

Der „Meister von Flémalle“, Rogier van der Weyden und bahnbrechende Innovationen: Berliner Gemäldegalerie zeigt epochale Schau über die Geburt der modernen Malerei

Die Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin im Kulturforum Potsdamer Platz präsentiert mit der Exposition „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden“ eine der bedeutendsten und faszinierendsten Kunstausstellungen der letzten Jahre. Die Gemäldegalerie, die zu den renommiertesten Kunstmuseen der Welt zählt, ist dabei bereits der zweite Schauplatz dieser kunsthistorisch wohl einzigartigen Exposition. Die Sonderschau entstand in dreieinhalbjähriger Vorbereitungszeit in Kooperation mit dem Städel Museum in Frankfurt am Main, wo die Ausstellung mit etwas anderer Grundausrichtung vom 21. November 2008 bis 1. März 2009 zu sehen war und etwa 94.000 Besucher verzeichnete.

Der sogenannte „Meister von Flémalle“ und Rogier van der Weyden gelten als herausragende Künstlergestalten des 15. Jahrhunderts. Sie leisteten einen ganz entscheidenden Beitrag für die frühe Entwicklung der niederländischen Malkunst und insgesamt für die Entstehung der neuzeitlichen Malerei.

Kuratoren, Exponate und Leihgeber

Den Ausstellungsinitiatoren und Experten für altniederländische Malerei, Dr. Stephan Kemperdick, Kurator der jetzigen Berliner Fassung der Kunstschau, und Prof. Dr. Jochen Sander, stellvertretender Direktor des Städel Museums sowie Kurator der bereits erfolgreich abgelaufenen Frankfurter Ausführung der Exposition, gelang es, für dieses epochale kunsthistorische Vorhaben über 50 unschätzbar wertvolle, unersetzliche Meisterwerke der Malerei zu gewinnen. Das Städel Museum und die Gemäldegalerie verfügen selbst über unvergleichliche Bestände zum „Meister von Flémalle“ und zu Rogier van der Weyden, die mit dieser Ausstellung erstmals zusammengeführt werden. Aber erst durch die zahlreichen Leihgaben aus anderen großen Museen konnte eine solche Ausnahmeexposition wie diese entstehen: Eine noch nie zuvor an einem Ort präsentierte Anzahl an Glanzstücken der beiden Meister ist in dieser spektakulären Kunstschau vereint. Die Ausstellung bietet durch die erstmalige gemeinsame Präsentation der Werke, die ansonsten über zahlreiche Museen in aller Welt verstreut sind, die einmalige Möglichkeit, die Bilderwelt zweier der bedeutendsten und einflussreichsten Künstlerfiguren des 15. Jahrhunderts in einer bislang noch nicht vorhandenen Qualität und Dichte in Augenschein zu nehmen und zu vergleichen. Die Mehrzahl der Meisterwerke ist konservatorisch so empfindlich, dass sie zuvor noch nie ausgeliehen wurde, nicht zuletzt auch deshalb, da die überaus kostbaren Gemälde in den jeweiligen Sammlungen einen überragenden Stellenwert einnehmen. So trennten sich die angesehensten Museen der Welt wie das Metropolitan Museum of Art in New York, die National Gallery in London, das Museo del Prado in Madrid, das Musée du Louvre in Paris oder die Staatliche Eremitage in St. Petersburg, aber auch kleinere weniger bekannte „Schatzhäuser“, z.T. erstmals für dieses Ausstellungsprojekt von ihren Preziosen.

Im Gegensatz zur Frankfurter Ausführung der Exposition hat sich die Grundausrichtung der Ausstellung in Berlin etwas verändert. Während in Frankfurt der sogenannte „Meister von Flémalle“ deutlicher im Fokus stand, konzentriert sich die Berliner



Schau gezielter auf das Werk Rogier van der Weydens. Zwei Gründe für diese leichte Verschiebung des Ausstellungsschwerpunktes sind dabei auszumachen. Zum einen sind die Sammlungen der beiden Museen ausschlaggebend: Während das Städel Museum einen einzigartigen Bestand an Gemälden zum „Meister von Flémalle“ vorweisen kann, besitzt die Berliner Gemäldegalerie nicht nur die weltweit bedeutendste Sammlung niederländischer Malerei des 15. Jahrhunderts, sondern auch speziell die größte Anzahl an Werken von Rogier van der Weyden. Eine dementsprechende Gewichtung bot sich also an. Zum anderen war von vornherein klar, dass nicht für beide Expositionen auch alle Leihgaben zur Verfügung stehen würden. So sind einige Werke des „Meisters von Flémalle“, die in Frankfurt dargeboten wurden, in Berlin nicht zu sehen. Darunter fallen der Mérode-Altar, die Brüsseler Verkündigung, die Tafeln mit Verkündigung und Marienvermählung des Prado sowie das Schächerfragment des Städel Museums. Dafür kann die Gemäldegalerie nun wiederum andere Meisterwerke, die in Frankfurt nicht vorhanden waren, präsentieren, wie etwa das einzige datierte Bild der gesamten Ausstellungsgruppe, den Werl-Altar von 1438 aus dem Prado in Madrid, sowie die Leipziger Heimsuchung Rogier van der Weydens und dessen Triptychonflügel aus Turin. Dazu kommen noch die Gemälde Rogiers aus der Gemäldegalerie, die nicht nach Frankfurt transportiert werden konnten: die Seitentafeln des Johannesaltars, der Middelburger Altar sowie die Tafel „Die Heiligen Margareta und Apollonia“.

