

KONSTANZER ARBEITSKREIS FÜR MITTELALTERLICHE GESCHICHTE E.V.
- SEKTION HESSEN -

35032 Marburg, Wilhelm-Röpke-Str. 6 C, Tel. 06421/28-24555, -24557

Protokoll der 289. Arbeitssitzung am 27. Januar 2007
im Historischen Institut der Universität Gießen

PD Dr. Michael Oberweis (Bochum)

Der Fußboden des Himmels
Eine rätselhafte Inschrift auf dem Genter Altar Jans van Eyck

Leitung der Sitzung: Prof. Dr. Werner Rösener

Redaktion des Protokolls: Meike Pfefferkorn

Anwesende: Werner Rösener, Gießen; Otfried Krafft, Marburg; Meike Pfefferkorn, Marburg; Barbara Hammes, Gießen; Sina Kalipke, Gießen; Sigrid Ruby, Gießen; Carola Fey, Gießen; Norbert Kersken, Marburg/Gießen; Harald Winkel, Gießen; Steffen Krieb, Gießen; Christian Stadelmaier, Gießen; Irmgard Fees, Marburg; Brigitte Hotz, Marburg; Christine Reinle, Gießen, Holger Sturm, Gießen

Zusammenfassung

Das reiche epigraphische Material, mit dem der Genter Altar ausgestattet ist, gibt bis heute dem Betrachter manche Rätsel auf. So findet sich auf den unteren Rahmenleisten der Außenflügel ein Vierzeiler, der den 6. Mai 1432 als den Tag bezeichnet, an dem das Kunstwerk, von Hubert van Eyck begonnen und von seinem Bruder Jan vollendet, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Bis heute ist die Authentizität dieser Inschrift umstritten; nicht wenige Kunsthistoriker verweisen die angebliche Mitwirkung Huberts ins Reich der Legende. Weniger beachtet, aber nicht minder rätselhaft ist ein schwer zu entziffernder Schriftzug, der sich mehrfach auf der Innenseite des Altars findet, und zwar auf der Tafel der „musizierenden Engel“. Die kostbaren Fliesen, die den „Fußboden des Himmels“ bedecken, sind übersät mit christlichen Symbolen und Buchstabenfolgen: dem Lamm Gottes, dem Alpha und dem Omega, dem Jesus-Monogramm IHS oder der aus dem Hebräischen abgeleiteten Gebetsformel AGLA (*atta gibbor le'olam adonai* – Du bist machtvoll in Ewigkeit, oh Herr). Neben diesen mehr oder weniger vertrauten Zeichen erscheint auf mindestens fünf Fliesen (drei Beispiele unten abgebildet) eine offenbar bewusst verschnörkelte, auf Anhieb kaum lesbare Inschrift, die bis heute nicht überzeugend gedeutet wurde.

