

Rogier van der Weyden (Tournai 1399 – 1464 Brüssel)



Madonna mit Kind, um 1455
Öl auf Holz, 32,5 x 25 cm, Inv. Nr. G 2609

Rogier van der Weyden gehörte zur ersten Generation altniederländischer Malerei, die die europäische Kunst revolutionierte, indem sie die „Ars nova“ (Erwin Panofsky), das moderne Bild, schuf: durch die Darstellung von Licht und Schatten, von spezifischer Oberflächen- oder Materialbeschaffenheit, von plastischer Präsenz nun auch psychologisch überzeugend dargestellter Akteure in wirklichkeitsnahen Interieurs und atmosphärischen Landschaften.

Als Sohn eines Messerschmieds in der französischsprachigen Bischofsstadt Tournai geboren, ging Rogier de le Pasture nach seiner wohl 4jährigen Lehre 1427 für 5 ½ Jahre als Mitarbeiter in die Werkstatt des ortsansässigen Malers Robert Campin, des sog. Meisters von Flémalle, bevor er 1432 selbst als Meister in die Malerzunft aufgenommen wurde. Seit ca. 1426 war er verheiratet und hatte zwei Kinder, mit denen er um 1435 dauerhaft nach Brüssel übersiedelte, wo er das Amt des Stadtmalers übernahm

und ein größeres Atelier betrieb. Seinen Nachnamen übertrug er hier ins flämische „van der Weyden“. Als angesehenener und wohlhabender Künstler erwarb Rogier 1444 zwei Anwesen am „Cantersteen“. Zu seinen Kunden gehörten Angehörige des wohlhabenden Bürgertums, des burgundischen Adels und ausländische Monarchen. 1450 soll der Künstler zum Jubeljahr eine Pilgerreise nach Rom unternommen haben. International berühmt und finanziell erfolgreich, wurde er sehr schnell zum vorbildhaften Künstler Nordeuropas und gefragtesten Maler im Porträtfach. Der humanistische Gelehrte Nikolaus von Kues bezeichnete ihn als „maximus pictor“ und die Herzogin von Mailand schickte ihren bereits ausgebildeten Hofmaler Zanetto Bugatto 1460 nach Brüssel zum Unterricht bei Rogier. Der Künstler wurde 1462 Mitglied der Bruderschaft vom Hl. Kreuz in Sint-Jacobs op de Coudenberg. Zwei Jahre später verstarb er und fand seine letzte Ruhestätte in der Brüsseler Hauptkirche Sainte Gudule.

Als vermutlich eigene Innovation kombinierte Rogier gern Madonnendarstellungen mit halbfigurigen Bildnissen als „Andachtsporträts“ zu Diptychen. So verband er das repräsentative Porträt mit dem Motiv des ewigen Gebetes, denn die Porträtierten wenden sich mit gefalteten Händen der Madonna auf der gegenüberliegenden Diptychonseite zu.

Die Heidelberger Tafel setzt keine Ergänzung durch einen zweiten Flügel mit der Darstellung eines frommen Stifters voraus, sondern ist ein unabhängiges, in sich geschlossenes Andachtsbild, wie es in Rogiers Werkstatt und von seinen Nachfolgern mit diversen Veränderungen oft wiederholt wurde. Es zeigt in einem engen Bildausschnitt nahsichtig den beim Künstler geläufigen Marientypus: als Himmelskönigin mit Perlen-Diadem und zartem Strahlenkranz und im engen Zueinander von Mutter und Kind als Inbegriff mütterlicher Zuneigung – hoheitsvoll und zugleich demütig.

Durch die große Verehrung der Gottesmutter hatte sich das Thema der halbfigurigen Madonnen mit Kind im byzantinischen Mittelalter entwickelt, war über Italien in die westliche Tafelmalerie eingedrungen und im Norden das ganze 14. Jahrhundert präsent, um in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts seine Popularität

einzubüßen. Seit den 1460er Jahren wurden solche Darstellungen inniger Zuwendung der Mutter zum göttlichen Kind durch Rogier van der Weydens Einfluss in den Niederlanden wieder zahlreicher. Neben der öffentlichen Verehrung in Kirchen wurden sie zur privaten Andacht in Schlaf- und Studierzimmern aufgehängt, waren aber auch in Werkstätten oder anderen halb-öffentlichen Räumen zu finden.