Darbietungsform, Ausstellungsmedien und Begleitmaterial

Mit der leichten Schwerpunktverlagerung geht auch eine andere Grundkonzeption und Präsentationsform einher: Die Frankfurter Ausstellung war sichtbar in fünf thematische Abschnitte gegliedert und wurde dementsprechend in fünf kleineren Sälen dargeboten. In Berlin hingegen gibt es eine solche Unterteilung nicht. Die Exposition in der Gemäldegalerie ist in einer großen Ausstellungshalle mit einer Schaufläche von 400 Quadratmetern untergebracht. Der Raum ist nur durch eine breite Ausstellungswand unterteilt, die wiederum in Form einer Apsis gehalten ist. Nach der Besichtigung der innerhalb der nachgebildeten Apsis platzierten Werke, setzt sich der Rundgang linker Hand des Eingangs im Uhrzeigersinn fort. Der Aufbau ist chronologisch geordnet und schließt den Zeitraum von ca. 1430 bis 1460 ein. Angemerkt sei an dieser Stelle noch, dass die an den Raumwänden und den Außenwänden der „Apsis“ platzierten Meisterwerke grundsätzlich miteinander korrespondieren, also keine jeweils eigenen Kapitel darstellen, sondern räumlich und thematisch zueinander gehören. Es bietet sich also eine wechselnde Begehung von Raumwänden und Außenwänden der Apsis an. Dies gilt vor allem für den ersten Bereich, während im Hauptteil die Reihenfolge der Begehung nicht zwingend erscheint.

Die Darbietungsform ist, selbst für eine Kunstaussstellung, sehr puristisch gehalten. So mag manch einer auf den ersten Blick Wandtexte mit Einführungen in die Thematik oder Texttafeln mit näheren Erläuterungen vermissen. Überhaupt fehlt jegliche durch Überschriften erkennbare, sichtbare Unterteilung. Tatsächlich haben die Ausstellungsmacher bewusst auf Texttafeln bzw. Wandtexte sowie eine tiefergehende Unterteilung verzichtet. Die Ausstellung tritt dem Besucher äußerlich also als harmonisches Ganzes entgegen. Im Vordergrund der Exposition steht augenfällig die Ästhetik der Kunstwerke. Statt eines schriftlichen Leit- und Informationssystems bieten die Veranstalter allerdings eine exzellente, sehr informative und zugleich unterhaltsame sowie insgesamt höchst empfehlenswerte Audioführung an, die in deutscher und englischer Ausführung vorrätig ist. Durch diese rein auditive Unterrichtung mit Informationen innerhalb der Exposition soll sich der Besucher visuell voll und ganz auf die Meisterwerke konzentrieren können, ungestört von Texten und thematischen Unterteilungen bzw. Betrachtungsweisen. Wer dennoch nicht gänzlich ohne Textmaterial durch die Ausstellung gehen möchte, dem gibt die Exposition ein sogenanntes Booklet an die Hand, ein kleines Heftchen ohne Bebilderung, dafür aber mit hervor-

ragenden Kurzbeschreibungen und Erläuterungen der Gemälde. Das Booklet bietet eine deutsche und eine englische Fassung. Der großartige Katalog hingegen ist angesichts seiner Größe von 24 x 30 cm und des Gewichts von fast zweieinhalb Kilogramm als Begleitmaterial für den Rundgang eher ungeeignet.

Obwohl der Ausstellung also kein schriftliches Leitsystem anhaftet, besitzt sie naturgemäß aber doch eine, wenn auch in fließendem Übergang gestaltete Gliederung. So ist die Kunstschau grob in drei Bereiche einzuteilen: Der erste Teil beschäftigt sich mit dem „Meister von Flémalle“ und den wegweisenden Innovationen der Zeit, der Hauptbereich beleuchtet dann das Werk Rogier van der Weydens und eine kleine abschließende Abteilung wirft einen Blick auf Kopien von Gemälden Rogiers.

Das Ausstellungsthema

Zum ersten Mal überhaupt bietet eine große Exposition einen Überblick über das Gesamtschaffen dieser zwei bedeutenden Figuren der europäischen Kunstgeschichte.

Obwohl die narrativen (erzählenden), durch ihren opulenten Detailreichtum bestechenden Gemälde des „Meisters von Flémalle“ und Rogier van der Weydens zu den schönsten und auch populärsten Werken des ausgehenden Spätmittelalters und der beginnenden Neuzeit zählen, und viele andere Künstler eben diese Werke zum Vorbild nahmen, gab es bislang keine Einzelausstellung, die sich diesen beiden Malerpersönlichkeiten und ihrem Oeuvre (Gesamtwerk) gewidmet hat. Dabei war und ist gerade die Abgrenzung der jeweiligen Werkkomplexe äußerst umstritten. In den letzten Jahren veranlasste gerade diese Thematik immerhin vier monumentale Buchmonographien, die wiederum zu teilweise drastisch divergierenden Antworten auf die Werkzuordnung kamen. Um einer Zuordnung der Gemälde tatsächlich nachhaltig gerecht zu werden, muss zuvor eine wichtige, ja fundamentale Voraussetzung zur Lösung dieses Problems geklärt sein, und zwar die Frage: Wer war der sogenannte „Meister von Flémalle“?