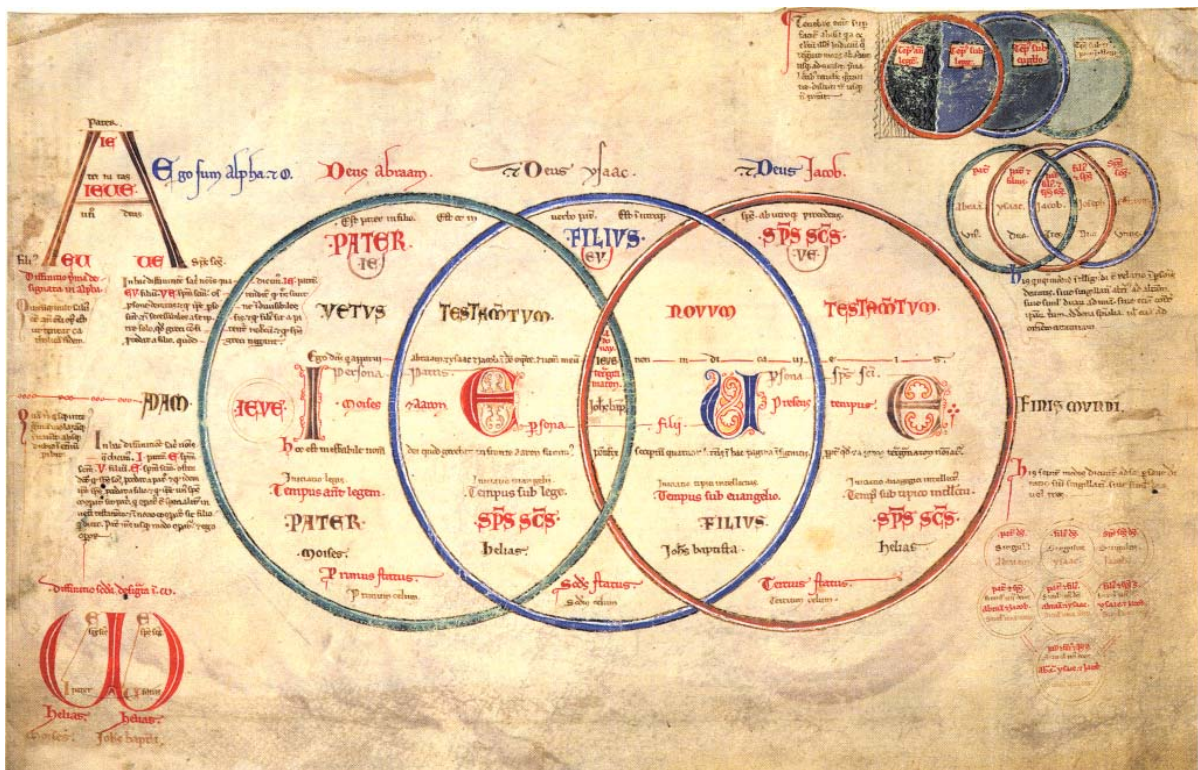


Einige Kunsthistoriker erklären den Schriftzug als Künstlersignatur und versuchen eine Abkürzung des Namens „Jan van Eyck“ herauszulesen. Einer anderen Interpretation zufolge handelt es sich um eine Variante des Jesusnamens, die auf eigentümliche Weise griechische mit lateinischen Lettern kombiniert: YECUC (wobei das C als Sigma zu verstehen ist). Beide Vorschläge können weder paläographisch noch inhaltlich überzeugen: Eine Künstlersignatur auf den Fliesen des himmlischen Fußbodens wäre den Zeitgenossen geradezu als Blasphemie erschienen, und umgekehrt bliebe unbegreiflich, warum der vertraute Name Jesu in derart entstellender Form dargeboten werden sollte.

Unter Einbeziehung epigraphischen Vergleichsmaterials legt sich in der Tat eine andere Deutung nahe: Von den vier kunstvoll ineinander verschränkten Buchstaben ist nur der zweite, ein E, auf Anhieb lesbar. Auf einem anderen Gemälde Jan van Eycks, dem Porträt des „Timotheus“, findet sich ein griechisches Y, das in seiner Struktur dem ersten der vier Buchstaben entspricht. Der dritte Buchstabe entpuppt sich bei näherem Hinsehen als ein V mit bogenförmigem Aufstrich, wie es in

der Paläographie des späten Mittelalters häufig begegnet. Während somit die Buchstabenfolge YEV als gesichert gelten kann, wirft der vierte, meist als C gedeutete Buchstabe Probleme auf: Oft wird übersehen, dass die gesamte Inschrift auf ein Spruchband projiziert ist, dessen Enden sich leicht nach innen rollen. Ein Teil des vierten Buchstabens wird dadurch verdeckt, eine eindeutige Entzifferung ist nicht möglich. In Frage kommen neben dem C auch ein E (in Unzialform oder als Minuskel) und ein f. Von diesen drei Möglichkeiten führt nur eine zu einem sinnvollen Ergebnis: Der rätselhafte Schriftzug erweist sich als vokalisiertes Form des heiligen Gottesnamens (Tetragrammaton): YEVE. Es handelt sich also um den biblischen Eigennamen Gottes, der im Judentum, wie bereits die Kirchenväter bezeugen, als unaussprechlicher Name, *nomen ineffabile*, galt.

Die Vokalisierung des Gottesnamens in der Form IEVE begegnet erstmals bei Petrus Alfonsi († ca. 1121), einem konvertierten spanischen Juden, der sich in seinen *Dialogi contra Iudaeos* mit seinen ehemaligen Glaubensbrüdern auseinandersetzte. Den Gottesnamen IEVE deutete er dabei



trinitarisch, in der Zusammensetzung aus den Silben IE, EV und VE die Einheit der drei göttlichen Personen symbolisierend. Wohl auf Petrus Alfonsi zurückgreifend, trug Joachim von Fiore († 1202) in seiner *Expositio in Apocalypsim* ähnliche Überlegungen vor, die er mit einer eigenwilligen Exegese von Apk. 1,8 („Ich bin das Alpha und das O“) verband und in einprägsamen Diagrammen auch bildlich darstellte (s. Beispiel aus dem *Liber figurarum*). Eine weitere namhafte Autorität, die

das Tetragramm in der Form IEVE wiedergab, war Papst Innozenz III. (1198-1216): In seinem *Sermo in Circumcisione domini* heißt es, die „gelehrtesten unter den Hebräern“ bezeugten, dass jeder der drei Silben IE, EV und VE dasselbe bedeute wie der ganze Name IEVE.

