

Eine Bewusstseinsrevolution in Bildern

Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden
im Städel Museum Frankfurt

Stephan Stockmar

Ich habe mich selten auf eine Ausstellung so gefreut wie auf diese. Nun ist sie tatsächlich eröffnet; ich stehe wirklich vor diesen Inkunabeln der Kunstgeschichte, und es verschlägt mir zunächst den Atem vor Staunen: Die Gegenwart nicht einfach nur der Fülle an Schätzen (dabei ist die Ausstellung mit rund fünfzig Bildern durchaus übersichtlich), sondern vor allem auch der lebensvollen Figuren und der leuchtenden Farben, hat etwas Unwirkliches. Sie lässt mich heute an einem weltgeschichtlichen Umbruch teilhaben, wie er sich vor knapp 600 Jahren, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in den Niederlanden vollzogen hat – unter erstmaliger vollen Ausnutzung der durch die neue Technik der Ölmalerei gegebenen Möglichkeiten.

Das Neue tritt manchmal sehr plötzlich und radikal auf. Im wahren Sinne des Wortes bricht in diesen Bildern eine neue Welt herein – und durch die Bilder in das Bewusstsein des Betrachters. Dieser Einbruch ist zugleich ein Ausbruch aus dem düster und eng gewordenen Seeleninnenraum, der sich noch gar nicht deutlich im Gegenüber zur Außenwelt erlebte. Ein Aufbruch in die Weite der irdischen Welt mit den Schönheiten der Natur ebenso wie der häuslichen Kultur und der prächtigen Gewänder, die die edlen Leiber bekleiden. Dieser Schritt der mittelalterlichen Seele hin zur Beheimatung auf der Erde spielt sich ab im Bild, das eine neue Wirklichkeit erhält. Und zugleich wird das Heilige, das bis dato wie selbstverständlich als (seelische) Wirklichkeit erlebt wurde, zum Bildgeschehen auf der Bühne dieser neuen Welt: An dieser radikalen Umkehrung der Verhältnisse schauend teilzuhaben, wie in die Werkstatt des Weltengeistes blickend – das bedeutet höchstes Glück. Hier wird Entwicklung unmittelbar erfahrbar.

Außenwelt und Eigenraum

Da sind z.B. die verschiedenen Verkündigungsdarstellungen: Das heute in Brüssel hängende Bild des Flémaller Meisters (vermutlich um 1423 entstanden) wirkt in sich sehr harmonisch und geschlossen. Ich tauche betrachtend in ein Geschehen ein, das sich zwar in einer konkreten, etwas düsteren Räumlichkeit der damaligen Zeit abspielt, die in vielen, auch symbolisch bedeutsamen Details erfasst ist, jedoch noch nicht zu einem wirklichen Gegenüber wird. Der Engel und Maria bleiben zeitlos schöne Gestalten, deren Begegnung nicht wirklich im Hier und Jetzt stattfindet. Und durch die geöffneten Fenster im Hintergrund leuchtet noch goldener Grund.

Doch dieses Bild hat Schule gemacht. Der Mittelteil des Mérode-Tryptichons aus New York (vermutlich um 1430, ebenfalls dem Meister von Flémalle zugeschrieben), das in Frankfurt nun neben dem Brüsseler Bild hängt, zeigt im Prinzip den gleichen Raum mit einer in Teilen sehr ähnlichen Ausstattung. Die Farben sind frischer und klarer, doch vor allem erscheinen die beiden Figuren, die nun weiter in den Vordergrund gerückt sind, viel gegenwärtiger. Sie bilden jetzt zwar nicht mehr eine so harmonische Einheit mit dem Interieur und wirken auch in ihrer Haltung etwas unbeholfen, so dass nicht ganz der Eindruck der Geschlossenheit wie auf dem älteren Bild entsteht. Doch gerade darin liegt der besondere Reiz der Tafel. Die Begegnung findet nun tatsächlich hier auf Erden statt, auch wenn Maria, vertieft in ihr Buch, scheinbar noch nicht reagiert. Der Eindruck der Gegenwärtigkeit wird noch gesteigert durch den von der gerade erloschenen Kerze auf dem Tisch aufsteigenden Rauch: Da ist