Die Exposition bietet durch die jetzige, erstmalige Zusammenführung der meisten Werke der beiden Künstler die vielleicht einmalige Chance, der Lösung dieser großen ungelösten Frage der

Kunstgeschichte auf der Basis des direkten Vergleichs ein bedeutendes Stück näher zu kommen. Die Kunstschau will die Frage der Identität also neu aufrollen und diskutieren. Dabei kann sie sich auf neue Methoden und Techniken ebenso berufen, wie auf den direkten Vergleich der Großzahl der Meisterwerke in der Ausstellung und schließlich auf ein am 19. Februar im Frankfurter Städel Museum abgehaltenes Kolloquium international bekannter Fachleute. Die Exposition will aber vor allem auch einem breiten Publikum die einzigartige Bedeutung der Werke und ihrer Künstler verdeutlichen. Ein wichtiges Ziel ist es dabei, den Besucher über die epochalen Innovationen, die in dieser Zeit, insbesondere durch die beiden Protagonisten der Veranstaltung, eingeführt wurden, aufzuklären. Die Neuerungen bzw. die Umsetzungen derselben begründeten einen neuen Kunststil, der allgemein auch unter dem der Musikgeschichte entlehnten Begriff „Ars Nova“ (Neue Kunst) zusammengefasst wird. Die Kunstschau versucht diese Innovationen und deren umwälzende Wirkung auf die

Bildrecht steht

leider nicht mehr

zur Verfügung

Beispiel für den opulenten Detailreichtum der Gemälde des „Flémallers“ sowie für den Einsatz sogenannter „verkleideter“ Symbolik: Meister von Flémalle, Geburt Christi, Eichenholz, 85,7 x 72 cm © Musée des Beaux Arts, Dijon, Foto: François Jay

europäische Malerei vor allem in Kombination mit der exzellenten Audioführung zu veranschaulichen.

Bahnbrechende Innovationen und die Geburt der neuzeitlichen Malerei

In den späten 1420er Jahren vollzog sich in den Niederlanden eine „künstlerische Revolution“ (Prof. Dr. Jochen Sander). Die ausschlaggebende Neuerung in der Malerei bestand dabei in der Verwendung von Öl statt Ei als Bindemittel für die Farben. Diese bahnbrechende Innovation ermöglichte es den Malern nun, viele dünne, übereinander liegende Farbschichten auf den Maluntergrund aufzutragen (sogenannte Lasurtechnik). Die Erfindung der Ölmalerei ermöglichte die Darstellung kleinster Details wie Nadeln zum Feststecken einer Haube oder Tränen auf der Wange einer trauernden Madonna. Abbilden konnten die Künstler von da an vor allem aber auch individuelle Gesichtszüge wie Falten und komplexere Hautfärbungen. Die Maler entwickelten einen neuen meisterhaften Realismus.



Mit der durch die Innovation der Ölfarbe entwickelten neuen Maltechnik wurde auch die Darstellung kleinster Details möglich, wie etwa die hier deutlich zu erkennenden realistisch abgebildeten Stirnfalten: Meister von Flémalle, (Rogier van der Weyden?), Bildnis eines feisten Mannes, Eichenholz, 31,5 x 20,3 cm © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Eigentum des Kaiser Friedrich-Museum-Vereins, Kat. Nr. 537A, Foto: Jörg P. Anders

Die Maler entwickelten einen neuen meisterhaften Realismus. Gleichzeitig wurden die täuschend wirklichkeitsnahen Details der abgebildeten sichtbaren Welt dazu genutzt, um auch auf die jenseits der transzendenten Wirklichkeit, also jenseits der banalen Alltagsrealität vorhandene Vorstellungswelt hinzuweisen. Die damalige Welt war schließlich zutiefst geprägt durch religiöse, christliche Ideen und Glaubensvorstellungen. Diese nun einsetzende Einarbeitung zusätzlicher Bedeutungsebenen, die für uns heutzutage zumeist erst auf den zweiten Blick erkennbar bzw. deutbar sind, wird in der Kunstgeschichte mit „verkleideter“ Symbolik bezeichnet. Mit dieser speziellen symbolischen Aufladung der Werke integrierten



Auch kleinste Details, wie etwa die auf diesem Werk, dem vielleicht schönsten Gemälde der Ausstellung überhaupt, recht deutlich erkennbaren oberen Nadel zum Feststecken der Haube, konnten mit Hilfe der neuen Maltechnik deutlich dargestellt werden: Rogier van der Weyden, Bildnis einer jungen Frau, Eichenholz, 49,1 x 33 cm © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Volker H. Schneider, Foto: Jörg P. Anders

die Künstler zugleich im Rahmen des sich entwickelnden neuen Kunststils auch eine ganze Palette neuer Bildmotive in ihre Gemälde.

Die Innovation der Ölfarbe mit ihren brillianten, transparenten Farbschichten und ihren real wirkenden Bildflächen leistete zusätzlich einen entscheidenden Beitrag zur Verbreitung der abbildhaft ähnlichen Porträtmalerei. War das dem Abgebildeten möglichst ähnlich gehaltene Porträt bei seinem Aufkommen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zunächst allein dem Adel vorbehalten, so griff die Form des autonomen Porträts wohl spätestens im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts mehr und mehr auch auf bürgerlicher Kreise aus.

