

Übersemantisierung versus Passionsmeditation

In neuem Glanz. Das Schächerfragment des Meisters von Flémalle im Kontext. Liebieghaus, Frankfurt a. M., 15.11.2017–18.2.2018. Kat. hg. v. Jochen Sander. Regensburg, Schnell & Steiner 2017. 176 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7954-3251-5. € 34,95

Sowohl das Städel Museum als auch das Liebieghaus verfügen über hervorragende Restaurierungswerkstätten, deren Arbeit international viel Anerkennung gefunden hat. Dafür haben Stefan Knobloch und Harald Theiss gesorgt. Restaurierungsergebnisse haben schon wiederholt eine wichtige Rolle innerhalb von Ausstellungen in beiden Häusern gespielt. Anlass für die hier zu besprechende Schau war die Restaurierung des altniederländischen *Schächerfragments* (Abb. 1) und die Ankündigung einer solchen des *Riminaltars*. Eine direkte Verbindung zwischen beiden dazugehörigen Werkstätten stellt das Alabasterfragment eines Schächers im Privatbesitz dar, das sich offensichtlich an dem Triptychon orientiert, dem das Schächerfragment entstammt. In der Ausstellung gehörte es zu den Nachfolgewerken, die neben den sogenannten *Flémaller Tafeln* um das Fragment versammelt worden waren.

Überwältigend – wenn auch kaum verwunderlich – sind nach der Restaurierung die wiedererlangte Intensität der Farben und die viel bessere Sichtbarkeit der differenzierten Oberflächenqualitäten; besonders eklatant ist der Unterschied beim Pressbrokat, der größtenteils den Schächer hinterfängt. Die Plastizität und das Muster selbst waren durch Retuschen weitgehend unkenntlich.

Zudem ist ein in den Pressbrokat hineinreichender Zipfel des Gewands eines Engels wieder freigelegt worden. Annegret Volk, die die Restaurierung durchgeführt hat, dokumentiert im Katalog deren einzelne Schritte und Ergebnisse. Diese bezog auch die Flügelaußenseite ein, auf der noch Reste eines in Grisaille gehaltenen *Johannes der Täufer* zu sehen sind. Es wurde die Stabilisierungsleiste, deren Anbringung zu einem erheblichen Farbverlust geführt hat, entfernt.

EIN KONSERVATIVES WERK?

Da das Fragment, wie der Titel der Ausstellung besagt, nun im neuen Glanz erstrahlt, ist es umso relevanter, nach der Bedeutung des Triptychons zu fragen. Seine breite Rezeption lässt vermuten, dass es zu seiner Zeit – stilkritische Argumente wie die Dendrologie legen nahe, es um 1430 anzusetzen – als wegweisendes Werk verstanden wurde. Jochen Sander ist der Meinung, dass es einen ähnlich nachhaltigen Eindruck bei den Zeitgenossen hinterließ wie der Genter Altar. Die Kopie in Liverpool (Abb. 2) gibt noch eine Vorstellung von dem ganzen Flügelalter. Vielleicht waren, wie Volk und Fabian Wolf vermuten, ehemals auf beiden Flügeln Stifterfiguren zu sehen. Bisher galt es als die plausibelste Hypothese, dass das Triptychon für Sankt Jacob in Brügge geschaffen wurde und dort als Hochaltar diente. Wolf favorisiert den bisher nur beiläufig gemachten Vorschlag, dass es für die Kapelle des Brügger Prinsenhofs entstanden ist. Es wäre also von dem Burgunderherzog Philipp dem Guten in Auftrag gegeben worden.

Sander und Wolf gehen von den Untersuchungen Stefan Kemperdicks in seiner 1997 bei Brepols publizierten Dissertation *Der Meister von Flémalle: Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden* aus, die auch die Grundlage der Ausstellung und des sie begleitenden Katalogs *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* 2008 am

Städel Museum und in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin war. Demnach brachten Mitarbeiter, die 1426/27 in die Werkstatt von Robert Campin in Tournai eintraten, die bahnbrechenden Neuerungen mit, die sie sehr wahrscheinlich bei Jan oder dem mysteriösen Hubert van Eyck kennengelernt hatten. Nicht nur als ausführende Maler, sondern auch als Entwerfer müssen sie eine Rolle gespielt haben. Das entscheidende neue Mitglied der Werkstatt war Rogier van der Weyden. Gerade das *Schächerfragment* wird eng an diesen Maler herangerückt.

