich auf eine Anerkennung der Autorität

Vasaris hinausläuft. Dasselbe würde wohl für das in den Anfängen stecken gebliebene Werk des Solimena-Schülers Giannone gegolten haben, wenn es gestattet ist, aus den uns erhaltenen Resten dieser Nachahmung der Viten des Dominici auf die nicht zustandegekommene Eyckvita zu schliessen ¹⁾).

Fassen wir zusammen! Trotz vereinzelter Versuche, sowohl von Seiten der Kenner, das Werk der Eyck wenigstens zu erweitern, wenn es sich schon nicht fügen wollte, es mit neuen Augen anzusehen, als auch von Seiten der Kritiker, die Fabel von der Erfindung der Ölmalerei zu widerlegen, blieb die literarische Tradition bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts im wesentlichen unverändert. Auf jeden Kritiker kam mindestens ein Abschreiber Manders, und der Sieg der Partei der Abschreiber erhellt daraus, dass gerade diejenigen Schriften, die die grössere Publizität hatten, auf dem Standpunkt Manders verharrten. Was Adam und Eva für die biblische Geschichte der Menschheit waren, das waren Hubert und Jan van Eyck — und zwar immer noch Jan in der Rolle des eigentlich genialen der Brüder — für die pragmatische Geschichte der Malerei geworden. Wenn irgendwo, so war Stillstand hier Rückschritt, und das vielfach unvollständige und öfter noch unverstandene Reproduzieren des Stoffes gereichte ihm mehr und mehr zum Schaden. So bedeutete denn das Auftreten Lessings ²⁾, der der langlebigen Legende Vasaris 1774 den Todesstoss versetzte, einen entscheidenden Wendepunkt. Ihm ist es zu danken, dass den Eyck der verhängnisvolle Ehrentitel der Erfinder der Ölmalerei genommen und damit der Weg frei gemacht wurde für die Frage Joh. Quirin Jahns ³⁾, *worin denn eigentlich ihr Jahrhunderte alter Ruhm bestehe*. Zum ersten Male tritt man wieder vor den freilich damals schon verstümmelten ⁴⁾ Genter Altar selbst, brennend vor Begierde, etwas von dem alten Geheimnis der Brüder zu erfahren. Dieser von Friedrich Schlegel ⁵⁾ zuerst

¹⁾ Vgl. G. Ceci, La Storia dell'Arte nap. di O. Giannone, 1909.

²⁾ Vgl. p. 30 Anm. 3.

³⁾ J. Q. Jahn in Rieggers Archiv, Theil I, 1792 p. 50/57.

⁴⁾ Der Genter Altar war schon vor der Auseinandernahme seiner Tafeln und deren teilweisen Überführung nach Paris und Berlin (1794 bzw. 1816) durch Entfernung der Tafeln mit Adam und Eva (angeblich 1781) verstümmelt. Vgl. Friedländer, Einleit. zur Lichtdruckmappe, 1921 p. 14; M. Devigne, Van Eyck, 1926 p. 45 f.

⁵⁾ F. Schlegel, Europa, 1. Bandes 1. Stück, 1803 p. 152/54; 2. Bandes 2. Stück, 1805 p. 110 f.

beschriftene Weg führt durch die reich aufblühende Literatur der Romantik und die ernsteren Würdigungen der nachfolgenden Historikergenerationen unmittelbar zu den jüngsten Versuchen der Gegenwart, denen es vergönnt ist, den Genter Altar wieder als Ganzes zum Ausgangs- und Angelpunkt aller Fragen zu machen.

ZWEITER HAUPTTEIL

KATALOG UND KOMMENTAR

DER IM ERSTEN HAUPTTEIL BESPROCHENEN, HIER IN
CHRONOLOGISCHER REIHENFOLGE VERZEICHNETEN
DENKMÄLER DER EYCKLITERATUR

1. Um 1450: PIZZICOLLE, CYRIACUS DE (1391—1457), *Reisenotiz in seinem Codex Trevisanus*, Rom, Bibl. Capitol. (Cod. N. 221), zuerst gedruckt von G. Colucci, Delle Antichità Picene, Fermo 1786/92, XV p. CXLIII (abgedruckt von Springer im Anhang der deutschen Ausgabe von Crowe & Cavalcaselle, Geschichte der altniederländ. Malerei, 1875 p. 411).

Dieses früheste aller literarischen Eyckzeugnisse rühmt Jan van Eyck — er heisst hier wie in allen anderen Eyckzeugnissen bis einschliesslich Vasari (eine Stelle bei Michiel ausgenommen) und gelegentlich auch noch später nur Jan (Joannes, Giovanni usw.), seit Filarete auch Jan van Brügge — als „jenen berühmten Brügger, die Zierde der Malerei“. Cyriak, ¹⁾ der Kaufmann und Altertumsfreund aus Ancona, der sich im übrigen hauptsächlich für die Kunst der Antike und für Inschriften interessierte, sah am 8. 7. 1449 bei Lionello d'Este in Ferrara ein (verschollenes) Bild des Roger van der Weyden, wobei ihm einfiel, dass dieser dem Jan künstlerisch unterlegen war. Diese Ansicht, die seitdem ständiger Besitz der italienischen Kunstliteratur ist, stimmt zweifellos überein mit der Meinung Lionellos, der sich durch seinen Brügger Agenten oder durch Roger selbst in vorzüglicher Weise über flämische Dinge unterrichten konnte. Stand er doch mit Roger nachweislich in Verbindung, und dieser weilte, wie von Facio behauptet und von der neueren Stilkritik angenommen wird, um 1450 in Italien.

¹⁾ Über Pizzicolle, gewöhnlich bloss Cyriacus gen., siehe Colucci, Ant. Pic., XV.

2. Um 1454/55: FACIO, BARTOLOMEO (um 1400—1457), *De Viris illustribus Liber*, Ms. verschollen, erhalten durch Veröffentlichung von L. Mehus, Florenz 1745 p. 46 f.

Der Abschnitt über Jan (Joannes Gallicus) in dem verschollenen ¹⁾ Biographienwerk des Facio ²⁾ stellt eines der wichtigsten aller literarischen Eyckzeugnisse dar. Facio schrieb den Liber mehr zur Erholung von seinen eigentlichen Pflichtarbeiten als Historiograph Alfons' I., jedoch aus der Anschauung dieses Fürsten heraus. Er behandelt sämtliche zur Zeit der Regierung Alfons' verdiente Männer, darunter auch vier Maler: Gentile da Fabriano, Jan, Vittore Pisano und Roger (Rogerius Gallicus) ³⁾. Jede der vier Malerbiographien besteht aus einer Einleitung, die den Versuch einer knappen Charakterisierung darstellt, und einer Beschreibung derjenigen Werke des betreffenden Künstlers, von denen Facio Kunde hatte.

Von Jan beschreibt Facio folgende drei Arbeiten (sämtlich verschollen): 1. Flügelaltar mit Verkündigung Mariä (in der Mitte), den Heil. Johannes d.T. und Hieronymus (auf den Innenseiten der Flügel) und den Bildnissen der Stifter Gio. B. Lomellino aus Genua ⁴⁾, einem Landsmann Facios, und seiner Frau Geronima (auf den Aussenseiten der Flügel), zur Zeit der Abfassung des Liber im Castelnuovo zu Neapel. Diese Anordnung erinnert in gewisser Weise an den Genter Altar, Einzelheiten, wie die angeblich die Wirklichkeit übertreffende Schönheit der Haare Gabriels oder der zwischen den Stiftern gleichsam wie aus einer Ritze nieder-

¹⁾ Das Orig.-Ms. Facios gelangte aus dem Besitz Ferdinands von Aragonien, Herzogs von Kalabrien, dem Sohne König Friedrichs III. von Neapel, 1550 durch Stiftung in die Klosterbibl. S. Miguel de los Reyes zu Valencia (G. Mazzatinti, Inv. dei Manosc. ital. d. Bibl. di Francia, I, 1886 p. LVII/LIX), wird in dem im 16. Jahrh. errichteten Inventar dieser Bibl. erwähnt (Mazzatinti, La Bibl. dei Re d'Aragona in Napoli, Rocca S. Casciano 1897 p. CXLVII) und ist seit der Aufhebung des Klosters im 19. Jahrh. verschollen. Seine Erhaltung durch die Mehussche Veröffentlichung ist also einem glücklichen Zufall zu verdanken. Vgl. auch R. Beer, Handschriftenschatze Spaniens, Wien 1894 p. 323 f., 352, 518; T. de Marinis in Encicl. ital., 3 (1929) 920 f.

²⁾ Über Facio vgl. F. A. Soria, Memorie stor.-crit. d. Storici napol., 1781/82; G. Tiraboschi, St. d. Letter. ital., Nuova Ed., VI, 1807 p. 766.

³⁾ Die Angabe Fueters (Gesch. der neueren Historiographie, 1911 p. 99) darnach zu verbessern. Es sollte einmal für Gentile da Fabriano, Vittore Pisano und Roger van der Weyden der Frage nachgegangen werden, warum sie zusammen mit Jan bei Facio vorkommen, und warum diese vier die einzigen sind, die Facio unter den zur Zeit Alfons' I. verdienten Malern würdigt.

⁴⁾ Schmarsow (a. a. O. p. 135) hält es für zwingend, dass Jan den G. B. Lomellino in Genua gemalt habe, und nimmt einen Aufenthalt Jans in Italien für 1427 (geheime Reise) an. Es ist demgegenüber darauf hinzuweisen, dass ein Geron. Lomellino 1392 in Brügge selbst erwähnt wird (Weale a. a. O. p. 174).

fallende Strahl der Sonne, an die kürzlich aus Leningrad nach den Staaten verkaufte Verkündigung Mariä des Jan. Facio hebt ausser der grossen Lebenswahrheit der Figuren namentlich die gelungene perspektivische Verkürzung des als Attribut des Hieronymus dienenden Bücherbords hervor. Er hat das Bild selbst vor Augen gehabt ¹⁾.

2. Darstellung der Welt in Form eines Kreises, gemalt für Philipp den Guten. Als ein Hauptwerk Jans bezeichnet. Es sollen nicht nur Ort und Lage der einzelnen Gegenden, sondern auch ihre genaue Entfernung voneinander zu erkennen gewesen sein. Diese Mappa Mundi wäre, wenn erhalten, zweifellos eines der interessantesten Dokumente für die noch wenig erforschte Geschichte der Kartographie des frühen 15. Jahrhunderts gewesen ²⁾. Für die Gesamtform bestimmend wirkte scheinbar noch die ältere Anschauung von der Erde als vom Ozean umflossene Scheibe nach, wiewohl die von Facio bezeugte Unterscheidung der einzelnen Länder schon starke Fortschritte gemacht haben mag. Anzunehmen ist ferner, dass Jan die Erdoberfläche nach Art der sogenannten Katalonischen Mappa Mundi (Paris) ³⁾ nicht nur durch landschaftliche Details, sondern auch mit figürlicher Miniaturstaffage belebt habe, noch kleiner als auf dem ehemals in El Pardo bei Madrid befindlichen Jagdbild, erhalten in Kopie des 16. Jahrh. im Schloss Versailles ⁴⁾. Facio scheint das Bild nur vom Hörensagen zu kennen.

3. Tafel mit Frauenbad, im Hintergrund Ausblick auf Landschaft, damals anscheinend bei Graf Ottaviano Ubaldini ⁵⁾, dem Freund und (nach Giovanni Santis Reimchronik) Bruder, eher

¹⁾ Nicolini (Nap. Nob., N. F. III 144 f.) will in dem dem Colantonio zugeschriebenen Heil. Hieronymus im Mus. Naz. zu Neapel eine Wiederholung der Hieronymustafel dieses Altars erkennen, wobei Colantonio den zu Füssen des Heiligen kauern den Löwen, das Schwächste an seinem Bilde, von sich aus hinzugefügt habe. Sicher ist, dass das Neapler Bild jener Gruppe angehört, die mit der von Summonte beschriebenen flämisierenden Richtung der neapolitanischen Malerei zusammenhängt. Es ist zu unterscheiden von dem Gemälde gleichen Gegenstandes, das 1492 unter Jans Namen im Medici-Inventar figuriert (vgl. oben p. 8).

²⁾ A. E. Nordenskiöld, Facs.-Atlas to the early Hist. of Cartography, Stockholm 1889.

³⁾ W. Wolkenhauer, Leitfaden zur Gesch. der Kartographie, 1895 p. 16 f.

⁴⁾ P. Post in Jahrb. d. preuss. Kunstslgen, 52 (1931) 120/32.

⁵⁾ Diese Angabe beruht auf einer Konjektur Schmarsows (Becker a. a. O. p. 33; Schmarsow, H. und J. van Eyck, 1924 p. 122), der die Stelle „apud Octavianum Card[inalem] virum illustrem“ (ein Ottaviano Ottaviani von Florenz wurde 1408 Kardinal) für eine falsche Auflösung von „apud Octavianum Card[ensem] virum illustrem“ erklärte.

wohl Neffe des Herzogs Federigo zu Urbino, dem (laut Vasari) späteren Besitzer des Bildes. Die von Facio besonders gerühmten Akte ¹⁾ und das Spiegelwunder erinnern an die Darstellung jenes verschollenen Bildes von Jan, das auf dem Galerie-Interieur des Will. van Haecht von 1628 ²⁾ erhalten ist. Facio schwelgt in der Bewunderung der Wirklichkeitstreue dieser Badeszene und hebt noch besonders die Weite (d. i. Feinmalerei und perspektivische Vertiefung) das landschaftlichen Hintergrunds und die miniaturartige Behandlung der Staffage (*Equi hominesque perbrevis statura*) hervor ³⁾. Die Gesamtkomposition des Bildes wird in seiner Beschreibung aber nicht recht klar ⁴⁾. Auch gibt Facio nicht an, ob er es in Neapel, Urbino oder in welcher Stadt sonst sah. Den Gegenstand nach könnte man annehmen, es handele sich um eine für die Bäderstadt Neapel bestellte Arbeit.

3. 1460/64: FILARETE, eigentlich ANTONIO DI PIETRO AVERLINO (um 1400—um 1469), *Trattato d'Architettura*, Ms. in der Bibl. Naz. zu Florenz (Cod. Magliabecchianus), hrsg. von W. von Oettingen in *Quellenschriften für Kunstgesch.*, N. F. III, Wien 1890.

Die auch in anderen Fassungen erhaltene Handschrift, ein Produkt des in Mailand für Francesco I. Sforza bauenden Florentiners Filarete ⁵⁾, erwähnt bei Aufzählung hervorragender ver-

¹⁾ Die übliche Übersetzung, wonach die Frauen „mit sichtlichem Erröten“ (Schmarsow a. a. O. p. 122) aus dem Bade steigen, aus philol. und psychol. Gründen zu ersetzen durch „mit bemerkenswerter Scham“ (*notabili rubore*), entsprechend dem sinnähnlichen *verecundia notabilis*, womit die Muttergottes auf dem Lomellino-Altar charakterisiert wurde.

²⁾ Bes. Lord Huntingfield bei Birmingham (Abb. bei Weale a. a. O. Taf. nach p. 176); vgl. Friedländer, *Die van Eyck, Petrus Christus*, 1924 p. 113 f.

³⁾ Der Hinweis von A. Michiels (*Hist. de la Peint. flam.*, II^e, 1866 p. 122) auf eine vor 1866 im Dresdner Vorrat vorhandene alte Kopie des Bildes scheint irre zu führen, da das Dresdner Inventar („Verzeichnis der im Vorrat befindl. Gem. [geschrieben vor 1854], Abt. 2., aus der ehemal. Kunstammer“, Nr. 408; vgl. „Verz. der aus den Vorräthen d. kgl. Gem.-Gal. zu Dresden den 16.4.1860 und folg. Tage . . . zu Dresden . . . zu versteig. Oel- und P-stell-Gem., durch C. G. Bautzmann“, Dresden o. J. p. 19) von einer „Badstube mit nackenden Weibsbildern und einem Bader“ redet. Verf. verdankt diese Auszüge Herrn Dr. Franz Schubert, Dresden. Dagegen liesse es sich denken, dass die Stuttgarter Bathseba des Memling (Kat. 1931 p. 98) auf eine der Typen des verlorenen Bildes Jans zurückgeht. Vgl. dazu die Ausführungen von K. Lange im Stuttgarter Katalog v. 1907 p. 89 f.

⁴⁾ Eine diesbezügliche Vermutung Schmarsows (a. a. O. p. 123) scheint dem Verf. zu weit zu gehen.

⁵⁾ Über Filarete vgl. W. v. Oettingen, *Üb. das Leben und die Werke des A. Averlino gen. Filarete* (Beitr. z. Kunstgesch., N. F. VI), 1888.

storbener Maler an erster Stelle unter den „oltramonti“ den „ualentissimo“ Meister „Giouanni da Bruggia“ (Ausg. Oettingen p. 307) und weiterhin im Abschnitt über die Verwendung der Farben denselben „Giouanni da Bruggia“, sowie Roger als die besten Ölmaler des Nordens (a. a. O. p. 641). Die Kürze dieser zweiten Stelle ist zu erklären aus dem ausschliesslich auf die Darlegung des Technischen gerichteten Interesse des Verfassers, der den Gang dieser Darlegung in auffallender Weise unterbricht, um von den beiden grossen Ausländern als Hauptvertretern der Ölmalerei zu reden. Die Voraussetzung für die Anschauung Filaretos bzw. des Mailänder Hofes ist das ungeschriebene Wissen der Kunstfreunde Italiens um die Kunst des nur 20 bis 25 Jahre vorher verstorbenen Flamen. Die Wertschätzung niederländischer Kunst am Mailänder Hof ist bekannt. 1456 wirkte dort ein Piero de Burges (= Brügge) ¹⁾, und 1460 sandte Francesco Sforza bzw. seine Gemahlin Bianca Maria den jungen Zanetto di Bugatto nach Brüssel in die Lehre zu Roger. Es kann auch daran erinnert werden, dass sich um 1520/30 ein wahrscheinlich eigenhändiges Bild Jans in Mailand befand (siehe p. 48). Die Wirkung der Filaretestelle auf Vasari (Vas. Ia), der den Trattato im Palazzo Medici benutzte, liegt auf der Hand. Die gleiche Namensform hier wie dort, vor allem der gleiche Zusammenhang beweisen es.

4. 1482/94: SANTI, GIOVANNI (um 1430—1494), *La Uita e gesti de lo Illustrissimo et inuictissimo Principe federico feretrano Duca de Urbino*, Ms. in der Bibl. Vatic. Rom; hrsg. von H. Holtzinger, Stuttg. 1893 (Federigo di Montefeltro, Duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi).

Die Reimchronik Giovanni Santis ²⁾, des Vaters Raffaels, bringt die Bestätigung für die Annahme, dass Jans Kunst in Ferrara geschätzt war. Jan figuriert im Abschnitt über die Künstler im Zeitalter des Federigo II. Montefeltro, Herzogs zu Urbino, als der grosse Jan (Iannes), der sich in Brügge neben andern gelobten Meistern derart in der Malerei ausgezeichnet habe, dass er die Wahrheit weit übertraf (Ausg. Holtzinger p. 189). Jan und Roger, hier wie schon bei Filarete verbunden, sind unter den Künstlern, die für den Hof des Herzogs von Bedeutung waren, die beiden

¹⁾ Fr. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi d. Quattroc.*, 1902 p. 217.

²⁾ Über Santi vgl. Schmarsow, *G. Santi*, 1887.

einzigem Ausländer und erscheinen entgegen einer streng chronologischen Anordnung an erster Stelle. Für die Ableitung dieser Anschauung vergleiche das zu Cyriak und Filarete Gesagte! Dass der 1473 oder kurz darnach nach Urbino berufene Justus van Gent die Anschauung Santis von Jan bestimmt habe, erscheint fraglich. Santis Anschauungen lassen sich aus der italienischen Tradition heraus zwanglos erklären. Vergleiche auch die ganz ähnliche Situation für Vasaris Vorstellung von Jan. Die Wertschätzung der flämischen Kunst durch den Herzog bezeugt dessen Biograph *Vespasiano de' Bisticci* ¹⁾. Laut Vasari besass der Herzog das früher von Facio gewürdigte Frauenbad Jans.

5. 1495: MÜNZER, HIERONYMUS (um 1460—1508), *Tagebuch seiner 1494/95 unternommenen Reise von Nürnberg nach Spanien und Portugal und zurück über Paris und Flandern*, Ms. verschollen, erhalten durch Abschrift Hartmann Schedels in der Staatsbibliothek München (Cim. 431 f. 96r—f. 274v); als Ganzes ungedruckt; die hier verwertete Stelle zuerst gedruckt von K. Voll in *Beil. der Allg. Zeitung* vom 7. 9. 1899.

Das sogleich nach seiner Heimkehr redigierte Reisetagebuch des Nürnberger Arztes Münzer ²⁾, des Schwiegervaters des Hieronymus Holzschuher, bereichert die Eyckliteratur um etwas völlig Neues: um die erste Beschreibung des Genter Altars. Münzer sah ihn am 26. oder 27. 3. 1495 und nennt sämtliche Tafeln der Innenseite (mit Ausnahme der in der gesamten älteren Kunstliteratur übersehenen Grisailen über Adam und Eva), indem er mit Gottvater — den er so und nicht Christus nennt — beginnt und bei den Flügelgruppen der unteren Mitteltafel endet. Seine knappe Beschreibung ist in Einzelheiten wie in der mit der Inschrift übereinstimmenden Benennung der Richtertafel richtig, in anderen wie in der Behauptung, dass die singenden Engel „um Adam herum“ gemalt seien, unrichtig. Münzer mag den Erläuterungen seines uns unbekanntem Führers nicht konzentriert genug gefolgt sein. Es kommt als Führer, wie schon Voll ³⁾ fand, nicht

¹⁾ Hrsg. von L. Frati, 1892 I 295.