Erklärungsbedürftig bleibt, auf welchem Wege Jan van Eyck zur Kenntnis dieses Namens gelangte. Eine direkte Beeinflussung durch die – zahlreich kursierenden – joachitischen Diagramme ist eher unwahrscheinlich, da in Joachims Schriften stets das I, nicht das Y, als Anfangsbuchstabe erscheint. Andererseits dürfte es kaum ein Zufall sein, dass sich bei Joachim ebenso wie auf dem Genter Altar die charakteristische Form des Tetragramms in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Symbolen Alpha und Omega findet. Vielleicht wird man mit einer Weitergabe des Namens in esoterischen Kreisen zu rechnen haben, vielleicht aber auch mit einer speziellen theologischen Intention, die – anknüpfend an Petrus Alfonsi, Joachim und Innozenz III. – die christliche Verfügungsgewalt über den heiligen Gottesnamen in polemischer Abgrenzung gegenüber dem Judentum hervorheben will. Solange nichts Näheres über die theologischen Berater bekannt ist, denen der Genter Altar sein komplexes Bildprogramm verdankt, wird der Schriftzug YEVE auf dem Fußboden des Himmels ein ungelöstes Rätsel bleiben.

Diskussion:

Rösener: Vielen Dank für Ihren sehr erhellenden Vortrag. Ihr Lösungsvorschlag, das Zeichen als eine verschleierte Form des heiligen Gottesnamen aufzuschlüsseln, bietet sicherlich genügend Material für die Diskussion.

Fees: Ihr Vortrag hat mich auf Anhieb überzeugt und es gibt meiner Meinung nach noch weitere schlagende Argumente gegen die vorherigen Deutungsmöglichkeiten der Forschung. Denn ganz offenbar kann die Aufschlüsselung an dieser Stelle weder Jan van Eyck noch Jesus heißen. Der Zusammenhang, in dem die Fliesen des Fußbodens stehen, macht beides undenkbar. Der logische Aufbau des Musters macht ein Einfügen des Jesusnamen sinnlos.

Und noch als Hinweis zu der Mischung von Majuskel und Minuskel. Auf der ersten Folie, die Sie gezeigt haben, war ein ähnliches Phänomen zu erkennen, dass nämlich ein Majuskel-E zusammen mit einem Minuskel-E verwendet worden ist.

Oberweis: Vielen Dank für Ihren Hinweis, der einen zusätzlichen Beleg zu meinen Ausführungen liefert. – Zu der Überlegung, dass die Wiedergabe des Künstlernamens auf dem „Fußboden des Himmels“ geradezu blasphemisch wäre, möchte ich noch eine Beobachtung nachtragen: Auf der Außenseite des Altars stehen im Kontext der Verkündigungsszene die Worte Marias *Ecce ancilla domini* auf dem Kopf, und zwar deshalb, weil sie direkt an den Hl. Geist gerichtet sind, der in Gestalt einer Taube über Maria schwebt. Nicht der Bildbetrachter, sondern Gott selbst ist also der eigentliche Adressat der Inschrift. Und ähnlich verstehe ich auch die Intention der Musikantentafeln, die ja ein himmlisches Geschehen widerspiegeln: Es geht hier allein um die Verherrlichung Gottes, keinesfalls um die mehr oder weniger verschlüsselte Anbringung einer Künstlersignatur.

Hotz: Im ersten Moment war ich etwas kritisch aufgrund der Verwendung von unzialem E und Minuskel-E innerhalb einer Inschrift – bis zum hilfreich-klärenden Hinweis von Frau Fees. Ich nehme an, Sie sind für Tetragramme Joachims von Fiore und Petrus Alfonsis bereits im ‚Liber figurarum‘ bzw. in Alexander Patschovskys ‚Bilderwelt der Diagramme‘ fündig geworden:

Vielleicht wäre es möglich, in weiteren dort genannten Handschriften ähnliche Mischschriftverwendungen zu finden, so dass Ihre Argumentation noch zusätzlich unterfüttert wird.