Mit der neuartigen Maltechnik ging zudem eine neue, für die Zeit fraglos sensationell anmutende Wirkung der Bilder einher: Die Gemälde leuchteten in Verbindung mit

einfallendem Licht geradezu auf. Überhaupt wurde Licht jetzt innerhalb der Malerei erstmals darstellbar. Zuvor hatten die Künstler Lichteffekte himmlischen oder irdischen Ursprungs durch die Verwendung von realem Gold (zumeist in Form von Blattgold) angedeutet bzw. imitiert. (siehe: Katalog S. 31)

Alein diese kurze Zusammenfassung der Innovationen nach 1420 gibt schon den kunstgeschichtlich umwälzenden Charakter dieser Zeit preis. Unter den Malern, die diesen künstlerischen Umbruch mit einläuteten und nachhaltig prägten, ragen, neben Jan van Eyck, vor allem der sogenannte „Meister von Flémalle“ und Rogier van der Weyden heraus.

Die Ausstellung: 1. Die Identität des „Meisters von Flémalle“

Gleich beim Betreten des großen Saals der Exposition fällt der Blick des Besuchers auf die drei sogenannten „Flémaller Tafeln“ (Nr. 6), die zentral auf einer in Form einer



Mittlere der drei sog. „Flémaller Tafeln“: Meister von Flémalle, Die Heilige Veronika, um 1430, Eichenholz, 151,8 x 61,0 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum © Weilheim, Artothek, Ursula Edelmann

Apsis gehaltenen Ausstellungswand präsentiert werden. Es ist das erste Mal, abgesehen von einer Evakuierung im Zweiten Weltkrieg, dass diese Glanzstücke altniederländischer Malerei das Städel Museum verlassen haben. Die Tafeln waren Ausgangspunkt für die im 19. Jahrhundert durch die Stilkritik geschaffene Kunstfigur des „Meisters von Flémalle“. Von den Tafeln meinte man zu wissen, dass sie aus Flémalle, einem kleinen Ort in der Nähe von Lüttich, stammten. Da man abgesehen von dieser Ortsangabe ansonsten nichts über den Künstler wusste, gab man ihm die Bezeichnung „Meister von Flémalle“. Um diese Tafeln herum gruppierte man dann ein ganzes Werk von Bildern, das man als einheitliches Gesamtwerk eines einzelnen Meisters verstand. Diese Vorgehensweise war in der Kunstgeschichte stets ein gängiges Mittel der Zuweisung. Heute weiß man, dass die kleine belgische Stadt keineswegs Ursprungsort der Tafeln war. Überhaupt gibt es keinen Hinweis auf eine dort ansässige Malerwerkstatt. Tatsächlich hatte es in Flémalle und seiner Umgebung noch nicht einmal eine größere Kirche oder gar ein Kloster gegeben. Dennoch hat sich der Name als Zuordnungsbezeichnung für die betroffenen Kunstwerke erhalten.

Bevor nun aber die Identität des Meisters ins Zentrum des Interesses gerät, gibt die Ausstellung dem Besucher die Möglichkeit, sich auf anschauliche Weise den richtungsweisenden Innovationen dieser Epoche anzunähern, die,

vor allem anderen, Ursprung der außerordentlichen Bedeutung der gesamten Werkgruppe dieser Ausstellung sind, und die von den Niederlanden (im Wesentlichen das heutige Belgien) aus ihren Siegeszug in die ganze Welt antraten.

Rechts von den Flémaller Tafeln ist das Werk eines unbekanntes niederländischen Malers mit dem Titel „Die Trinität“ (außer Katalog) platziert. Das Gemälde aus der



Rechte der drei sog. „Flémaller Tafeln“: Meister von Flémalle, Der Gnadenstuhl, um 1430, Eichenholz 160,2 x 68,2 cm, Frankfurt/M., Städel Museum © Weilheim, Artothek, Ursula Edelmann

Danziger Marienkirche steht hier für den althergebrachten Malstil. Der Vergleich dieses Gemäldes „alter“ Machart mit den durch den „neuen“ Malstil geprägten drei Flémaller Tafeln offenbart die signifikanten Unterschiede, wie etwa die Verwendung von Blattgold bei dem Gewand und der Krone des Danziger Bildes im Gegensatz zur Nutzung neuer, durch den Einsatz von Ölfarbe ermöglichter malerischer Mittel bei ähnlichen Bildelementen der Flémaller Tafeln. Auch die weiteren in diesem ersten Bereich noch dargebotenen, dem „Meister von Flémalle“ zugeordneten Gemälde sowie die danach folgenden Werke Rogier van der Weydens geben dem Besucher in der Kombination mit der Audioführung vortreffliche Einblicke in die zahlreichen Innovationen, die nach 1420 in den niederländischen Malerwerkstätten entwickelt wurden und schließlich den neuen als „Ars Nova“ bezeichneten Kunststil hervorbrachten. Die Präsentationsform bietet dabei immer wieder die Möglichkeit, in Malstil und Komposition übereinstimmende, aber auch divergierende Bildmotive oder -elemente im Vergleich zwischen den Gemälden festzustellen.

Im 20. Jahrhundert glaubte man lange Zeit in Robert Campin, einem in Tournai anhand von Archivalien eindeutig nachgewiesenen Maler, der eine eigene Werkstatt mit mehreren Angestellten besaß, den „Meister von Flémalle“ identifiziert zu haben. Noch heute ist diese Meinung weit verbreitet. Die Ausstellungsverantwortlichen, Dr. Stephan Kemperdick und Prof. Dr. Jochen Sander, zweifeln diese Annahme jedoch an und präsentieren eine neue These.