²⁾ Über Münzer vgl. *Rev. hisp.*, 48 (1920) 145/55 (im Kommentar zu L. Pfandls Abdruck des span. Reisetagebuches).

³⁾ Voll in *Rep. für Kunstwiss.*, 1900 p. 95.

ein Kirchendiener, ebensowenig aber, wie hinzuzufügen ist, ein Laie bzw. ein Künstler (wie bei Dürer) in Frage. Die verständnisvollen Erläuterungen einiger Tafeln deuten vielmehr auf einen gebildeten Geistlichen hin. Hohes Interesse sollte Münzers von der Forschung nur flüchtig beachtete Benennung der unteren Mitteltafel (einschliesslich ihrer Flügelgruppen) als Darstellung der „acht Glückseligkeiten“ auslösen. Um diese Inhaltsangabe zu verstehen, gilt es, sich freizumachen von der durch die übliche Bezeichnung „Anbetung des Lammes“ suggerierten Vorstellung von der Tafel. Die Anbetung des von Engeln umgebenen Lammes durch die Ältesten (Propheten und Apostel) vollzieht sich unter Assistenz mehr oder minder unbeteiligter Gruppen, im Vordergrund der Häupter und sonstigen wichtigen Vertreter der christlichen Kirche (rechts vom Beschauer) und der die Heilsbotschaft voraussagenden oder ihr nachlebenden Vertreter der Heiden-schaft (links), im Hintergrund der sogenannten Märtyrerinnen (rechts) und der sogenannten Märtyrer (links). Schon früh wurde der Zusammenhang dieser vier Gruppen mit den auf den Flügeln herbeiströmenden Scharen der Einsiedler und Pilger (rechts) und der Streiter und Richter (links) erkannt: im ganzen acht deutlich voneinander getrennte Gruppen, deren Deutung als die acht Glückseligkeiten treffend zum Thema der Mitteltafel, der symbolischen Darstellung der Erlösung und des durch sie bewirkten Gnadenheils, passt ¹⁾. Münzer scheint freilich in Nürnberg, als er seine Notizen redigierte, keine klare Erinnerung mehr an den Aufbau des Altars gehabt zu haben, da er einerseits zwar die unteren fünf Tafeln der Innenseite unter dem Thema der acht Glückseligkeiten begreift, andererseits die Flügelgruppen dann noch einmal

¹⁾ Den ersten Hinweis zur Erklärung dieser Münzer-Stelle verdankt Verf. der in solchen Fällen nie versagenden Kenntnis von P. Jos. Braun S. J. Weale (a. a. O. p. 205 f.) wollte die Stelle aus einer Verwechslung mit den Darstellungen der 1458 aufgeführten Pantomime (vgl. p. 2 Anm. 1) erklären, die zwar nicht 8, wohl aber 6 Gruppen von Glückseligkeiten enthielt. Abgesehen von dieser Schwierigkeit ist jedoch nicht recht ersichtlich, warum Münzer bzw. sein Führer von Glückseligkeiten reden sollte, wenn sie nicht auf dem Altar selbst erkannt werden könnten. Neuerdings versuchte R. Günther, die Mitteltafel mit den zugehörigen Flügeldarstellungen unter dem Thema des Allerheiligen- und Weltgerichtsbildes zu fassen (Die Bilder d. Genter und d. Isenheimer Altars, Studien üb. christl. Denkmäler, hrsg. v. J. Ficker, N. F. 15, 1923). Die mit umfassender Kenntnis liturgischer Zusammenhänge durchgeführte Konstruktion lässt Münzers Erklärung ebenso unberücksichtigt wie andere moderne Versuche, diese Gruppe symbolisch zu fassen (Seeck, Abh. d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Phil. hist. Kl., N. F. III, 1899/1901 p. 65; Heinr. Brockhaus, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. 22, 1911 p. 264).

einzelnen nennt, und zwar in Anlehnung an die Inschriften dieser vier Tafeln. Noch grössere Wahrscheinlichkeit hat die Annahme für sich, dass ihm, der auf der Reise nachweislich nur sehr wenig Zeit zur Niederschrift seiner zahlreichen Eindrücke hatte, auch hier die Erklärungen seines Führers nicht recht eingingen, wobei er besonders noch die Entschuldigung für sich hat, dass die Flügeldarstellungen ihrer von der Mitteltafel abweichenden Masse wegen leicht als gesonderte Bilder begriffen werden konnten. Dieselbe, ja noch grössere Verwirrung weisen seine Angaben über den bzw. die Altarmeister (siehe p. 2) und über einen anderen ungenannten grossen Meister auf, der aus Verzweiflung über die Unmöglichkeit, den Altar „nachzuahmen“, den Verstand verlor. Die Hypothese Volls¹⁾, Münzer habe mit letzterem Hugo van der Goes gemeint, steht hier nicht zur Behandlung.

6. 1504/11: LEMAIRE DE BELGES, JEAN (1473—1525), *La Couronne Margaritique, composee par Iean le Maire, Indiciaire*, zuerst gedruckt 1549 zu Lyon, zugleich mit der Neuauflage des bereits 1528 erschienenen Werks von Lemaire: *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye*.

Aus ähnlichem Anlass heraus wie Filarete und Santi nahm der als Hofgeschichtschreiber der Margarete von Österreich tätige Wallone Lemaire²⁾ Veranlassung, von Jan (Iohannes) zu reden. Im Künstlerkatalog der Margaretenkrone erwähnt er ihn (p. 70) als König der Maler, dessen vollkommene und artige Leistungen nie der Vergangenheit anheimfallen könnten. Dass diese Einschätzung Jans dem Geschmack der Fürstin entsprach, beweist der Umstand, dass sie, die Urenkelin Philipps des Guten, laut Ausweis ihres Inventars von 1516 die Verlobung des Arnolfini (vorher bei D. de Guevara) besass. Die in diesem Inventar unter dem Namen „Johannes“ gehende Muttergottes mit dem „duc

¹⁾ Voll in Beil. d. Allg. Zeitung v. 7.9.1899.

²⁾ Über Lemaire vgl. Biogr. Nat. de Belg., 11 (1890/91). Literarische Würdigung von F. Neubert in Klemperer-Hatzfeld-Neubert, *Die roman. Lit. von der Renaiss. usw.* (Handb. d. Literaturwiss.), 1928 p. 228/30. Auf eine weitere Eyckstelle Lemaire (kürzer und etwa dasselbe besagend) hat Hulin de Loo aufmerksam gemacht (Bull. d. Maatsch. van Geschied- en Oudheidkunde te Gent, IX, 1901 p. 205 Anm. 1).

Philippe" und das Bildnis der Portugiesin¹⁾ haben, wie Duverger²⁾ nachgewiesen hat, mit Jan nichts zu tun. Dagegen bezieht sich die Beschreibung der Madonna am Brunnen, wenn auch Jans Name nicht erscheint, doch wohl auf das Bild zu Antwerpen oder eine seiner Kopien³⁾.

7. 1517: BEATIS, ANTONIO DE, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona usw., 1517/18*, erhalten in zwei auf das verschollene Original zurückgehenden Abschriften von 1521, die eine in der Bibl. Naz. Neapel, die andere (1905 im Besitz von L. Pastor) hrsg. vom Besitzer (Erläuter. und Ergänz. zu Janssens Gesch. der deutschen Volkes, IV/4), Freiburg i. B. 1905.

Der Umstand, dass dieses nicht unverächtliche Zeugnis über die Eyck, obwohl 1905 veröffentlicht, erst 1932 durch Duverger⁴⁾ für die Darstellung der frühen Überlieferung verwertet wurde, mahnt zu besonderer Vorsicht und Aufmerksamkeit bei quellen-geschichtlichen Untersuchungen und Schlüssen⁵⁾. Das kultur-

¹⁾ Gegen Schmarsow (H. und J. van Eyck, 1924 p. 112), der es für sicher hielt, dass dieses Bild das 1428 von Jan gemalte Bildnis der Tochter Isabella König Johanns I. von Portugal sei (eine diesbezügl. Vermutung auch bei Friedländer, Die van Eyck, Petrus Christus, 1924 p. 115), mit guten Gründen schon M. Devigne (Van Eyck, 1926 p. 133).

²⁾ Duverger in Oud-Holland, 45 (1928) 210/20. Die Inventarstellen zuerst gedruckt von Delaborde in Rev. archéol., 7 (1850) 57, 81, 84 f.

³⁾ Ebenfalls mit Jan nichts zu tun hat ein weiteres Bild der Sammlung der Statthalterin (Rev. archéol., VII 81: Nr. 142; jetzt Wien), das Wurzbach (Niederl. Kstler-Lex., I 518) für Jan reklamierte. Unter dem Maler „Hans" dürfte, wie sich aus dem Vergleich mit dem Künstlerkatal. des Lemaire ergibt (p. 70), Memling gemeint sein.

⁴⁾ Duverger in Oud-Holland, 1932 p. 161/72.

⁵⁾ Es kann nicht die Aufgabe des Verf. sein, das ohnehin fehlerhaft wiedergegebene Quellenmaterial bei Weale (a. a. O. p. LXXIII/XCIII, CXII, 208 f.; vgl. Weale, The Van Eycks and their Art, with co-operation of M. W. Brockwell, Lond. 1912 p. 281 bis 302) durch Abdruck aller dort fehlenden Stellen zu ergänzen. Immerhin mögen bei der Verstreutheit des Materials Zitate für die älteren Quellen von Nutzen sein. So lautet der Text des Beatis (Erläuter. und Erg. zu Janssens Gesch. d. deutschen Volkes, IV/4, 1905 p. 117 f.):

„A la man dextra de quello è una cappella, dove è una tavola che in li doi lochi extremi ha due figure, a la dextra Adam et a la sinistra Eva, de statura quasi naturale et nudi, lavorati ad oglio di tanta perfectione et naturalità si de proportione di membri et carnatura come de ombatura, che senza dubio si può dire di pictura piana che sia la più bella opera de Christiani; et secondo dicevano quelli canonici, è che forno facte da un maestro de la Magna Alta decto Roberto gia cento anni, et parno che adesso escano di mane di maestro. Et la historia de dicta tavola è de la ascensione de la Madonna, quale non havendola decto maestro possuto finire, perchè se morse, fu compita dal fratello, quale anche era gran pictore".

historisch ungemein interessante Reisetagebuch des Beatis¹⁾, eines gebildeten und auf alles Merkwürdige in sachlicher Weise achtenden Mannes, Sekretärs des Luigi d'Aragona (1474—1519), der ein Urenkel Alfons' I. war, enthält (a. o. a. O. p. 117 f.) wertvolle Notizen über den Genter Altar, den die Reisenden, geführt von den Chorherren von St. Bavo, am 1. 8. 1517 besichtigten. Beatis lässt sich auf eine Beschreibung des Werks nicht ein, aber er berichtet gleich zu Anfang von den Tafeln mit Adam und Eva, die ihm wie Münzer und auch um derselben Eigenschaften willen besonders auffielen und wohl auch besonders gerühmt wurden. Überhaupt gestatten die Übereinstimmungen zwischen Beatis' und Münzers Bericht Schlüsse auf die in St. Bavo sich fortpflanzende Führertradition (vgl. p. 4). Von den übrigen Tafeln des Altars nennt Beatis nur noch die sogenannte Anbetung des Lammes, die er fälschlich für eine Himmelfahrt der Maria hält. Dieser Irrtum kann kaum auf eine Angabe der Chorherren zurückgeführt werden, sondern stellt offenbar einen eigenen Beobachtungsfehler des Beatis oder des für ihn in vielen anderen Fällen autoritativen Kardinals dar. Die Verwechslung mag sich daraus erklären, dass Lamm und Taube übersehen bzw. in ihrer Bedeutung als Hauptsymbole der Darstellung verkannt wurden, und dass die Aufmerksamkeit der Assistentengruppen auf die darüber thronende Muttergottes bezogen wurde, als ob diese soeben erst im Himmel angelangt und von Gott gekrönt worden sei. Ausdrücklich auf die Mitteilung der Chorherren stützt Beatis dagegen seine Aufführung des Altarmeisters. Er nennt ihn Robert, einen Meister aus Deutschland, der vor 100 Jahren gelebt habe. Gemeint ist natürlich Hubert²⁾, und statt der Germania („Magna“) Alta, dem eigentlichen Deutschen Reich, wird Beatis wohl die Germania Bassa — Guicciardini redet 1561 von den Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore —, die 1512 im Burgundi-

¹⁾ Über Beatis vgl. Pastor in Erläuter. und Erg. usw. und H. Cochlin in A. de Beatis, Voyage du Cardinal d'Aragon, traduit etc. par M. Havard de la Montagne, Paris 1913 p. XX ff. Seine Beschreibung des Genter Altars auch im Bull. d. Maatsch. van Geschied- und Oudheidkde te Gent, 18 (1910) 58 (franz. Übers. von V. Fris).

²⁾ Der Ersatz des Namens Hubert durch den häufigeren Robert findet seine Parallele im Inventar des Erzherz. Ernst von Österreich von 1595, wo ein Bild der Muttergottes mit Engel und Heil. Bernhard (kaum identifizierbar mit dem Bilde bei Baron Rothschild, Abb. Weale a. a. O. Taf. nach p. 110) als Arbeit des „Rupert van Eyck“ aufgeführt wird. Vgl. Comptes-Rendus des Séances de la Comm. Roy. d'Hist., 13, 1847 p. 140.

schen Kreis zusammengefassten Niederlande, gemeint haben ¹⁾. Es ist doch sehr beachtlich, dass Hubert, ebenso wie offenbar bei Münzer, als *der* Altarmeister bezeichnet wird. Beatis erwähnt daneben auch Huberts Bruder, dessen Namen er jedoch nicht angibt, und von dem er bezeichnenderweise meldet, er sei *auch* ein grosser Maler gewesen. Dieser Bruder soll — und das müssen Beatis ebenfalls die Chorherren gesagt haben —, als Hubert starb, die von ihm unvollendet hinterlassene „Historia“ ²⁾ des Altars fertiggemalt haben. Mag man nun unter „Historia“ die sogenannte Anbetung des Lammes einschliesslich der drei darüber thronenden Personen oder alle Darstellungen des Altars ausschliesslich der von Beatis anscheinend nicht gesehenen Tafeln der Aussenseite verstehen, so geht doch das eine klar aus dem Beatischen Bericht hervor, nämlich dass Hubert als der erste und eigentliche Altarmeister, Jan dagegen als Vollender gilt. Eine andere Frage ist es, ob man es Beatis glauben müsse, dass gerade die Figuren von Adam und Eva von jenem und nicht von diesem gemalt seien. Eine Aufteilung der Hände der Brüder liegt Beatis bzw. seinen Gewährsleuten offenbar fern, und die Tafeln mit den Stammeseltern werden wohl nur deshalb dem Hubert gegeben, weil er als *der* Altarmeister gilt.

8. Um 1520/30: MICHIEL, MARCANTON (1484—1552), *Notizia d'Opere del Disegno*, Ms. in der Bibl. Marciana zu Venedig, hrsg. zuerst von Jac. Morelli, Bassano 1800 (Neudruck von Frizzoni, 1884), später von Th. Frimmel, Wien 1888 (Quellenschriften für Kunstgesch., N. F. I).

Michiel ³⁾ beschreibt — dem Charakter seiner Notizen entsprechend nicht nacheinander, sondern passim — folgende drei

¹⁾ Die Annahme, Beatis habe nicht geirrt und eine richtige Überlieferung über Huberts und damit auch Jans Heimat festgehalten, würde auf recht schwachen Füssen stehen, da sonst nichts auf oberdeutsche Abstammung deutet. Oberdeutschland reicht für Beatis bis in die Höhe von Köln. Die Beweise für Jans niederdeutschen Dialekt bei Duverger (Oud-Holland, 1928 p. 210 f.; 1932 p. 161).

²⁾ Die genaue Definition, die der Begriff *Historia* für Beatis hat, darf, als für die Interpretation dieser Stelle belanglos, hier vernachlässigt werden. Der Ansicht, „*Historia*“ beziehe sich lediglich auf die eigentliche „*Historie*“ (im modernen Sinne) der Innenseite, nämlich die sogenannte Lammanbetung, ist mit Recht entgegenzuhalten, dass ja alle Darstellungen dieser Innenseite thematisch zu dieser Einzeltafel gehören — auch wenn Beatis in ihr nur eine Himmelfahrt der Maria sah — und von diesem derart verstanden werden konnten.

³⁾ Bibliographie zu Michiel zuletzt in Nap. Nob., N. F. III (1923) 42 Anm.

Bilder, von denen er bei jedem den Namen Jans als möglichen Urheber nennt: 1. Landschaft mit Otternjagd, Leinwand, damals bei Leonico Tomeo zu Padua, angeblich von „Gianes da Brugia“ (Ausg. Frimmel p. 16), d. i. der seit Filarete in Italien übliche Beiname des Jan (vgl. p. 41), der also hier kaum auf eine Bildsignatur zurückgeht. Schon Frizzoni (a. o. a. O. p. 32) wies darauf hin, dass die Zuschreibung mit Vorsicht aufzunehmen ist, da alle uns bekannten authentischen Bilder Jans auf Holz gemalt sind, und es fragt sich, ob Michiel nicht überhaupt Memling meinte, den er auch sonst mit Jan zusammenwirft (s. u.). Das Bild ist verschollen.

2. Halbfigurenbild eines Patrons (Herrn), der mit einem Faktor rechnet, damals bei Camillo Lampognano zu Mailand, laut Michiel von „Zuan Heic, credo Memlino“ und 1440 gemalt (Frimmel p. 54), also vermutlich datiert und mit dem vollen Namen Jans bezeichnet (der ja sonst in der Literatur bis zu Vasari nur seinem Rufnamen nach bekannt ist), d. h. trotz des im Werk Jans nicht vorkommenden Gegenstandes als echte Arbeit Jans in Anspruch zu nehmen. Eine Stütze findet dieser Schluss in dem Umstand, dass einige der altertümlichen Halbfigurenbilder des Massys, etwa die Goldwäger (Louvre), auf ältere Kompositionen zurückzugehen scheinen ¹⁾. Wenn geleugnet werden sollte, dass schon Jan Halbfigurenbilder dieser Art gemalt habe, müsste für das Mailänder Bild eine bemerkenswert frühe Signaturfälschung angenommen werden. Die appositionelle Erläuterung Michiels zu dem Malernamen („ich glaube [genannt] Memling“) beweist übrigens nicht, dass Michiel beide Malernamen für das Bild genannt erhielt, sondern dass er Jan und Memling zusammenwarf. Auch dieses Bild ist verschollen.

3. Heil. Hieronymus im Studierzimmer, damals (1529) bei Antonio Pasqualino zu Venedig (Frimmel p. 98 f.), jetzt Nat. Gall. London unter dem Namen des Antonello da Messina. Michiel schwankt in der Zuschreibung zwischen Antonello, Jacometto und dem von ihm durch Verwechslung von Jan und Memling gebildeten niederländischen Meister.

9. 1521: DÜRER, ALBRECHT (1471—1528), *Tagebuch seiner niederländischen Reise*, Ms. verschollen, erhalten in zwei

¹⁾ Winkler, Die altniederl. Malerei, 1924 p. 206.

auf eine ebenfalls verschollene Kopie zurückgehenden Abschriften, nämlich Handschrift B, Kreisarchiv Nürnberg (Mitte 16. Jahrh.), und Handschrift A, Bibl. Bamberg (um 1620); letztere veröffentlicht erstmals von Murr in seinem Journal zur Kunstgeschichte, 7 (1779) 55/98 (Auszug, mit Anm. nach Descamps); später kritisch u. a. von M. Thausing (Quellenschriften für Kunstgesch., III, Neue Ausg. 1888) und Lange & Fuhse (Dürers schriftl. Nachlass, 1893); zuletzt von J. Veth und S. Muller, 1918, 2 Bände (A. Dürers Niederländische Reise).

Dürers Zeugnis über Jan ist, obwohl es in der Darstellung des 1. Hauptteils neben die von Münzer und Beatis gestellt wurde, grundsätzlich anderer Art als diese. Er hat keinerlei künstlerbiographisches Interesse an den Eyck; ihn fesselt lediglich ihre gute Malart. Das dreimalige Erklängen des Namens „Johannes“ in seinem Tagebuch, womit er jedesmal Jan van Eyck meint (Ausg. Veth und Müller, I 77, 78, 84), ist alles, was er über den Meister zu notieren für notwendig hält. Dies gilt insbesondere auch vom Genter Altar, den er am 10. 4. 1521, geführt von den Vornehmsten, darunter dem Dekan der dortigen Gilde, besichtigt ¹⁾. Huberts Name bleibt unerwähnt. Sollte er ihn wirklich nicht gehört haben? Besonders scheinen ihm die eigens erwähnten Tafeln mit Gottvater, der thronenden Muttergottes und der Eva gefallen zu haben. Von den Aussenseiten des Altars redet er nicht. Sein Besuch in St. Bavo, der, wie es Veth und Muller (a. o. a. O. II 119) formulieren, „den Glanzpunkt der Genter Tournee“ bildete, und der offenbar auch in Gent Beachtung gefunden hat, da Vaernewijck noch 1568 davon berichtet, findet 26 Jahre nach dem von Dürers Landsmann Münzer statt, dessen Schwiegersohn Hieronymus Holzschuher der Meister 5 Jahre später porträtieren sollte. Kurz vor diesem Besuch, am 8. 4. 1521, hatte Dürer ein nicht näher bezeichnetes Bild Jans ²⁾ (wohl das Motivbild des G. van der Paele) in Brügge gesehen. Sein Führer war dort Jean Provost. Am 7. 6. 1521 endlich, als ihm Margarete von

¹⁾ Jos. de Smet (a. a. O. p. 197) u. Weale (a. a. O. p. LXXV) erklären „des Johannes tafe!“ offenbar zu Unrecht als Altar mit der Vision des Evangelisten Johannes.

²⁾ Auch hier möchten J. de Smet (a. a. O. p. 196) u. Weale (a. a. O.) „Johannes“ nicht auf Jan, sondern auf Memling bzw. das Brügger Johanneshospital beziehen.