Meister von Flémalle: Mitteltafel des Mérode-Tryptichons. New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters

eine wirkliche Bewegung durch den Raum gegangen. Fast etwas im Widerspruch dazu steht der offensichtliche Symbolcharakter des durch das geschlossene Glas des seitlichen Fensters auf sieben Lichtstrahlen hereinschwebenden kleinen Kindes mit einem geschulterten Kreuz (das auf dem Vorgängerbild fehlt!). Das geöffnete Fenster an der Rückwand gibt den Blick frei auf den leicht bewölkten blauen Himmel. Untersuchungen haben gezeigt, dass ursprünglich auch hier noch Goldgrund herrschte, doch die Veränderungen relativ zeitnah, wohl im Zusammenhang mit den beiden Seitenflügeln vorgenommen wurden, auf denen nun auch deutlich Innen- und Außenraum voneinander geschieden sind.

Zwar formal ebenfalls anknüpfend an das Brüsseler Bild, wenn auch auf viel freiere Weise, hinterlässt die Pariser Verkündigung von Rogier van der Weyden (um 1440?) einen ganz

anderen Eindruck: Der Innenraum ist viel prächtiger, doch durch das große rote Bett, vor der nun die hier dunkelblau gewandete Maria sitzt, auch irgendwie privater. Engel und Maria sind stark aufeinander bezogen, schon durch ihre Handgesten, doch viel zarter und mehr nach innen genommen: ein innerliches Berühren und Berührtwerden. Wie im Kontrast zu diesem seelischen Geschehen steht der Blick durch das Fensterkreuz hinter dem Engel in die besonnte Landschaft. Auch nach rechts ist ein Fenster geöffnet (der Kamin befindet sich nun auf der linken Seite), was man jedoch nur an den geöffneten Läden und dem hereindringenden, Maria und den Engel beleuchtenden Licht erkennt. So schwingt

der Blick hin und her, von der Maria zur verborgenen Lichtquelle rechts und umgekehrt, sowie nach links zum Engel und wieder zurück zur Maria, in der sich äußeres und inneres Licht zu begegnen scheinen.

Ein neuer Blick auf den Menschen

Das radikal Neue zeigt sich also nicht nur in der Entdeckung der irdischen Welt in ihrer Schönheit, sondern zugleich in der Entdeckung des jetzt individuellen Eigenraums der Seele, zu der auch der Betrachter angeregt wird. In diesem Zusammenhang sind sicherlich auch die nun immer wieder auftauchenden seitlichen Stifterfiguren zu sehen, die andachtsvoll auf das zentrale Geschehen schauen. Und natürlich die eindrucksvollen Portrait-Köpfe, unter denen Rogier van der Weydens Bildnis einer jungen Frau (um 1440) insofern herausragt, als diese

den Betrachter mit wachen Augen direkt anblickt.

Die neue Welterfahrung erfordert geradezu diesen neuen Blick auf den Menschen selbst, wie er auch durch die Bildform des Tryptichons ermöglicht wird. Man kann an verschiedenen Beispielen beobachten, wie im Mittelteil seelische Berührung und Bewegung ins Bild gesetzt wird, hier als Verkündigung, in anderen Werken als starke Anteilnahme an Kreuzigung und Tod. Auf der linken Seite befindet sich häufig der Stifter in kontemplativer Haltung, mehr oder

weniger abgeschirmt von der Umgebung, während auf der rechten Seite in der Welt gearbeitet oder sonst wie gehandelt wird: Da ist, wie im Mérode-Altar, der Joseph als Handwerker zugezogen,¹ legen sich, wie im rechten Seitenflügel der Pariser Verkündigung,² Maria und Elisabeth ihre Hände gegenseitig auf die schwangeren Bäuche, oder es eilen, wie im Kreuzigungs-Tryptichon aus dem Schweizer Abegg, drei Männer mit einer Leiter herbei. So entfaltet sich vor dem Betrachter – damals wie heute – das ganze Menschenwesen in seiner Dreigliedrigkeit.