Für eine positive Identifizierung von Campin mit dem „Meister von Flémalle“ sprachen zunächst enge stilistische Bezüge von vier urkundlich gesicherten Tafeln des ebenfalls aus Tournai stammenden Jaques Daret, die in der Ausstellung zu sehen sind (Nr. 13). Daret wiederum hatte nachweislich bei Robert Campin gelernt, so dass es logisch erschien, in dem Lehrer Darets den „Meister von Flémalle“ zu erkennen.

Gegen eine Gleichsetzung führen die Ausstellungsverantwortlichen nicht nur das insgesamt uneinheitliche Oeuvre des „Flémaller Meisters“ an, erkennbar nicht zuletzt auch anhand eines Vergleichs der drei zuvor zu besichtigenden „Flémaller Tafeln“ des Städels, sondern auch das Alter Robert Campins, der 1375 geboren wurde. Sein um das Jahr 1420 mit 55 Jahren für diese Zeit doch schon recht fortgeschrittenes Alter lässt eher einen Künstler mit einem altertümlichen Stil erwarten, als jemanden der durch bahnbrechende Innovationen die Malerei revolutioniert, oder wie es Professor Sander auf der Pressekonferenz ausdrückte: ein Künstler der in dieser Zeit 55 Jahre alt ist, „ist ein Greis und wird wohl nicht in den Jungbrunnen gefallen sein.“

Dazu kommt eine gewisse Unsicherheit: Zwar weiß man durch Urkunden relativ viel über Robert Campin und seine in den 1420-er Jahren in Tournai erfolgreich geführte und auch personell stark besetzte Malwerkstatt, jedoch ist in den Museen der Welt kein einziges gesichertes oder gar signiertes Werk des Malers selbst überliefert. Das Problem der fehlenden Signierung allerdings, gilt auch für Rogier van der Weyden und die meisten anderen Maler dieser Epoche. Lediglich von Jan van Eyck sind signierte Werke überliefert.

Problematisch ist eine Gleichsetzung Robert Campins mit dem „Meister von Flémalle“ eins zu eins schließlich noch deshalb, da in den Jahren nach 1420 auch der später berühmte Brüsseler Stadtmaler Rogier van der Weyden (französisch: Rogier de la Pasture) im Atelier Campins gearbeitet hat, denn die Arbeit van der Weydens muss sich in den Werken dieser Zeit niederschlagen haben, war er doch zu dieser Zeit bereits ein fertig ausgebildeter Maler. Dies gilt im Übrigen ebenso für drei weitere anhand von Archivalien verbürgte Mitarbeiter Campins, einen gewissen Haquin de Blandain sowie den schon erwähnten Jaques Daret und einen sogenannten „Willimet“. Die beiden Letztgenannten wurden ebenso wie Rogier van der Weyden 1432 zu Meistern „freigesprochen“. Äußerer Anlass für diese Verselbständigung der drei Maler war wohl eine zeitweise Verbannung Robert Campins aus Tournai aufgrund des Vorwurfs des Ehebruchs. Neben den gesicherten Mitarbeitern erscheint es sehr

wahrscheinlich, dass weitere Maler und Gesellen bei Campin beschäftigt waren, zumal die Werkstatt diverse in dieser Zeit populäre Bereiche der Bildkunst, wie u.a. auch die Buchmalerei, abdeckte. (siehe: Katalog, S. 56-59)

Der in der Ausstellung vertretene Neuansatz geht nun davon aus, dass die dem „Meister von Flémalle“ zugeschriebenen Werke nicht von einer Einzelperson stammen, sondern mehreren Künstlern einer ganzen Malwerkstatt, und zwar eben der Robert Campins, zuzuordnen sind. Die Exposition veranschaulicht diese These auf beeindruckende Weise durch einen überzeugenden und sehr gut nachvollziehbaren Vergleich der ausgestellten Gemälde in Verbindung mit der nochmals hervorzuhebenden Audioführung.

Der erste Bereich der Ausstellung endet mit insgesamt fünf Werken Jaques Darets.

2. Rogier van der Weyden und seine Werkstatt

Es folgt nun der Rogier van der Weyden gewidmete Hauptteil. Bevor jedoch nun die Werke Rogiers und seiner Werkstatt in den Mittelpunkt rücken, seien hier wichtige Informationen zum Leben des großen Meisters und zu seiner Reputation angeführt.

Rogier van der Weyden wurde um 1399/1400 in Tournai als Sohn eines Messerschmieds geboren. Wohl mit etwa 13 Jahren begann er, wie es in dieser Zeit üblich war, mit der Malerausbildung. Nachdem er 1426 eine gewisse Elisabeth Goffaerts aus Brüssel geheiratet hatte und Vater eines Sohnes geworden war, arbeitete er ab 1427 in der Werkstatt Robert Campins in Tournai. Da Rogier zu dieser Zeit etwa 27 Jahre alt war und bereits eine Familie gegründet hatte, darf man sicher sein, dass er seine Ausbildung schon längere Zeit davor beendet hatte. „1432 erwirbt er die Frei-meisterschaft, die es ihm erlaubt, als selbständiger Maler zu arbeiten.“ (Booklet, S. 2)