Österreich in Mecheln ihre Sammlung zeigte, notierte sich Dürer ausser dem sogenannten Oratorium der Königin Isabella von Juan de Flandes und Arbeiten des Jac. de'Barbari wiederum den Namen Jans. Welches bzw. welche seiner Bilder (vgl. p. 44 f.) in der fürstlichen Sammlung er sah, gibt er nicht an.

10. 1524: SUMMONTE, PIETRO (1453—1526), *Brief vom 20. 3. 1524 an Marcanton Michiel*, zum ersten Mal vollständig veröffentlicht (nach der besten Abschrift im Staatsarchiv Turin) von Fausto Nicolini in Napoli Nobilissima, N. F. III (1923) 124/29.

Summonte ¹⁾, Lehrer für Grammatik, Poesie und Rhetorik an der Universität Neapel, kommt auf Jan (Ioannes) bei Gelegenheit seiner Besprechung der flämisierenden Richtung in der älteren Malerei Neapels, die gleichsam einen selbständigen Exkurs in seiner Übersicht der heimischen Malerei darstellt ²⁾. Der Humanist zeigt sich vorzüglich ³⁾ orientiert über Colantonio, den Lokalmeister dieser Richtung, lässt jedoch eine klare Vorstellung von Jan vermissen. Er hält ihn für jünger als Petrus Christus, bezeichnet ihn als Schwiegervater Rogers und sagt, er habe anfangs ⁴⁾ die Miniaturmalerei ausgeübt (Nap. Nob., N. F. III 126). Es wird nicht recht ersichtlich, woher Summonte diese Angaben hat, vielleicht von dem Dichter Jac. Sannazaro, den Summonte unter seinen Gewährsleuten nennt, und dessen Interesse für flämische Kunst daraus erhellt, dass er laut Summonte ein Christusbildchen von der Hand des Petrus Christus besass. Sannazaro weilte als Begleiter Friedrichs von Aragonien, des unglücklichen Sohnes Ferdinands I., 1502 vorübergehend in Flandern. Man möchte, wenn man bedenkt, dass schon Alfons I. und sein Urenkel Luigi d'Aragona Interesse für Arbeiten des Jan hatten, ge-

¹⁾ Bibliographie zu Summonte in Nap. Nob., N. F. III 42 Anm.

²⁾ Massgebend für die künftige Forschung allein der neue Abdruck Nicolinis. Die früher gedruckten Auszüge des Summonte-Briefes (vgl. G. Ceci, Saggio di una Bibliogr. per la Storia d. Arte figur. etc., 1911 p. 5 f.), darunter auch der bisher vielfach benutzte von Fabriczy in Repert. f. Kstwiss., 30 (1907) 143/68, sind nur noch ihres Kommentars wegen heranzuziehen.

³⁾ Die abfällige Meinung von G. Morelli (I. Lermoloeff, Le Opere dei Maestri ital. nelle Gall. di Monaco, Dresda e Berlino, 1884; deutsch: Die Gal. zu Münch. und Dresd. 1891 p. 239 ff.) über die Glaubwürdigkeit Summontes ist unberechtigt.

⁴⁾ „Prima“ hat nicht den Doppelsinn des deutschen „zuerst“, sondern ist hier — wie Herr Prof. Dr. v. Wartburg, Leipzig, zu bestätigen die Güte hatte — mit „anfangs“ d.h. bevor Jan zur Ölmalerei überging, wiederzugeben.

radezu von einer Affinität des spanischen Hauses Aragonien in Bezug auf Flandern reden. Wenig wahrscheinlich ist jedenfalls, dass der von Summonte nicht genannte Justus van Gent, der nicht lange vorher in Italien war und allerdings selbst minierte, eine derartige lückenhafte Kenntnis über Jan verbreitet habe. Denn es bleibt auffällig, dass Summonte Jan ausdrücklich als Miniaturisten und nicht auch als Ölmaler aufführt, da doch schon Facio genaue Nachrichten über drei Ölbilder von der Hand Jans hatte, und da doch eine gewisse Vorstellung davon auch späterhin in Neapel nie ganz erstorben ist (siehe p. 33 f.). Von einer Verwendung der Summontestelle über die miniaturistische Tätigkeit Jans als quellenmässiger Beleg¹⁾ für dessen auf stil-kritischem Wege ermittelten Anteil am Turin-Mailänder Stundenbuch ist zu warnen, solange nicht klar wird, wie Summonte zu seiner Angabe kam. Fraglich erscheint auch, ob seine überaus anschauliche Beschreibung²⁾ eines aus Flandern stammenden Bildes des Heil. Georg (Öl auf Holz), das Colantonio kopiert habe (die Kopie laut Summonte 1523/24 im Besitz von Isabella, der Witwe des Giangaleazzo Sforza, Herzogs von Mailand, zu Neapel) wirklich, wie Nicolini (a. a. O. p. 145) will, auf jenen von Jan gemalten Heil. Georg zu beziehen ist, den Alfons I. 1444 in Valencia aufkaufen liess. Das Valencianer Bild mass laut Aussage der

¹⁾ Friedländer, Von Eyck bis Bruegel, 1906 p. 13; ders., Einleit. zur zitierten Lichtdruckmappe, 1921 p. 22; ders., Die van Eyck, Petrus Christus, 1924 p. 68.

²⁾ Diese in der deutschen Eyckforschung bisher nicht beachtete Stelle lautet (Napoli. Nobiliss., N. F. III 126):

„Similmente fe' [Colantonio] dell'immagine di san Giorgio, che venne pure da Fiandra, in tabula, in spacio di circa doi palmi e mezzo per banda delle quattro: opera assai laudata, dove si vede lo cavaleiro tutto inclinato incumbensque penitus in hastam, la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta, passata tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che già gonfiata, faceva una certa borsa in fora. Era, ad vedere, il bon cavaleiro tanto dato avanti e sforzato contro il dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso dalla sella. In la sinistra gamba riverberava la imagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio. In lo arcione della sella apparea una certa ruggia, la quale, in quel campo lucido di ferro, si monstrava molto evidente. Insomma lo bon Colantonio la contrafece tutta questa pittura, di modo che non si discernea la sua da l'archetipo se non in un albero, che in quella era di rôvola e in questa costui ad bel studio la volse fare di castagno. Questo tale ritratto adesso è in Napoli in la guardarobba della illustrissima signora duchessa di Milano”.

Es handelt sich also um eine auf quadratischer Holztafel (tabula) gemalte Darstellung des berittenen Heiligen mit dem Drachen, der doch wohl links im Bilde anzunehmen ist, da er sich in der Rüstung des linken Beins seines Überwinders spiegelt. Für die Identifizierung des Bildes kommen insbesondere in Betracht: 1. der Rostfleck (ruggia, neapolitanisch für ruggine [freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. von Wartburg]), der sich auf dem Sattelbogen des Pferdes deutlich abhob; 2. der Baum im Bilde, der auf dem Original eine Eiche, auf der Kopie eine Kastanie war.

Ankaufsurkunde ¹⁾ 4 : 3 Palmen (d.i. etwa 85 : 63½ cm), das Neapolitaner Bild laut Summonte etwa 2½ : 2½ Palmen (d.i. etwa 53 : 53 cm). Beide Bilder müssen als verschollen gelten und können weder mit dem Heil. Georg bei Evelyn Mason ²⁾, noch mit dem unter dem Namen des Nisart gehenden Bilde des Mus. Arqueol. zu Palma de Mallorca ³⁾ identifiziert werden.

11. 1550/68: VASARI, GIORGIO (1511—1574), *Le Vite de piv eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimabve insino a' Tempi nostri etc.*, Florenz 1550; 2. Auflage ebenda 1568 unter dem Titel: *Le Vite de' piv eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori etc.*

Obwohl Vasaris Eyckgeschichte eine ausserordentliche Verbreitung gefunden hat und zu den am meisten wiederholten Fabeln der Kunstgeschichte zählt, ist sie in der durch die 2. Auflage verdrängten Fassung von 1550 ⁴⁾ bis heute fast nur bei Forschungen über die Technik der Ölmalerei herangezogen worden⁵⁾. Man hat sich mit der Feststellung begnügt, dass die Angaben der 2. Auflage im wesentlichen auch schon 1550 gedruckt waren — abgesehen natürlich von den Eycknotizen in der sogen. Giunta, dem Zusatzkapitel über die flämischen Maler (s.u.) — und dabei übersehen, dass gewisse scheinbar nur formale Änderungen z. T. doch erhebliche innere Akzentverschiebungen bedeuten.

Vasari redet in der 1. Auflage über Jan das erste Mal in der technischen Einleitung (Teil I p. 84: *Del dipingere à olio, in tauola, et sulle tele. Cap. XXI.*), wo er ihn als Erfinder, und zwar, wie er in einer merkwürdigen tautologischen Wendung sagt, als „*primo inuentore*“ der Ölmalerei bezeichnet und einige Bemerk-

¹⁾ Vgl. p. 5 Anm. 3.

²⁾ Abb. Ill. Souvenir, Exh. of Flem. and Belg. Art, London 1927 Fig. 20; Oud-Holland, 1927 p. 67; E. Renders, Van der Weyden — Flémalle — Campin, 1931, II Taf. 6 (vgl. Hulin de Loo in Bull. de l'Acad. Roy. de Belg., Classe d. B.-Arts, VII, 1925 p. 100/04).

³⁾ Abb. bei A. Michel, Hist. de l'Art, III 781.

⁴⁾ 1550 ist das Datum des Erscheinens der 1. Aufl., deren Manuskript jedoch schon seit um 1540 vorbereitet und 1549 dem Verleger überreicht wurde. Die 1. Aufl. enthält also jene Vorstellung, die Vasari 1540/49 von Jan hatte. Die 2. Aufl., deren Textgestaltung seit 1562 stattfindet, trägt das Datum 1568 (die Widmung an Cosimo de' Medici ist vom 9.1.1568) und gelangte in diesem Jahr in den Handel, doch waren Teil I und II bereits 1564 ausgedruckt. Die Durchsicht des Textes der Antonello-Vita ist also zwischen 1562 und 1564 zu datieren. Vgl. U. Scoti-Bertinelli, G. Vasari scrittore, 1905; W. Kallab, Vasaristudien (Quellenschr. f. Kstgesch., N. F. XV), 1908.

⁵⁾ Eastlake, Materials for a Hist. of Oil Painting, 1847; E. Berger, Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Tempera-Malerei des Mittelalt., 1897 p. 247/57.

kungen über drei seiner Bilder macht. Diese Stelle (im folgenden stets mit Vas. I a bezeichnet) erscheint 1568 völlig unverändert. Weiter hat Vasari 1550 in der Vita des Antonello da Messina (Teil II p. 379/84) jenen grossen Exkurs über Jan (im folgenden mit Vas. I b bezeichnet), der 1568 die oben erwähnten Veränderungen erleidet (Vas. II b). Dazu treten die Erwähnungen Jans, sowie Huberts, der damit zuerst namentlich in die in Italien erscheinende Literatur eingeführt wird, in dem Zusatzkapitel der Ausgabe von 1568 („Di Diversi [Pittori Fiamminghi]“, Teil III Band II p. 857 f.) — Angaben, die also nur in dieser zweiten Ausgabe vorkommen (Vas. II c) und im Rahmen dieser Untersuchung erst später, im Kommentar zu Guicciardini (p. 67/69), behandelt werden können.

Bei den Veränderungen von Vas. I b zu Vas. II b handelt es sich zunächst um solche formalen Verbesserungen, die, wie wir wissen, der mit künstlerischen Aufträgen überhäufte Aretiner von seinen Mitarbeitern, darunter vor allem von Vincenzo Borghini und Silvano Razzi, ausführen liess. Aber schon Eastlake¹⁾ machte auf den sonderbaren Ersatz der „olii“, die Aless. Baldovinetti, Pesello und andere in Italien bereits vor dem Auftreten Antonellos als Bindemittel benutzt haben sollten, durch die unbestimmteren „colori“ in Vas. II b aufmerksam. Könnte es hier noch zweifelhaft erscheinen, ob dieser Ersatz in bestimmter Absicht vorgenommen wurde, so zielen die Veränderungen in der den zweiten Abschnitt der Antonello-Vita bildenden eigentlichen Eyckgeschichte (1550: Teil II p. 380 Zeile 10 von unten bis p. 382 Zeile 17 von oben; 1568: Teil I und II p. 375 Zeile 14 von unten bis p. 376 Zeile 24 von oben) klar in die Richtung, das Verdienst Jans zu präzisieren. Nicht er allein, „anzi tutti i pittori del mondo“ hätten das von ihm hergestellte Bindemittel ersehnt, und als sie dann davon erfahren hätten, wäre jener nicht nur gelobt und gepriesen, sondern auch beneidet worden. Hierbei interessiert noch besonders das vermehrte Vorkommen von Bezeichnungen wie „inuenzione“ und „segreto“²⁾. Offenbar sollte Vas. I b zwar

¹⁾ Eastlake a. a. O. p. 203 Anm.

²⁾ Verf. lässt hier unberücksichtigt jene Veränderung von „stillando continouamente olii“ in „far di molti olij“, die Eastlake (a. a. O. p. 204 Anm.) für „the most important of the few corrections which the biographer thought it necessary to make“ hielt. Malöle liessen sich schliesslich auch auf anderem Wege als durch Destillieren reinigen bzw. für den Gebrauch fertig machen.

wiederholt, aber in Übereinstimmung mit der Aussage von Vas. I a derart zurechtgemacht werden, dass Jan als Erfinder eines erstmals aus Öl bereiteten Malmittels, d. h. als Erfinder der Ölmalerei schlechthin erschien, während in Vas. I b nur zum Ausdruck gebracht war, er habe nicht näher bezeichnete Öle, die bisher zur Herstellung des Malmittels verwendet wurden, durch solche aus Leinsamen und Nüssen ersetzt (vielleicht auch noch andere nicht näher bezeichnete Ingredienzien dazu genommen) und somit das Malmittel soweit verbessert, dass es sich erstmalig in zweckentsprechender Weise mit den Farben vermischen liess. Es könnte eingeworfen werden, dass ja schon Vas. I a von Jan als einem „primo inuentore“ der Ölmalerei sprach. Massgebend für die Eruierung der Vorstellung Vasaris 1550 kann jedoch nur der aufs Genaueste spezifizierte Bericht in Vas. I b sein. Für die Sorglosigkeit des Bearbeiters der zweiten Auflage — ob Vasari, Borghini oder ein anderer, bleibe dahingestellt — spricht, dass der Schlusspassus der Antonello-Vita, der die Bedenken Vasaris an der Originalität der angeblichen Erfindung Jans enthält (1550: Teil II p. 385 Zeile 8 von unten bis Schluss der Vita; 1568: Teil I und II p. 378 Zeile 9 von oben bis Schluss), nicht gestrichen wurde. Auch tritt in seltsamen Widerspruch zu der neuen Darstellung ein wohl von Vasari selbst herrührender Zusatz der Ausgabe von 1568 in der Vita des A. Gaddi, wo es bei Erwähnung des Trattato della Pittura (um 1390) von dessen Schüler Cennini heisst: „trattò . . . del macinare i colori a olio, per far campi, rossi azurri, verdi e d'altre maniere: E de' mordenti per mettere d'oro, ma non già p[er] figure“ (1568 Teil I p. 198). Während also in der Antonello-Vita selbst jene Angaben sorgfältig getilgt wurden, die die Verwendung des Öles zur Herstellung des Malmittels vor dem Auftreten Jans betrafen — mit Ausnahme des Schlusspassus, der übersehen wurde oder nicht geopfert werden sollte — tauchte einige Kapitel weiter vorn die Behauptung auf, bereits Cennini habe von der Verwendung des Öles in der Malerei gehandelt. Daraus ergibt sich, dass die in ihrer Bedeutung bisher nicht klar erkannte Änderung von Vas. I b zu Vas. II b zu bedenklichen Widersprüchen geführt hat, die die durch den Wortlaut des Schlusspassus schon 1550 ermöglichten Zweifel an der Richtigkeit der ganzen Eyckgeschichte in unerwünschter Weise steigern mussten und, wie im 1. Hauptteil angedeutet (siehe p. 33), auch gesteigert haben.

Das Motiv für die soeben ermittelte Akzentverschiebung in Vasaris Eyckgeschichte zu finden, kann erst weiter unten versucht werden (siehe p. 68). Hier handelt es sich um die Fragen, ob und wo Vasari Material für Vas. I a und Vas. I b gefunden hat, und wie die Komposition der Antonello-Vita geschah. Wir müssen uns dabei erinnern, dass Jan seinen ganz bestimmten Platz in dem stolzen Tempel hat, den der Aretiner der Kunst seines Vaterlandes errichtet. Vasari unterscheidet drei Zeitalter der Kunst, ein erstes von Cimabue bis Bicci di Lorenzo (Ducento und Trecento), ein zweites von Masaccio bis zum Schluss des Quattrocento und ein drittes von Leonardo bis zu seinem Höhe- und Wendepunkt, zu Michelangelo. Den ruhmreichen Anfängen der Kunst im ersten Zeitalter folgen im zweiten entscheidende Studien nach der Natur und bedeutungsvolle Verbesserungen der Technik. Eine dieser Verbesserungen betrifft die Ölmalerei, die nun erst allgemein werden konnte, und Vasari zufolge ist sie Jan zu danken. Jan spielt für Italien die Rolle einer von aussen her wirkenden Kraft und interessiert den Aretiner überhaupt nur in technischer Beziehung. Auch die Schilderung seines Wesens, eine Schilderung, die offenkundige Renaissancezüge trägt und sehr an die übliche Auffassung von dem Grübler Leonardo erinnert, dient nur dazu, das Wunder der technischen Neuerung sozusagen psychologisch vorzubereiten und zu erklären. Im übrigen fällt Jans Wirken ja in jene zweite der von Vasari unterschiedenen Kunstperioden, die für ihn gleich der ersten nicht so sehr um ihrer selbst willen studiert wird, sondern vor allem deshalb, weil sie den Weg bereitet für die Entwicklung der Kunst bis zu ihrem von ihm statuierten eigentlichen Höhepunkt. Diese Vorüberlegung charakterisiert die Angaben Vasaris von vorn herein als das, was sie sind: keine Biographie, die, wie gesagt wurde, in wesentlichen Punkten lückenhaft ist, sondern die an eine gleichsam mythisch erscheinende, ferne Persönlichkeit geknüpfte Schilderung des Entstehens einer neuen Technik, der ihn Urheber durch die anekdotische Ausschmückung des Vorgangs eine liebenswürdige Anschaulichkeit verlieh.

Indem wir dazu übergehen, die Angaben Vasaris im einzelnen zu prüfen, handeln wir zunächst von der von ihm als ersten vorgenommenen Verbindung von Jan und Antonello, sodann von der angeblichen Rolle Jans als Verbesserer der Ölmalerei, schliess-

lich von dem Versuch, Jans Werk durch Aufführung dreier Bilder zu veranschaulichen.

Was den ersten Punkt betrifft, so ist die freilich nur für einen Teil des Werks von Antonello zutreffende allgemeine Verwandtschaft mit flämischer Kunst vor Vasari bereits von Michiel empfunden worden. Michiel war es, der an Antonelles Heil. Hieronymus, bei dem er auch an Jan dachte, das täuschend Wahre hervorgehoben hatte, nachdem schon früher M. A. Coccio (Sabellicus) in Bezug auf Antonellos Altarbild in S. Cassiano (Fragmente in der Wiener Staatsgalerie) geurteilt hatte, er male, was er wolle, und es fehle seinen Bildern nur an der Seele, die man nicht malen könne ¹⁾. Ob dieser stilistischen Filiation Antonellos mit der flämischen Kunst in der venezianischen Tradition eine solche in technischer Hinsicht entsprochen habe, lässt sich an Hand der Quellen nicht belegen, möchte jedoch vermutet werden, da ohne sie die ganze Antonellogeschichte Vasaris leeres Gerede wäre. Es sei daran erinnert, dass der in den wertvollsten Partien seiner Kunsttopographie Venedigs auf Michiel fussende Sansovino den Antonello 1581 zweimal als Erfinder der Ölmalerei bezeichnet, eine Behauptung, die nur dann gegen Vasari gerichtet sein kann, wenn Antonello auch vor 1550 schon in der venezianischen Tradition als Ölmaler lebte (vgl. p. 25). Überdies scheint die Konzeption der Antonellogeschichte Vasaris in Venedig und nicht in Neapel stattgehabt zu haben. Vasari weilte zwar 1544/45, zu einer Zeit also, als das Manuskript der Viten bereits in Arbeit war ²⁾, in Neapel, wo er unter anderen für das Kloster S. Anna de' Lombardi malte ³⁾. Hätte er dort von dem durch Summonte verbreiteten Wissen Kunde erhalten, wonach Antonello Schüler des in der Technik (pratica) und Farbenmischung (tempera) der Flamen bewanderten Colantonio gewesen sei, so würde dieser dem Summonte sehr gut bekannte Colantonio zum mindesten dem Namen nach in den Viten vertreten sein. Denn es kann, selbst für den Fall, dass etwas Wahres an der von der neapolitanischen Historiographie gerügten Geringschätzung Vasaris für die dortige Kunst sein sollte, nicht wohl behauptet werden, dass

¹⁾ Sabellicus, De Venetae Urbis Situ, um 1492. Ähnlich Marin Sanudo in seiner handschriftlichen Chronik (1493): So gut wie lebend, es fehle nur die Seele. Vgl. Gronau in Rep. f. Kunstwiss., 20 (1897) 350.

²⁾ Vgl. p. 52 Anm. 4.