Oberweis: Ich räume ein, dass ich in meinem Vortrag der Kürze halber manches ein wenig plakativ

formuliert und auch nicht jede einzelne Aussage mit Bildmaterial belegt habe. Aber wie Sie z.B. an der Umschrift des Thronbaldachins erkennen, werden auf dem Genter Altar durchaus verschiedene Formen des E nebeneinander verwendet.

Hotz: Es findet sich hier aber kein Minuskel-E.

Oberweis: Aber immerhin der mehrfache Wechsel von Kapitalis und Unzialis.

Ruby: Ich glaube, dass die Plazierung innerhalb des Altarbildes eine entscheidende Rolle spielt. Sie sagten, der heilige Gottesname, bzw. die verschlüsselte Inschrift, tauche nur auf der rechten Tafel auf.

Jan van Eyck ist ein Künstler, der sich stark medialer Unterschiede, aber auch der Inbezugsetzung der unterschiedlichen Medien bewußt war. Links haben wir die singenden Engel, recht die musizierenden, sprachfreien Engel. Mit Blick auf die Werkstagsseite wird das dann nochmals deutlicher, denn auch Maria sitzt hier direkt auf der Erde. Der Boden hat also eine zentrale Funktion.

Die Plazierung des unaussprechlichen Gottesnamen nur rechts möchte ich daher als nicht-zufällig bewerten, sondern als eng zusammenhängend mit dem ikonsgraphischen Programm des gesamten Altars.

Oberweis: Das ist ein wertvoller Hinweis, für den ich sehr dankbar bin. Dass sich der unaussprechliche Gottesname nur auf der Tafel der musizierenden, nicht auf der der singenden Engel findet, scheint in der Tat das Ergebnis planvoller Überlegung. Ebenso auch die Beziehung zur Verkündigungstafel: Die Verkündigung an Maria bezeichnet ja den Augenblick der Inkarnation Christi. Und sicherlich war den theologischen Beratern Jan van Eycks bekannt, dass der Jesusname in seiner ursprünglichen hebräischen Form (*Jehoschua*) den alttestamentlichen Gottesnamen beinhaltet. Mit Rücksicht auf das zentrale Glaubensgeheimnis der Inkarnation konnte – oder musste vielleicht – auf der betreffenden Bildtafel die explizite Nennung des Gottesnamens unterbleiben.

Krafft: Was man bei Petrus Alfonsi sieht und was auch auf den von Ihnen gezeigten Kacheln zu erkennen ist, sind Dreiecksgebilde, nämlich die Ornamente in den Ecken außerhalb der Ringe, die so wie eine Anspielung auf die Trinität aussehen.

Reinle: Woher könnten denn die Eingangs erwähnten dunklen Kanäle gekommen sein? Stellst du dir hier eine Joachim-Rezeption vor? Oder wie glaubst du, dass die Kenntnis davon zu Jan van Eyck gekommen ist?

Oberweis: Wie schon gesagt, liegt hier nach wie vor vieles im Dunkeln. Von kunsthistorischer Seite gibt es eine Reihe von Versuchen, den (oder die) Urheber des theologischen Programms namhaft zu machen, das dem Genter Altar zugrunde liegt. Eine überzeugende Lösung wurde bisher aber nicht gefunden. Zumindest geht man allgemein davon aus, dass Jan van Eyck gerade bei den Inschriften auf kompetente theologische Beratung zurückgreifen konnte. Werke Hugos von St. Victor und Ruperts von Deutz haben nachweislich als Vorlage gedient, und dieser Rückgriff auf Autoren des 12. Jahrhunderts lässt auch einen Einfluss Joachims von Fiore als möglich erscheinen.

Reinle: Mein Interesse galt eben weniger der prosopographischen Frage, wer Jan van Eyck beraten haben könnte, sondern auf welches theologisches Konzept es verweist. Es macht ja einen Großen Unterschied, ob man Innozenz III. oder Joachim von Fiore als rezipiert voraussetzt. Mich interessiert, aus welchen Kanälen die Kenntnis gekommen ist.