Ab 1435 wohnte er in Brüssel und wurde dort zum Stadtmaler ernannt. Er erhielt daraufhin zahlreiche repräsentative und lukrative Aufträge, erwarb sich hohes Ansehen und kam zu Wohlstand, so dass er sich um 1444 ein großes Haus in Brüssel kaufen konnte. Zu seinen Auftraggebern gehörten nun auch Königshäuser. So schuf Rogier, der in Spanien „Rogel“ genannt wurde, für den kastilischen König Juan II. einen Altar, den dieser anschließend der Kartause Miraflores schenkte: den heute berühmten Miraflores-Altar. Am 18. Juni 1464 starb Rogier van der Weyden und wurde in der Brüsseler Kirche Sainte-Gudule bestattet. (die Informationen sind im Wesentlichen der prägnanten Lebensbeschreibung im Booklet entnommen, siehe: Booklet: S. 2/3)

Bereits unter seinen Zeitgenossen war Rogier van der Weyden hoch angesehen. Unter seinen Verehrern war u.a. auch der italienische Kaufmann und Humanist Cyriacus von Ancona. Seinen wohl aus dem Jahr 1449 stammenden Lobgesang auf Rogier kann man als Zitat noch vor Betreten der Ausstellung auf einer Wand nachlesen. Cyriacus preist darin die Malkunst Rogiers u.a. wie folgt: „... Gold, das so aussieht wie wirkliches Gold“ und weiter: „Perlen, Edelsteine und alle sonstigen Dinge scheinen, als habe nicht die Kunstfertigkeit der menschlichen Hand, sondern die alles hervorbringende Natur selbst sie geschaffen.“ Der große Philosoph, Theologe und Mathematiker Nikolaus von Kues war ebenso stark beeindruckt

Bildrecht steht

leider nicht mehr

zur Verfügung

Rogier van der Weyden, Werkstatt, Kreuzigung Christi (Abegg-Triptychon), Eichenholz, Mitteltafel: 103,5 x 72,4 cm, Flügel: je 103,5 x 32,8 cm, Riggisberg bei Bern, Abegg-Stiftung © Riggisberg, Abegg-Stiftung, Christoph von Viräg, 1999

und betitelte Rogier, nachdem er um 1450 seine für das Brüsseler Rathaus geschaffenen „Gerechtigkeitstafeln“ (im 17. Jht. zerstört) gesehen hatte, als „Maximus Pictor“ („größter Maler“). Der Botschafter der Herzogin von Mailand in Brüssel nannte ihn „Pittore Nobilissimo“ („vornehmster“ oder „edelster Maler“). Auch die nachfolgenden Malergenerationen verehrten ihn und sein Werk. Albrecht Dürer bezeichnete ihn 1520 in seinem niederländischen Tagebuch als den „großen Meister Rogier“ („großmeister Rudier“). Und zahlreiche Maler nutzten Versatzstücke seiner Gemälde, einzelne Figuren wie ganze Bildmotive. Dem Erfindungsreichtum van der Weydens huldigte auch Erwin Panofsky, einer der bedeutendsten Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts. Er lobte Rogier als Entdecker und Erfinder von Figuren und Bildmotiven.

Ein zentral zwischen Raum- und Außenwänden der Apsis stehendes Gemälde läutet den Hauptbereich ein. Das Porträt mit dem „Bildnis eines Mannes“ (Nr. 41) wird der Werkstatt Rogier van der Weydens zugewiesen. Nur wenige Meter entfernt, folgt bereits eines der eindrucksvollsten und schönsten Bilder der gesamten Ausstellung mit dem Titel „Bildnis einer jungen Frau“ (Nr. 20/ Bild: siehe oben). Das noch heute bezaubernde Porträt gilt hingegen als eigenhändiges Werk Rogiers. Mit diesen beiden Gemälden kündigt sich bereits eine für das Oeuvre Rogier van der Weydens typische Problematik an: die Einordnung seiner Werke als eigenhändig gemalte oder von der Werkstatt angefertigte Bilder. Dazu tritt die Schwierigkeit der Differenzierung seiner Gemälde gegenüber denen, die allgemein dem „Meister von Flémalle“ zugeordnet werden, in denen wiederum nach dem Neuansatz Sanders und Kemperdicks auch die „implantierte“ Kunst Rogiers zu finden ist. Doch damit noch nicht genug: Auch spätere Kopien seiner Werke bereiteten sogar ausgewiesenen Fachleuten größte Schwierigkeiten bei der Verifizierung des jeweiligen Originals. Zwei in der Ausstellung präsentierte mustergültige Beispiele dieser Grundprobleme seien hier kurz angeführt: Neben dem „Bildnis einer jungen Frau“ sind zwei nahezu identische Gemälde mit der Bezeichnung „Bildnis eines feisten Mannes“ (Nr. 16 + 17/ Bild: siehe oben) ausgestellt. Das Verwunderliche dabei ist die Tatsache, dass das rechte, erst 1957 entdeckte Madrider Bild lange Zeit als Original galt, während das Berliner Porträt als schwächere Kopie abgetan wurde. Die Feststellung von Korrekturen der Unterzeichnungen am Ohr des Mannes auf dem Berliner Bildnis musste dann aber eine Revision dieses Urteils hervorrufen, da das Madrider Bild keine Abweichungen vorwies und eine umgekehrte Reihenfolge der Entstehung ausgeschlossen ist. Allerdings endet mit dieser Berichtigung noch keineswegs die Diskussion um das nun als Original identifizierte Berliner Gemälde. Es stellte sich noch die Frage, ob das Bild ein Werk Rogiers oder des „Meisters von Flémalle“ war. Um dies hier abzukürzen: Heute geht man mehrheitlich davon aus, dass das Bildnis wohl ein frühes Werk Rogiers ist. (Dazu siehe: Katalog, S. 265-270)