³⁾ Kallab a. a. O. p. 75 f., 249 f., 255.

er dem freilich ungleich berühmteren Flamen Jan zuliebe den Neapolitaner ganz habe unter den Tisch fallen lassen. Summontes Geschichtsentwurf, der in seiner Mitteilung über das Lehrverhältnis Antonellos zu Colantonio den wirklichen Sachverhalt festzuhalten scheint, hätte sich nach passender Umformung sogar für die Einsetzung Jans als *Deus ex machina* geeignet, sodass es wohl nicht Geringschätzung Colantonios, sondern Unkenntnis Summontes gewesen ist, die Vasari dazu führte, den Sizilianer Antonello zum Vermittler zwischen Flandern und Italien zu machen. Selbstverständlich hat Vasari in diesem Punkte nicht gefälscht, da er weder von der Lebenszeit Antonellos, noch von der des Jan eine klare Vorstellung hatte ¹⁾.

Was die literarischen Grundlagen von Vasaris Darstellung der Erfindung Jans anlangt, so ist darauf z. T. bereits in obigem aufmerksam gemacht worden. Alle italienischen Quellen vor Vasari stimmten in der hohen Wertschätzung Jans überein. Jan galt dem italienischen Quattrocento, meist ohne weitere Begründung, als der grösste Maler des Auslandes, und schon Filarete hatte, indem er als einziger Jans Ruhm zu spezifizieren suchte, festgehalten, dass Jan und neben ihm Roger die besten Vertreter der Ölmalerei waren. Dass Vasari den Traktat des Filarete schon vor 1550 zu Gesicht bekommen hatte, ist nicht beweisbar. Er redet erst 1568 davon, und zwar recht abfällig, indem er seinem Autor „*poco giudizio*“ zubilligt, „*in mettersi a far quello, che non sapeua*“ (1568: Teil II p. 348). Dennoch ist der innere und äussere Zusammenhang der Eyckstelle bei Filarete mit Vas. I a ganz augenfällig (vgl. p. 41), und es wäre sonderbar, wenn Vasari, der zwar kein Literat war, sich aber als Maltheoretiker doch sehr umgetan hat, vor 1550 gar nichts von dem Traktat gewusst hätte, der seit damals über 80 Jahren zu den geschätztesten Lehrbüchern der Kunst gehörte und in zahlreichen Abschriften verbreitet war, davon eine auch im Palazzo Medici ²⁾. Sollte er ihn vor 1550 wirklich übersehen haben, so muss jedenfalls angenommen werden, dass jene von Filarete festgehaltene Tradition von dem Ölmaler Jan auch zu Vasari gelangt ist. Nun war die der Hochrenaissance besonders liegende Idee von schöpferischen Ur-

¹⁾ Über die Unmöglichkeit, dass Antonello den Jan am Leben angetroffen haben könnte, und die Unwahrscheinlichkeit einer Reise des ersteren nach dem Norden hat Gronau gehandelt (a. a. O. p. 353/61).

²⁾ Kallab a. a. O. p. 344/47.

sprung der Künste eigentlich schon in der Filaretestelle beschlossen, und es bedurfte nur der Dazwischenkunft des Aretiners, um daraus in Vas. I b jene wie eine Anekdote erzählte Eyckgeschichte zu schaffen, die jedenfalls eine der persönlichsten Leistungen Vasaris darstellt. Es ist bezeichnend für das namentlich auf das Technische gerichtete Interesse der Hochrenaissance, dass alles getan ist, um den Vorgang der Erfindung als solchen glaubhaft und einprägsam zu machen. Und doch stand auch der vom Praktiker untrennbare Theoretiker Vasari hier auf den Schultern seiner Vorgänger. Wenn von der Kritik vorgebracht wurde, Vasari habe sich nicht darum gekümmert, was bereits im Quattrocento über die Ölmalerei geschrieben wurde, und grob geirrt, indem er diese erst mit Jan beginnen liess, so ist darauf folgendes zu erwidern. Es ist richtig, dass Vasari, wie von Filaretos Traktat, auch von dem Cenninis, der ihm in dem Exemplar des Goldschmieds Giuliano Morelli vorlag, erst 1568 redet, doch wäre es auch hier unvorstellbar, dass er nicht schon vor 1550 Kunde gehabt hätte von den Vorschriften des Cennini, zu denen die Fassung von Vas. I b durchaus nicht in Gegensatz tritt, da sie nur die Verbesserung eines öligen Malmittels, nicht, wie Vas. I a und Vas. II b, die Erstanwendung eines solchen zum Gegenstand hat. Cenninis Vorschriften über die Ölmalerei in der Art der Deutschen (im Sinne von Ultramontanen) ¹⁾ weisen nicht die Unrichtigkeit von Vas. I b nach, wie zuerst Tambroni ²⁾ wollte, sondern enthalten alle die Elemente, unter anderm schon die Warnung vor der Sonne ³⁾, die sich in der abgerundeten Erzählung von Vas. I b wiederfinden. Dieses Überliefern technischer Vorschriften ist offenbar das Reguläre, steht doch auch Cenninis Traktat in dieser Hinsicht in der Reihe der bis auf Plinius zurückgehenden Malerbücher, von denen insbesondere die *Schedula* des Theophilus ⁴⁾ bemerkenswert frühe Angaben über die Verwendung des Öles in der Malerei enthalten, wenn sie auch nicht eine Technik voraussetzen, wie sie erst um und nach 1400 in Flandern entwickelt worden ist. Wenn wir hier versuchen, die Eyckstelle bei Filarete als Quelle für Vasari I a, die technischen Anweisungen des Cennini als Quelle für die entsprechenden Partien in Vas. I b

¹⁾ Ausg. A. Ilg, *Quellenschr. f. Kunstgesch.*, I, N. Ausg. 1888 p. 60.

²⁾ Gius. Tambroni, *Di Cennino Cennini*, 1821.

³⁾ Ausg. Ilg a. a. O. p. 103.

⁴⁾ Ausg. Ilg, *Quellenschr. f. Kunstgesch.*, VII, N. Ausg. 1888.

nachzuweisen, so sehen wir damit zum ersten Male in der Geschichte der Eyckliteratur die Abhängigkeit einer späteren Quelle von einer früheren für möglich an, da bisher nur literarisch nicht fassbare Traditionen erschlossen werden konnten. Sehr verlockend scheint denn auch die vielfach angenommene Ableitung der Schilderung Jans als eines grüblerischen und vorwärtsstrebenden Menschen aus Facio. Aber Becker hat dadurch, dass er die betreffenden Stellen nebeneinander abdruckte ¹⁾, doch nur erweisen können, dass die Ähnlichkeit äusserlich ist. Es ist bereits oben bemerkt worden, dass die Schilderung Jans bei Vasari Hochrenaissancezüge trägt und in ihrer weit über Facio hinausgehenden psychologischen Vertiefung die notwendige Ergänzung der ganzen Erfindungsgeschichte darstellt. Warum sollte sie Vasari nicht ad hoc neu geschaffen haben? Dass er den Liber des Facio zu Gesicht bekommen hat, ist nicht wahrscheinlich, da sich das einzige bekannt gewordene Exemplar bis 1550 im Besitz Ferdinands von Aragonien befand ²⁾. Gesetzt auch den Fall, es habe Vasari eine auf Facio zurückgehende bzw. durch ihn festgehaltene Überlieferung bezüglich der Wesensart Jans erreicht, so würde er in diesem Falle Facio gegenüber ebenso sehr selbständig geblieben sein, wie umgekehrt Facio ihm in Bezug auf Eindringlichkeit der Bildbeschreibung weit überlegen ist.

Für den besonders aufschlussreichen dritten Teil unserer Analyse ist an die betreffenden Ausführungen im 1. Hauptteil (siehe p. 8) anzuknüpfen. Vasari erwähnt drei Bilder Jans, darunter zweimal (Vas. I a und Vas. I b) eine Tafel „con molte figure“ bei Alfons I. in Neapel. Den Gegenstand nennt er nicht, da jedoch als nächstes Bild in Vas. I a eine Badestube (stufa) bei Federigo II., Herzog von Urbino, erscheint, die offenbar mit dem von Facio beschriebenen Frauenbad bei Alfons I. identisch ist, darf geschlossen werden, unter der Tafel „con molte figure“ sei der ebenfalls von Facio beschriebene Altar des G. B. Lomellino zu verstehen ³⁾. Beide Werke kennt er ebensowenig wie die Tafel des

¹⁾ Becker a. a. O. p. 66 f. ²⁾ Vgl. p. 38 Anm. 1.

³⁾ Dominici (Vite, 1742/45 III 63 f.) wollte unter der Tafel „con molte figure“ jene vielbesprochene Anbetung der Könige verstehen, die neuerdings aus der Barbarikirche in den Castelnovo zurückgekehrt ist. Er wusste von ihr zu erzählen, dass sie von dem Zingaro teilweise übermalt wurde (vgl. oben p. 34), konnte jedoch damit nicht erklären, dass dieses Bild keine Arbeit Jans, sondern späteren Datums ist. Vgl. auch Rolfs, *Gesch. d. Malerei Neapels*, 1910 p. 147 ff.; K. Frey, *Scritte da M. Vasari*, 1911 p. 122 Anm.; Nicolini in *Nap. Nob.*, N. F. III 137.

Antonello in S. Cassiano zu Venedig, sondern weiss von ihnen wohl nur auf Grund einer Tradition. Dagegen könnte er das dritte der von ihm als Arbeiten Jans aufgeführten Bilder, den (verschollenen) Heil. Hieronymus bei Lorenzo de' Medici, den er hiermit in die Literatur einführt, noch gesehen haben. Aber auch bei diesem Bild beschränkt er sich auf blosser Nennung, ohne ein eigene Beobachtung verratendes Urteil abzugeben, sodass wir uns gezwungen sehen, dass dürftige Inventar Lorenzos von 1492 aufzuschlagen (vgl. p. 7 f.), um uns eine ungefähre Vorstellung von dem Bilde zu machen ¹⁾. Dieses Schweigen Vasaris über die künstlerischen Qualitäten der Bilder Jans sowohl, wie der übrigen in den Viten erwähnten alten Flamen ist sehr bezeichnend für den Wandel der Anschauungen von Früh- und Hochrenaissance. Man schätzt diese Bilder nicht mehr wie Facio um ihrer Lebenswahrheit und feinen Ausführung willen, sondern als technische Wunderwerke, rühmt die Leuchtkraft (*lustro*) und Schönheit (*vaghezza*) der Farben und hebt hervor, dass sie abwaschbar und unempfindlich gegen Stoss seien. Die Bewunderung der „*bellezza delle figure*“ des nach Neapel gelangten Bildes Jans wird ausdrücklich durch den Zusatz der „*nouità di quella inuentione di colorito*“ erklärt. Die Nichtanwendung der ästhetischen Grundbegriffe Vasaris, des „*disegno*“ und der „*inuentione*“ (im Sinne von Inhalt) scheint also deutlich genug: diese kostbaren Antiquitäten werden um ihrer farbentechnischen Vorzüge willen geschätzt und das Epitheton eines „*pittore molto stimato*“ dem Jan nur auf Grund seiner „*buona pratica*“ zugebilligt. Hätte Vasari nicht allen Grund, das Aufkommen der Ölmalerei an möglichst glänzende und hervorragende Leistungen ihres „*Erfinders*“ zu knüpfen, würde die Glorifizierung Jans kaum so einzigartig ausgefallen sein.

¹⁾ Friedländer (Der Kunstwanderer, 1924/25 p. 297 f.) möchte die Komposition dieses Bildes in zwei späteren Wiederholungen erkennen, die eine in Öl von Petrus Christus (Zuschr.) im Mus. Detroit, die andere al fresco von Dom. Ghirlandaio in Ognisanti zu Florenz (1482). Dazu fügt Anna Strümpell-Klapheck eine dritte Wiederholung, eine der späteren Miniaturen des Turin-Mailänder Stundenbuches (Marb. Jahrb. f. Kstwiss., II, 1925/26 p. 196, 206).

12. 1559: HEERE, LUCAS DE (1534—1584), *Ode auf den Genter Altar*, in: Den Hof en Boomgaard der Poë sien etc., Gent 1565; 2. Auflage Haarlem 1614.

Heeres¹⁾ Ode auf den Genter Altar, die, nachdem sie schon durch ihren Anschlag in St. Bavo ²⁾ eine starke Wirkungsmöglichkeit hatte, in der oben genannten Gedichtsammlung Den Hof en Boomgaard der Poë sien ³⁾ (1. Auflage [selten] p. 35/38; Text der 2. Aufl. [ebenfalls selten] bis auf die Interpunktion identisch) aufgenommen wurde, stellt das einzige erhaltene literarische Zeugnis des Malerdichters über die Eyck dar ⁴⁾. Die Würdigung dieses Gedichts, einer aus 23 bzw. 24 Vierzeilern bestehenden Ode, im Rahmen der Eyckliteratur ist bisher insofern nicht recht gelungen, als es seiner Form und seines panegyrischen Stils wegen von vorn herein in Misskredit stand ⁵⁾ und überdies sechs Jahre zu spät angesetzt wurde ⁶⁾. Es entstand jedoch schon anlässlich der 23. Tagung des Ordens vom Goldenen Vlies in St. Bavo zu Gent (23.—25. 7. 1559), gleichzeitig mit Heeres Altarbild (Salomo und die Königin von Saba) für dieselbe Kirche (bez. und 1559 dat.) und gleichzeitig mit der Vollendung der Coxieschen Kopie des Genter Altars, deren Zustandekommen, wie im 1. Hauptteil ausgeführt, Heere zu seiner Ode angeregt zu haben scheint. Jedenfalls ist sie von den Arbeiten des Heere befreundeten Vaerne-wijck unabhängig. Der persönlichste Teil an ihr ist zweifellos die Beschreibung und Würdigung des Altars selbst, obwohl erstere im einzelnen sowohl ungleichmässig (auffallend flüchtig die der sogenannten Anbetung des Lammes), als auch unvollständig ist (es fehlen alle Bilder der Aussenseite und von der Innenseite die Tafeln mit den musizierenden Engeln, den Pilgern und Eremiten).

¹⁾ Über Heere siehe J. G. Frederiks und F. J. van den Branden, Biogr. Woordenboek der nederl. Letterkunde, Amsterd. 1891.

²⁾ Mander, Schilder-Boeck, Het Leven der doerl. nederl. Schilders, 1604 folio 201.

³⁾ Literarische Würdigung des Hof en Boomgaard von Heere durch S. Eringa in Neophilologus, II (1917) 161/77.

⁴⁾ Heere schrieb dem Zeugnis seines Schülers Mander (a. a. O. f. 198, 256) zufolge in Reimen die Biogr. der fläm. Maler (Het Leven der Schilders). Schon Mander bezeichnete dieses Werk als verschollen. Angebliche Reste davon, die in der niederl. und französ. Lit. des 19. Jahrh. spukten, und in denen auch von den „Broeders van Eycke“ die Rede ist, haben sich als Fälschung erwiesen. Vgl. V. van der Haeghen, Mém. sur des Doc. faux etc., Brüssel 1899 p. 75 ff.

⁵⁾ So auch wieder bei Post, Jahrb. d. pr. Kunstslgen, 42 (1921) 67 („bezeichnenderweise eine Dichtung“).

⁶⁾ Sogar Weale (a. a. O. p. LXXVII) bringt die Ode unter dem Datum 1565, obwohl er über ihre Entstehung richtige Angaben macht.

ten, sowie die Grisailen über Adam und Eva). In der Verbindung guter Kennerschaft, passabler Bildbeschreibung, eigenem Raisonement (Verwunderung, dass über den Lehrer der Brüder gar nichts bekannt sei, dass sie sozusagen aus dem Nichts heraus hervorgetreten seien) und dichterischer Phantasie (Bezeichnung Jans als flämischer Apelles¹⁾, des Genter Altars als himmlischer Schatz und als ein See, überreich an Gnaden) steht Heere selbstständig und führend da. Das Verdienst, wenn anders dies ein Verdienst war, Huberts Namen als erster von allen Eyckschriftstellern ausgesprochen zu haben, muss er nun an Beatis abtreten. Immerhin hat er diesen Namen als erster richtig wiedergegeben.

13. Um 1560: GUEVARA, FELIPE DE (um 1500—1563), *Comentarios de la Pintura*, hrsg. erstmals von A. Ponz, Madrid 1788.

Die Datierung der Erwähnungen Jans in den Kommentaren des Gelehrten und St. Jacobsritters Guevara²⁾, eines Kammerherrn Karls V., ergibt sich daraus, dass die Viten Vasaris als bekannt vorauszusetzen sind. Gleichwohl bezieht Guevara sein Wissen über Jan nicht aus Vasari, sondern aus der allgemeinen höfischen Bildung seiner Zeit, wie es sich etwa schon in Lemaire verkörperte. Die Verbindung von Jan und Roger, die er mit Patenier zu den Gründern der flämischen Malerschule erhebt, ist die alte, die schon Cyriak, Filarete und Santi hergestellt hatten. Merkwürdig ist die sonst nicht vorkommende Zuordnung Pateniers. Sie geschieht wohl selbständig. Guevara hatte als Sammler auch von niederländischen Bildern eine genügend gute Anschauung von niederländischer Kunst, für die er schon seiner Abstammung wegen — er war der Sohn des kaiserlichen Rats Diego de Guevara (siehe p. 44) aus dessen freier Verbindung mit einer flämischen Handwerkerstochter — ein besonderes Interesse haben mochte.

¹⁾ Oder sollte hier die freie Verwendung eines ähnlichen Vergleiches in Jans Grabchrift vorliegen? Über deren Datierung siehe oben p. 17.

²⁾ Über Guevara siehe J. Allende Salazar, D. Felipe Guevara, in *Archivo español de Arte etc.*, 1 (1925) 189/92, und F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Hist. del Arte esp.*, 1 (1923) 147 ff., wo auch Auszüge der *Comentarios* abgedruckt sind. Die betreffenden Stellen (nicht bei Weale) lauten (Ed. Ponz p. 3, 180 f.; Ed. Sánchez Cantón p. 154, 172): „En Italia la [i.e. Pintura] despertaron Raphael de Urbino y Michael Angelo. En Flandes Rugier y Joannes y Joaquín Patinier . . . En esto [i.e. el colorido] fueron excelentes los años pasados Joanes, Rugier, y los Artífices cercanos a aquel tiempo en Flandes, como en sus pinturas antiguas muy claramente se muestra”.

Eine spezielle Kenntnis der Kunst der Eyck besass er allerdings nicht. Auch hat er nicht, obwohl er 1540, also als reifer Mann, in Flandern weilte, Anschluss an die Genter Tradition gefunden, kennt und nennt vielmehr nur, wie vorher Lemaire, den Hofmaler Jan. Er rühmt seine und Rogers koloristischen Vorzüge, ohne eines seiner Bilder zu nennen. Dies ist umso bedauerlicher, als sein Vater zwei Bilder Jans besessen hatte ¹⁾.

14. 1560/69: VAERNEWIJCK, MARCUS VAN (1518—1569), *Vlaemsche Audvremdigheit*, Gent 1560 (2. Aufl. 1562).

Derselbe, *Nieu Tractaet en curte Beschrijvinghe van dat edel Graefscap van Vlaenderen*, Gent 1562.

Derselbe, *Den Spieghel der nederlandscher Audtheijt* (Ms. laut eigener Angabe 1561 vollendet und 1565 vor dem Druck nochmals übergangen), Gent 1568 (2. Aufl. Gent 1574 unter dem Titel: *De Historie van Belgis, demen anders noemen mach: Den Spieghel der nederlandscher Oudtheyt*; 3. Aufl. Brüssel 1619 unter dems. Titel).

Derselbe, *Van die beroerlicke Tijden in die Nederlanden* (entstanden 1566/68 als Chronik der religiösen Wirren der Niederlanden), Orig.-Ms. in der Universitätsbibl. Gent, hrsg. von F. van der Haeghen, Gent 1872/81, 5 Bände (franz. Übersetzung von H. van Duyse, Gent 1905/06).

Umfänglicher und bedeutender als die Angaben seines Freundes Heere sind die des Genter Patriziers Vaernewijck ²⁾, eines lokalpatriotischen Historikers, der durch Bildung und Reisen (er war 1550 in Italien) höhere Vergleichsmaßstäbe erworben hatte. Er, der sein Grab in St. Bavo zu Gent fand, darf geradezu — unbeschadet der Bedeutung Heeres — als *der* Eyckforscher der

¹⁾ Allende irrt, wenn er angibt (Archivo esp., I 191), die Verlobung des Arnolfini sei aus dem Nachlass des Felipe de Guevara in den Besitz des span. Königshauses gekommen. Das Bild wurde von 1516 von Diego de Guevara, der es wohl in Flandern erwarb, der Margarete von Österr. geschenkt u. wird erst 1556 mit dem Schiff, das Margarete von Ungarn, die Nachfolgerin ihrer Tante als Statthalterin der Niederlande, nach Spanien brachte, nach der Pyrenäenhalbinsel gekommen sein. Es erscheint im Nachlassinventar der Margarete v. Ung. (1558) unter dem Namen „Juanes de Hec“ (Rev. univ. de Arts, III, 1856 p. 141 Nr. 39) u. bleibt dann bis in den Anf. d. 19. Jahrh. in Madrid.