Oberweis: Unter den Kunsthistorikern wird das Bildprogramm des Genter Altars sehr kontrovers diskutiert, und das erklärt auch die fortdauernde Suggestivität der Behauptung, Hubert von Eyck habe den Altar begonnen und Jan van Eyck ihn später vollendet. Damit ließe sich das Fehlen einer konsistenten Programmatik leicht plausibel machen. Es gibt aber auch Ansätze, die in der Anbetung des Lammes ein schlüssiges ekklesiologisches Reformkonzept erkennen wollen, wie es den konziliaristischen Diskussionen des frühen 15. Jahrhunderts entspräche. Aber auch Anklänge an joachitische Lehren ließen sich mühelos ausfindig machen: Immerhin entwickelt Joachim die trinitarische Deutung des Gottesnamens IEVE in seinem Apokalypsenkommentar, und auch die „Anbetung des Lammes“ als zentraler Bildinhalt des Genter Altars ist ein genuin apokalyptisches Motiv.

Rösener: Auch wenn wir nicht allzu viel von Jan von Eyck wissen, so können wir ihn doch einordnen in die Welt von Flandern um 1430. Flandern war zu dieser Zeit eine Kernregion in Europa. Zu fragen ist doch, welche Sprach- und Kulturkenntnisse Jan von Eyck aufweisen konnte, ob es Verweise auf den italienischen Raum gibt und ob es von dort aus Einflüsse gibt, die auf den Künstler eingewirkt haben.

Oberweis: Neben den – mit Sicherheit vorhandenen – italienischen Einflüssen möchte ich die spanischen hervorheben: Immerhin verbrachte Jan van Eyck zwei Jahre auf der Iberischen Halbinsel. Auch dort scheint man sich im Spätmittelalter intensiv mit der Mystik des Gottesnamens auseinandergesetzt zu haben; ich verweise auf Arnald von Villanova, der als Leibarzt am Hofe von Aragon wirkte. Sein Traktat über das Tetragrammaton war weit verbreitet und befand sich u.a. in der Bibliothek des Nikolaus von Kues, der ebenfalls Reflexionen über den Gottesnamen anstellte und übrigens einer der ersten war, der in seinen Schriften die Namensform *Jehova* verwendete.

Rösener: Jan van Eyck kommt aus einer dieser großen Städte. Er ist somit als ein Vertreter einer dort neu entstehenden bürgerlichen Kultur zu sehen.

Oberweis: Der Hinweis auf die Entstehung einer bürgerlichen Kultur ist sehr anregend, auch wenn ich im Falle Jan van Eycks stärker den Bezug zur höfischen Kultur der burgundischen Herzöge betonen würde. Gerade im Hinblick auf die verschlüsselte Wiedergabe des Gottesnamens habe ich mich gefragt, wer damals überhaupt das nötige Wissen besaß, um die Inschrift entziffern zu können. Vorstellbar wäre, dass es in den höfischen Kreisen dieser Zeit ein Faible für solche esoterischen Spekulationen gab. Zu denken wäre beispielsweise auch an die berühmte Devise Friedrichs III., die Vokalfolge *aeiou*, die später ja auch als Anagramm für *IEOUA* (*Jehova*) gedeutet wurde.

Hotz: Ich würde gern noch einmal kurz auf die Joachim-Rezeption eingehen. Ich denke, dass das 13. und 14. Jahrhundert Überlieferungsschwerpunkte bildeten, dass aber auch noch im 15. Jahrhundert Joachims Werke Nachwirkung hatten. Von einem kleineren Traktat, dem 'Exhortatorium Iudeorum', sind beispielsweise acht Textzeugen überkommen: Sechs stammen aus dem 13. und 14., zwei aus dem späten 15. oder frühen 16. Jahrhundert – als auch seine Hauptwerke gedruckt wurden. Seine von Petrus Alfonsi mitbeeinflusste Gedanken- oder Bilderwelt war also noch im Entstehungszeitraum des Genter Altars bekannt oder zumindest zugänglich.

Oberweis: Das ist richtig. Anhand verschiedenster Textzeugen, auch z.B. venezianischen Drucken in den 1520er Jahren, lässt sich ein anhaltendes Interesse bis weit ins 16. Jahrhundert belegen.

Krafft: Es kam ja gerade die Italienverbindung zur Sprache. Im Zusammenhang mit dem Gottesnamen fällt einem Bernardinus von Siena ein, der in dieser Zeit über den Namen Jesu predigte, und zwar mit Tafeln, auf denen *IHS* in einem Kreis stand, so wie wir es hier auch finden. Insofern war es damals nicht gar so unpopulär, sich mit dem Gottesnamen zu beschäftigen, denn

Bernardinus betrieb ausgesprochene Massenpredigt.

