Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Sprechende Bilder für schweigende Mönche

Zu einigen Kunstwerken von Rogier van der Weyden

Andreas Mertin

Kunsterfahrung, so ergibt es sich aus Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft"[1], läuft auf die Kommunikation vor Gemälden über Gemälde hinaus. Wir machen subjektive Erfahrungen mit uns als Kunst vorgestellten Objekten, sinnen die daraus resultierenden Kunsturteile aber allen anderen als allgemein gültige Urteile an. Daraus ergeben sich dann gegebenenfalls kontroverse Gespräche über Kunstobjekte. In einer vormodernen Gesellschaft waren Bilder aber vor allem Gegenstände des Kults, bei denen es weniger um *ästhetische* Erfahrung, als vielmehr um *religiöse* Erfahrung ging.[2] Aber auch vor und mit Kultbildern wird in aller Regel kommuniziert.

Was ist aber mit Werken, die für einen Kontext geschaffen wurden, in dem traditionell kaum gesprochen wurde – und daher konsequenterweise auch nicht über Kunsterfahrung? Wir haben mehrere Werke aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die genau für derartige „schweigsame Kontexte" hergestellt wurden – und dieser Kontext ist in diesem Fall die Welt der Kartäuser.

Petrus Christus, Kartäusermönch, 1446.
29,2x21,6 cm, Metropolitan Museum, New York

Über ein Kunstwerk dieser Art, nämlich das Portrait eines Kartäusers, erstellt von Petrus Christus, habe ich schon in tà katoptrizómena geschrieben (Was bedeutet eine singuläre Fliege auf einem Kunstwerk?). Diese Art der Bilder leben von einem Paradox: nämlich als „sprechende Bilder" für ein im Alltag „schweigendes Publikum" geschaffen worden zu sein.

Der Maler

Der Maler Rogier van der Weyden (1399-1464) hat eine Fülle von überaus beeindruckenden und aus der Kunstgeschichte herausragenden Werken geschaffen.[3] Als Mitarbeiter in der Werkstatt des Meisters von Flémalle (Robert Campin), hat er einen eigenständigen Stil entwickelt. Die europäische Kunst ist ohne sein Schaffen kaum denkbar.[4] Bereits die frühen Werke wie die Kreuzabnahme aus dem Jahr 1435 (heute im Museo del Prado) sind nicht zuletzt als Darstellungen menschlicher Emotionen beeindruckend.[5]

Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, 1435, Öl auf Holz, 220x262 cm, Prado, Madrid

Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme (Detail), 1435, Öl auf Holz

Zeit seines Lebens hat Rogier van der Weyden auch Kunstwerke für die Kartäuser zur Ausstattung ihrer Kartausen geschaffen – 1450 etwa den heute in der Berliner Gemäldegalerie befindlichen Miraflores-Altar, der ursprünglich in der Kartause von Santa María de Miraflores (in der Nähe des spanischen Burgos) hing. Der dreiteilige Altar ist mit seinen drei Tafeln mit je 71x43 cm Größe nicht übermäßig groß, dient von seinen Motiven her aber erkennbar der Meditation des Lebens Christi.

Rogier van der Weyden, Miraflores-Altar, 1450, je 71x43 cm

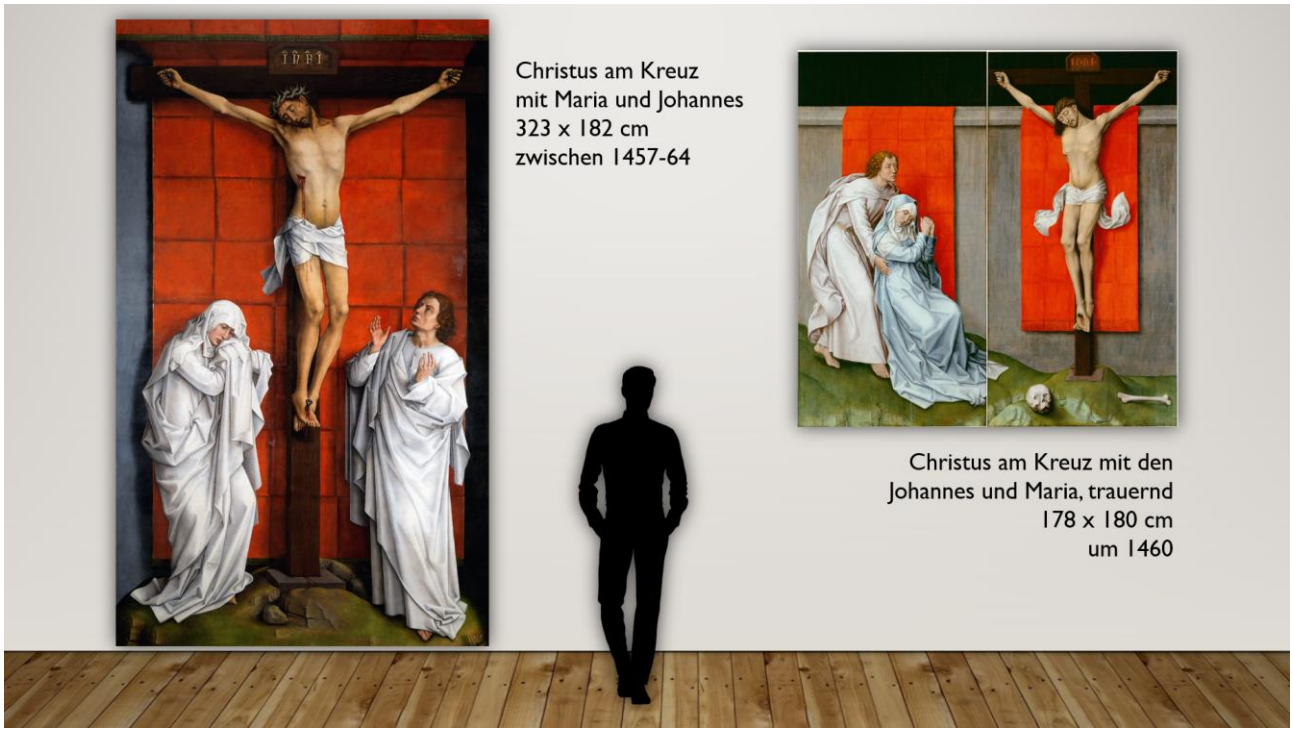
Die Kartäuser

Die Kartäuser wurden im 11. Jahrhundert von Bruno von Köln gegründet. Nach 1130 gab der Orden sich seine Regeln, kurze Zeit später entstand der erste Frauenorden. Der Regel Benedikts folgend bestimmten die Statuten der Kartäuser, dass sie (von wenigen Ausnahmen abgesehen) dauerndes Stillschweigen zu wahren hatten und Einsamkeit in abgesonderten Zellen pflegten. Später kam hierzu noch das Verbot alles Fleischessens. Der Orden breitete sich rasch aus, so dass es im 15. Jahrhundert bereits 220 Klöster gab. Seine Blütezeit hatte er zur Zeit der Mystik nach 1480. Erst die Reformation wird den Kartäusern stark zusetzen, vor allem dann aber auch die napoleonischen Säkularisierungen.

Rogier van der Weyden war mit den Kartäusern insofern familiär eng verbunden, als dass sein ältester Sohn Corneille (1426/1427–1473) nach seinem Studium in Löwen in das heute aufgehobene Kartäuserkloster von Hérinnes-lez-Enghien eintrat. Für dieses Kloster schuf van der Weyden auch Kunstwerke.

Bilder für die Kartäuser

Im Folgenden soll es nicht um das Gesamtwerk von Rogier van der Weyden gehen, sondern insbesondere um zwei Bilder für die Kartäuser, die zu seinen Spätwerken gehören, eines wurde für die Kartause von Scheut geschaffen, das andere für die Kartause von Hérinnes-lez-Enghien.