²⁾ Über Vaernewijck siehe J. G. Frederiks und F. J. van den Branden a. a. O.

ganzen Gruppe niederländischer Kunstschriftsteller der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeichnet werden. Aus unansehnlichen Anfängen heraus, einer kurzen Erwähnung des Genter Altars in *Vlaemsche Audvremdigheyt* von 1560 (Str. 92) ¹⁾ und einer wortreicheren Apotheose desselben Werks in *Nieu Tractaet* etc. von 1562 (Str. 102 und 121) ²⁾, die beide dem Wissen Heeres entsprechen, erwachsen jene beiden ausführlichen Exkurse im *Spiegel* etc. (Ausg. 1574 fol. CXIX—CXX) und in der oben zitierten Handschrift über die kalvinistischen Bilderstürme (Ausg. F. van der Haeghen, I 74 f., 143/46), deren Fülle an mehr oder minder interessanten Detailangaben weit über Heere hinausweist und es aufs Schmerzlichsste bedauern lässt, dass ein fünftes Werk, die sogenannte *Leecken Philosophie*, das laut *Vaernewijcks* eigener Angabe in seinem 20. Buch noch genauere Angaben („breeder bescheet“) über die *Eyck* bringen sollte, verschollen ist. Auch *Vaernewijck* ist als Quellenschriftsteller früher ³⁾ geringgeschätzt und seine Arbeiten als wüstes Gemenge unkritisch zusammengetragener Märchen bezeichnet worden. Als *Eycks* Schriftsteller sollte er besonders deshalb verdächtig sein, weil er anfangs wenig, später sehr viel mehr weiss. Die Textkritik vermag festzustellen, dass diese abfällige Meinung jedenfalls da unberechtigt ist, wo er Selbstgesehenes und Ereignisse aus der Zeitgeschichte notiert. Wenigstens gilt dies für seine *Eyck*angaben. In den Einzelheiten ist hier, soweit als möglich, versucht worden, Glaubwürdiges von Unglaubwürdigem zu trennen.

Wie für Heere steht auch für *Vaernewijck* die Würdigung des Genter Altars im Mittelpunkt der Darstellung. Die Analyse streckt sich hier auf die beiden oben genannten Partien im *Spiegel* und in der *Chronik* der Bilderstürme. *Vaernewijck* folgt da den Richtlinien der *Ode* ⁴⁾, die er im einzelnen zu ergänzen, ja geradezu zu ersetzen sucht. Er beschreibt sämtliche Tafeln der Innenseite

¹⁾ Abgedruckt in *Bull. d. Maatsch. van Geschied- en Oudheidkde te Gent*, 9 (1901) 200.

²⁾ Abgedruckt in *Bull. d. Maatsch. etc.*, 9 (1901) 200 f., und bei Greve, *De Bronnen van C. van Mander*, 1903 p. 90.

³⁾ So von Pacquot (*Mém. pour servir à l'Hist. littér. d. Pays-Bas*, 1763 I 268 f.).

⁴⁾ Dass *Vaernewijck* die *Ode* nicht nennt, scheint Verf., entgegen Greve (a. a. O. p. 79), kein Beweis dafür zu sein, dass das Gedicht erst nach 1568 in St. Bavo angeschlagen wurde. Übrigens setzt sich Greve selbst ins Unrecht, indem er anführt, *Mander* rede bezüglich des Anschlags der *Ode* aus eigener Erinnerung, denn *Mander* verliess *Gent* im Jahre 1568 und scheint nicht wieder dorthin zurückgekehrt zu sein.

(mit Ausnahme der Grisailen über Adam und Eva), wobei ihm der für sein Laientum charakteristische Deutungsfehler unterläuft, dass er die Figuren über der sogenannten Lammanbetung als Gottvater, Maria und Christus bezeichnet. Er beschreibt ferner einige Tafeln der Aussenseite und berücksichtigt hierbei auffallenderweise nicht die Tafeln mit den beiden Verkündigungspersonen und — dies ist weniger auffallend — die vier kleinen Bilder über dem Verkündigungsgemach. Originell ist seine Anschauung der Tafeln mit den Stammeseltern, die ihn ganz besonders interessieren — ein Umstand, der nicht nur an die Beschreibungen von Münzer und Beatis, sondern lebhaft auch an die Wertschätzung dieser beiden Bilder in der Kunsthistoriographie Belgiens zu Beginn des 19. Jahrhunderts erinnert. Vaernewijck stellt als erster die täuschende Plastik des rechten Fusses Adams und die peinlich genaue Hautdarstellung seines Leibes fest und bemerkt, dass Adams linker Arm (den er fälschlich als rechten bezeichnet) gleichsam von seinem Leibe durchleuchtet werde. Bei der Stammesmutter begnügt er sich dezent mit einem gelehrten Exkurs über die Art der von ihr dargebotenen Frucht. Mit derselben liebevollen Eindringlichkeit wird die von Heere vernachlässigte Anbetung des Lammes beschrieben. Vaernewijck beobachtet die Klarheit des Wassers im Lebensbrunnen, die feine Ausführung des Vegetabilischen auf der Wiese sowohl, wie in der Landschaft der Pilger- und Eremitentafeln, deren Bäume er zu identifizieren sucht. Von besonderem Interesse sind natürlich seine Bemerkungen über die Tafeln der Aussenseite, die er als einziger der ganzen Schriftstellergruppe behandelt. Er erkennt die Stifter richtig als solche, obwohl er ihre Namen nicht nennt ¹⁾, und bezeichnet sie als „hässliche Leute, nach der alten Mode gekleidet, aber insofern von gutem Geschmack, als sie mit ihrem Gelde nicht kargten und es an ein Werk hingen von solch einem Meister, den man wohl in tausend Jahren nicht finden mag, so gross und hervorragend ist er“. Womöglich noch erstaunlicher ist seine Beschreibung dessen, was er durch die Fenster des Verkündigungsgemaches sieht. Die Stadtvedute, die ja im 19. Jahr-

¹⁾ Greve (a. a. O. p. 46) baut auf seiner irrigen Meinung, Vaernewijck nenne die Namen der Stifter, die Hypothese auf, jener habe die Inschrift gekannt. In Wirklichkeit redet Vaernewijck nur von dem, was einem verständigen Betrachter des Altars durch den Augenschein auffallen konnte.

hundert besonders bewundert wurde, tut er ganz kurz ab, fügt aber hinzu, man sehe „nicht nur die Helligkeit des Tages, sondern auch den darüber ausgegossenen Schein der Sonne“¹⁾. Trotz einer gewissen Unklarheit dieser Stelle darf man hier von einer Entdeckung der luministischen Kunst der Eyck reden. In diesem Zusammenhang verdient Erwähnung, dass Vaernewijck auch das von Heere nur beiläufig erwähnte Triptychon des N. van Maelbeke zu Ypern als eigener Anschauung kennt und als erster Schriftsteller beschreibt²⁾. Dasselbe Streben, über Heere hinauszukommen, lässt sich schliesslich in seiner Gesamtwürdigung der Kunst der Eyck feststellen. Hatte jener den künstlerischen Wert des Genter Altars über den materiellen des Reichtums des Krösus gestellt und Jan den flämischen Apelles genannt, so verschiebt Vaernewijck dieses Bild, indem er den Genter Altar als einzigartiges Weltwunder einführt und ausdrücklich über die ihm freilich nur literarisch bekannten Werke des Apelles stellt. Diese Heraushebung ist umso bemerkenswerter, als ihm die Erzeugnisse der flämischen Kunst um bzw. nach 1400 primitiv erscheinen. Er nennt jene Epoche eine schlechte Zeit („so blent enen tijt“) und beruft sich dabei auf seine Kenntnis der „alten gemalten Tafeln und Glasfenster, die eine grosse Plumpheit verraten“. Einen ähnlichen Vergleich hat übrigens Lombard in seinem Brief an Vasari. Aus dieser von Heere bereits angedeuteten Schlüsselstellung der Eyck erwächst Vaernewijck dann das Bild Jans als eines durch „Geist, Verstand und Geduld“ seiner Zeit voraus-eilenden Meisters, und dieses Bild ist es auch, das durch Manders Rezeption kanonisch werden sollte.

¹⁾ Der Sinn der (oben frei übersetzten) Stelle „niet alleene den dach [bei Weale a. a. O. p. XC fälschlich „dach“] ghewacht, maer die claeheijt der zonne boven up den dach“ (Ed. F. van der Haeghen, I 146) wird durch Vaernewijcks Zusatz „Die schilders weten wel wat ic zegghe“ keineswegs klarer. Schwierigkeiten macht vor allem „ghewacht“. Verfasser möchte die zuerst von H. van Duyse (M. van Vaernewijck, *Troubles en Flandre au XVIe S.*, 1905, I 132) gegebene Erklärung durch „erwacht“ (neufflämisch: ontwaakt) mit einem Fragezeichen versehen, schon weil das Bild selbst die Deutung als Sonnenaufgang nicht klar an die Hand gibt. Weale (a. a. O. p. 33) redet von einem „clear evening light“. Sollte nicht einfach „ghemaekt“ zu lesen sein? Etwas befremdlich scheint auch die an spätere dichterische Wendungen erinnernde Angabe, der Schein der Sonne sei „up den dach“. An hochdeutsch „Dach“ ist hier natürlich nicht zu denken.

²⁾ Angesichts der neuerdings laut gewordenen Zweifel an der Echtheit dieses Triptychons (siehe p. 13 Anm. 1) kann hervorgehoben werden, dass Vaernewijck ausdrücklich von einem *alten* Bild, und zwar von einer unvollendeten Arbeit Jans redet.

15. 1561: GUICCIARDINI, LUIGI (1521—1589), *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore*, Antwerpen 1567 (Ms. 1561 abgeschlossen).

Dieses Hauptwerk des ursprünglich als Kaufmann nach dem Norden gekommenen Florentiner Historikers Guicciardini in Antwerpen (dort schon 1542 nachweisbar) stellt einen Vorläufer jener kompendiösen Erzeugnisse dar, wie sie besonders im 17. Jahrh. die Lebensarbeit der periegetischen Historiker bildeten. Offenbar angeregt von der „Storia Fiorentina dai Tempi di Cosimo de' Medici etc.“ seines grossen Onkels Francesco Guicciardini, hat sich dieser Florentiner in seiner Mussezeit eingehend mit der Geschichte und Topographie seiner Wahlheimat befasst. Sein Wissen um die Eyck, von dem er gleich zu Beginn eines Exkurses über die tüchtigsten Maler Flanderns Zeugnis ablegt (p. 97), ist stofflich mit dem der Gruppe Heere-Vaerne-wijck-Mander vergleichbar — als direkte Quelle kommt Heere in Frage (Vaerne-wijck scheidet aus chronologischen Gründen aus) — entbehrt jedoch jeder Anschauung und erinnert in der Häufung superlativischer Beiwörter wie „cosa importantissima & dignissima“ (für die Erfindung) und „eccellentissima tauola“ (für den Genter Altar) an die leere Pathetik seines gleich anschauungslosen Landsmanns Vasari. Es ist kein Zufall, dass Guicciardini, der Jan auf Grund von Vas. I a und I b als Ölmaler würdigt, seinerseits wieder, und zwar stellenweise wörtlich auf Vas. II c gewirkt hat, wobei chronologische Bedenken umso weniger bestehen, als sein Ms. bereits 1561 abgeschlossen ist, die Neubearbeitung der Viten jedoch erst 1562/64 erfolgt. Aus Guicciardini stammt auch das Datum 1410 (Erklärung im 1. Hauptteil p. 24), das in Vas. II c irrig als 1510 erscheint ¹⁾. Wer der Vermittler gewesen ist (vielleicht Guicciardini selbst oder Lampson), ist unbekannt. Es ist hierbei reinlich zu scheiden zwischen Vas. II c und den übrigen Eyckstellen der Viten, von denen, wie oben durchgeführt, Vas. I a und Vas. I b

¹⁾ Der wörtlichen Auslegung von Vas. II c zufolge hätte Hubert und nicht Jan van Eyck im Jahre 1410 die Ölmalerei erfunden, was denn auch von den Kommentatoren gelegentlich so angemerkt wurde. Gemeint ist jedoch zweifellos Jan, wie die betreffende Stelle in Vasaris „Vorlage“ Guicciardini beweist. Der Irrtum in Vas. II c ist wohl daraus zu erklären, dass dort die Einführung Huberts gleichsam in Klammern hinter der seines Bruders Jan erfolgt. Verfasser schlägt folgende Lesung vor: „Martino d'Olanda, Giouanni Eick da Bruggia (& Huberto suo fratello), che nel 1510 [recte: 1410] mise in luce l'inuentione, & modo di colorire a olio“. So fügt sich die Aussage von Vas. II c auch zu denen von Vas. I a und Vas. I b.

lediglich aus der italienischen Vorläuferliteratur abgeleitet werden können. Die Kritiker des 19. Jahrhunderts waren fest davon überzeugt, dass Vasari schon vor 1550 Nachrichten über die Eyck aus Flandern verarbeitet habe, die ihm durch Vermittlung eines seiner flämischen Freunde oder Schüler zugeflossen seien. Dem steht entgegen, dass das, was uns die drei Genter Periegeten über die dortige Eycktradition vor 1550 festhalten, bei Vasari fehlt, während das, was er hat — soweit es sich nicht um eigenes technisches Wissen handelt — nicht aus den Notizen der Genter Periegeten, sondern zwanglos aus denen von Filarete und Cennini abgeleitet werden kann. Hätte Vasari vor 1550 Anschluss an die nordische Eycküberlieferung gefunden, so würden wir in Vas. I a und b ungefähr das finden, was ihm erst in den 60er Jahren aus Guicciardini zufloss. Wer sollten zudem die Männer gewesen sein, die Vasari vor 1550 mit Nachrichten versorgten? Vor 1550 traten nachweislich mit ihm in Verbindung: Coxie, der indes während der Vorarbeiten an den Viten bereits wieder in der Heimat weilte (1539 in Mecheln, 1543 in Brüssel), ohne dass sich eine schriftliche Verbindung zwischen ihm und dem Vasarikreise bisher habe feststellen lassen, und Jan Stephan van Calcar, Vasaris „sehr lieber Freund“ (Le Vite, 1568 Teil III Band II p. 858), der schon seit der 30er Jahren ununterbrochen in Italien lebte und umgekehrt jede Verbindung mit der Heimat verloren zu haben scheint. Ausdrücklich als Gewährsleute Vasaris werden ferner genannt: der erst 1550 in Florenz eintreffende Jan van der Straet (Stradanus), der erst um 1554 in Italien (1556 in Florenz) nachweisbare Giov. Bologna, sowie Lampson, der nur schriftlich, und zwar auch erst nach 1550 mit Vasari in Verbindung trat ¹⁾. Diese drei Männer könnten also nur, wie für Lampson bereits angedeutet, Vas. II c befruchtet haben. Es besteht ferner die Möglichkeit, dass auf ihre mündlichen Gespräche und Anregungen bzw. schriftlichen Anfragen jene Veränderungen von Vas. I b zu Vas. II b zurückzuführen sind, die Jan aus einem Verbesserer des öligen Malmittels zum Erfinder der Ölmalerei schlechthin machten, Veränderungen, die dem augenblicklichen Bedürfnis nach Präzisierung des Ruhmes Jans entgegenkommen mochten, einer kritisch gestimmten späteren Epoche aber missfielen. Es sei angemerkt,

¹⁾ Vgl. p. 72 Anm. 2.

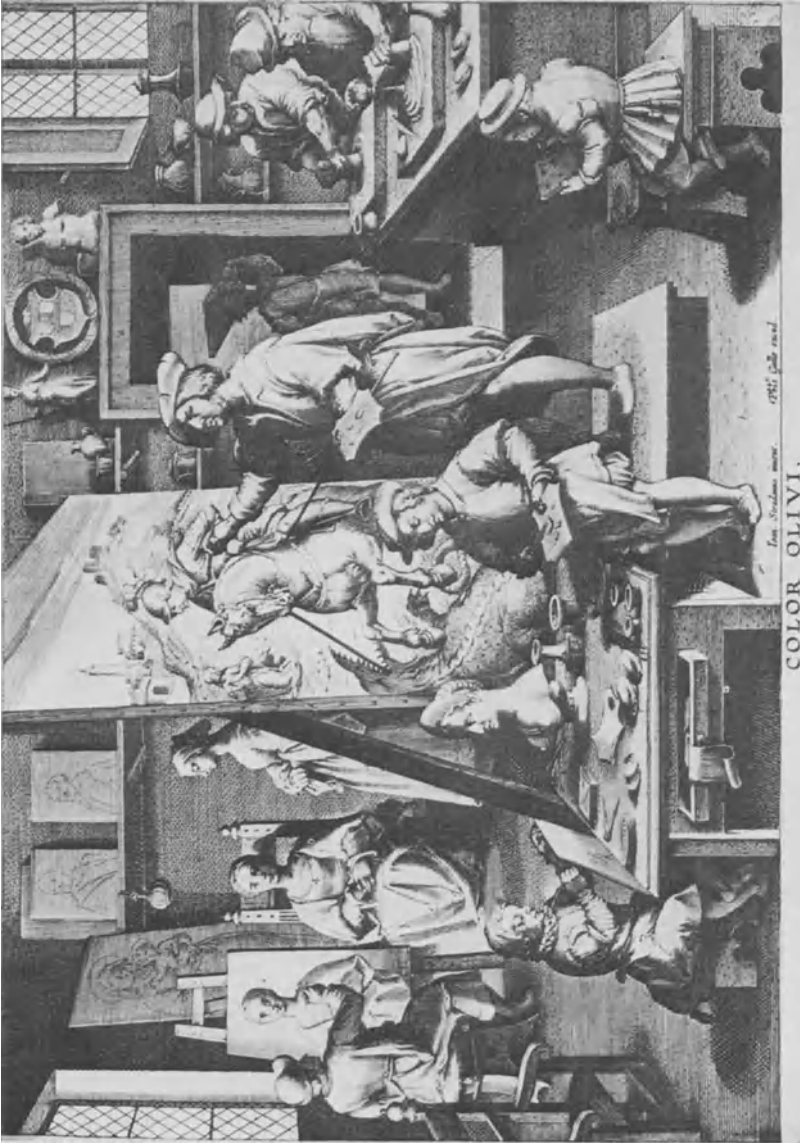


Abb. 3.

Angebliche Werkstatt von HUBERT und JAN VAN EYCK, gestochen von THEOD. GALLE nach J. VAN DER STRAET (um 1595). Vgl. p. 69. Anm. 1.

dass sowohl Stradanus, als auch Lampson den Eyckstoff behandelt haben, ersterer als Zeichner ¹⁾, letzterer als Dichter (siehe p. 71 f.), und beide in offenkundiger Abhängigkeit von Vasari.

16. 1565: LOMBARD, LAMBERT (1506—1566), *Brief vom 27. 4. 1565 aus Lüttich an Vasari in Florenz*, Orig. in den Uffizien in Flor., zuerst gedruckt von G. Gaye, Carteggio inedito d'Artisti dei Sec. XIV. XV. XVI., Band III (Florenz 1840) p. 173/78.

Der gelehrte Lütticher Maler und Architekt Lombard ²⁾ liefert in diesem Schreiben ³⁾, dem ersten und scheinbar auch dem einzigen, das er an Vasari richtete, gleichsam das bei Heere und Vaernewijck nur angedeutete Raisonement über das Verhältnis des damals modernen flämischen Humanisten zur Malerei der nordischen Frühzeit, von der er, offenbar angeregt von Vasaris Kunsttheorie, eine beachtenswerte Skizze entwirft. Wertkriterien für die Kunst der Gegenwart, die er gleich Vasari für einen absoluten Höhepunkt hält, sind ihm die „bontà“ und „naturalizza“ (etwa: Qualität und Naturnähe) der Kunstwerke, und diese beiden Eigenschaften seien früher nicht anzutreffen gewesen. Um besser imstande zu sein, die Kunst der nordischen Primitiven zu studieren, bittet er Vasari, den er in der Personalunion von Künstler und Kunstschriftsteller geradezu als sein Vorbild bezeichnet, ihm Zeichnungen nach Gemälden von Margaritone, Gaddi und Giotto zu senden, da er sie mit älteren flämischen Glasbildern und Bronzereliefs vergleichen wolle. In der Zeit von etwa 1200 bis an 1400 heran seien die Kunstwerke zwar eher Gebrauchsgegenstände gewesen und von einer Manier, die den mo-

¹⁾ Die Zeichnung des Stradanus (gestochen in den 1590er Jahren von Theod. Galle als Blatt 14 der bei Phil. Galle in Amsterdam erschien. Folge „Nova Reperta“) stellt die Werkstatt der Brüder van Eyck dar und weist nach dem Titel „Color Olivi“ die Legende „Colorem oliui commodum pictoribus, Inuenit insignis magister Eyckius“ auf. Das bisher anscheinend unpublizierte interessante Blatt — der alte Zani (Encicl. metod., 1/8, 1821 p. 157) erwähnt es flüchtig und mit z.T. falschen Angaben — mutet wie eine Illustration zu Vasari (1568) oder Guicciardini an. Merkwürdig ist, dass Stradanus den Jan hier einen Heil. Georg malen lässt. Es scheint ihn also eine Tradition bezüglich des 1444 in Valencia für Neapel erworbenen Bildes (vgl. p. 5 Anm. 3) erreicht zu haben, die für uns sonst nicht mehr greifbar ist. Siehe Abb. Tafel II.

²⁾ Über Lombard siehe F. V. Goethals, Hist. d. Lettres, d. Sciences et d. Arts Belg. etc., IV (1844) 38/47. Würdigung seiner Anschauungen von A. Goldschmidt in Jahrb. d. pr. Kstsgen, 40 (1919) 206/38.

³⁾ Nützliche franz. Übersetzung von Helbig in Bull. des Commissions Roy. d'Art et d'Arch., 31 (1892) 389/99.

deren Masstäben nicht entspreche, aber sie hätten ihm dennoch mehr zu denken gegeben als gewisse Dinge, die in den letzten hundert Jahren entstanden seien. Jan (Gaye a. o. a. O. p. 176 f.) habe dann den ersten entscheidenden Fortschritt gebracht, indem er „den Farbenkünstlern die Augen öffnete“. Von seinen Nachfolgern — der grösste unter ihnen Roger — habe ihn jedoch keiner übertroffen. Erst mit Schongauer und Dürer habe die nordische Malerei dann wieder ihren Aufschwung genommen.