So erwartet man, dass nun die Stellung des Triptychons im Werk von Rogier van der Weyden verständlich gemacht wird. Daher ist man etwas überrascht, dass Erwin Panofskys Charakterisierung der *Kreuzabnahme* im Prado (Abb. 3), sie sei die gemalte Kritik des Triptychons, als die verbindliche Lösung präsentiert wird. Für Panofsky zeigt diese Kreuzabnahme noch in der äußeren Erscheinung der Figuren die Herkunft aus der Tournaiser Werkstatt; aber in deren innerer Ausformung, die eine starke Emotionalität hervortreten lasse, habe sich Rogier völlig von jener gelöst. Die Madrider *Kreuzabnahme*, die sich Panofsky nicht scheut, Jugendwerk zu nennen, obwohl Rogier älter als 30 Jahre gewesen sein muss, als er sie malte, gilt als geniales Werk, mit der sich der Maler von seiner Vergangenheit emanzipiert habe.

Ist also das Triptychon ein vergleichsweise konservatives Werk? Nach Sander und Wolf deshalb nicht, weil es auf die Konzeption der *Kreuzabnahme* im Prado vorbereitet. Auffällig sei der Gegensatz, dass einerseits eine Landschaft zu sehen ist, die sich in die Tiefe entwickelt, andererseits aber die Perspektive abbricht, indem jene von einem Goldbrokat begrenzt wird, der durch sein plastisches Muster räumliche Nähe suggeriert, daher nicht die Funktion eines „fernen transzendenten Bildraumes“ übernehmen könne, wie es für eine übliche flächige Vergoldung unterstellt werden könne. Der Pressbrokat, der die Nahbetrachtung verlange, erinnere an eine vergoldete Schreinrückwand und „nehme“ insofern die Lösung des gemal-

ten Schreins der *Kreuzabnahme* im Prado „vorweg“ (ein allein unter methodologischen Gesichtspunkten schwieriger Befund). Es entstehe damit zugleich ein Paragone zwischen Malerei und Bildhauerei – eine Weiterführung der Idee Rudolf Preimesbergers zu Jan van Eycks Diptychon in Madrid (Ein „Prüfstein der Malerei“ bei Jan van Eyck?, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, 85–100) –, weil die Außenflügel gemalte ungefasste Skulpturen zeigten, von denen noch auf der Rückseite der Tafel stark beschädigte Ausschnitt eines Täufers erhalten geblieben ist. Die Figuren auf der Innenseite erhielten daher die Rolle gemalter gefasster Schreinfiguren, zeigten aber eine Lebendigkeit, die den zeitgenössischen Skulpturen unerreichbar gewesen sei. Sie hätten damit eine höhere Stufe der Bildmeditation möglich gemacht: „Die unbelebten Abbilder des heiligen Geschehens sind vor dem geistigen Auge des in frommer Meditation Versunkenen gleichsam durch die lebenden Urbilder selbst ersetzt worden.“ (31)

DEVOTION VOR DEM TRANSZENDIERTEN SCHREIN?

Diese Argumentation enthält zwei problematische Elemente. Sander und Wolf sprechen zwar von Perspektive und Nahbetrachtung, unterlassen es aber dennoch, sich mit der Frage des Betrachterstandpunktes zu beschäftigen. Denn die für den Pressbrokat reklamierte Aufforderung zur Nahbetrachtung kommt nur in unmittelbarer Nähe zum Tragen – gewöhnlich die Position des zelebrierenden Priesters. Je größer die Entfernung war und je mehr sich das Triptychon als Bild zusammenschloss, desto weniger kann diese Aufforderung spürbar und daher auch kaum der Vergleich mit einem Schrein naheliegend gewesen sein.

Indem Sander und Wolf den Pressbrokat als Schreinrückwand verstehen, wird aus einer „unrealistischen“ Darstellung eine „realistische“; und sie definieren dadurch die Malerei gegenüber der Skulptur. Dennoch verstehen sie aber „Realismus“ vornehmlich wie Craig Harbison in *Jan van Eyck: The Play of Realism* (London 1991) als Verfahren der Herstellung des Eindrucks der Gegenwart der

Abb. 1 „Meister von Flémalle“, Schächerfragment, um 1430. Die ehemalige Flügelnenseite mit der Darstellung des gekreuzigten Schächers nach Beendigung der Restaurierung. Mischtechnik auf Eichenholz, 134,2 x 92,5 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. 886 (Kat. Frankfurt a. M. 2017, S. 68, Abb. 21)



Heiligen – nicht wie Jacob Burckhardt im *Cicerone* als Säkularisierung des Sakralen – und verbinden daher mit „Realismus“ eine höhere Meditationsstufe. Die Malerei stellt zweifelsohne selbst eine Relation zwischen Malerei und Skulptur her. Wenn auf der Rückseite des Schächerfragments Johannes der Täufer in einer steinernen Nische gezeigt wird, in der über seinem Kopf ein Messingbaldachin hängt, dann präsentiert diese Darstellung Johannes gewissermaßen als unvollendetes Ausstattungsstück einer Kirche, da Skulpturen häufig gefasst waren. Man kann darin den deutlichen Hinweis sehen, dass Johannes eben nur eine steinerne Skulptur ist. Das gleiche gilt für die beiden steinernen *Johannes*, vor denen auf der Außenseite des Genter Altars das Stifterehepaar betet. Dieses bedient sich ihrer als Instrumentarien der Devotion.