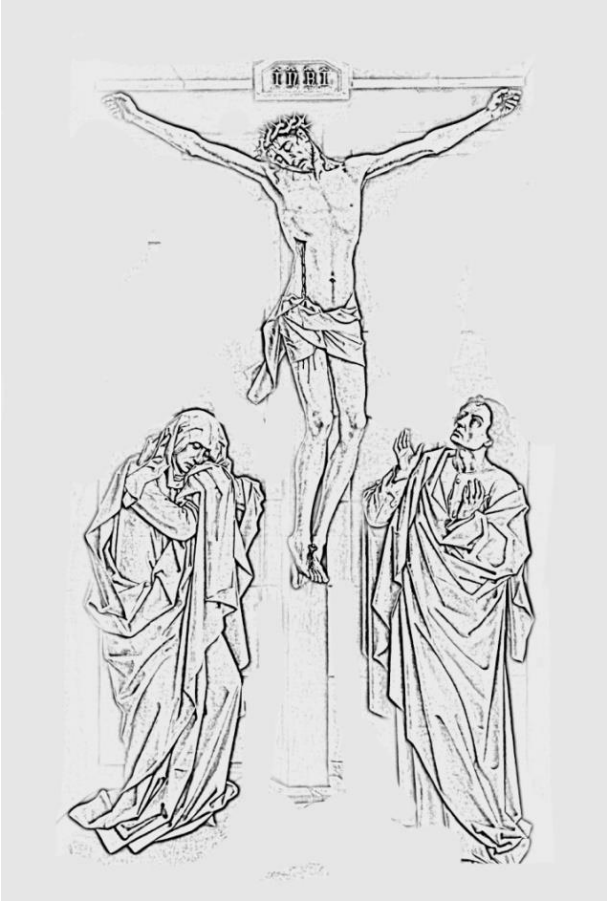
Beginnen wir mit dem Bild, das heute im Museum des *Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial* in Zentralspanien hängt, wohin es schon unter Philipp II. (1527-1598) gekommen ist. Es handelt sich um ein überaus großes Bild mit den Maßen 323x192 cm. Es stammt ursprünglich aus der Zeit zwischen 1457 und 1464 und wurde für die Kartause von Scheut geschaffen, vermutlich für den Kapitelsaal (oder das Refektorium) des Klosters, wo es durch die weiße Kleidung der Trauernden auf dem Bild zum Habit der Kartäusermönche passte und quasi einen gemeinsamen Kosmos herstellte.[6]

Das Bild ist für die damalige Zeit sehr reduziert. Gerade einmal drei Personen zieren das Kreuzigungsgeschehen. Auf der anderen Seite ist es im Wortsinn überaus merk-würdig. Es konzentriert sich auf das Wesentliche und bietet mit der Art, wie die beteiligten Personen dargestellt werden, besondere Anknüpfungspunkte für die Betrachter. Trotz seiner Größe (die Figuren haben fast Normalmaße), ist es ein Andachtsbild im spezifischen Sinn, es lädt dazu ein, die unterschiedlichen menschlichen Reaktionen auf das Leiden Christi zu meditieren.

Zugleich ist das Bild trotz seiner reduzierten Gestaltung nicht wirklich einfach zur Sprache zu bringen, es fordert heraus, genau hinzuschauen.

Das Escorial-Bild

Rogier van der Weyden, Kreuzigung mit Maria und Johannes (1460), 323x182 cm, El Escorial, Spanien



Beschreibung

Wenn man das Kunstwerk so beschreiben wollte, dass jemand, der das Bild nicht kennt, zumindest eine einfache Skizze des Bildes anfertigen könnte, dann wäre man vermutlich zumindest mit den drei Figuren auf dem Kunstwerk schnell fertig:

Links eine Frau, rechts ein Mann, dazwischen etwas erhöht ein Mann mit ausgebreiteten Armen, der mit drei Nägeln an einen Holzstamm genagelt ist, der oben durch einen Querbalken abgeschlossen wird. In der Mitte des Querbalkens ist ein Brett mit der Buchstabenfolge INRI.

Aber damit wäre das Bild sprachlich natürlich noch nicht annähernd in seiner Besonderheit erfasst, sondern nur auf eine Konstellation von drei Figuren reduziert – diese Beschreibung träfe auf zahlreiche berühmte Gemälde der Kunstgeschichte zu.

1280 - 1450 – 1470 – 1515 – 1523 - 1550

Die vorstehende Übersicht zeigt, dass die allgemeine Beschreibung zwar einen bestimmten ikonographischen Bildtyp (Darstellung der Kreuzigung [nur] mit Maria und Johannes) erfasst, die einzelnen Werke aber noch nicht zu unterscheiden vermag. Abgrenzen könnte diese Beschreibung Bilder, die wesentlich komplexere Kreuzigungsszenarien darstellen, aber auch jenen ebenfalls reduzierteren Bildtyp, der als weitere Figur Maria Magdalena ins Geschehen mit einbezieht. Einige der obigen Bilder sind noch mit kleinen Engeln ausstaffiert, was sie von unserem Bild von van der Weyden unterscheidet.

Was zumindest aus der ersten Beschreibung deutlich wird, ist, dass wir kein klassisches Kreuzigungsbild vor uns haben, sondern eher ein Andachtsbild, das eine bestimmte Situation in den Vordergrund stellt.

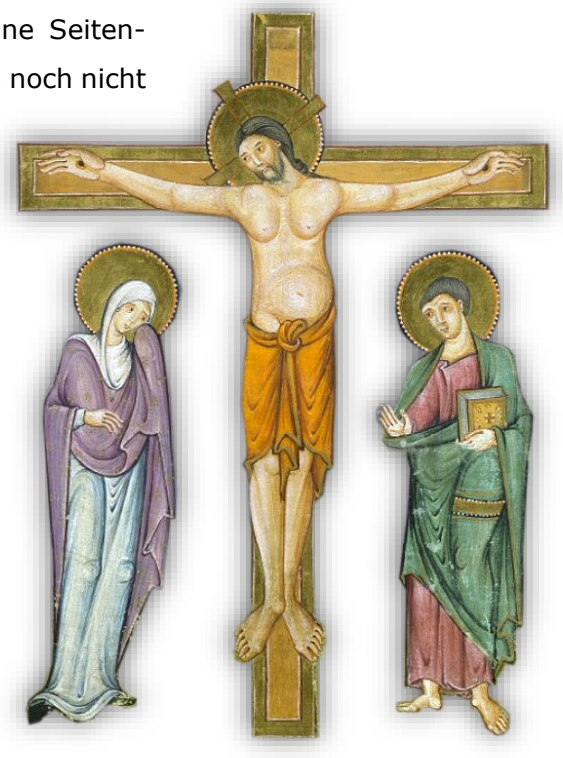
Intermezzo: Andere Situation – ähnliches Bild

Erwin Panofsky „protestiert" in seinem großen Werk zur niederländischen Malerei dagegen, dass Rogier van der Weyden mit dem Escorial-Bild zu einer Bild-Tradition zurückkehrt, die Panofsky im Vergleich zu den dramatischen Figurenkonstellationen, die van der Weyden auf seinen großen Werken in den Jahrzehnten davor entwickelt hatte, eher als statisch empfindet:

> *Diese Kreuzigung hat viel mit derjenigen in Philadelphia gemein ... Indes wurde die Komposition sowohl vereinfacht als auch monumentalisiert, und die letzten Reste einer dramatischen Handlung wurden beseitigt. Alle Anzeichen einer natürlichen Szenerie sind verschwunden … Statt in den Armen des Lieblingsjüngers ohnmächtig zu werden, steht Maria alleine da und trocknet sich die Tränen mit ihrem Gewand, auf der anderen Seite des Kreuzes erhebt Johannes seine Hände in einer zurückhaltenden Schmerzensgeste. Rogier trennte sich hier von der wunderbaren Gruppe der Jungfrau mit dem sie stützenden Johannes, die er selbst unermüdlich von der Kreuzabnahme bis hin zur Kreuzigung in Philadelphia vervollkommnet hatte, und kam statt dessen auf den ältesten, hieratischsten Kreuzigungstyp zurück.*[7]

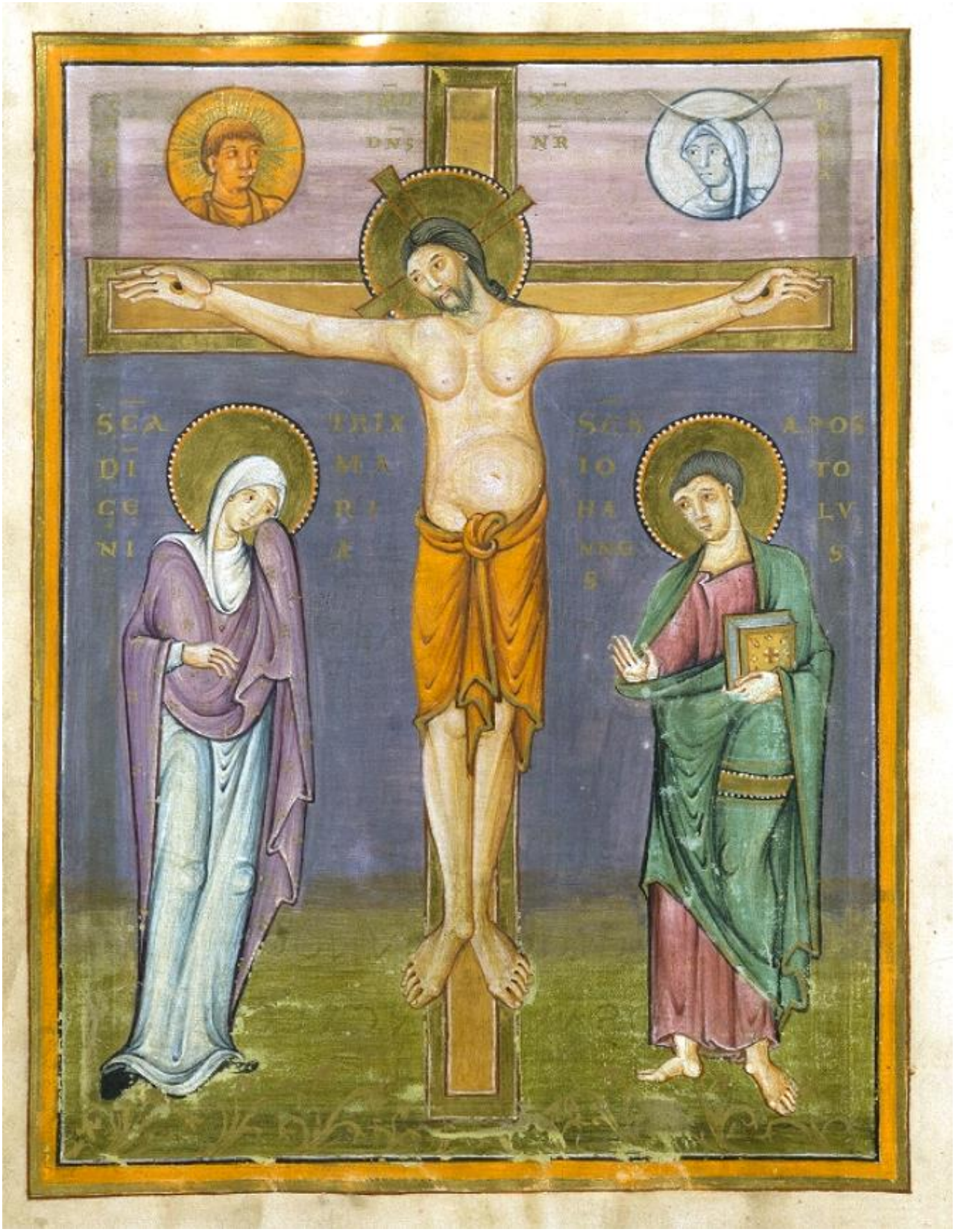
Das ist sicher wahr, aber es gibt mir die Gelegenheit, noch einmal auf die ursprüngliche Konstellation dieser Bilder einzugehen. Die Kartäuser wollen ja das Leiden und den Tod des Herrn meditieren, ursprünglich erzählt die Figurenkonstellation aber etwas vom noch lebenden(!) Jesus, nämlich sein letztes Gespräch mit seiner Mutter. Das bezieht sich auf Johannes 19, 25-27:

> *„Bei dem Kreuz Jesu standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala. Als Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er liebte, sagte er zu seiner Mutter: Frau, siehe, dein Sohn! Dann sagte er zu dem Jünger: Siehe, deine Mutter! Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich."*



In dieser Situation kann Jesus natürlich noch keine Seitenwunde haben, daher kann von den Betrachter:innen noch nicht die gesamte Leidensgeschichte meditiert werden. Die Bildaussage müsste eigentlich eine völlig andere sein und doch sind sich die Bilder bis in die Körperhaltungen und Gesten hinein ähnlich.

Wenn wir auf die Szene aus dem Lorscher Sakramentar blicken, das auf die Zeit vor 1000 datiert wird, dann sehen wir einen ‚unbeschädigten' Christus mit weit geöffneten Augen vor uns, eine Zwei-Nagel-Kreuzigung ohne Blut. Neben dem Kreuz stehen seine Ansprechpartner:innen. Auch hier wirkt Maria nachdenklich in sich gekehrt, fast passiv, während Johannes mit einer offenen Handgeste reagiert.



Lorscher Sakramentar, Kreuzigung mit Maria und Johannes, vor 1000, 24x18 cm Blattgröße

Aus dieser Konstellation entwickelt sich dann die fokussierte Darstellung derselben Szene nach dem Eintreten des Todes Jesu. Van der Weyden kann also für die Kreuzigung in Escorial auf einen dem Publikum vertrauten Bildtyp zurückgreifen, muss ihn aber nun neu fokussieren und mit neuen Elementen anreichern.

Kontemplative Atmosphäre und Emotionen

Die Atmosphäre des Bildes, die konkrete Emotionalität der beiden zentralen Handlungsfiguren bzw. Haltungsfiguren, also der ‚Gottesmutter' Maria und des ‚Lieblingsjüngers' Johannes, sind bisher in der Beschreibung des Bildes im Escorial noch gar nicht zur Sprache gekommen (und sie wären auch gar nicht so einfach zu beschreiben, wenn man es jemandem mitteilen wollte, der das Bild nicht kennt). Von der biblischen ‚Gottesmutter' Maria sehen wir außer ihrem Gesicht und der Spitze ihres linken Schuhs eigentlich so gut wie gar nichts, alles ist (wie bei den Kartäusermönchen) hinter der überaus weißen Kleidung verborgen.