Diese Inhaltsangabe macht besser als jede Umschreibung evident, wie sehr sich der Aspekt der Eyck im Laufe der vorangegangenen Jahrzehnte verändert hat. Aus dem Dunkel, in das sie die Lücke der italienischen Kunsthistoriographie zwischen Michiel und Vasari verwies, tauchen sie bzw. der gleichsam als alleiniger Ruhmessammler für sie auftretende Jan als ein erster und einmaliger Höhepunkt in der Malerei empor, und wenn es laut Lombard scheinen könnte, als geschehe dies nur auf Grund ihrer angeblichen Verdienste um das Zustandekommen der Ölmalerei, so belehrt uns die Lektüre des Vaernewijck, dass die Kenner nun auch wieder ihre eigentlichen künstlerischen Qualitäten begriffen. Helbig ¹⁾ hat wahrscheinlich gemacht, dass Lombard seine Kunsttheorie in einem eigenen Werk habe vortragen wollen, woran ihn der Tod gehindert habe. Jedenfalls stellt sein Brief an Vasari den einzigen uns bekannt gewordenen Versuch dar, Jan historisch einzuordnen. Das Wesen der manieristisch-romanistischen Kunst begünstigt dieses Interesse, das auf eine Rückschau auf den Primitivismus des frühen Quattrocento hinausläuft. Es sind bezeichnenderweise immer noch — oder schon wieder — Maler, d. h. die berufensten Vertreter des Geistes der damals modernen Kunst, die in dieser Richtung vorstossen. Unnötig zu beweisen, dass Lombard die Grundlage seiner gelehrten späthumanistischen Ästhetik Vasari verdankt, der ihm auch für seine Anschauung von Jan das nötige Material geliefert hat.

¹⁾ Helbig a. a. O. p. 351 ff.

17. 1569: OPMEER, PIETER (1526—1594), *Opus Chronographicum Orbis Vniversi a Mundi Exordio usque ad Annum MDCXI*, hrsg. von Laurent Beyerlinck, Antwerpen 1611.

Diese Weltgeschichte des Gelehrten und Verfechters der Sache der Gegenreformation Opmeer ¹⁾, der die Ereignisse in der damals üblichen Weise chronologisch aneinanderreihet, wurde 1569 vollendet, jedoch erst von Beyerlinck veröffentlicht, der sie bis zum Jahre 1611 fortführte. In dem noch von Opmeer geschriebenen Teil finden sich an zwei Stellen (I 167, 406) Angaben über die Eyck, die das neue Wissen der flämischen Historiker, ähnlich wie es die Verse des Lampson tun, in kleine Münze bringen und lediglich kompilatorischen Wert haben. Wie bei Vaernewijck, dessen Spieghel der nederl. Audtheyt (1568) dem Verfasser wohl vorlag, wird Jan in Anknüpfung an sein apokryphes Bildnis in der Cockschen Folge als „iuuenis“, Hubert entsprechend als „grandaeus“ bezeichnet. Von den Grabinschriften der Brüder findet Opmeer nur die des Jan der Mitteilung für würdig. Ihr Wortlaut weicht in Nebensächlichkeiten von der von Vaernewijck mitgeteilten Fassung ab. Die vom Herausgeber Beyerlinck beigezeichneten Holzschnitte mit den apokryphen Eyckbildnissen stellen die ersten Wiedergaben von Blatt 1 und 2 der Cockschen Folge als Buchillustrationen dar.

18. 1572: LAMPSONIUS, DOMINIQUE (1532—1599), *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies. Vñd cum doctiss. Dom. Lampsonij huius Artis peritissimi Elogiis*, Antwerpen 1572 (enthaltend Lampsons Verse auf die bei H. Cock erschienenen apokryphen Bildnisse der Eyck); neugedruckt zusammen mit Gedichten seines Bruders Nicolas unter dem Titel: *Dominici Lampsonii ac Nicolai Lampsonii Fratrum, selecta Poemata*, Lütlich 1626.

Die lateinischen Gedichte, die der gelehrte Malerdilettant Lampson ²⁾, bekannt durch seine Monographie des ihm befreundeten Lambert Lombard ³⁾, zu der von der Witwe des Hierony-

¹⁾ Über Opmeer siehe Allg. Deutsche Biogr., 24 (1887).

²⁾ Über Lampson siehe Biogr. Nat. de Belg., 11 (1891).

³⁾ Lampson, Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrima vita, Brügge 1565.

mus Cock veranstalteten Buchausgabe der Bildnisfolge berühmter niederländischer Maler ¹⁾ beisteuerte, stehen etwa auf der Stufe der von Vaernewijck mitgeteilten Grabinschrift Jans und haben gleich dieser in den Niederlanden ungemeines Aufsehen erregt. Bis ins 18. und 19. Jahrhundert hinein haben Übersetzer und Kommentatoren in der Erklärung dieser Verse miteinander gewetteifert, deren tatsächliches Wissen indes nicht über die Kenntnis von Vasari, mit dem Lampson ebenso wie mit Tizian Briefe wechselte ²⁾, und Heere ³⁾ hinausgeht, sondern in der Tendenz popularisierender Prägnanz und späthumanistischer Spitzfindigkeit bereits den Schritt zur Schablonisierung der Eycktradition im 17. Jahrhundert tun. In Anbetracht ihrer durch die wiederholten Auflagen und Nachahmungen der Cockschen Folge verstärkten Publizität muss darauf hingewiesen werden, dass sich hier immerhin zum ersten Mal die später von Mander aufgegriffene Konjektur findet, Hubert sei der Lehrer Jans gewesen. In der feinen Wendung, es müsse als ein besonderer Ruhm Huberts gebucht werden, dass er in seinem Bruder einen Schüler heranbildete, der ihm später über den Kopf wuchs — wir bewundern den Witz des vornehmen bischöflichen Sekretärs — birgt sich die Wurzel des Streites über die Rangordnung der Brüder.

19. 1581: SANSOVINO, FRANCESCO (1521—1586), *Venetia Citta nobilissima et singolare, descritta in XIII. Libri*, Venedig 1581; hrsg. von G. Stringa 1604 und G. Martinioni 1663.

Sansovino erwähnt (p. 57 b) eine heute nicht mehr nachweisbare Anbetung der Könige von Jan in der Kirche S. Maria de' Ser-

¹⁾ Die anscheinend von C. Cort nach einer unbekanntenen Vorlage (s.u.) gestochenen Bildnisse der Brüder, Blatt 1 und 2 der Cockschen Folge von 1572, haben durch deren häufige Auflagen (vgl. Naumanns Arch. f. d. zeichn. Künste, II, 1856 p. 16 ff.) sowohl, als auch durch die Rezeption dieser Blätter in der Buchillustration (zuerst bei Opmeer, Ausg. 1611 I 406) ungeheure Verbreitung gefunden und die Auffassung von den Brüdern Eyck in dem oben p. 23 angedeuteten Sinne nachhaltig beeinflusst. Sie gehen, wie ebenda bereits erwähnt, auf die betr. Reiterfiguren des Genter Altars zurück. Die Vermittlerrolle hat vielleicht M. Coxie gespielt, der in den 1550er Jahren lange vor dem Altar als Kopist gestanden hat und in der Legende des Hubert-Bildnisses (Cocksche Folge Bl. 1) höchst ehrenvoll erwähnt ist. Siehe Abb. Tafel I.

²⁾ Lampsons bekannt gewordene Briefe an Vasari datieren vom 30.10.1564 (abgedruckt von Vasari in d. 2. Aufl. der Viten, Teil III Band II p. 860 f.), 25.4.1565 und 13.3.1567 (vgl. Vasari, *Le Vite*, Ausg. Milanese, VII 591 f., Anm.).

³⁾ Die Schriften Vaernewijcks hat Lampson wahrscheinlich ebenfalls gekannt, doch nimmt er keinen Anlass, sich in den wenigen Zeilen, die ihm der Verleger gestattet, ihres Wissens zu bedienen.

vi in Venedig ¹⁾). Er fusst hierbei möglicherweise auf nicht erhaltenen Notizen von Michiel, und wenn auch kaum ein Zweifel möglich ist, dass unter „Giouanni di Bruggia“ hier niemand anders verstanden werden kann als Jan, so wäre doch die Existenz eines eigenhändigen Bildes Jans in Venedig umso bemerkenswerter, als im quattrocentistischen Venedig Bilder aus dem Auslande grundsätzlich nicht eingeführt werden durften ²⁾). Auch in Venedig ansässige Ausländer durften erst dann ihre Kunst ausüben, wenn sie Mitglied der Zunft geworden waren.

20. 1583/1639: BUCHELL, AERNOUT VAN (1565—1641), *Res Pictoriae* (Univers.-Bibl. Utrecht), hsg. von G. van Rijn in Oud-Holland, 5 (1887) 143/54 und 312 (ungenügend), und von G. J. Hoogewerff und J. Q. van Regteren Altena (Quellenstudien zur holländ. Kunstgesch., XV), Haag 1928.

A. van Buchell ³⁾), bekannter Jurist und Kunstfreund in Utrecht, schrieb verschiedene Aufzeichnungen über Kunst, z. T. nach Vasari, Opmeer und Mander, wo auch die Eyck an einigen wenigen Stellen flüchtig erwähnt werden.

21. 1584: BORGHINI, RAFFAELLO (1541—um 1588), *Il Riposo*, Florenz 1584.

Das Dialogwerk dieses Vasari-Manieristen ⁴⁾ Borghini ⁵⁾ enthält ein Resumée der Antonello-Vita des Vasari, z. T. mit dessen eigenen Worten, und bringt dabei auch Nachricht über Jan (p. 326 f.), die ebenfalls ganz unselbständig aus den Viten entlehnt ist ⁶⁾. Es

¹⁾ Die Stelle (nicht bei Weale) lautet (Ed. 1581 p. 57b): „Palla col presepio & co i tre Magi“ bzw. (Ed. 1604 p. 144 a) „Pala del presepio, co i tre Magi“. Es handelt sich also nur um ein, nicht, wie gelegentlich behauptet, um zwei Bilder.

²⁾ G. Ludwig in Beih. z. 23. Band des Jahrb. d. pr. Kstslgen, 1902 p. 57.

³⁾ Vita Buchells in Quellenstud. z. holl. Kstgesch., 15 (1928) 15/19.

⁴⁾ C. Benkard, Das liter. Porträt des G. Cimabue, 1917.

⁵⁾ Über Borghini siehe Encicl. ital., 7 (1930) 474.

⁶⁾ Die Stelle (nicht bei Weale) lautet: „Quando in Fiandra vn Giovanni da Bruggia, pittore in quelle parti molto stimato, e che ancora delle cose d'archimia si dilettaua, conoscendo l'imperfettione del colorire à tempera, dopo molte esperienze ritrouó che il temperare i colori con l'olio di noce, e di linseme daua vna tempera molto forte, e che secca non solo non temeua l'acqua; ma daua viuezza, e lustro senza altra vernice, e maggiormente che l'ordinaria tempera vniua, onde molto allegro di tale inuentione cominciò à far molte opere in cotal guisa colorire; fra le quali fu vna tauola che fu mandata à donare al Re Alfonso primo di Napoli, la quale si per le molte figure ben lauorate che in essa erano, e si per la nuoua vaga maniera del colorito, non solo fu carissima al Ré; ma ancora tutti i pittori del Regno l'andarono a vedere, e lodaronla molto“.

ist dies das erste Beispiel kritikloser Übernahme von Vasaris Eyckgeschichte in der italienischen Literatur, abgesehen von Guicciardini.

22. 1584/90: LOMAZZO, PAOLO (1538—1600), *Trattato dell'Arte della Pittura*, Mailand 1584; dasselbe 1585 unter dem Titel: *Trattato della Pittura, Scultura ed Architettura etc.*, hrsg. von G. Ponzio; Neuausgabe Rom 1844 von S. del Monte.

Derselbe, *Idea del Tempio della Pittura*, Mailand 1590, hrsg. von G. Ponzio; Neuausgabe Bologna 1785.

Für den blinden Lomazzo ¹⁾ gilt dasselbe wie für Borghini, jedoch mit dem Unterschied, dass er die Antonello- bzw. Eyckgeschichte Vasaris nicht um ihrer selbst willen übernimmt, sondern auf Jan sowohl im *Trattato* (Ausz. 1884 I 183), als auch in der *Idea* (Ausz. 1785 p. 43) von dem ihm am Herzen liegenden Leonardo aus zu reden kommt, indem er jenen als Erfinder der Öltechnik nennt, in der sich dieser ausgezeichnet habe. Diese Ableitung einer von Leonardo ausgeübten Technik ist umso beachtlicher, als Leonardo selbst in seinem Traktat den Jan nicht auführt.

23. 1596: MARCHANT, JACQUES (1537—1609), *Flandria Commentariorum Lib. IIII. descripta*, Antwerpen 1596.

Dieses Geschichtswerk des flämischen Historikers Marchant ²⁾, das eine Umarbeitung und Erweiterung seines bereits 1567 erschienenen *De Rebus Flandriae memorabilis Liber singularis* darstellt, enthält bei Aufzählung der Berühmtheiten von Brügge (p. 132) eine kurze Würdigung Jans als Erfinder der Ölmalerei in einem Atem mit einer seltsam verwirrten Einführung Michelangelos. Volls Schlüsse über Ableitung und Bedeutung dieser Stelle ³⁾ gehen offenbar zu weit. Marchant wird bei Lage der Dinge doch wohl aus einer auf Vasari, Heere oder Vaernewijck fussenden Quelle geschöpft haben. Die Stelle hat lediglich kompilatorischen Wert und für die Geschichte der Eyckliteratur nur

¹⁾ Über Lomazzo zuletzt Verga in Thieme-Becker, *Kstlerlex.*, 23 (1929). Über seine Bedeutung als Kunsttheoretiker siehe Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei*, Diss. Phil. Leipzig 1911.

²⁾ Über Marchant siehe *Biogr. Nat. de Belg.*, 13 (1895).

³⁾ Voll a. a. O. p. 105 f.

insofern Bedeutung, als sie an der im 17. Jahrhundert einreisenden Verwirrung mitschuldig wird.

24. 1604: MANDER, KAREL VAN (1548—1606), *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604; 2. Ausgabe Amsterdam 1618 (1617) mit unverändertem Text (leichte sprachliche Erneuerung); Ausgaben des Abschnitts über die nieder- und hochdeutschen Maler (mit der Eyckbiographie) Amsterdam 1764 (2 Bände, ins Holländische übertragen und kommentiert von J. de Jongh), Paris 1884/85 (2 Bände, ins Französische übersetzt und kommentiert von H. Hymans) und Berlin 1906 (2 Bände, deutsch, mit Anm. von H. Floerke).

Die Angaben, die uns Mander ¹⁾ an den betreffenden Stellen seines umfänglichen Malerbuches (*Het Leven der etc. Italiaenische Schilders*, 1603 folio 104 v; *Het leven der etc. nederl. etc. Schilders*, 1604 fol. 198 v und 199/203) über die Eyck hinterlassen hat, galten bis ins 19. Jahrhundert als die wichtigste sekundäre Quelle für die Kenntnis der Brüder. Diese Auffassung ist insofern richtig, als Mander ähnlich wie Vasari aus den verschiedenen Bemühungen seiner Vorgänger das Wesentliche aufgesaugt und zu einer inhaltreichen Darstellung verarbeitet hat, die den Anforderungen einer Malerbiographie entsprach. Heute noch muss sein Fleiss und sein Geschick der Verarbeitung des umfangreichen Stoffes in Erstaunen setzen, und es darf nicht übersehen werden, dass er von sich aus, wenn auch mit zweifelhaftem Erfolg, bemüht war, dunkle Punkte im Leben und Schaffen der Eyck, die er ein für alle Mal zu den Stammvätern der heimischen Malerei erhob, aufzuhellen. Demgegenüber hat aber die Kritik erneut festzustellen, dass Manders Bericht im wesentlichen doch auf Kompilation beruht. Mander hatte, als er um 1599 begann, das Material für das Malerbuch zu sammeln, den Genter Altar seit seiner Lehrzeit bei L. de Heere (1566/68) offenbar nicht mehr vor Augen gehabt, sicherlich nicht seit seiner dauernden Niederlassung in Haarlem (1583). Ähnlich liegt der Fall für die übrigen von ihm erwähnten Bilder der Eyck. Mander war also auf sein

¹⁾ Lit. über Mander zuletzt zusammengestellt von Elis. Valentiner in Thieme-Becker, *Künstlerlex.*, 23 (1929). Literarische Würdigung Manders von Reindert Jacobsen, C. van Mander, Rotterdam 1906 (Leidener Diss.).

Gedächtnis und im übrigen auf literarische Grundlagen angewiesen. Er kannte die Ode seines Lehrers Heere und den grössten Teil der Angaben Vaernewijcks ¹⁾, ausserdem was Vasari über Jan schrieb, und die Verse des Lampson zu Blatt 1 und 2 der Cockschen Folge. Die Verschiedenartigkeit der Quellen, Manders eigenes Raisonement, sein lückenhaftes Gedächtnis und — last, not least — der Umstand, dass dieser typische Manierist kein richtiges inneres Verhältnis zur Kunst der Malerbrüder finden konnte, hat denn auch zur Folge, dass Manders Bericht im ganzen unübersichtlich und fast konfus geraten ist, wiewohl seine treuherzige Ausdrucksweise immer wieder von neuem fesselt.

In Anbetracht der hohen Bedeutung, die dieser Bericht in der Literatur gewonnen hat, macht es sich nötig, die wichtigsten Angaben in Ergänzung der bereits im 1. Hauptteil versuchten Feststellungen im Einzelnen zu kommentieren. Da Mander weder als Kenner und Verarbeiter der Inschriften, noch — mit einigen Zweifeln — als selbständiger Aufzeichner von Traditionen, die Heere und Vaernewijck entgangen seien, in Frage kommt, dürfen wir uns auf drei Punkte beschränken: seine eigene Anschauung von der Kunst der Eyck, sein Verhältnis zu Vasari und seine Leistung als rasonnierender Ausgestalter der Eyckgeschichte.

Was den ersten Punkt anlangt, so beschreibt Mander vom Genter Altar nur die Tafeln der Innenseite (wiederum mit Auslassung der Grisailen über Adam und Eva), im einzelnen recht ungleichmässig und in deutlicher Abhängigkeit von Heere und Vaernewijck. Reste eigenen Gedächtnisses sind die in den Vorlagen nicht auffindbaren Beobachtungen, dass Gottvater ein Kreuz gleich einem durchsichtigen Kristall halte (über Manders Irrtum in der Benennung dieser Figur siehe unten), und dass die Anbetung des Lammes zuseiten zwei Doppelflügel habe. In Abweichung zu Heere und Vaernewijck beginnt er seine Beschreibung mit der Anbetung des Lammes, von der er nach einigen verlegenen Worten zu den drei Figuren darüber übergeht, die er wie

¹⁾ Den eigentümlichen Umstand, dass Mander den Vaernewijck, den er während seiner Genter Lehrzeit (1566/68) hat kennen lernen können, nicht als Quelle nennt, hat Greve (a. a. O.) in extenso kommentiert. Tatsache ist, dass sich das meiste, was Vaernewijck im Spiegel, und ein guter Teil dessen, was er im Manuskript über die kalvinistischen Bilderstürme über die Eyck sagt, bei Mander wiederfindet, und es scheint fraglos, dass dieser einen bestimmten Grund gehabt haben muss, seine Hauptquelle zu verschweigen. Die unhaltbare gegenteilige Meinung ausgesprochen von Bast in *Messenger des Sciences etc.*, 1825 p. 190 f.

Vaernewijck in der Chronik der kalvinistischen Bilderstürme für Gottvater, Christus und Maria hält, und zwar scheint er den Johannes für Gottvater zu halten(!), da er die Person, die das erwähnte Kreuz hält, als Christus bezeichnet. Er übersieht hierbei den Widerspruch zwischen seiner und Heeres Abgabe, obwohl er dessen Ode „etwas verändert“ seiner Erzählung einverleibt — eine Flüchtigkeit, die an die Widersprüche der Antonello-Vita des räsonnierenden Kompilators Vasari erinnert. Diesen vier Bildern der Altarmitte steht Mander ziemlich hilflos gegenüber und staunt naiv über die Deutlichkeit und Sorgfalt der Malerei, besonders im Beiwerk. So redet er „einigen Malern“ nach, dass Gottvaters Kreuz zu malen mindestens einen Monat Zeit gekostet habe. Es folgen die Tafeln mit den Engeln (bei den Sängern glaubt er in Fortbildung der Gedanken Heeres die einzelnen Stimmen heraushören zu können, und unter den Spielern möchte er als erster die Heil. Cäcilie erkennen), mit Adam und Eva (mattes Exzerpt aus Heere und Vaernewijck) und nun erst die Flügel mit den Reitern und Pilgern, obwohl er richtig erkennt, dass sie mit der Anbetung des Lammes in inhaltlichem Zusammenhang stehen (Wiederholung des Staunens Vaernewijcks über die feine Ausführung der Details in Figur und Landschaft). Auffällig erscheint, dass Mander über den Inhalt der angeblichen Predella des Altars besser unterrichtet ist als Vaernewijck. Er sagt: „Darauf war eine Hölle gemalt, wo die Höllischen oder die, die unter der Erde sind, ihre Knie beugen vor dem Namen Jesu oder dem Lamm“. Greve ¹⁾ hat diese Angabe als Küstergeschichte bezeichnet. Jedenfalls ist grösste Vorsicht am Platze. Sehr beachtlich ist Manders Beschreibung „eines kleinen Bildchens von einer Frau mit einer Landschaft im Hintergrund, die nur grundiert und dennoch vortrefflich und glatt war“, das er im Hause seines Lehrers zu Gent (also wohl spätestens 1568) gesehen hatte. Dieses Bildchen ist nach der allgemeinen Annahme die Hl. Barbara in Antwerpen, die hiermit zum ersten Mal in der Literatur auftauchen würde. Die Anschauung von dem Bilde müsste dann über 40 Jahre lang (!) in Mander lebendig geblieben sein — ein wohl einzig darstellender Fall von Lebhaftigkeit eines Jugendeindruckes. Ferner gibt Mander an, mehrere Zeichnungen Jans, „die sehr kuriös und säuberlich

¹⁾ Greve a. a. O. p. 95.

behandelt waren", gesehen zu haben — eine Notiz, die nicht zuletzt das moderne Interesse an Eyckzeichnungen geweckt hat.