Ganz anders ist der Eindruck, wenn der Altar geöffnet wird. Hier kann die Illusion erweckt werden, als wäre nun Johannes der Täufer leibhaftig im Thronsaal der *Deesis* gegenwärtig. Aber kann

man dadurch prinzipiell das Verhältnis von Skulptur zur Malerei definieren? Wieso soll bei unserem Triptychon der größere Grad von Wirklichkeitsillusion dadurch erzeugt werden, dass der Betrachter sich die Figuren in einem Schrein vorstellt und als Überbietung geschnitzter Schreinfiguren wahrnimmt? Hier wird ja als Zwischenstufe bei der Entfaltung der Präsenz des Heiligen die Imitation eines sakralen Ausstattungsgegenstandes postuliert. Das geöffnete Triptychon – so muss man folgern, wenn die Argumentation nicht als widersprüchlich erscheinen soll – wurde für den Be-



trachter durch die illusionserzeugende Darstellung zu so etwas wie zu einem „transzendierten Schrein“.

Kann auf diese Weise die *Kreuzabnahme* im Prado beschrieben werden? Hier fungiert der gemalte Schrein zumindest wesentlich als Mittel der Konzentration der Darstellung auf die Relation zwischen dem Leichnam Christi und der in Ohnmacht gefallenen Maria. Gewissermaßen kann durch den Schrein alles weggeschnitten werden, was dieser Konzentration hinderlich wäre. Eine Skulptur um 1430 operiert mit Teilrealismen, die sich vor allem in den unbedeckten Körperpartien und in die Figuren prädizierenden Gegenständen wie Schmuckstücken etc. ausdrücken; die Gewänder werden aber von abstrakten Systemen der Gewandrhetorik bestimmt. Diese Grundregel gilt ja auch für die Malerei, wie im Städel Museum anhand der *Maria* und der *Veronika* des „Meisters von Flémalle“ zu studieren ist. Ohne sie aufzuheben, verschiebt die Malerei die Grenzen und hat sich neue Möglichkeiten geschaffen.

Abb. 2 Meister der Brügger Ursulallegende (Umkreis), Kreuzabnahme-Triptychon. Kopie des Kreuzabnahme-Triptychons des „Meisters von Flémalle“, letztes Drittel 15. Jh. Linker Flügel, Mischtechnik auf Eichenholz, 59,9 x 26,5 cm. Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. WAG 1178 [Kat. Frankfurt a. M. 2017, S. 116, Kat.nr. 3]

GUTER ODER BÖSER SCHÄCHER?

Sander und Wolf gehen rigoros davon aus, dass alle Neuerungen der alt niederländischen Malerei nicht nur ihrer Kunstfertigkeit nach beschrieben werden können, sondern immer zugleich als Ausdruck und Steigerung der Möglichkeiten der Devotion. Als Paradebeispiel einer solchen Konzeption gilt in der Literatur seit Otto von Simson gerade die *Kreuzabnahme* im Prado (Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross, in: *The Art Bulletin* 35/1, 1953, 9–16). Die Konzentration auf die Passionsmeditation – besonders definiert durch die Kategorien *compassio* und *imitatio* –, mache eine genaue Beschreibung der formalen Mittel möglich. Sander und Wolf möchten diese Art der Interpretation, die in der in Ohnmacht fallenden Maria das Zentrum sieht, auch für das Triptychon reklamieren, machen sich aber nicht klar, dass sie sich selbst dabei in die Quere kommen, indem sie an der Identifikation des Schächers als dem „bösen Schächer“ festhalten. Diese Identifikation bietet sich unmittelbar deshalb an, weil er dem rechten Flügel entstammt. Sie wird anscheinend dadurch bestätigt, dass zweifellos in Nachfolgewerken die beiden Schächer ihrer üblichen Anordnung entsprechend rezipiert worden sind. Sieht man von der Liverpoolscher Kopie ab, dann halten es jedoch alle Darstellungen, die Anleihen an den Schächer auf dem linken Flügel des Triptychons machen, für nötig, mit hinzugefügten Hinweisen zu verdeutlichen, dass es sich tatsächlich um den „guten Schächer“ handelt. Offenbar hatten die Künstler selbst Probleme, den Schächer auf dem linken Flügel als „guten“ wahrzunehmen.