Oberweis: Die zunehmenden Spekulationen über das Mysterium des Gottesnamen sind in der Tat zeittypisch, und Ihr Hinweis auf die Volkspredigt legt die Vermutung nahe, dass es nicht nur esoterische Kreise waren, die der Faszination des Themas erlagen.

Reinle: Um den Hinweis von Frau Hotz aufzunehmen, dass Joachim schon relativ früh gedruckt worden ist, möchte ich hinzufügen, dass man immer nur das gedruckt hat, wo man sicher sein konnte, eine große Nachfrage zu haben. Und dass er so früh gedruckt wurde, würde dann wiederum die These am Interesse an Joachim von Fiore bestärken.

Ich würde gern den Punkt der Geheimwissenschaft aufnehmen. Diese ist ja auch Teil des höfischen Habitus zu dieser Zeit. Ist es möglich, dass auch in die Richtung von magischem Gebrauch des Gottesnamen zu denken ist? Oder ist das an dieser Stelle ausgeschlossen?

Oberweis: Ich halte dies sogar für sehr wahrscheinlich, denn die missbräuchliche Verwendung zu magischen Zwecken ist ja einer der Hauptgründe, warum im Judentum die artikulierte Aussprache des Gottesnamens unterdrückt und mit schärfsten Sanktionen belegt wurde. Christliche Theologen dagegen haben mit diesem Verbot die Inferiorität des Judentums zu erweisen versucht: Die Verwendung des wahren Gottesnamens sei ein Privileg, das den „blinden“ Juden laut ihrem eigenen Gesetz vorenthalten bleibe. Umgekehrt findet sich in jüdischen Überlieferungen die polemische Aussage, Jesus habe aufgrund eines Tempelfrevels die Kenntnis des Gottesnamens erlangt und mit dessen Hilfe Wunder gewirkt. Die Vorstellung von der magischen Kraft des Gottesnamen ist also bis in den Volksglauben hinein präsent.

Ruby: Es gibt eine Variante des Genter Altars....

Oberweis: Sie verweisen auf den Madrider „Lebensbrunnen“, der wohl aus der Schule Jan van Eycks stammt und, als Pasticcio, ikonographische Motive des Genter Altars neu kombiniert. Der Bezug zum *Adversus-Iudaeos*-Diskurs des Mittelalters ist hier besonders evident, denn im Vordergrund der komplexen Bildkomposition kommt es zur direkten Konfrontation zwischen den „ungläubigen“ Juden und der triumphierenden Christenheit. Ähnliche Bezüge prägen aber auch, wie ich im Vortrag zeigte, die Diskussion um den Gottesnamen: Bei Petrus Alfonsi ergibt sich dies schon aus der dialogischen Anlage seines Werkes, aber auch bei Joachim von Fiore und Innozenz III. ist die Stoßrichtung *adversus Iudaeos* klar erkennbar. Innozenz III. erwähnt den Gottesnamen in

einer Predigt zum Fest der Beschneidung des Herrn und betont gleich zu Anfang, Christus habe sich beschneiden lassen, um durch strikte Befolgung des mosaischen Gesetzes einen möglichen jüdischen Einwand gegen seine Messianität von vornherein zu entkräften. Selbst hier erscheint also der Gottesname IEVE im Zusammenhang antijüdischer Polemik.

Hotz: Ich würde Joachim aus dieser *Adversus-Iudaeos*-Literatur herausnehmen, da er einer der Ersten ist, der Gedanken der Toleranz ‚predigt‘. Allerdings findet sich in einer Kurzfassung des ‚Exhortatorium‘, das ich eben erwähnt habe, nichts mehr von diesem Toleranzdenken. Nichtsdestotrotz sehe ich im Volltraktat fast schon eine Vorwegnahme der Ringparabel: Er ist kein Beispiel herkömmlicher christlicher antijüdischer Polemik, sondern gerade das Gegenteil. Für die verkürzte Fassung muß man in Erwägung ziehen, dass Joachim hier anders rezipiert wurde, als er es gedacht hatte, nämlich in verfremdender Intention.

Oberweis: Da stimme ich Ihnen völlig zu, würde allerdings Petrus Alfonsi ebenfalls in Schutz nehmen wollen, denn auch er geht vergleichsweise rücksichtsvoll mit seinen früheren jüdischen Glaubensgenossen um. Das Stichwort *adversus Iudaeos* ist im einschlägigen Schrifttum des Mittelalters nicht immer als Ausdruck rigoroser Konfrontation zu verstehen, sondern durchaus auch im Sinne eines vernunftgemäßen Dialoges zwischen den Religionen.