Zunächst fällt auf, dass sie sich vom eigentlichen Geschehen abwendet. Über ihr hängt ihr gerade verstorbener Sohn, aber im konkreten Moment ist sie ganz in sich versunken. Sie bedenkt vielleicht das Leid und den Sinn dieses Leidens. Die Haltung lässt sich aber nicht als realistische Haltung angesichts eines gerade sich vollziehenden Ereignisses eines Todes verstehen, sondern wird – das Vorbild des Gesprächs zwischen Jesus mit Maria und Johannes aufgreifend – nun zum „Vor-Bild" für die Haltung der Betrachter 1430 Jahre nach dem Ereignis – also die Haltung der Kapuzinermönche im Kloster von Scheut. Wenn diese sich im Kapitelsaal oder Refektorium ihres Klosters versammeln, soll ihnen noch einmal anhand der ‚Gottesmutter unter dem Kreuz' vor Augen stehen, was sie den ganzen Tag machen sollen: sich meditativ die Heilsgeschichte vergegenwärtigen.

„Als sie aber zu Jesus kamen und sahen, dass er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern einer der Soldaten stieß mit einer Lanze in seine Seite, und sogleich kam Blut und Wasser heraus" Joh 19, 33f.

Lendentuch auf dem Diptychon aus Philiadelphia

Das Leiden Jesu ist der zweite Aspekt, der den Mönchen vor Augen geführt wird. Vom Vorgang der Kreuzigung sehen wir in Vergleich zu anderen mittelalterlichen Bildern wenig, allerdings blicken wir frontal auf den Körper des Gekreuzigten und vor allem auf seine klaffende Seitenwunde. Sie betont, ebenso wie die Dornenkrone, noch einmal das Leiden des Herrn. Jesus ist bereits verstorben, seine Augen sind geschlossen. Nach Joh 19, 34 sehen wir das Blut herausfließen, aber es fließt nicht *über* das Lendentuch, sondern unter ihm hindurch. Das Tuch bleibt weiß (anders als bei der Kreuzigung in Philadelphia, wo das Tuch vom Blut sichtbar gefärbt ist). Auch in diesem Detail geht es nicht um die Darstellung des historischen Ablaufs, sondern um das Eingedenken des Heilsereignisses. All das fordert uns heraus, wenn wir es in Sprache übersetzen wollen, um jemandem, der das Bild nicht kennt, eine Vorstellung davon zu vermitteln. Anders ist es bei der individuellen Mediation, die sich das Bild für die Kontemplation als Vor-Bild aneignet, sie vergegenwärtigt das Geschehen durch analoge Haltung zu den Figuren unter dem Kreuz.

Das Erstaunen vor dem Leiden des Herrn

Der Kartäusermönch im Kloster wird also insbesondere in der Figur des Lieblingsjüngers Johannes (s)ein Vor-Bild erkennen. Dessen erstauntes Nachdenken über die Kreuzigung des Herrn und deren Folgen spiegelt ebenso wenig wie die versunkene Haltung der Maria ein historisches Ereignis. Aber als empfohlener Aneignungsgestus ist die Haltung des Johannes nachvollziehbar.

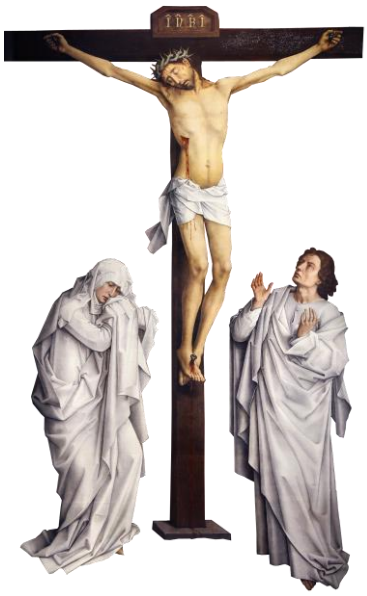
Wir kommen dieser Bedeutungsschicht näher, wenn wir uns ein Detail eines Bildes aus der Werkstatt von Rogier van der Weyden anschauen, das ich gleich noch genauer vorstellen will, dem ich aber nun die Figur des anbetenden Kartäusermönches entnehme. Und da sehen wir die Parallelität der kontemplativen Haltungen. Darum geht es bei der Lebensweise der Kartäuser: Im täglichen Gebet sich die Haltung des Johannes anzueignen.

Bleibt noch der merkwürdig gekachelte Baldachin bzw. gefaltete Vorhang hinter der Kreuzigung. Nun sind eingefügte Vorhänge in der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts keine Besonderheit. Insbesondere bei Darstellungen der Madonna mit dem Kind war in dieser Zeit ein hinter der Szene eingefügter roter Vorhang nicht unüblich, wir finden ihn etwa mehrfach bei Carlo Crivelli (1430-1495), aber auch auf Bildern von Giovanni Bellini (1437-1516). Hier dient der Vorhang der Stilisierung und Inszenierung, man könnte aber auch sagen, der Ästhetisierung des Geschehens, die Madonnenbilder werden zu fürstlichen bzw. bürgerlichen Einrichtungsgegenständen. Da diese Bilder aber nach 1460 entstanden sind, kann van der Weydens Bildgestaltung nicht darauf zurückgehen. Rogier van der Weyden war zwar vermutlich 1450 in Rom, hat dort aber wohl kaum entsprechende Bilder kennengelernt.