Besonders eindrucksvoll zeigt sich das neu gewonnene Verhältnis zwischen innen und außen in zwei weiteren Tryptichons des Rogier van der Weyden:

Der Mirafloresaltar aus Berlin (1445) zeigt auf dreifache Weise das Verhältnis der Maria zu ihrem Sohn Christus: Links die fast weiß gekleidete Jungfrau mit dem neugeborenen Kind, in



Rogier van der Weyden: Mitteltafel des Verkündigungstryptichons. Paris, Louvre

der Mitte die Maria in rotem Gewand als Pieta, mit dem erstarrten Leichnam Christi, rechts der Auferstandene, wie er seiner trauernden Mutter begegnet, die in ein blaues Kleid gehüllt ist. So ist auch hier wieder eine dreigliedrige Sicht auf den Menschen angedeutet, die jeweils bestimmte, einander ergänzende Seelenqualitäten betont, schon durch die Farben der Gewänder. Auf allen drei Tafeln schaut man durch einen Rahmen gebenden gotischen Bogen hindurch; die Gestalten sind ganz vorne, zwischen den Pfeilern bzw. unmittelbar dahinter angesiedelt, so dass sie im Rahmen des Bogens ein relatives Eigenleben gegenüber dem Hintergrund entfalten (im Mérode-Tryptichon wird dies durch die in den Vordergrund gerückten Figuren in gewisser Weise bereits vorweggenommen). Auf der linken Tafel bleibt der Raum nach hinten geschlossen, während er sich in der Mitte und rechts in die Landschaft öffnet, von dieser nur



Rogier van der Weyden: *Miraflores-Altar*. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

durch das leere Kreuz bzw. den Mittelpfosten der Doppeltür, durch die der Auferstandene soeben hereingetreten ist, abgetrennt. Auf diesem Wege wird das Vordergrundgeschehen deutlich ins (innere) Bild gebannt, das auf der Bühne der äußeren Welt präsentiert wird. So entstehen Distanz und Nähe zugleich; denn der große Realismus der Figuren rückt diese, beinahe anfassbar, an den Betrachter heran, während der Blick doch auch wieder in die Ferne schweift und im Bild die Welt erkennt.

Sturz ins Bild-Sein

Geradezu auf die Spitze getrieben wird der neue Bildcharakter in dem Berliner Johannesaltar (wohl 1450er Jahre; in Frankfurt ist nur die mittlere Tafel mit der Jordantaufe zu sehen). Auf dieser fließt der Jordan (oder ist es der Rhein?) aus der Mitte des Hintergrundes geradezu in die gotischen Räumlichkeiten herein. Christus, im Vergleich zum Johannes noch kaum individuell erfasst, steht genau zwischen den Bogenpfeilern im Wasser und zugleich vor dem aus der Ferne heranströmenden Fluss, so dass er mittelbar fast vollständig von Wasser

umgeben ist. Natürlicher Hintergrund und artifizieller Vordergrund durchdringen sich hier zu einer Einheit, die es auch zulässt, dass im Himmel unter dem Spitzbogen der segnende und die Taube sendende Gottvater wie eine Vision erscheinen – eine neue Bildebene erzeugend, wobei das Spruchband die Windungen des Flusses in der Ferne aufgreift.

So sind in Rogiers Werk immer wieder Innen und Außen, Vorne und Hinten als verschiedene Bildwirklichkeiten kunstvoll miteinander verknüpft. Auch am Menschen selbst werden Außen und Innen unterschieden: Gesicht, Hände und die ganze Haltung zeugen von einem individuellen Innenleben, während die Welt in Form aufwändiger Gewänder zur Präsentation des gesellschaftlichen wie auch des seelischen Status herangezogen wird.

Wie kommt es zu diesen Neuerungen gegenüber der mittelalterlichen Bilderwelt, die das innere Erleben unmittelbar mit dem sich nur scheinbar in der Außenwelt abspielenden heiligen Geschehen verbindet, so dass Bild und Wirklichkeit zu verschmelzen scheinen? Haben die altniederländischen Maler auf einmal die Welt anders gesehen? Oder hat sich ihr Selbst-