Hier ist vor neutralem dunklem Hintergrund die leicht nach rechts gewandte Madonna dem Betrachter durch den engen Bildausschnitt unmittelbar nahe gebracht; ihr Gesicht – mit hoher Stirn, langer gerader Nase und kugeligem Kinn – trägt einen ernsten Ausdruck. Zwar hat sie den Kopf zum Kind geneigt, blickt es aber nicht direkt an, sondern hält es mit bildparallel angeordneten Händen schützend und unterstützend in ihren Armen. Das Kind blickt seinerseits über die Schulter zum Betrachter, seine hochgezogenen Zehen und die mit einer Hand spielerisch ergriffene Haarlocke der Mutter lassen den in der altniederländischen Malerei in die Heiligendarstellungen eindringenden Realismus spürbar werden; zugleich steht diese vom Kind ausgehende aufmunternde Geste zur Gottesgebärrin aber auch in der Tradition byzantinischer Ikonen, wo sie als Unterwerfung und Zustimmung beider zum göttlichen Heilsplan gelesen wird.

Nach Erwin Panofskys berühmter Formel vom „disguised symbolism“ finden sich in der altniederländischen Malerei bei aller Hinwendung zur Wirklichkeit aber auch verkleidete Sinnschichten, die stets mitzulesen sind. So ist das Motiv übereinander gehaltener Hände von byzantinischen Ikonen-Darstellungen der „Mater dolorosa“ bekannt, wo es einen Trauergestus der Mutter über den Tod des Sohnes darstellt. Hier deutet der ernste Blick der Mutter an, dass sie die Bestimmung des Kindes von seiner Geburt an kennt und um die künftigen Leiden weiß. Und dieses hält seinerseits in seiner linken Hand eine rote Nelke als Verweis auf die bevorstehende Passion; wie auch seine

Nacktheit und sein weißes Tuch für den damalig wissenden Betrachter sinnbildliche Vorwegnahme kommenden Todes waren – der Grablegung des vom Kreuz genommenen und nur in ein Leichentuch gehüllten nackten Gottessohnes.

Über einem weißen Hemd, das am Ausschnitt und Ärmelabschluss sichtbar wird, trägt Maria ein karminrotes Gewand und ihren traditionellen blauen Mantel, hier mit goldener Zierrorte und über dem Hinterkopf hochgezogenen Kopftuch. Auch die Kleiderfarben verweisen zu dieser Zeit und im Werk Rogiers auf Bedeutungen, die den bibelfesten frommen Betrachtern geläufig waren: Rot steht für den Schmerz, Blau für die Treue und Weiß für die Reinheit Mariens.

Ihre besondere Bildästhetik, ihre Farbtiefe und Leuchtkraft, erreichten die Maler solcher frühen Bilder durch eine maltechnische Neuerung, bei der die bisherige Temperamalerei abgelöst wurde durch eine spezielle vielschichtige Technik in Öl: auf deckende untere Schichten wurden mehrere durchscheinende Lasuren aufgetragen, z.B. Blau meist mit dem sehr teuren Pigment Lapislazuli über preiswerterem, aber weniger intensivem Azurit. Diese systematische Nutzung von Ölen als Bindemittel begann in den späten 1420er Jahren.

Im Jahr 2000 wurde durch die Hamburger Universität eine dendrochronologische Untersuchung des von Rogier verwendeten, in den Niederlanden üblicherweise aus dem Baltikum importierten Eichenholzträgers der Heidelberger Mariendarstellung durchgeführt. Dabei wurde an einem millimeterdünnen Holzschnitt die Breite der vorhandenen Jahrringe gezählt und mit datierten Standardchronologien verglichen, was einen Terminus post quem für die Datierung der Malerei nach 1440 erbrachte – bei einem möglichen Fälldatum des Eichenholzstammes zwischen ca. 1428 – ca. 1434 und einer Lagerung von ca. 10 Jahren.

Annette Frese

Literatur:

Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Bd 2: Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle, Berlin 1924 | Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Roger van der Weyden, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 23, 1981, S. 113–123 | Christus und Maria. Auslegungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle. Hrsg. v. I. Dresel, D. Lüdke und H. Vey. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1992, S. 66–67 | Erwin Panofsky, Altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und ihr Wesen. Hrsg. u. übersetzt von J. Sander und S. Kemperdick, Bd 1, Köln 2006, S. 307–308 | Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden. 1399/1400–1464. Königswinter 2007, S. 88,

Abb. 86 | Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Hrsg. v. Stephan Kemperdick und Jochen Sander. Ausst. Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M., Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 2008–2009, Ostfildern 2008, Kat. Nr. 46, S. 380–82

Impressum:

Redaktion: Ulrike Pecht
Layout: Caroline Pöll Design
Foto: Museum (K. Gattner), Druck: City-Druck Heidelberg
Nr. 321 © 2011 Kurpfälzisches Museum
der Stadt Heidelberg,
Hauptstraße 97, 69117 Heidelberg
kurpfaelzischesmuseum@heidelberg.de
www.museum-heidelberg.de