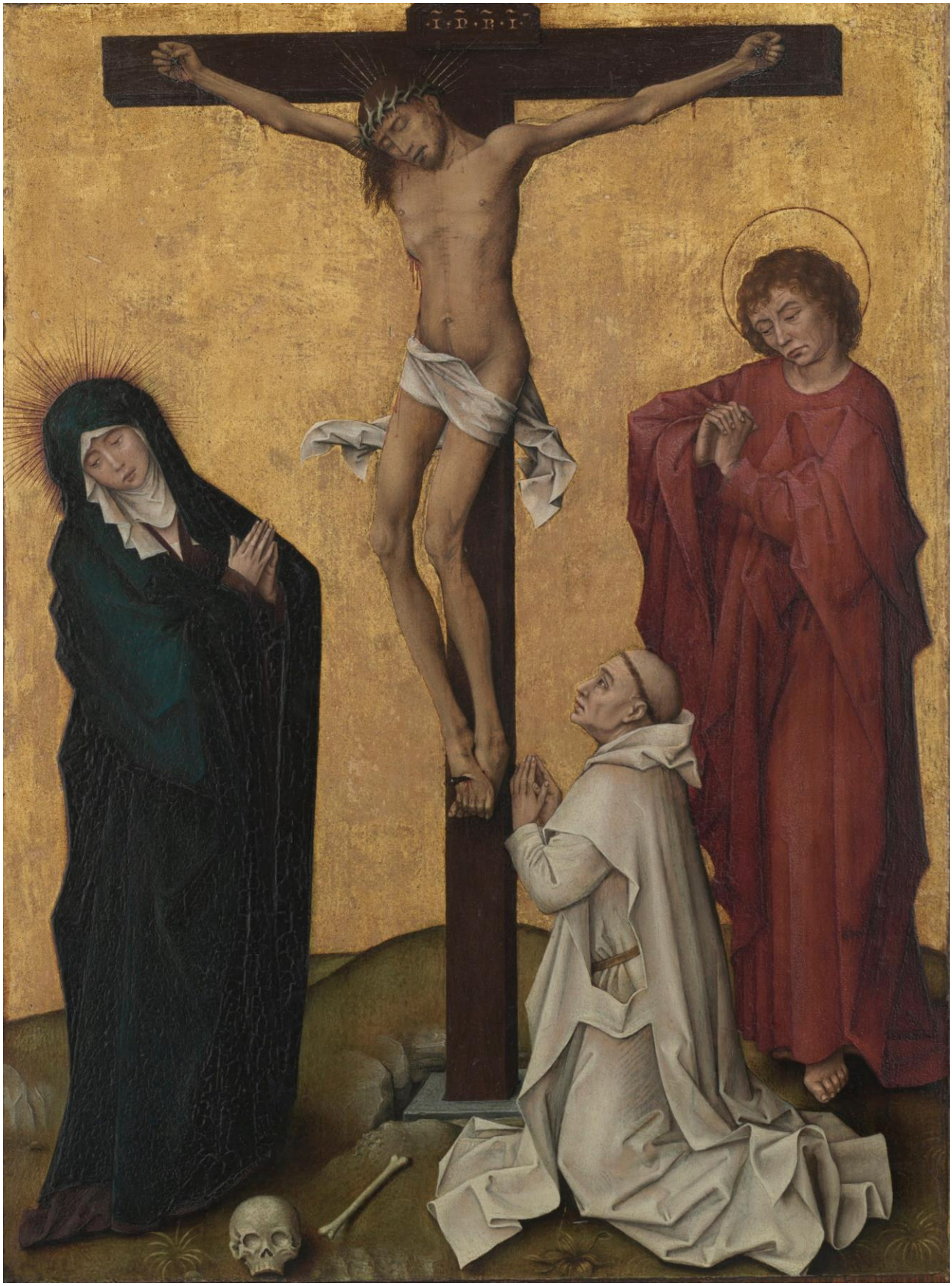
Carlo Crivelli
Madonna mit Kind, 1473

So bleibt als anderer möglicher Bezug nur das Werk mit der Darstellung eines Kartäusermönches von Petrus Christus aus dem Jahr 1446, auf das eingangs hingewiesen wurde, bei dem der Mönch vor einem roten Hintergrund platziert wurde. Allerdings wird in der Literatur davon ausgegangen, dass van der Weyden Petrus Christus beeinflusste und nicht umgekehrt. Und bei dem Bild von van der Weyden haben wir es nicht mit der Wand eines Raumes zu tun, sondern mit einem bewusst drapierten Ausstattungsstück.

Der explizit drapierte rote Hintergrund ist im Kontext einer Kreuzigung so unvertraut für unsere Seh-Gewohnheiten, dass es gar nicht einfach ist, ihn plausibel zu vermitteln. Während zwei weiß gekleidete Figuren am Fuße einer Kreuzigung noch einzuordnen sind, wird durch den drapierten roten Hintergrund das Geschehen völlig verändert. Wir befinden uns nun in einer durch und durch künstlichen Situation, es ist, als ob Maria und Johannes vor einem künstlerischen Kruzifix ständen oder gleich eine ganze Figurengruppe vor einen roten Baldachin gestellt worden wäre. Das bewirkt eine eigentlich unangemessene Ästhetisierung des eigentlichen Geschehens. Wenn man vor dem Werk steht, denkt man nicht mehr über die schlimmste und ehrenrührigste Tötungsart des römischen Reiches nach, sondern fokussiert die Wahrnehmung auf die eher innerlich zu nennenden Figuren unter dem Kreuz.

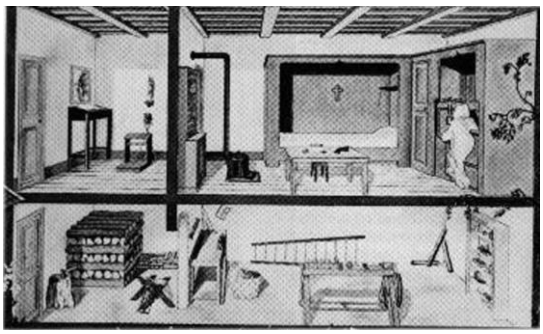


Zwiegespräch: Ein Bild aus der Werkstatt von Rogier van der Weyden



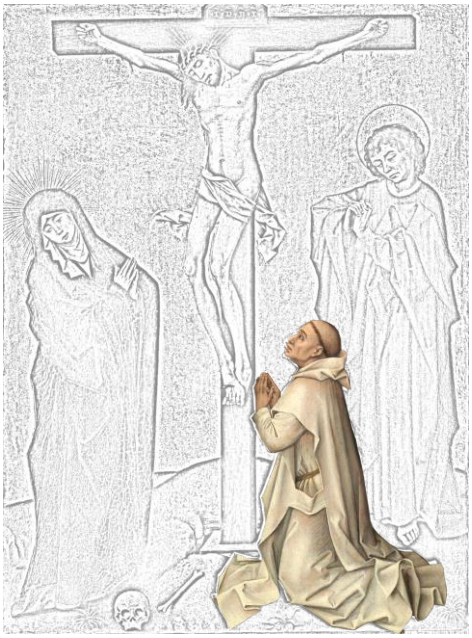
Werkstatt von Rogier van der Weyden, Kreuzigung mit Maria und Johannes sowie einem Kartäuser-Mönch, nach 1460, 37.1 x 27.3 cm, Öl und Gold auf Holz, Cleveland Museum

Das Cleveland-Museum verfügt über ein Kunstwerk aus der Werkstatt von Rogier van der Weyden, welches uns vielleicht zumindest über den Sinn und Zweck der Bilder in den Kartäuserklöstern Auskunft geben kann. Das Kunstwerk ist nur knapp 40x30 cm groß und hing vermutlich in der Zelle eines Mönches. Man kann davon ausgehen, dass jede Zelle ein derartiges Bild gehabt hat. Das erinnert an die Fresken, die Fra Angelico für die Zellen des Klosters in San Marco in Florenz geschaffen hat.[8] Während wir es in Florenz mit Dominikanern zu tun haben, ist die Lebens- und Wohnwelt der Kartäuser etwas anders organisiert:



Die Chormönche leben in um den großen Kreuzgang herum gebauten kleinen Häuschen mit Garten. Diese Häuschen bestehen aus vier Räumen: Beim Betreten der Zelle gelangt der Mönch zunächst in einen Vorraum, der das Häuschen mit dem Kreuzgang verbindet. Dieser Raum heißt Ave Maria, ein Raum mit einem Marienaltar, in dem der Mönch beim Betreten und Verlassen des Häuschens ein Ave Maria betet. Der Hauptraum ist das Cubiculum mit einem Arbeitstisch, einem Tisch zum Essen, einem kleinen Oratorium, einem Kleiderschrank, einem Bett und einem Ofen. Die Mönche schlafen auf einem Strohbett. Traditionell gibt es zum Waschen nur kaltes Wasser. Auch ein Handwerksraum gehört zum Häuschen, in dem der Mönch das Holz für seinen Ofen hackt und seiner Handarbeit nachgeht. Die Häuschen sind traditionell zweigeschossig, werden aber bei modernen Gründungen auch eingeschossig gebaut.

In diesem räumlichen Kontext dürfte das Kunstwerk im Hauptraum gehangen haben und wäre dann eine visuelle Handlungsanweisung für den Bewohner.