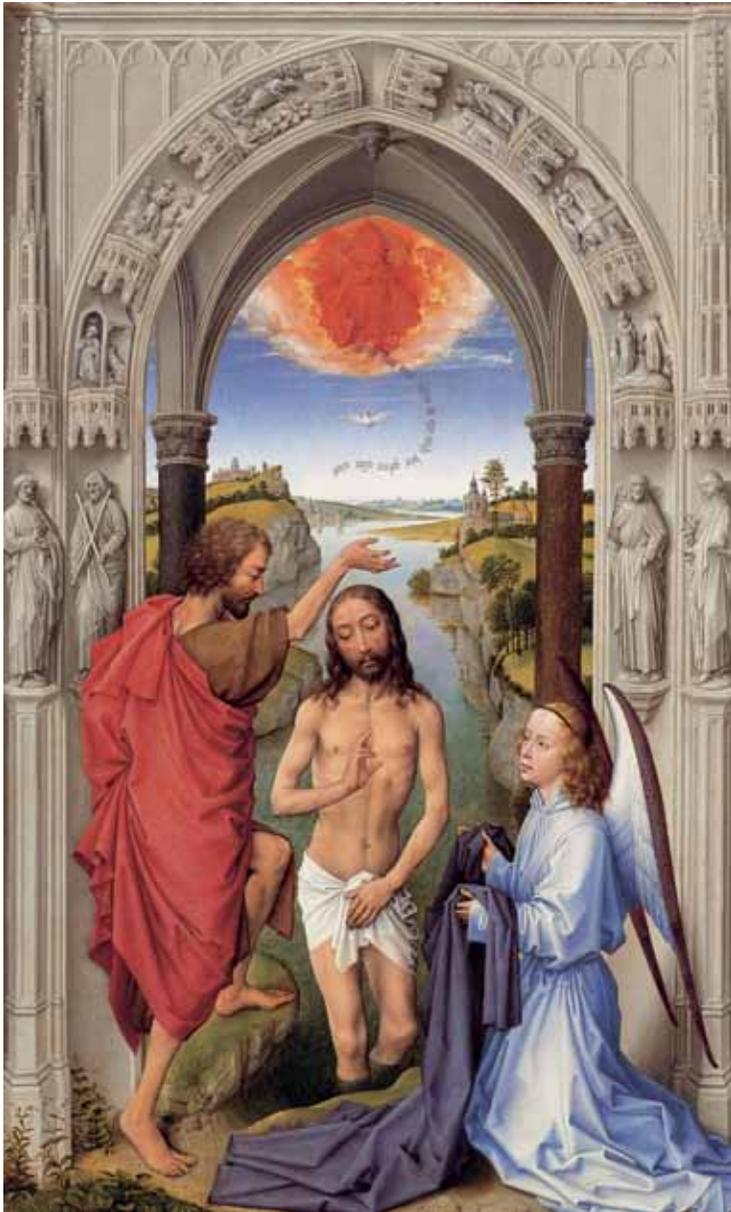


Foto: bpk/Gemäldegalerie SMB/löbq P. Anders

Rogier van der Weyden: Taufe Christi. Mitteltafel aus dem Johannes-Altar. Berlin, Gemäldegalerie

erleben verändert, was einen neuen Blick auf die Welt ermöglichte? Wurde die Welt im Malvorgang selbst, die noch junge Technik der Ölmalerei nun auch auf die Darstellung des Menschen anwendend,³ entdeckt, was eine neue Selbstbestimmung des Menschen erforderte?

Ein Schlüsselbild für diese Fragen scheint mir die Lukas-Tafel von Rogier van der Weyden zu sein, die sich heute in Boston/USA befindet und die in der Ausstellung durch eine um 1500 entstandene Kopie aus Brügge vertreten ist.⁴ Sie zeigt den Evangelisten Lukas – Schutzpatron der Maler – als konkreten Zeitgenossen, wie er die stillende Madonna zeichnet, ihrem Anblick ganz hingegeben wie im Gebet und zugleich in der distanzierenden Haltung des ernstesten Beobachters: der Inbegriff alles künstlerischen Tuns. So entsteht das heilige Bild als Analogon zum Evangelium, der Heiligen Schrift, die rechts im Hintergrund, auf gleicher Höhe wie die Zeichnung in der Hand des Lukas, zu sehen ist. Als Betrachter des Bildes schauen wir hier aber nicht nur auf die Madonna und ihren Maler als eine frühe Fassung des Motivs »Der Maler und sein Modell«. Zwischen Madonna und Maler, deren Beziehung kreuzend, öffnet sich der Blick durch ein dreiteiliges Fenster hindurch in die Weite der Landschaft. Dabei stoßen wir im Mittelgrund, hinter einem Stück Ödland und vor einer gemauerten Brüstung, auf zwei Rückenfiguren, die unseren Blick wie aufnehmen und in die Ferne weitergeben, einem in die Tiefe des Bildes führenden Fluss folgend.