Hohe Bedeutung hat Mander als Verarbeiter der vorliegenden Literatur, insbesondere Vasaris. Hatten die Heere und Vaerne-wijck die Erstauflage der Viten benutzt, so blieb es Mander vorbehalten, die verunklärte Fassung der zweiten Auflage in getreuer Übersetzung seinem Malerbuch einzuverleiben und damit im Norden heimisch zu machen. Vas. I b war damit bis ins 19. Jahrhundert hinein vergessen. Mander geht in der Weise vor, dass er Vas. II b in zwei Teile zerlegt, die eigentliche Antonello-Vita im Abschnitt über die italienischen Maler (folio 104 v) bringt und die Ausführungen über Jan zur Vervollständigung seiner Eyckbiographie verwendet. Diese Teilung der Antonello-Vita Vasaris ist dann in der gesamten Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts üblich geworden. Im einzelnen redet Mander, abweichend von seiner Vorlage, bereits bei Besprechung des Missgeschicks mit der Sonne von einer Erfindung Jans: der Firnis, mit dem er seine ersten Bilder überzog, soll bereits ein verbessertes Erzeugnis eigener Herstellung gewesen und von den übrigen Malern Europas vergeblich gesucht worden sein. Diese den Kommentatoren bisher entgangene Interpolation Manders zielt in Verfolg der Absichten von Vasaris Textüberarbeiter von 1568 bzw. 1562/64 klar auf Erhöhung des Verdienstes Jans ab, d. h. das nach dem Missgeschick mit der Sonne von Jan abermals verbesserte Bindemittel erscheint noch vollkommener und für Jans Konkurrenten noch unerreichbarer als vorher.

Sehr bezeichnend für Mander ist das Überwiegen des eigenen Raisonnements, das ihn nur gelegentlich zu glücklichen Schlüssen führt. Dahin gehört z. B. seine Vermutung, dass das in Vas. II c mitgeteilte Jahr 1510 als Datum der Erfindung der Ölmalerei als 1410 zu lesen sei. Allerdings muss mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass Mander hier auf irgend eine Weise Kunde erhielt, dass bereits Guicciardini das Jahr 1410 hatte. Ungeklärt muss die Richtigkeit der offenbar ebenfalls eigener Vermutung entsprungenen Angabe bleiben, Philipp der Gute habe den Genter Altar in Auftrag gegeben. Jedenfalls ist davor zu warnen, diese Angabe auf die Autorität Manders hin unnötig ernst zu nehmen. Es ist nicht einzusehen, wie den nach Holland verschlagenen Autor eine diesbezügliche Tradition erreicht haben könnte, die für Heere und

Vaernewijck ausgefallen wäre ¹⁾. Diese Art, durch an sich unwesentliche Zusätze Zusammenhänge zu kombinieren, ist überhaupt charakteristisch für Mander und hat ihn zum Schöpfer einer förmlichen Lebensbeschreibung der Eyck werden lassen, die nachzuschreiben noch 1841/42 Sulpiz Boisserée ²⁾ für gut fand. Als Lehrer Jans figuriert nach Lampson, dessen Verse Mander als erster ins Niederländische überträgt, der angeblich ältere Hubert; bei wem Hubert gelernt habe, wisse man nicht. Mander bringt hierfür den Vater der beiden in Vorschlag, den Zani ³⁾ dann tatsächlich mit dem vielsagenden „Vornamen“ N. unter die Künstler seines Lexikons aufnahm, nachdem ihn Fiorillo ⁴⁾ — fortzeugende Kraft einer Künstlerlegende! — in Jean de Bruges (der indes Jean de Bondol ist) erkennen wollte. Manders Bedeutung in der Errechnung der Geburtsdaten der Brüder ist bereits gewürdigt worden. Gern möchte er auch angeben, wielange Jan den Bruder überlebt habe. Er glaubt nicht, dass Jan, wie Heere wollte, jung gestorben sei, und hält es mit Vasari, wonach sich Jan schon „bei Jahren“ befand, als er Antonello das Geheimnis der Ölmalerei lehrte. Diese Entscheidung Manders ist mit ein Grund dafür geworden, dass viel später, als Jans inzwischen bekannt gewordenes Todesdatum wieder vergessen worden war, noch Waagen ⁵⁾ das Alter Jans bis 1470 (!) herunterrücken wollte. Mit welchen Mitteln Mander arbeitete, um seine Mär auch in menschlicher Weise interessant zu machen, zeigt seine an Heere und Vaernewijck anknüpfende Erzählung, Margarete van Eyck habe aus Liebe zur Kunst den Freuden von Liebe und Ehe entsagt. Auch wenn man darin nicht mehr als die malende Phantasie des Erzählers sehen will, kann man sich dem Zwang einer Vision des „ganz vom Geiste der Malerei überschütteten Vaterhauses“ der Geschwister nur schwer entziehen. Im übrigen hält Mander an der von Heere ausgesprochenen Ansicht von Jan als dem eigentlichen Altarmeister von St. Bavo fest und zweifelt sogar daran, dass Hubert das Werk allein begonnen habe. Für ihn ist Hubert bis 1426 der ständige Mitarbeiters seines ihm über den Kopf gewachsenen jüngeren Bruders.

¹⁾ Anderer Ansicht ist P. Post (a. a. O. p. 70 f.).

²⁾ S. Boisserée, Bruchstück eines Entw. der Entwicklungsgeschichte der nord. Malerei (Köln, Stadtarchiv).

³⁾ Zani a. a. O. p. 136.

⁴⁾ Fiorillo, Kl. Schriften art. Inh., 1 (1803) 189 ff.

⁵⁾ Vgl. p. 30 Anm. 2.

25. 1608: MIRAEUS, AUBERTUS (1573—1640), *Rerum toto Orbe Gestarum Chronica a Christo nato ad nostra usque Tempora*, Antwerpen 1608 p. 345 f.

Auszug aus Mander. Neu die Behauptung, dass die angebliche Erfindung der Ölmalerei nicht erst im Jahre 1410 durch die Eyck erfolgt sei, sondern dass diese Technik schon vor dem Jahre 1400 „den belgischen Malern gemein“ gewesen sei. Beweis dafür soll ein (heute nicht mehr identifizierbares) Bild in der Franziskanerkirche zu Löwen gewesen sein ¹⁾. Vielleicht war eine Arbeit des Dirk Bouts gemeint. Eine Quelle dafür gibt Miraeus nicht an. Möglicherweise hat er das aber von Johannes Molanus, in dessen Geschichte der Stadt Löwen ²⁾ hierüber freilich nichts steht. Neu ist ferner die Angabe, der Genter Altar enthalte — die besonders erwähnten Tafeln mit Adam und Eva ausgenommen — die Darstellung der Sieben Werke der Barmherzigkeit. Diese an die Münzersche Deutung (8 Glückseligkeiten) erinnernde Angabe scheint ganz unbegründet. Miraeus versuchte, wie er am Schluss angibt, übrigens vergeblich, Jans Todesdatum in Erfahrung zu bringen. Erst Abry (s. u.) wagt hierüber eine Vermutung (er rät auf um 1465). Ihm folgt Foppens (s. u.) mit um 1440, und erst Füssli ³⁾ hat das genaue Datum 1441, das freilich merkwürdigerweise bei ihm so gut wie ungelesen bleibt, sodass sich noch Waagen ⁴⁾ hierüber in den abenteuerlichsten Vermutungen ergeht (vgl. p. 79).

26. 1608: SWEERTIUS, FRANCISCUS (1567—1629), *Selectae Christiani Orbis Deliciae ex Urbibus, Templis etc.*, Köln 1608 p. 504.

Derselbe, *Athenae Belgicae etc.*, Antwerpen 1628 p. 15.
Kurze Auszüge aus Marchant und Mander.

27. Um 1609: VRIENDT, MAXIMILIAN DE (1559—1614), *Urbes Flandriae et Brabantiae*, Löwen 1614.

Derselbe, *Epigrammata*, Brügge 1627 p. 115.

Vriendts Epigramm auf den Genter Altar ⁵⁾ enthält ein witz-

¹⁾ Der Zweifel, dass ein Tafelbild gemeint sei (Gesch. d. altniederl. Malerei von J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, bearb. v. A. Springer, 1875 p. 29 Anm.), ist unberechtigt.

²⁾ Vgl. p. 13 Anm. 2.

³⁾ J. R. Füssli, Allg. Kstler-Lex., 1763 p. 175.

⁴⁾ Vgl. p. 30 Anm. 2.

⁵⁾ Vriendts Epigramm von Weale (a. a. O. p. XCIII) 1627 datiert. Vriendt starb aber schon 1614, und das Epigramm ist schon in dem 1609 abgeschlossenen Manu-

ges Wortspiel von „Vitium“, dem Fehltritt der Stammeseltern, mit „Vijdt“, dem Namen des hier in seiner Eigenschaft als Altarstifter figurierenden Genter Bürgermeisters ¹⁾. Möglicherweise stammt dieser Name aus der Meisterinschrift des Altars, die damals C. van Huerne notierte. Dass Vriendt nur von einem Eyck („Eyckius“) und nicht von beiden redet, braucht dem nicht entgegenzustehen, da damals der Ruhm Jans so angewachsen war, dass er den des Hubert überschattete.

28. 1609: GRAMAYE, JEAN-BAPTISTE (1580—1635), *Antiquitates illustrissimi Ducatus Brabantiae etc.*, Löwen und Brüssel 1708, Abt. „Primitiae Gandensium Antiquitatum“ p. 20.

Das 1609 abgeschlossene Manuskript enthält eine kurze Erwähnung des Genter Altars nebst Abdruck des Vriendtschen Epigramms.

29. 1616: LOCRE, FERRY DE (1571—1614), *Chronicon Belgicum etc.*, Arras 1616 p. 495 f.

Auszug aus Miraeus.

30. 1623: ENGENIO CARACCILO, CESARE D' (+ um 1650), *Napoli Sacra etc.*, Neapel 1623 p. 111.

Notiz über Colantonio, den Engenio als erster mit dem Literaten Nicola Stagliota verwechselt, woraus das bisher unerklärliche falsche Datum 1436 für Colantonio resultierte. Jan nicht genannt.

31. 1624: SUEYRO, EMANUEL (1587—1629), *Anales de Flandres*, Antwerpen 1624 II 88 f., 215.

Auszüge aus Miraeus.

skript des Gramaye enthalten. Es lautet (Wortlaut nach dem Abdruck Volls in *Repert. f. Kunstwiss.*, 23 p. 119):

„Quos Deus ob vitium paradiso exegit, Apelles
Eyckius hos Vitij reddidit aere Patres.
Arte modoque pari pariter concurrere visi
Aemulus hinc pictor, fictor et inde Deus“.

¹⁾ Dass „Vitij“ hier wirklich als Genitiv der Latinisierung von Vijdt aufgefasst werden muss, beweist die zugehörige Randnote in der von Voll (a. a. O. p. 119) nachgewiesenen *Ausg. der Urbes Flandriae* (1614), wo nähere Angaben über die Person des Stifters gemacht werden. Herr Dr. H. Schreiber, Leipzig, hatte die Güte, Verf. zu bestätigen, dass die an sich ungewöhnliche Form „Vitij“ (statt Viti) durch Rückauflösung eines supponierten langen Endungs-i möglich gemacht wird, wobei der Zweck, die Anähnung an das Vergleichswort „Vitium“, das Mittel heiligt.

32. 1624/41: SANDERUS, ANTONIUS (1586—1664), *Gandavvm sive Gandavensivm Libri sex*, Antwerpen 1624; 2. Ausg. Brüssel 1627 p. 393 f.
 Derselbe, *De Gandavensibus Eruditionis Fama claris Libri tres*, Antwerpen 1624 p. 79.
 Derselbe, *De Brugensibus Eruditionis Fama claris Libri duo*, Antwerpen 1624 p. 38 f., 49 f.
 Derselbe, *Flandria Illustrata etc.*, Köln 1641/44 I 124, 164, 210, 214, 357 (dieser Band bereits 1638 gedruckt).
 Sämtliche Angaben Sanders über die Eyck ¹⁾ stellen blosser Auszüge aus Vasari, Guicciardini, Mander, Miraeus usw. dar.
33. 1631: GÖLNITZ, ABRAHAM, *Vlysses belgico-gallicus etc.*, Leiden 1631 p. 15.
 Auszug aus Marchant.
34. 1633: CARDUCHO, VICENTE (1587—1638), *Diálogos de la Pintura etc.*, Madrid 1633; Neuausgabe von G. Cruzada Villaamil, Madrid 1865 p. 507.
 Kurzer Bericht über die Erfindung der Ölmalerei nach Vasari.
35. 1640: MANDELSLO, JOHANN ALBRECHT VON (1616—1644), *Tagebuch seiner Asien- und Europareise*, hrsg. von Adam Olearius unter dem Titel: Morgenländische Reise-Beschreibung mit Olearii Anmerckung, Schleswig 1658 (Neuausgabe Hamburg 1668); vermehrte Ausg. von dems. unter dem Titel: Les Voyages du Sieur A. de Mandelslo, in franz. Übersetzung von A. Wicquefort, Amsterdam 1727 II Sp. 765, 784 f.
 Beschreibung des Genter Altars (März 1640) und stereotyper Bericht über die Erfindung der Ölmalerei.
36. 1642: BURGUNDUS, EGIDIUS, *Ad Epicheremata politica etc.*, Gent 1642.
 Bericht über den Dachbrand in St. Bavo vom 1. 6. 1641 und hierbei Rühmung des Genter Altars ²⁾.

¹⁾ Die Stellen bei Sander von Weale (a. a. O. 0. XCIII) unvollständig und z. T. falsch zitiert.

²⁾ Burgundus' Bericht abgedruckt in *Messenger des Sciences etc.*, 1825 p. 162 f.

37. 1648: RIDOLFI, CARLO (1594—1658), *Le Maraviglie dell' Arte etc.*, Venedig 1648 p. 49; Neuausg. von D. von Hadeln, Berlin 1914/24 I 64 f.
Neufassung der Vasarischen Eyckgeschichte (bereits 1646 gedruckt).
38. 1649: PACHECO, FRANCISCO (1564—1654), *Arte de la Pintura etc.*, Sevilla 1649; Neuausg. von G. Cruzada Villaamil, Madrid 1866 II 52/68.
Neubearbeitung der Eyckgeschichte Manders (1637 vollendet).
39. 1649: ZEILLER, MARTIN (1589—1661), *Neue Beschreibung dess Burgundisch und Niederländischen Craises usw.*, Ulm 1649 p. 385 f.
Notiz über den Erfinder Jan.
40. Um 1660: TUTINI, CAMILLO (um 1600—um 1667), *De' Pittori, Scultori, Architetti etc. napolitani*, Ms. in der Bibl. Brancacciana, Neapel, hrsg. von B. Croce in *Napoli Nob.*, 7 (1898) 121/24.
Rezeption der Colantonio-Stelle bei Engenio (a. o. a. O. p. 121). Jan nicht genannt.
41. 1662: BIE, CORNELIS DE (1627—1708), *Het gulden Cabinet etc.*, Antwerpen 1662 p. 32.
Kurze Erwähnung Jans.
42. 1666/72: FELIBIEN, ANDRÉ (1619—1695), *Entretiens sur les Vies etc. des plus excellens Peintres*, Paris 1666/88 I 163 bis 165; II 319/21.
Freie Verwendung von Auszügen aus Vasari und Mander. In der 2. Ausgabe (I, 1685 p. 529 f.) wird Jans Heimat mit Venlo angegeben.
43. 1668: BOUSSINGAULT, ADAM, *La Guide universelle de tous les Pays-Bas etc.*, Paris 1668 p. 260 f.
Notiz über den Genter Altar (ohne Nennung der Eyck).
44. 1675: SANDRART, JOACHIM VON (1606—1688), *L'Academia Todesca etc. oder Teutsche Academie*, Nürnberg 1675 I 57 66; II 72, 212/16.
Etwas verkürzte Neubearbeitung der Eyckgeschichte Manders,

wobei sich neben bedenklichen Übersetzungsfehlern auch einige frische Erneuerungen einfänden. Sandrart fixiert Jans Geburtsdatum auf „ungefähr um das Jahr Christi 1370“.

45. 1678: MALVASIA, CARLO CESARE (1616—1693), *Felsina Pittrice*, Bologna 1678 I 27/30.

Erster begründeter Versuch einer Widerlegung von Vasaris Erfindungsgeschichte. Vgl. 1. Hauptteil p. 32.

46. 1682: BULLART, ISAAC (1599—1672), *Académie des Sciences et des Arts etc.*, Paris 1682, II Abteil. „Peintres Illustres du [sic!] Pays-Bas etc.“ p. 377/80.

Panegyrische Neubearbeitung der Eyckgeschichte Manders nach dem Vorbild des Sandrart.

47. 1686/1728: BALDINUCCI, FILIPPO (1624—1696), *Notizie de' Professori del Disegno etc.*, Florenz 1681—1728; Neuausg. Mailand 1811/12 (Band IV bis XIV der Opere di F. Baldinucci), IV 482/84; V 88/105.

Kritische Bearbeitung der Cennini-Vita Vasaris (mit Erwähnung der Erfindung Jans) und umfangreiche Eyckgeschichte nach Vasari und, laut Morelli ¹⁾, einer handschriftlichen Übersetzung Manders ins Italienische.

48. 1692: CELANO, CARLO (1617—1693), *Notizie del Bello etc. della Città di Napoli*, Neapel 1692 p. 136.

Bearbeitung der Colantonio-Geschichte des Engenio ²⁾. Laut Celano hätte Antonello nicht bei Jan, sondern bei einem „allievo“ des Jan gelernt. Lessing ³⁾ hat die Stelle vor sich gehabt.

49. 1699: PILES, ROGER DE (1635—1709), *Abrégé de la Vie des Peintres etc.*, Paris 1699; Neuausg. in Band I der Oeuvres diverses de M. de Piles, 1767 p. 75 f., 285/87.

Auszüge aus Vasari und Mander bzw. deren Nachschreibern.

¹⁾ Jac. Morelli in seiner Michiel-Ausg. von 1800 (Anon. Morelliano).

²⁾ Dasselbe in der Neuausg. des Celano von G. B. Chiarini, 3 (1858) 148.

³⁾ Lessing, Vom Alter der Oelmalerey, 1774 p. 50/53.

50. Um 1700: ABRY, LOUIS (1643—1720), *Les Hommes illustres de la Nation liégeoise*, Ms. in der Universitätsbibl. Lüttich, hrsg. von Helbig & Bormans, 1867 p. 148 f.
Eigenartige Neubearbeitung der Eyckgeschichte Manders. Vgl. p. 28 und 80 (Nr. 25).
51. 1703: PACICHELLI, GIOVANNI BATTISTA (um 1634—1695), *Il Regno di Napoli etc.*, Neapel 1703.
Auszug aus Celano.
52. 1704: ORLANDI, PELLEGRINO ANTONIO (1660—1727), *Abedario pittorico etc.*, Bologna 1704 p. 78, 191, 359.
Auszüge aus Vasari und Sandrart (anscheinend nach der lateinischen Ausgabe von 1683).
53. 1709/13: REIMMANN, JACOB FRIEDRICH (1668—1743), *Versuch einer Einleitung in die Historiam Literariam derer Deutschen*, Halle 1708/13, 3. Teil, 1. Hauptstück (1709) p. 287.
Derselbe, *Die ersten Linien von der Historia Literaria derer Deutschen usw.*, Halle 1713, Kapitel „Von der Graphice oder Mahler-Kunst derer Teutschen“ p. 9.
Kritik an der Erfindungsgeschichte Vasaris (ohne Begründung), die der Autor nur aus Abschreibern kennt. Das Zitat bei Lessing ¹⁾, der Reimmann benutzte, ist falsch.
54. 1715: PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ANTONIO (1653—1726), *El Museo pictórico etc.*, Madrid 1715/24; Neuausgabe 1795/97 I 55 f., 175.
Freie Verarbeitung von Opmeer, Mander und Pacheco mit Notiz über ein von Palomino selbst gesehenes (verschollenes) Gemälde Jans ²⁾.
55. 1724: TSCHAMSER, FRANÇOIS ANTOINE (1678—1742), *Annales oder Jahrs-Geschichten der Baarfüseren oder Minderen Brüdern usw. zu Thann* (1724), hrsg. von Merklen, Colmar 1864.
Es besteht kein zwingender Anlass, als Quelle für die kurze Erwähnung Huberts in dieser Chronik (I 524) eine alte Kloster-

¹⁾ Lessing a. a. O. p. 42.

²⁾ Vgl. Weale a. a. O. p. 177, mit Anm 2.

tradition anzunehmen oder gar, wie es A. Girodie ¹⁾ und M. Devigne ²⁾ wollten, hierin die Originalnotiz eines Zeitgenossen der Eyck zu erblicken. Tschamser wird vielmehr bei seinem Bestreben, die Klosterchronik zur Weltchronik zu weiten, das Material genommen haben, wo immer er es in der gedruckten Literatur fand. Es ist nicht schwer, die offenkundige Verwechslung, die er mit den Eyck vornimmt — er kombiniert den Namen und das Todesdatum Huberts mit dem sonst nur dem Jan vorbehaltenen Ruhm eines flämischen Apelles — aus flüchtiger Benutzung seiner Vorlage zu erklären.

56. 1724: PANSA, FRANCESCO (1671—1718), *Istoria dell'antica Repubblica d'Amalfi etc.*, Neapel 1724 p. 529.

Auszug aus Engenio (Jan nicht genannt).

57. 1728: RICHARDSON, JONATHAN (1665—1745), *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, Amsterdam 1728 I 217.

Kurze Notiz über Jan (anscheinend nach Sandrart).

58. 1729: WEYERMAN, JACOB CAMPO (1677—1747), *De Levens-Beschrijvingen der nederl. Konst-Schilders etc.*, Haag 1729 I 179/94.