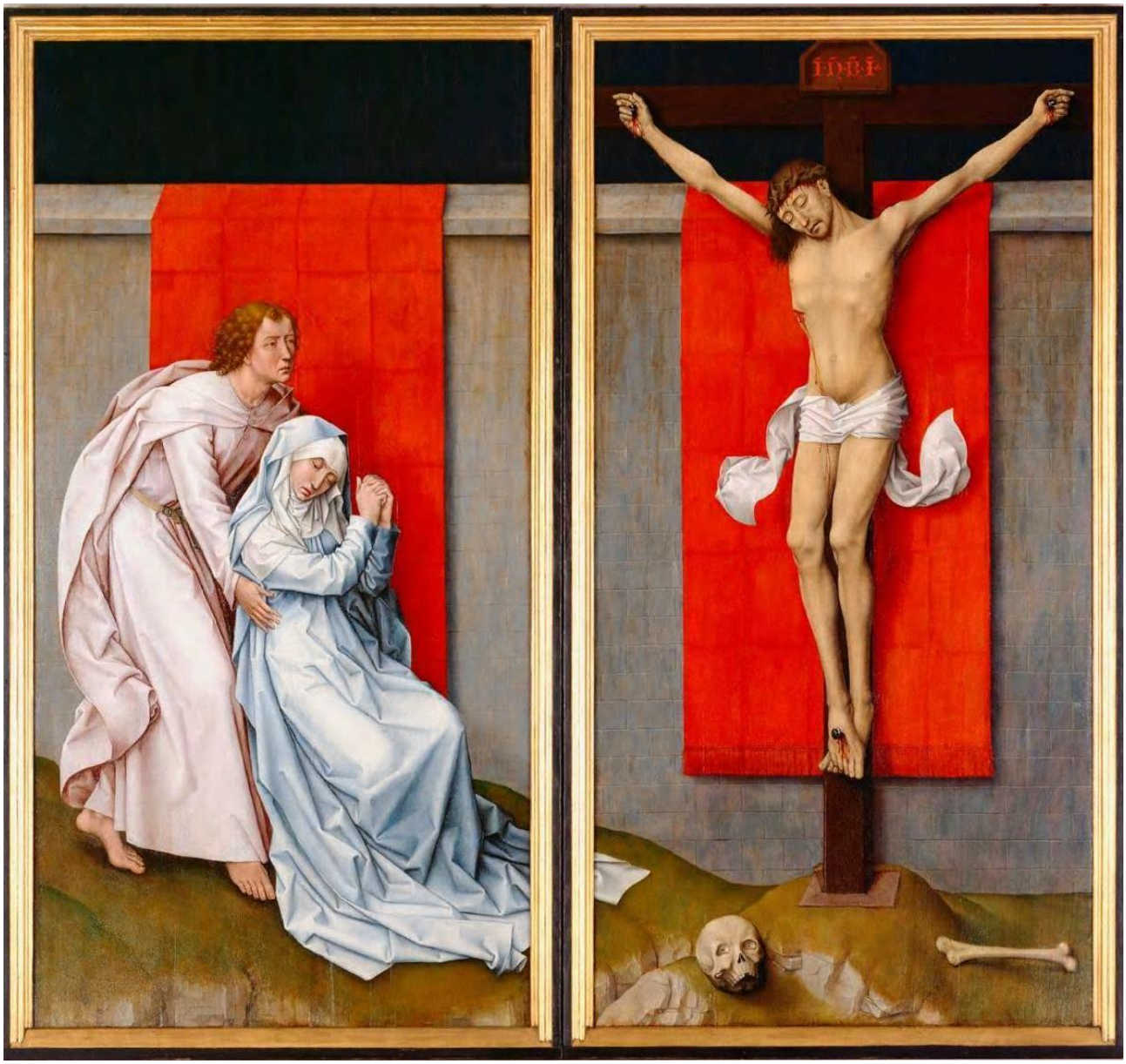


Grundlage der Spiritualität der Kartäuser ist ein Leben in der Erwartung der Wiederkunft Christi (Parusie). Zurückgezogen in der Einsamkeit sorgen sie sich, nur Christus zu gefallen und ein Leben nach dem Evangelium in der Nachfolge Christi zu führen. Ihre Spiritualität lässt sich in dem Satz zusammenfassen: „Zum Lob der Herrlichkeit Gottes hat Christus, das Wort des Vaters, durch den Heiligen Geist von Anfang an Menschen auserwählt, um sie in die Einsamkeit zu führen und in inniger Liebe mit sich zu vereinigen" (Statuten 1,1).

Auch im Blick auf das nun zu erörternde Diptychon kann man davon ausgehen, dass es der gerade erschlossenen Logik einer visuellen Handlungsanleitung für die Kartäusermönche folgt.

Das Philadelphia-Diptychon

Das zweite berühmte kontemplative Bild, das Rogier van der Weyden für die Kartäuser geschaffen hat, ist das Diptychon, das heute in Philadelphia Museum ausgestellt ist. Im Vergleich zu dem großen Kreuzigungsbild aus dem Escorial ist hier das Geschehen auf zwei verschiedene Tafeln verteilt, so dass wir zwar noch ein zusammengehöriges Ereignis vor uns haben, aber die beiden Bildteile jeweils eine andere Reaktion beim Betrachter auslösen.

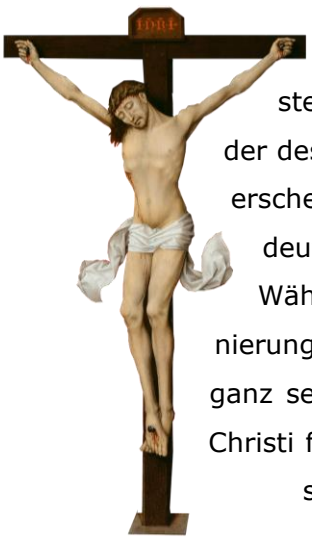


Rogier van der Weyden, Kreuzigung mit weinenden Maria und Johannes, 178x180 cm, um 1460, Philadelphia

Vom Format her ist das Werk zwar kleiner als die Arbeit im Escorial, dennoch ist sie so groß, dass sie nicht in einer Zelle platziert gewesen sein dürfte, sondern ebenfalls in einem Refektorium oder einem Kapitelsaal. Es ist vermutet worden, dass es ursprünglich zu einem größeren Ensemble mit vier Tafeln oder auch mit Skulpturen gehört hat, die heute verloren sind, aber das lässt sich kaum entscheiden. Es würde freilich einiges am merkwürdigen Aufbau erklären.[9] Im Vergleich zur Arbeit im Escorial wirkt die Situation noch deutlich künstlicher und inszenierter.

Jede der beiden Bildtafeln in Philadelphia wird von einem roten Vorhang dominiert, der über eine Mauer gelegt ist. Vor diesem Vorhang wird jeweils das weitere Geschehen arrangiert. Das ist quasi ein grundlegendes und sehr bewusstes Bühnensetting. Dieses „Framing" mit dem roten Tuch hatten wir ja auch auf der Kreuzigung im Escorial gesehen. Es wird sich in der italienischen Kunst der folgenden Jahrzehnte ausbreiten, aber nicht für das hier zu betrachtende Sujet der Trauer unter dem Kreuz, sondern eher für Bilder von der Madonna mit dem Kind (wo es auch logisch besser erklärbar ist). Hier aber macht es das Geschehen der Passion Christi dezidiert zu einem Theaterstück, einem Akt im Heilsdrama. Damit ordnet es sich durchaus in die Tradition von Bildern wie dem Genter Altar ein (der auch ein Allerheiligenspiel umsetzen dürfte), aber es wird nicht ganz klar, warum ausgerechnet bei den Kartäusern diese bewusst theatrale Inszenierung der Trauernden unter dem Kreuz des Herrn zur Anwendung kommt.

Wir sehen auf der rechten Seite die Kreuzigung, auf der linken Seite sehen wir die emotionalen Reaktionen von Maria und Johannes auf die Kreuzigung. Beide Bildräume sind durch die gleichartige Inszenierung verbunden, darüber hinaus reicht die Kleidung der Maria vom einen in den anderen Bildraum.