Hier ist nicht nur der Akt des Malens eines heiligen Gegenstandes vor dem Hintergrund der irdischen Welt thematisiert, sondern ebenso, wie angedeutet, die Parallelität von Bild und Schrift. Gemalte Gedanken und Gedankenbilder entstammen aus einer Quelle, wobei nun der Mensch selbst zum Hervorbringer des Heiligen wird, sei es in geschriebener oder gemalter Form, was ein verändertes Sehen der Welt mit sich bringt. Harald Schwaetzer hat in diesem Zusammenhang kürzlich auf die enge Beziehung zwischen der Ideenwelt des Nikolaus von Kues und der Bilderwelt Jan van Eycks oder eben Rogiers van der Weyden hingewiesen.⁵ Maler wie Schreiber bzw. Philosophen invol-

vieren sich nun selbst in ihre Schöpfungen, die so zu die Welt umgestaltenden Ereignissen werden, zu Selbstentäußerungen, die den verständigen und teilnehmenden Betrachter bzw. Leser fordern, diesen also aktiv mit einbeziehen. Die Bilder sind nicht mehr nur gemalte Bibeln, sondern rücken zugleich die eigene Umwelt ins Bewusstsein und laden zur Auseinandersetzung mit ihr ein. Sie schaffen Abbilder des Hier und Jetzt und verbergen in diesen geistige Inhalte in Gedankenform, die selbstschauend und -denkend entschlüsselt werden müssen. Bild und Wirklichkeit trennen sich, je näher die Darstellungen an die eigene Lebenswirklichkeit herangeführt werden. So entsteht ein schöpferischer Freiraum, aus dem heraus der tätige Betrachter zunächst im Bild und zunehmend in sich selbst die (an)verwandelte Wirklichkeit wieder finden kann.

Diese Ausstellung wurde nur möglich durch die enge Zusammenarbeit des Frankfurter Städel Museums, das mit den drei Flémaller Tafeln und dem sogenannten Schächerfragment einen zentralen Werkkomplex des nach diesen Tafeln benannten Meisters besitzt, und der Gemäldegalerie der staatlichen Museen zu Berlin, wo sich die weltweit größte van der Weyden-Sammlung befindet. Hier wird die die Ausstellung im Frühjahr 2009 mit Schwerpunkt auf den letzteren Künstler gezeigt.

Mit ihren direkten Vergleichsmöglichkeiten von Bildern aus den verschiedensten Museen der Welt bietet die Ausstellung nicht nur dem Kunstfreund Genuss, sondern ebenso den Wissenschaftlern Gewinn, die Entstehung und Zuordnung der Bilder stilkritisch untersuchen. Dies gestaltet sich, wie angedeutet, insbesondere bei dem dem Meister von Flémalle zugeschriebenen Werkkomplex als außerordentlich schwierig. Dass es sich um Bilder von verschiedenen Händen aus mindestens einer Werkstatt handelt, ja, dass auch an einzelnen Bildern verschiedene Hände mitgewirkt haben, wird bei genauerem Hinsehen auch für den Laien deutlich (so z.B. bei der Frankfurter Veronika-

Tafel, wenn man die Malweisen des Gesichts und der Hände miteinander vergleicht). Dies war für die Maler-Werkstätten der damaligen Zeit auch durchaus üblich.

Doch wer ist der Leiter dieser Werkstatt gewesen, wer hat das Programm vorgegeben, und von wem gingen die Neuerungen aus? Ist Robert Campin (um 1375-1444/45) tatsächlich mit dem Meister von Flémalle identisch, wie es manche Kunsthistoriker annehmen? Hat er sich im für damalige Zeiten hohen Alter von 55 Jahren noch so gewandelt, dass auch die im Mérode-Altar auftretenden Neuerungen ihm zuzuschreiben sind? Hat er vor allem durch seine begabten Schüler und Mitarbeiter gewirkt? Welche Rolle spielte der junge Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), der mit einiger Sicherheit zwischen 1427-1432 in Campins Werkstatt in Tournai tätig war, bevor er zum schon damals weltberühmten Stadtmaler von Brüssel wurde – währenddessen der große Jan van Eyck (um 1390-1441), Hofmaler Philipps des Guten, vor allem in Brügge tätig war?