Wortreiche holländische Übersetzung der Eyckgeschichte Manders, nebst Abdruck der lateinischen Verse des Lampson (mit Übersetzungen).

59. 1732: MAFFEI, SCIPIONE (1675—1755), *Verona illustrata*, Verona 1731/32 III 274 f.

Schliesst sich Malvasias Kritik an der Vasarischen Erfindungsgeschichte an.

60. 1734/40: Anonymi in ZEDLERS *Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 8 (Halle und Leipzig 1734) Sp. 2422 f.; 25 (Leipzig und Halle 1740) Sp. 711.

Kurze Auszüge aus Sandrart.

61. 1738: TAFURI, GIOVANNI BERNARDINO (1695—1760), *Delle Scienze e delle Arti inventate etc. nel Regno di Napoli*, Neapel 1738, Cap. IX: Invenz. d. Pittura, § 1: Pittura

¹⁾ A. Girodie, M. Schongauer, 1911 p. 47.

²⁾ M. Devigne, Van Eyck, 1926 p. 86 f.

ad Olio (abgedruckt in *Opere di Angelo etc.* Tafuri, hrsg. von Mich. Tafuri, I, 1848 p. 289/93).

Kompilation aus Celano, Pacichelli und Pansa.

62. 1739: FOPPENS, JEAN FRANÇOIS (1689—1761), *Bibliotheca Belgica etc.*, Brüssel 1739 II 635.

Auszug aus den Angaben Sanders über Jan, dessen Grabschrift mit Variante in der letzten Zeile abgedruckt wird. Hubert nicht erwähnt. Vgl. auch p. 80 Nr 25.

63. 1742/45: DOMINICI, BERNARDO DE (1684—um 1750), *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti napoletani etc.*, Neapel 1742/45 I 104/07; III 63 f.

Freie Verarbeitung der italienischen, besonders der neapolitanischen Vorläuferliteratur über Jan. Als Quelle wird u. a. auch das angebliche Viten-Werk des Malers Massimo Stanzioni zitiert, das Dominici selbst verfasst hat ¹⁾. Die übliche Behauptung, Dominici habe die Sache so dargestellt, als sei Antonello nicht der Schüler, sondern der Lehrer (!) Jans gewesen, beruht auf einem alten Übersetzungsfehler. Der viel verleumdete Dominici erweist sich in seinem Eyck-Exkurs vielmehr recht verständig.



ERRATA

Seite 18 Anmerkung 3: Die Konjektur, dass vor „Pictor“ ein „Illustris“ anzunehmen sei, laut freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Hulin de Loo unhaltbar.

Seite 28, Anschnitt, Zeile 2: Verfasser bittet, statt „Sander“ hier und sonst „Sanders“ bzw. „Sanderus“ lesen zu wollen.

¹⁾ Das angebliche Stanzioni-Ms. in der Bibl. Naz. Neapel. Vgl. G. Ceci a. a. O. p. 9.

REGISTER

I. KÜNSTLER-REGISTER

(Künstler, die als Autoren behandelt sind, siehe im Autorenregister)

- Antonello da Messina 25, 32/34, 48, 53,
55, 56, 57 (u. A. 1), 60, 79, 87
Apelles 62 (u. A. 1), 66, 86
Baldovinetti 53
Barbari, J. de 50
Berruguete 29
Bicci di Lorenzo 55
Blondeel 11
Bologna, Giov. 68
Bondol, Jean de 79
Bosch 7
Bouts 80
Broeck, G. van den 23 (A. 2)
Calcar, Jan Steph. van 68
Christus, Petrus 7, 8, 50, 60 (A. 1)
Cimabue 55
Cock, Hier. 23 (u. A. 2), 71, 72 (u. A. 1), 76
Colantonio 6, 33, 34, 39 (A. 1), 50, 51 (u.
A. 2), 56, 57, 81
Cort, C. 72 (A. 1)
Coxie 11, 12, (A. 1), 61, 68, 72 (A. 1)
Eyck, Hubert und Jan
 Familiennamen 24
 Heimat 24, 47 (A. 1), 83
 Geburtsdatum Huberts 22 f., 79
 " Jans 23, 79, 84
 Zusammenarbeit der Brüder 10, 22,
 47, 79
 Angebliche Aquarelltätigkeit 21
 " Erfind. d. Ölmalerei 8,
 24, 25, 28, 31, 32/35, 52/60, 67
 (u. A. 1), 68, 78, 80
 Miniaturmalerei Jans 7, 50, 51
 Zeichentätigkeit Jans 77 f.
 Hofstellung Jans 2, 5, 21
 Reisen Jans 5 (u. A. 3), 38 (A. 4)
 Gattin Jans 21 (u. A. 1)
 Tod, Grab und Grabschrift Huberts
 2 f., 13/16, 23, 24, 79, 80, 86
 Tod, Grab und Grabschrift Jans 2
 (A. 4), 13, 16 f., 21, 62 (A. 1), 71,
 72, 87
 Angebliche Armreliquie Huberts 22
- Eyck (Fortsetzung)
 Angebliche Bildnisse der Brüder 22,
 23 (u. A. 2), 29, 71, 72 (u. A. 1)
 Angeblicher Künstlervater 79
 Angebliche Künstlerschwester 21 f.,
 79
 Angebliche Hubert-Legende 17
 Tafelbilder der Brüder
 1. Genter Altar
 Angeblicher Besteller 78
 Vollendungsdatum (1432) 19 (u.
 A. 2), 22 (u. A. 2)
 Name des Stifters (Vijdt) 19, 22
 (u. A. 2), 28, 65 (u. A. 1), 81
 (u. A. 1)
 Meisterinschrift (Vierzeiler) . . , 17
 bis 20, 22
 Angebliche Predella 21 (u. A. 2),
 77
 Beschreibung und Würdigung 3 f.,
 12 f., 42 f., 46, 61 f., 64/66, 76 f.
 Deutungen des Inhalts 43 f., 46,
 66 (A. 1), 80
 Neuaufstellung (1532/33) 11
 Entstellung (1781/1816) 35 (u. A. 4)
 2. Weitere Tafelbilder
 a) Erhaltene
 Verlobung des Arnolfini (Lon-
 don) 4, 13, 44, 63 (A. 1)
 Maelbeke-Tript. (ehem. Ypern)
 13 (u. A. 1), 66 (u. A. 2)
 Paele-Votivbild (Brügge) 13, 49
 Heil. Barbara (Antw.) 13, 77
 Verkündigung (ehem. Leningr.)
 39
 Brunnen-Mad. (Antw.) 4, 45
 Muttergottes bei Rothschild 46
 (A. 2)
 b) Nicht erhaltene
 Lomellino-Tript. (Neapel) 6, 8
 38 f., 40 (A. 1), 59 (u. A. 3)
 Frauenbad (Urbino) 6, 8, 39 f.,
 42, 59

Eyck (Fortsetzung)

Hl. Georg (Valencia u. Neap.)
5 (A. 3), 6, 51 (u. A. 2), 52, 69
(A. 1)
Weltbild Philipps d. Gut. 6, 39
Bildnis der Isabella von Portugal 45 (A. 1)
Hieronymus (Florenz) 8, 39 (A. 1), 60 (u. A. 1)
Anbetung d. Könige (Venedig) 25, 72 f.
Mad. beim Herz. v. Uzeda 29, 85
Jagdbild (El Pardo) 39
Frau bei der Toilette 40 (u. A. 2)
Patron und Faktor (Mailand) 41, 48
Mad. mit Engel u. Hl. Bernhard 46 (A. 2)
Gaddi, A. 54, 69
Galle, Phil. 69 (A. 1)
„ Theod. 69 (A. 1)
Gentile da Fabriano 38 (u. A. 3)
Ghirlandaio 60 (A. 1)
Giotto 69
Goes, H. van der 44
Haecht, W. van 40 (u. A. 2)
Horenbout 20
Jacometto 48
Juan de Flandes 50
Justus van Gent 7, 42, 51

Leonardo da Vinci 55, 74
Margaritone 69
Masaccio 55
Massys 48
Meit, C. 23 (A. 2)
Memling 7, 40 (A. 3), 45 (A. 3), 48, 49
(A. 2)
Michelangelo 7, 55, 62 (A. 2), 74
Morelli, Giuliano 58
Nisart 52 (u. A. 3)
Paludanus, siehe Broeck
Patenier 7, 25, 62 (u. A. 2)
Pesello 53
Piero de Burges 41 (u. A. 1)
Pisano, Vitt. 38 (u. A. 3)
Provost, J. 49
Raffael 7, 41, 62 (A. 2)
Roger, siehe Weyden
Rubens 31
Scannabecchi 32 (u. A. 4)
Schongauer (Mart. d'Olanda) 67 (A. 1), 70
Scoreel 11
Solario, A. 34, 59 (A. 3)
Straet, J. van der 68, 69 (u. A. 1)
Tizian 72
Velázquez 29
Weyden, R. van der 5 (A. 2), 7, 8, 11, 25, 37, 38 (u. A. 3), 41, 50, 57, 62 (u. A. 2), 70
Zanetto di Bugatto 41
Zingaro, siehe Solario

II. AUTOREN-REGISTER

(Ein * bezeichnet die in dieser Arbeit behandelten Eyck-Schriftsteller)

*Abry 28, 80, 85
Aerts 15 (A. 1)
Allende Salazar 62 (A. 2), 63 (A. 1)
*Baldinucci 32, 33, 84
Bast 17 (A. 2), 76 (A. 1)
*Beatis, A. de 3 f., 19, 22, 45/47, 49, 65
Becker, Felix VI (A. 1), 24 (u. A. 2), 39
(A. 5), 59 (u. A. 1)
Beenken 20 (A. 3)
Beer, R. 38 (A. 1)
Benkard 73 (A. 4)
Berger, E. 54 (A. 5)
Beyerlinck 71
*Bie, C. de 30, 83
Birch-Hirschfeld 74 (A. 1)
Bisticci 42 (u. A. 1)
Boisserée, S. 79 (u. A. 2)
*Borghini, Raff. 25, 26, 34, 73 f.
„ Vinc. 53, 54
Bormans 85
*Boussingault 31, 83

Branden, J. F. v. d. 61 (A. 1), 63 (A. 2)
Brockhaus, H. 43 (A. 1)
Brockwell 45 (A. 5)
Bruyn, E. de 20 (u. A. 1)
*Buchell 10, 73 (u. A. 3)
*Bullart 30, 84
*Burgundus, Egid. 28, 82 (u. A. 2)
Calvete 11 (A. 4)
*Carducho 29, 82
Cassianus, Joan. 19 (A. 1)
Cavalcaselle VI (A. 1), 37, 80 (A. 1)
Ceci 35 (A. 1), 50 (A. 2), 87 (A. 1)
*Celano 34, 84 (u. A. 2), 85
Cennini 33, 54, 58, 68
Céspedes 29
Chiarini 84 (A. 2)
Coccio, M. A. 56 (u. A. 1)
Cochin, H. 46 (A. 1)
Colucci 37 (u. A. 1)
Cornelissen 17 (A. 2)
Croce, B. 83

- Crowe VI (A. 1), 37, 80 (A. 1)
 Cruzada 82, 83
 Cyriak, siehe Pizzicolle
 Delaborde 45 (A. 2)
 Delitsch, H. 19 (A. 1)
 Descamps 49
 Devigne, Marg. 35 (A. 4), 45 (A. 1), 86 (u. A. 2)
 *Dominici 34, 35, 59 (A. 3), 87
 *Dürer 2/4, 11, 12, 19, 43, 48/50, 70
 Duverger 20 (A. 3), 22 (u. A. 1), 23 (A. 2), 24 (A. 1 u. 3), 45 (u. A. 2 u. 4), 47 (A. 1)
 Duyse, H. van 63, 66 (A. 1)
 Eastlake 52 (A. 5), 53 (u. A. 1 u. 2)
 *Engenio Caracciolo 33, 81, 83, 86
 Eringa 61 (A. 3)
 Fabriczy 50 (A. 2)
 *Facio 4, 5/7, 8, 27, 37, 38/40, 51, 59, 60
 *Félibien 30 f., 34, 83
 Ficker 43 (A. 1)
 *Filarete 7, 8, 37, 40 f., 42, 44, 48, 57, 58, 62, 68
 Fiorillo 79 (u. A. 4)
 Floerke 75
 *Foppens 28, 80, 87
 Frati 32 (A. 4), 42 (A. 1)
 Frederiks 61 (A. 1), 63 (A. 2)
 Frey, K. 59 (A. 3)
 Friedländer, M. J. 2 (A. 3), 11 (A. 5), 35 (A. 4), 40 (A. 2), 45 (A. 1), 51 (A. 1), 60 (A. 1)
 Frimmel, Th. 47 f.
 Fris, V. 46 (A. 1)
 Frizzoni 47 f.
 Füssli, J. R. 80 (u. A. 3)
 Fueter 38 (A. 3)
 Fuhse 49
 Gaye 69, 70
 Giannone 35 (u. A. 1)
 Girodie 86 (u. A. 1)
 *Gölnitz 29, 82
 Goethals 69 (A. 2)
 Goethe V
 Goldschmidt, A. 69 (A. 2)
 *Gramaye 28, 80 (A. 5), 81
 Greve 64 (A. 2 u. 4), 65 (A. 1), 76 (A. 1), 77 (u. A. 1)
 Gronau 56 (A. 1), 57 (A. 1)
 Günther, R. 43 (A. 1)
 *Guevara, F. de 25, 62 f.
 Guicciardini, F. 67
 * " L. 10, 22, 28, 46, 53, 67/69, 74, 78, 82
 Hadeln, D. von 83
 Haeghen, F. van der 63, 64, 66 (A. 1)
 " V. van der 61 (A. 4)
 Havard 46 (A. 1)
 *Heere, L. de 10 ff., 28, 30, 61 f., 63, 64, 66, 67, 69, 72, 74/79
 Helbig 69 (A. 3), 70 (u. A. 1), 85
 Hirsch, A. 17 (A. 1), 18 (A. 2), 19 (A. 2)
 Hollanda, Fr. da 7
 Holtzinger 41
 Hoogewerff 73
 Huerne 17 (u. A. 2), 18, 81
 Hulin de Loo 17 (A. 3), 44 (A. 2), 52 (A. 2)
 Hulshof, A. 19 (A. 1)
 Hymans, H. 75
 Jacobsen, R. 75 (A. 1)
 Jahn, Joh. Quir. 35 (u. A. 3)
 Janssen 45 (u. A. 5)
 Ilg 58 (A. 1, 3, 4)
 Jongh, J. de 75
 Kaemmerer, L. 20 (A. 3)
 Kallab 52 (A. 4), 56 (A. 3), 57 (A. 2)
 Konrad, M. 20 (A. 2 u. 3), 23 (A. 2)
 *Lampson, D. 10 f., 24, 29, 30, 67, 68, 69, 71 f., 76, 79, 86
 Lampson, Nic. 71
 Lange, K. 40 (A. 3), 49
 *Lemaire 4, 44 f., 62, 63
 Lermolieff, siehe Morelli, G.
 Lessing 30 (u. A. 3), 32 (u. A. 2), 35, 84 (u. A. 3), 85 (u. A. 1)
 *Locre 28, 81
 *Lomazzo 25, 26, 74 (u. A. 1)
 *Lombard, L. 10, 66, 69 f., 71 (u. A. 3)
 Ludwig, G. 73 (A. 2).
 Lyna, F. 14 (u. A. 1 u. 2), 15 (u. A. 1), 17 (A. 3)
 Lyna, J. 24 (u. A. 1)
 *Maffei 32, 86
 Malaguzzi Valeri 41 (A. 1)
 *Malvasia 32 f., 84
 *Mandelslo 29, 82
 *Mander, K. van 10 ff., 27 ff., 61 (A. 2, 4), 64 (A. 4), 66, 67, 72, 73, 75/79, 80, 82/86
 *Marchant 10, 28, 74 f., 80, 82
 Marinis 38 (A. 1)
 Martinioni 72
 Mazzatinti 38 (A. 1)
 Mehus 38 (u. A. 1)
 Merklen 85
 Meyer, Jac. de 5 (u. A. 1)
 Michel, A. 52 (A. 3)
 *Michiel, Marc. 6, 7, 37, 47 f., 50, 56, 70, 73
 Michiels, A. 40 (A. 3)
 Milanese 11 (A. 2), 42 (A. 1)
 *Miraeus 28 f., 80/82
 Molanus, Joh. 13 (u. A. 2), 80
 Monte, S. del 74
 Morelli, G. 50 (A. 3)

- Morelli, Jac. 47, 84 (u. A. 1)
 Müntz 8 (A. 1)
 *Münzer, H. 2/4, 12, 19 (u. A. 3), 22, 42
 bis 44, 46, 49, 65
 Muller, S. 49
 Murr 49
 Naumann, R. 72 (A. 1)
 Neubert, F. 44 (A. 2)
 Nicolini, F. 39 (A. 1), 50 (u. A. 2), 51, 59
 (A. 3)
 Nordenskiöld 39 (A. 2)
 Oettingen, W. von 40 (u. A. 5), 41
 Olearius 29, 82
 *Opmeer 10, 29, 71, 72 (A. 1), 73, 85
 *Orlandi 33, 85
 Otte 19 (A. 2)
 *Pacheco 29, 83, 85
 *Pacichelli 34, 85, 87
 Pacquot 64 (A. 3)
 *Palomino 29, 85
 *Pansa 34, 86, 87
 Pastor, L. 45, 46 (A. 1)
 Pfandl 42 (A. 2)
 *Piles, R. de 31, 84
 *Pizzicolle, C. de 7, 37 (u. A. 1), 42, 62
 Plinius 58
 Ponz, A. 62 (u. A. 2)
 Ponzio, G. 74
 Post, P. 19 (A. 3), 23 (u. A. 1), 39 (A. 4),
 61 (A. 5), 79 (A. 1)
 Puyvelde 13 (A. 1)
 Ram 13 (A. 2)
 Razzi 53
 Regteren Altena 73
 *Reimmann 30, 85
 Renders, E. 13 (A. 1), 17 (u. A. 3), 52
 (A. 2)
 *Richardson, J. 31, 32 (u. A. 1 u. 3), 86
 *Ridolfi 32 f., 83
 Riegger 35 (A. 3)
 Rolfs 59 (A. 3)
 Rijn, G. van 73
 Sabellicus, siehe Coccio
 Sánchez Cantón 62 (A. 2)
 Sanchis y Sivera 5 (A. 3)
 *Sander 28, 82 (u. A. 1), 87
 *Sandrart 29 f., 33, 83 f., 85, 86
 Sannazaro 50
 *Sansovino 25 f., 32, 56, 72 f.
 *Santi, Giov. 7, 39, 41 f., 44, 62
 Sanudo, M. 56 (A. 1)
 Schedel, H. 42
 Schlegel, Fr. 35 (u. A. 5)
 Schlosser, J. 32 (A. 5)
 Schmarsow 19 (A. 3), 38 (A. 4), 39 (A. 5),
 40 (A. 1 u. 4), 41 (A. 2), 45 (A. 1)
 Scoti-Bertinelli 52 (A. 4)
 Seeck 43 (A. 1)
 Smet, Jos. de 16 (u. A. 1), 17 (A. 3), 18 (A.
 2), 49 (A. 1 u. 2)
 Soria 38 (A. 2)
 Sponsel 30 (A. 1)
 Springer VI (A. 1), 37, 80 (A. 1)
 Stagliota 81
 Stanzioni 87 (u. A. 1)
 Stringa 72
 Strümpell-Klapheck 60 (A. 1)
 *Sueyro 29, 81
 *Summonte 6, 33, 34, 39 (A. 1), 50/52,
 56, 57
 *Sweertius 28, 80
 *Tafari, G. B. 34, 86 f.
 Tambroni 58 (u. A. 2)
 Thausing 49
 Theophilus 58 (u. A. 4)
 Tiraboschi 38 (A. 2)
 Tormó y Monzó 5 (A. 3)
 *Tschamser 30, 85 f.
 *Tutini 34, 83
 *Vaernewijck, M. 4 (A. 1), 10 ff., 27, 28,
 61, 63/66, 67, 69, 70, 71, 72 (u. A. 3),
 74, 76 (u. A. 1), 77, 78, 79
 Valentiner, Elis. 75 (A. 1)
 *Vasari 6, 8 f., 10 ff., 29, 31, 32 ff., 37, 40,
 41, 42, 48, 52 ff., 62, 67 ff., 70, 72 (u.
 A. 1), 73 ff., 82 ff.
 Verga 74 (A. 1)
 Verweke 14 (A. 1), 16 (A. 1), 17 (A. 3)
 Veth 49
 Voll, K. VI (A. 1), 2 (A. 4), 4 (A. 1), 16
 (A. 2), 17 (A. 2), 42 (u. A. 3), 44 (u. A.
 1), 74 (u. A. 3), 80 (A. 5), 81 (A. 1)
 *Vriendt 28, 80 f.
 Waagen 30 (u. A. 2), 79, 80
 Weale VI (A. 1), VII (A. 1), 2 (A. 1), 5
 (A. 3), 21 (A. 1 u. 3), 29 (A. 1), 38 (A.
 4), 40 (A. 2), 43 (A. 1), 45 (A. 5), 49
 (A. 1 u. 2), 61 (A. 6), 62 (A. 2), 66 (A. 1),
 73 (A. 1, 6), 80 (A. 5), 82 (A. 1), 85
 (A. 2)
 *Weyerman 30, 86
 Wicquefort 82
 Winkelmann 28 (u. A. 1)
 Winkler, F. 13 (A. 1), 48 (A. 1)
 Wolkenhauer 39 (A. 3)
 Wurzbach, A. von 45 (A. 3)
 Zani 69 (A. 1), 79 (u. A. 3)
 *Zedler 30, 86
 *Zeiller 29, 83
 Zerbolt 19 (A. 1)
 Zunz 19 (A. 2)