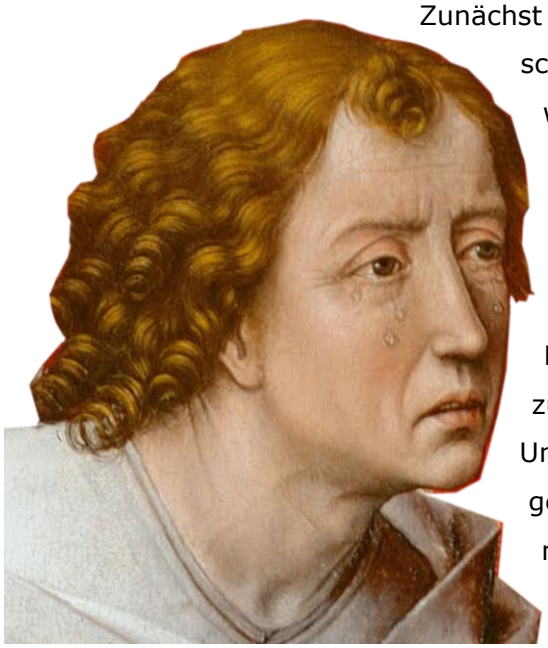


Vergleicht man die Kreuzigungsdarstellung auf dem Escorial-Bild (links) mit der des Philadelphia-Diptychons (rechts), so erscheinen die beiden Kruzifixe jeweils in deutlich unterschiedlicher Perspektive. Während auf dem Escorial-Bild die Inszenierung so gewählt wurde, dass der Blick ganz selbstverständlich auf die Seitenwunde Christi fällt, ist diese auf dem Diptychon fast schon verborgen. Die Betrachter:innen schauen stattdessen von rechts auf das Geschehen und auch Christus hat seinen Körper leicht nach rechts gedreht, während sein Körper auf dem Escorial-Bild deutlich nach links gedreht ist.

Und auch die Querbalken sind auf den beiden Kunstwerken unterschiedlich angelegt: im Philadelphia-Diptychon ist er sehr schmal, zugleich hängt der Korpus Christi deutlich tiefer, im Escorial-Bild ist er sehr dick, der Korpus ist nicht so stark eingeknickt.

Zwei Haltungen

Der von der Inszenierung auf die linke Tafel gelenkte Blick trifft dort auf zwei trauernde Menschen, denen die Tränen plastisch über die Wangen laufen. Beide Figuren sind im Habit der Kartäuser gekleidet, erleichtern den Betrachtern vor dem Bild also die Identifikation. Sie sollen sich an Johannes und Maria orientieren. Sprechend werden die Bilder vor allem in der Nahsicht auf die Gesichter von Johannes und Maria. Hier hat man nun nicht mehr den Eindruck des stilisierten bzw. schauspielerischen Gestus, den noch das Escorial-Bild vermittelt hatte, sondern wir blicken auf zwei konkrete Umgangsformen mit dem vor Augen Liegenden: der Kreuzigung.



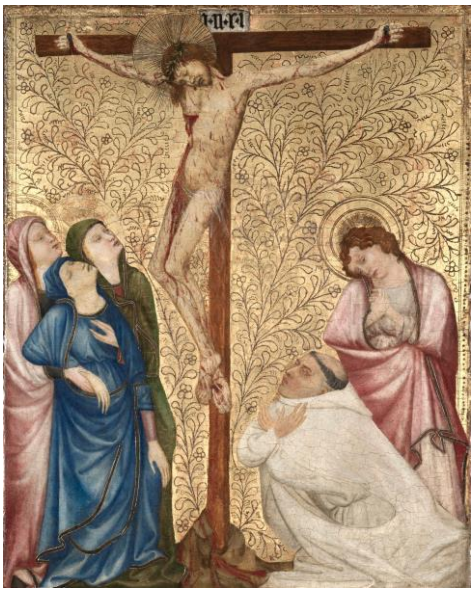
Zunächst geht es um den **nachdenklichen Blick** auf das Geschehen, die **Wahrnehmung als erster Schritt**. Erkannt wird aber nicht die Kreuzigung als historisches Ereignis, sondern als Teil des Heilsgeschehen. Der Totenschädel zu Füßen des Kreuzes verweist auf Adam (Röm 5: „Wie es durch den Fall des Einen (d.h. Adam) für alle Menschen zur Verurteilung kam, so kommt es durch die Rechtstat des Einen (d.h. Christus) für alle Menschen zum Freispruch, der ins Leben führt. Denn wie durch den Ungehorsam des einen Menschen die Vielen zu Sündern gemacht wurden, so werden durch den Gehorsam des Einen die Vielen zu Gerechten gemacht werden.“) Das gilt es zu erkennen, d.h. für sich als wahr zu nehmen.

Dann geht es aber auch um **das Eingedenken** des zuvor in den Blick Genommenen, eine spezifische Form der Introspektion. Das „Eingedenken“ – insbesondere in der Form, die Walter Benjamin vermittelt hat[10] – bedenkt nicht ein historisches Ereignis, ist also nicht bloß Erinnerung, sondern Vergegenwärtigung:

> *Anstelle des konkreten historischen Ereignisses tritt die durch Ritual und Gebet ständig erneuerte und vergegenwärtigte ‚Erinnerungsfigur‘. Im Christentum findet sich etwa in dem Gedenken an das Abendmahl und in seiner ritualisierten Vergegenwärtigung im Rahmen der Eucharistiefeier ein vergleichbares Konzept.*[11]

Damit erweist sich das Bild als ideal für ein Refektorium eines Kartäuserklosters.

Sprechende Bilder vor schweigenden Mönchen



Jean de Beaumetz, Kreuzigung mit Kartäusermönch, 1389-1395, 57x46 cm

Die Kartäusermönche sprechen nicht mit der Öffentlichkeit, sie meditieren schweigend. Ihre Kunst-Urteile müssen sie für sich behalten. Die Bilder in ihren Zellen, die Bilder in ihrem Kapitelsaal, ihrem Refektorium oder in ihren Kirchen und der zugehörigen Sakristei sind unmittelbare Ansprachen für die Glaubens- und Meditationspraxis der Mönche. Die Mönche stellen – zumindest theoretisch – keine Vergleiche an zwischen den Bildern in den Zellen (zumindest kommunizieren sie nicht über diese Vergleiche), sie ähneln für sie eher religiösen Objekten als dem, was wir heute als Kunstwerk verstehen. Deshalb werden sie daraufhin bewertet, ob sie die ihnen zugewiesene Funktion erfüllen: zur Meditation anzuleiten. Ob sie dafür geeignet waren, entzieht sich unserer Kenntnis. Zumindest die Vielzahl derartiger Objekte spricht jedoch dafür, dass sie ihren Zweck gut erreichten (bzw. die Auftraggeber das Gefühl hatten, dass sie das tun). Jean de Beaumetz hat bereits Ende des 14. Jahrhunderts 26 Bilder für die Mönchszellen einer einzigen Kartause geschaffen, wodurch jede Zelle ein derartiges Anschauungsobjekt hatte.

Heute begegnen wir den Werken von Rogier van der Weyden nur noch selten in Kirchen oder gar Klöstern, sondern in der Regel in Museen und bewerten sie vorrangig nach ihrem ästhetischen Gehalt. Das ist – wie Friedrich Schiller in seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung[12] vertreten hat – nicht illegitim.[13] Vorher überlagert die religiöse Funktion nur die ästhetische Erfahrung und tritt nun nach der Freisetzung deutlicher hervor. Das heißt aber auch, wir erfahren die gezeigten Werke von van der Weyden vollständig anders als es Mönche im ausgehenden 15. Jahrhundert taten.

Ästhetisch stechen Rogier van der Weydens Werke aus der Menge der als Kunst vorgestellten Objekte heraus. Während man die Bilder von Jean de Beaumetz durchaus ‚nur' als kulturgeschichtliche Dokumente der Kultbild-Zeit[14] verstehen (und natürlich auch ausstellen) kann, sind die Arbeiten von Rogier van der Weyden erkennbar Beiträge zur Entwicklung der Kunst. Sie lösen auch heute unmittelbar ästhetische Erfahrungen im modernen Sinn aus. Die sprechenden Bilder für schweigende Mönche haben einen Überschuss, der heute realisiert werden kann. Aber für die schweigenden Mönche[15] wurde dennoch der den Bildern zugedachte Zweck erreicht – die Bilder zeigten ihnen, wie Nachdenken über das Leiden des Herrn und die Meditation vollzogen werden kann, wie das Wahrgenommene Emotionen auslöst, auch wenn man des historischen Ereignisses nicht mehr unmittelbar gewärtig sein kann.