Im hervorragend ausgestatteten, zur Monographie ausgearbeiteten Katalog, der nahezu alle Werke der fraglichen Künstler abbildet, werden von den beiden Kustoden Stephan Kemperdick (Berlin) und Jochen Sander (Frankfurt) einige bisher übliche Zuschreibungen in Frage gestellt und neue Betrachtungsmöglichkeiten aufgezeigt und auch nachvollziehbar untermauert, ohne jedoch voreilige Schlüsse zu ziehen. Während der Ausstellungen soll sowohl in Frankfurt als auch in Berlin jeweils ein Fachsymposium abgehalten werden, um so die einmalige Gelegenheit der Zusammenschau auch wissenschaftlich zu nutzen. Denn eine solche Konstellation wird es in den kommenden Jahrzehnten mit Sicherheit nicht mehr geben.

Sicherlich ist es bezeichnend für diese Übergangsepoche zwischen Mittelalter und Neuzeit, dass die Werke noch nur sehr bedingt auf namentlich bekannte Künstler zurückzuführen sind, dass man sich mit einem Notnamen begnügen muss, wissend, dass sich dahinter gar verschiedene Künstler verbergen. Rogier van der Weyden dagegen ist, wie auch Jan van Eyck, eine in den zeitgenössischen Quellen klar

fassbare historische Persönlichkeit, die in den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts ihre eigene Werkstatt gegründet hat. Von beiden gingen europaweit wesentliche Anstöße aus, die gerade auch die sich erst entwickelnde italienische Renaissance entscheidend beeinflusst haben.

Bis 22.2. im Städel Museum Frankfurt am Main, 20.3. bis 21.6. in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. www.staedelmuseum.de, www.gemaeldegalerie-berlin.de

1 Dieser rechte Flügel zeigt Joseph in seiner Zimmermannswerkstatt, mit einem Drehbohrer Löcher in ein Holzbrett bohrend, umgeben von einschlägigen Werkzeugen. Ins Auge fallen die beiden Mausefallen, eine auf der Werkbank, eine zweite auf dem nach außen geklappten Laden des nach hinten offenen Fensters. Sie gaben und geben Anlass für zahlreiche Deutungsversuche. Interessant ist der Hinweis auf die *Sermones* des Augustinus, wo es in einer Predigt über die Auferstehung heißt: »Die Mausefalle des Teufels ist das Kreuz des Herrn, der Köder, durch den er gefangen wurde, der Tod des Herrn.« – Im Anschauen dieser schmalen Tafel bemerke ich eine Blickbewegung, die zunächst nach hinten, durch das offene Fenster hindurch auf die belebte Straße führt, dann wieder zurück in den Innenraum, wobei die auf dem Laden präsentierte Mausefalle wie zu einer kleinen, zu überwindenden Schwelle wird. Schließlich gelange ich wieder zu dem mir zugewandten Joseph ganz vorne im Bilde, der in der Rechten seinen Bohrer nach vorne unten hält, um die auf dem mit der Linken gehaltenen Brett vorgezeichneten Löcher zu bohren: Durchblick in die Weite; Rückkehr nach innen, vorbei an einer Falle, die zum Hindernis werden kann; Durchbohren eines massiven Holzstückes, wobei ich selbst wie zum Bohrer werde ...

2 Die zu dieser Verkündigung gehörenden Flügel befinden sich heute nicht in Paris, sondern in Turin. In der Ausstellung ist nur die Mitteltafel zu sehen.

3 Vgl. Ann-Sophie Lehmann: *Jan van Eyck und die Entdeckung der Leibfarbe*, in: Daniela Bohde, Mechtild Fend (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007; siehe die Besprechung des Autors in: DIE DREI 8-9/2008.

4 Eine weitere Kopie befindet sich in der Alten Pinakothek in München.

5 Harald Schwaetzer: »... wie lebendige Bilder«. *Wege eines neuen Sehens im Genter Altar von Jan van Eyck*, in: DIE DREI 10/2008, S. 25-39.