Auch der berühmte, zuvor bereits kurz erwähnte Miraflores-Altar war Gegenstand einer ähnlichen Diskussion. Lange Zeit galt die New Yorker Ausführung des Altars als das Original und die Berliner als die Kopie. 1981 jedoch wies der damalige Kustos der Berliner Gemäldegalerie, Dr. Rainald Grosshanns, nach, dass der Berliner Altar tatsächlich das Original Rogier van der Weydens ist. So konnte er u.a. deutliche Veränderungen und Umgestaltungen in den Unterzeichnungen vor allem auf der rechten Tafel des Berliner Triptychons feststellen, während die frappierend ähnlich aussehende rechte Tafel des Metropolitan Museums of Art, die in der Ausstellung als Einzeltafel gleich neben dem vollständigen Berliner Originalaltar zu besichtigen ist (Nr. 29 + 30), solche typischen Merkmale nicht aufwies. Bestätigung erhielt Grosshanns durch die dendrochronologische Untersuchung, die für das Berliner Werk gemäß der Jahresringe eine Entstehungszeit um 1437 vermuten lässt, „während die zweite Version kaum vor 1490 gemalt worden sein kann.“ (Katalog, S. 320)

Dendrochronologische Untersuchungen vor allem waren es auch, die bei vielen weiteren Ungereimtheiten und Unsicherheiten Klarheit verschaffen konnten, so etwa bei

der Zuordnung von Gemälden zum Gesamtwerk Rogier van der Weydens oder bei der Bestätigung von Arbeiten, die vornehmlich der Werkstatt Rogiers zuzuschreiben sind. Bei mehreren Bildern konnte man sogar zudem feststellen, dass das Holz einzelner Gemälde, von ein und demselben Baum stammte, obwohl die Bilder sichtbar nicht von der Hand eines einzigen Malers geschaffen wurden. Da man wohl annehmen darf, dass das Holz eines Baums nicht an verschiedene Werkstätten geliefert wurde, spricht dieser Umstand deutlich für Arbeiten der Werkstatt Rogiers, die wiederum von verschiedenen Mitarbeitern gefertigt wurden. Ein in dieser Hinsicht besonders gut nachvollziehbares und in der Ausstellung gut überprüfbares Beispiel sei hier angeführt: Das Holz der Werke „Bildnis der Isabella von Portugal“ (Nr. 40) und der zusammengehörigen Täfelchen „Stillende Madonna“ und „Heilige Katharina“ (Nr. 28) stammt nachweislich vom selben Baum. Die Künstler hingegen, dies ist relativ deutlich erkennbar, sind keinesfalls die gleichen. Sogar zwischen den beiden Täfelchen, die als Vorder- und Rückseite des selben Werks dienen, lassen sich dermaßen deutliche Divergenzen im Malstil erkennen, dass man von unterschiedlichen Malern einer Werkstatt ausgehen darf.

Während der Besichtigung des Hauptteils dieser einzigartigen Exposition wird dem Besucher eines sicherlich auffallen: die Wiederkehr bestimmter Bildmotive und Figuren innerhalb der dargebotenen Meisterwerke. Deutlich wird hier, dass nicht nur spätere Künstler die von Rogier „erfundenen“ Bildelemente als Versatzstücke nutzten, sondern vor allem auch schon die Mitarbeiter seiner eigenen Werkstatt diese gezielt einsetzten. Es erscheint dabei durchaus möglich und wahrscheinlich, dass einige Auftraggeber sogar speziell diese Motive bzw. Bildelemente, vielleicht sogar die Übernahme ganzer Bildvorlagen einforderten, zumal es in dieser Zeit grundsätzlich kein Sakrileg war, Bildmotive und Figuren anderer Maler zu verwenden, war diese Vorgehensweise in der Epoche doch die einzige Möglichkeit der Reproduktion. Der Ausstellungskurator, Dr. Stephan Kemperdick, hat dankenswerter Weise zur Veranschaulichung dieses Zusammenhangs bei der Konzeption ganz gezielt darauf geachtet, diejenigen Gemälde, die eben solche Wiederholungen aufweisen, möglichst in direkter Nachbarschaft zueinander aufzustellen. Deutliche Ähnlichkeiten bestehen etwa zwischen der Heiligen Barbara auf dem rechten Flügel des Werl-Altars (22) und der lesenden Maria Magdalena auf dem rechts davon platzierten Bild (Nr. 32). Noch deutlicher wird die Nutzung gleicher Motive bei der Darstellung der „Heimsuchung Mariens“ auf dem rechten Flügel eines Triptychons (Nr. 26) und dem mit der gleichen Betitelung versehenen Bild daneben (Nr. 27). Auch die Mitteltafel desselben Triptychons (Nr. 26) und der „Erzengel der Verkündigung“ (Nr. 35, Rückseite) sind nahezu identisch. Die Frontseite des zuletzt genannten Bildes mit dem Titel „Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle“ (Nr. 35), ist wiederum nahezu deckungsgleich mit der linken Tafel des Middelburger Altars (33). Und die Mitteltafel des großartigen Middelburger Altars schließlich stimmt fast haargenau mit dem rechter hand davon ausgestellten Gemälde „Geburt Christi mit Stiftern“ (Nr. 34) überein.