Andere Autoren wie Albert Châtelet (*Robert Campin. Le Maître de Flémalle, la fascination du quotidien*, Antwerpen 1996) und Felix Thürlemann (*Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002) haben indes den erhaltenen als den „guten Schächer“ verstanden. Folgen wir der Liverpoolscher Kopie (vgl. Abb. 2), dann werden in völlig ungewöhnlicher Weise die beiden Schächer miteinander kontrastiert. Derjenige auf dem linken Flügel wird, fast in Rückenansicht, an ein Astkreuz gefesselt, das durch einen Weg vom Golgathahügel getrennt ist, und mit ver-

bundenen Augen gezeigt. Der Schächer auf dem rechten Flügel hingegen wird fast *en face* präsentiert. Die Körperhaltung erinnert spiegelbildlich an den Typus des Gekreuzigten mit starkem S-Schwung. Selbst die Positionierung der Füße verweist auf den Drei-Nagel-Typus. Der Kopf fällt auf die linke Schulter. Die Wunden werden viel ostentativer demonstriert als auf der gegenüberliegenden Seite; die Bedeckung der Scham ist im Gegensatz zum Pendant dem Lententuch Christi angeglichen, ebenso ist das Kreuz dem Kreuz Christi angenähert worden. Der Schächer auf dem Fragment wird offensichtlich in den Erkenntnisprozess, den der Altar vermitteln will, einbezogen: Während der Hauptmann auf Christus in der Mitteltafel schaut, blickt sein Begleiter in die Augen des Schächers. Und dessen Einbindung in den Erkenntnisprozess scheint nun auch lesbar zu sein: Das Gesicht zeigt in der Mundpartie, den leicht geöffneten Augen und der kontrahierten Stirn exakt die gleichen Charakterisierungen wie die ohnmächtige Maria der *Kreuzabnahme* im Prado.

MÖGLICHE KONSEQUENZEN

Aus diesen Beobachtungen können unterschiedliche Schlussfolgerungen gezogen werden. Wolf und Sander sprechen von der „entspannten Haltung“ des „bösen Schächers“. Damit müssten sie aber konsequenter Weise ausschließen, dass überhaupt in dem Triptychon ein Vokabular entwickelt worden ist, das die *imitatio Christi* zum Ausdruck bringt. Formale Ähnlichkeiten können demnach hier nicht semantisch verstanden werden. Geht man davon aus, dass die Madrider *Kreuzabnahme* später als das Triptychon entstanden ist, dann hat sich Rogier beim Gesicht Mariae an demjenigen des bösen Schächers orientiert. Die gleichen formalen Elemente konnten gleichermaßen bei einem negativ wie positiv konnotierten Typus eingesetzt werden; sie dienten als „wertneutrale“ Versatzstücke. Die übliche Interpretation der Madrider *Kreuzabnahme* muss unter den Verdacht der Übersemantisierung gestellt werden.

Es könnte auch versucht werden, für das Triptychon im Vergleich hierzu eine ungenaue Verwendung des Vokabulars oder eine Vertauschung



Abb. 3 Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, um 1435–38. Mischtechnik auf Eichenholz, 204,5 x 261,5 cm. Madrid, Museo del Prado, Inv. P02825 [Kat. Frankfurt a. M. 2017, S. 30, Abb. 13]

der Entwurfszeichnungen zu reklamieren. Wohl kaum jemand dürfte so das *Schächerfragment* wahrnehmen. Oder man muss es für möglich halten – wie ich es an anderer Stelle vorgeschlagen habe –, dass hier eine Konzeption vorliegt, in der der Schächer ähnlich wie Maria innerhalb der Madrider *Kreuzabnahme* als Beispielfigur der *compas-sio* und *imitatio* fungiert, die zudem sinnvoll möglich machte, dass er seine angestammte Position mit derjenigen des „bösen Schächers“ wechselte (Martin Büchsel, *Das Schächer-Fragment des Meisters von Flémalle. Reue und Erkenntnis*. Ein Beispiel emotionaler Selbstkontrolle, in: *Habitus. Norm und Transgression in Bild und Text. Festgabe für Lieselotte E. Saurma-Jeltsch*, hg. v. Tobias Freese/Anne Hoffmann, Berlin 2011, 93–115). Dann wäre das Triptychon eine ähnlich neuartige Konzeption wie die *Kreuzabnahme* im Prado. Folgt man diesem Vorschlag, rücken beide Altäre nicht nur aufgrund der malerischen Mittel, sondern auch konzeptionell eng zusammen.

Die Diskussion des *Schächerfragments* wird dazu führen müssen, erneut mit Jacob Burckhardt zu fragen, ob die altniederländische Kunst mehr das Sakrale als Vorwand benutzte, um bestimmte Effekte zu erzielen oder ob sie – dieser Vorstellung gerade entgegengesetzt – in der Passionsmeditation eine Anregung fand, um neue Konzeptionen zu entwickeln.

PROF. DR. MARTIN BÜCHSEL
Kunstgeschichtliches Institut der
Goethe-Universität,
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,
buechsel@kunst.uni-frankfurt.de