Epilog: Der Umschlag in eine triumphalistische Ideologie

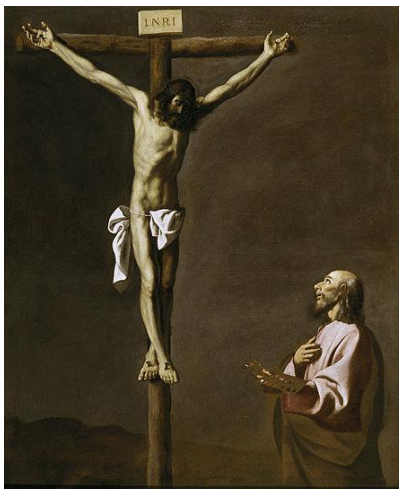
Francisco de Zurbarán, Schutzmantelmadonna mit Kartäusern, Öl auf Leinwand, 267 x 320 cm, um 1655, Sevilla

Irgendwann schlägt jede Bewegung in eine Form der Erstarrung und der Selbstbezüglichkeit um. Knapp 200 Jahre nach den gerade betrachteten Kunstwerken von Robert van der Weyden dominiert künstlerisch eher der triumphalistische Gestus im Bild. Nicht mehr der Introspektion dienen die Bilder, sondern der Außendarstellung und der Selbstvergewisserung als Institution.

Francisco de Zurbarán (1598-1664) (der sog. Maler der Mönche) malt um 1655 für die Sakristei der Kartause in Sevilla drei Werke, von denen eines die Verehrung der Maria, aber eben auch die Gewissheit über das vom Orden der Kartäuser Geleistete darstellt. Es handelt sich um eine Schutzmantelmadonna. Im Katholizismus waren es besonders die Zisterzienser und Dominikaner, die gezielt durch Predigten über neue Schutzmantelvisionen – in denen die Gottesmutter die Mitglieder des jeweiligen Ordens unter den besonderen Schutz ihres Mantels nimmt – die Verehrung Mariens als Schutzherrin der Gläubigen förderten.

In diese Tradition der Madonna, die die Mönche unter ihren Mantel nimmt, ordnet Zurbarán die Szene ein. Das Werk ist, wie es so schön heißt, von großer kompositorischer Einfachheit. Die symmetrisch angeordneten Figuren sind eher statisch, aber zumindest hat Zurbarán die Gesichter der Mönche individualisiert und damit eine Art Porträtgalerie hergestellt.

Maria segnet dabei zwei herausgestellte Mönche, die Dominique Hélion (Domenikus von Preußen) und Jean de Rhodes sein könnten. Die Madonna würde sie dann für ihre Rolle bei der Verbreitung des Rosenkranzes auszeichnen, was durch die auf dem Boden verstreuten Rosen und Jasmin zum Ausdruck käme. Aber der Propaganda-Aspekt dominiert das Bild und lässt sich nicht so einfach beiseiteschieben.



Von der Offenheit, ja Ambiguität, die die Arbeiten von Rogier van der Weyden charakterisierte, ist hier wenig übriggeblieben, es ist zu einer Ideologie geronnen bzw. vollständig in den Dienst einer Ideologie getreten. Das ist im Blick auf den Künstler Zurbarán vielleicht ungerecht, man könnte natürlich ein anderes Werk von Zurbarán zum Vergleich heranziehen, seine Darstellung etwa, wie der Hl. Lukas den Gekreuzigten malt, aber die Komplexität der Darstellung der Emotionen von van der Weyden erreicht Zurbarán nicht. Auch hier geht es (nur) um eine Art Selbstvergewisserung. Wir lesen das Bild heute vielleicht als subjektives Selbstgespräch, erschaffen es damit neu, entworfen wurde es aber als religiöse Geste.

Anmerkungen

1 Kant, Immanuel (2009): Kritik der Urteilskraft. In: Kant, Immanuel; Weischedel, Wilhelm: Werkausgabe, Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main.

2 Belting, Hans (2004): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 6. Aufl. München.

3 Kemperdick, Stephan (Hg.) (2008): Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Katalog. Frankfurt am Main, Berlin: Städel Museum; SMB. Pächt, Otto (Hg.) (1994): Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München. Vos, Dirk de; van Eyck, Jan (2002): Flämische Meister. Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling. Köln, Köln. Thürlemann, Felix (2006): Rogier van der Weyden. Leben und Werk. München.

4 Vgl. die entsprechenden Einordnungen von Panofsky, Erwin (2006): Die altniederländische Malerei. Köln.

5 https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-descent-from-the-cross/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7

6 Otto Pächt plädiert freilich aus stilkritischen Gründen für eine frühere Entstehung. Er ordnet die Escorial-Kreuzigung kurz nach der für das Jahr 1450 vermuteten Rom-Reise van der Weydens ein. Vgl. Pächt, Otto (Hg.) (1994): Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München.

7 Panofsky, Erwin (2006): Die altniederländische Malerei, a.a.O., S. 300f.

8 Jolly, Penny Howell (1981): Rogier van der Weyden's Escorial and Philadelphia Crucifixions and their relation to Fra Angelico at San Marco. In: Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History, Jg. 95, H. 3.

9 Tucker, Mark S. (2006): New Findings on the Function of Rogier van der Weyden's Philadelphia Crucifixion. Veranstaltung vom 2006, aus der Reihe "Historians of the netherlandish Art". Baltimore, Maryland.

10 „Sicher wurde die Zeit von den Wahrsagern, die ihr abfragten, was sie in ihrem Schoße birgt, weder als homogen noch als leer erfahren. Wer sich das vor Augen hält, kommt vielleicht zu einem Begriff davon, wie im Eingedenken die vergangene Zeit ist erfahren worden: nämlich ebenso. Bekanntlich war es den Juden untersagt, der Zukunft nachzuforschen. Die Thora und das Gebet unterweisen sie dagegen im Eingedenken. Dieses entzauberte ihnen die Zukunft, der die verfallen sind, die sich bei den Wahrsagem Auskunft holen. Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen und leeren Zeit: Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.“ Benjamin, Walter (2013): Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften I. 6. Aufl. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser und Theodor W. Adorno et al. Frankfurt am Main, 691-704.

11 https://de.wikipedia.org/wiki/Eingedenken

12 Schiller, Friedrich (2009): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Unter Mitarbeit von Stefan Matuschek. Frankfurt am Main.

13 Zur Aktualität dieses Versuches vgl. Rancière, Jacques (2008): Ist Kunst widerständig? Berlin.

14 Belting, Hans (2004): Bild und Kult, a.a.O.

15 Natürlich können auch die schweigenden Mönche ästhetische Erfahrungen mit den Kultbildern gemacht haben. Sie kamen ja oft mit biografischen Hintergründen, die für die ästhetische Erfahrung prädestinierten. Rogier van der Weydens ältester Sohn, der zum Kartäusermönch wurde, hat ja nicht das vergessen, was er in der ersten Phase seines Lebens gelernt hat. Aber es tritt nun gegenüber anderen Erfahrungsformen zurück.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Sprechende Bilder für schweigende Mönche. Zu einigen Kunstwerken von Rogier van der Weyden, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 144 – Bilder zur Sprache bringen, erschienen 01.08.2023. https://www.theomag.de/144/PDF/am799.pdf