3. Kopien von Gemälden Rogier van der Wesens

Zum Abschluss wirft die Sonderschau noch einen Blick auf einige Kopien von Gemälden Rogier van der Weydens. Aus diesen ragt ein kleines, auf 1460 datiertes Gemälde hervor: „Madonna mit Kind“ (Nr. 46). Das Andachtsbild, dessen Zuordnung in der

kunsthistorischen Forschung äußerst umstritten ist, besticht durch eine anrührende Darstellung: Maria drückt die rechte Wange des kleinen Christus liebevoll an ihre linke.

Rogier van der Weyden, Middelburger Altar (sog. Bladelin-Altar), Eichenholz, linker Flügel: 93,3 x 41,7 cm (Mitteltafel), 93,5 x 92 cm (rechte Tafel), 93,5 x 41,2 cm (linke Tafel)
© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie © Volker H. Schneider



Fazit:

Die Ausstellung „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden“ bietet dem Besucher einen unvergesslichen Kunstgenuss. Nie zuvor gab es die Gelegenheit, eine solch faszinierende Gesamtschau dieser beiden bedeutenden Künstlerfiguren des 15. Jahrhunderts näher in Augenschein zu nehmen und eine solch geballte Anzahl unersetzlicher Meisterwerke der frühen niederländischen Malerei zu besichtigen. Dabei gelingt es der Exposition mit Unterstützung der grandiosen Audioführung, dem Besucher tiefe Einblicke in die wichtigsten Innovationen des neuen Kunststils der „Ars Nova“ zu geben und ihm geradezu handgreiflich den Beginn der modernen Malerei vor Augen zu führen. Zugleich vermag es der in der Ausstellung vorgestellte Neuansatz zur Identität des „Meisters von Flémalle“ durch eine logische und nachvollziehbare sowie zum großen Teil auch visuell nachprüfbar Argumentation zu überzeugen. Das Konzept der alleinig auditiven Information innerhalb der Sonderausstellung darf man als gelungen bezeichnen, wenn auch an einigen Stellen übersichtsähnliche Datenzusammenfassungen der vollen visuellen Konzentration auf die Bilder sicher nicht geschadet hätten. Hervorgehoben sei hier nochmals die vorzügliche Audioführung. Lobend erwähnt sei an dieser Stelle aber auch der ausgezeichnete Katalog.

Man darf die Exposition insgesamt zweifelsohne als Meilenstein für die Erforschung und Vermittlung spätmittelalterlich-frühneuzeitlicher Kunst bezeichnen und zu den herausragenden Ausstellungsereignissen der letzten Jahre zählen.

Die Ausstellung kompakt

Titel:	Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden
Ort und Dauer:	Kulturforum Potsdamer Platz, Gemäldegalerie der Staatl. Museen zu Berlin, Matthäikirchplatz, 10785 Berlin-Tiergarten 20. März bis 21. Juni 2009 Zuvor: Städel Museum, Frankfurt am Main 21. November 2008 bis 22. Februar 2009, verlängert bis 1. März 2009 (Resonanz: ca. 94.000 Besucher)
Veranstalter:	Gemäldegalerie der Staatl. Museen zu Berlin u. Städel Museum, Frankfurt/M.
Schirmherrschaft:	S. M. Albert II., König von Belgien, u. Bundespräsident Prof. Dr. Horst Köhler.
Ausstellungstyp:	Sonderausstellung/ Wechselausstellung
Ausstellungskurator:	Dr. Stephan Kemperdick
Vorbereitungszeit:	ca. 3,5 Jahre
Exponate:	über 50 Exponate
Leihgeber:	eine große Anzahl der renommiertesten Museen aus aller Welt, darunter, die National Gallery in London, das J. Paul Getty Museum in Los Angeles, das Metropolitan Museum of Art in New York, das Philadelphia Museum of Art, das Museo Nacional del Prado in Madrid, das Musée du Louvre in Paris, die Staatl. Eremitage in St. Petersburg und das Kunsthistorische Museum in Wien
Ausstellungsfläche:	400 m ²
Öffnungszeiten:	Di-So: 10-19 Uhr, Do: 10-22 Uhr, montags geschlossen
Eintritt:	8 €, ermäßigt: 4 €, Kombiticket Kulturforum: 12 €, ermäßigt: 6 €
Audioführung:	4 € (deutsch und englisch)
Führungen:	Öffentliche Führungen: Di-Sa: 16 Uhr, So u. Feiertage: 11 u. 16 Uhr: 3 € zzgl. Eintritt Führungen für Gruppen und Schulklassen (auch fremdsprachig), Informationen unter: Tel.: 030 266424242 oder unter: service@smb.museum Infos zu weiteren Führungen, siehe detaillierte Liste aller Führungen, unter: www.smb.museum/smb/kalender/details.php?lang=de&objID=10801&p=2&typeld=10
Publikationen:	<u>Katalog</u> : in deutscher und englischer Sprache, 403 Seiten, 203 farbige Abbildungen, Museumsausgabe (Klappenbroschur): 34,90 €, Buchhandelsausgabe (gebunden mit Schutzumschlag): 49,80 €, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern <u>Booklet</u> : mit deutschem u. englischem Text, 22 Seiten, keine Abb.: kostenlos
Allgemeine Infos:	Tel.: 030 2662951
Internet/ eMail:	www.smb.museum / service@smb.museum