

HEIMSPIEL

TEXTE ZUR AUSSTELLUNG

**FLÄMISCHE
MALEREI
ZU HAUSE IN
AACHEN**



DE

INHALT

	Einführung	4
RAUM 1	1.1 Bewährtes erneuert	7
	1.2 Ins Blaue hinein	9
	1.3 Die Marke Bosch	12
RAUM 2	2.1 Glaube	17
	2.2 Liebe	19
	2.3 Hoffnung	22
RAUM 3	3.1 Raritäten des Nordens	25
	3.2 Geteiltes Leid	29
	3.3 Maria: Eine für alle	31
RAUM 4	4.1 Quantität mit Qualität	35
	4.2 Joos van Cleve	40
	4.3 Gerard Horenbout	42
	4.4 Die Rolle der Frauen im Werkstattbetrieb	43
	Impressum	48

EINFÜHRUNG

Im Spätmittelalter und zu Beginn der frühen Neuzeit war die Malerei in den Burgundischen Niederlanden (den heutigen Benelux-Ländern und Teilen von Nordfrankreich) mit ihrem bahnbrechenden Realismus wegweisend für Europa.

Künstler wie Jan Van Eyck, Hans Memling oder Joos van Cleve drückten der Malerei in ganz Europa ihren Stempel auf. Die mehrstimmige Musik Flanderns, die etwa zur gleichen Zeit entstand, wurde von den Zeitgenossen schon damals als Ars Nova – als Neue Kunst – gefeiert. Dieser Begriff wird heute zugleich für die damalige Malerei verwendet.

Mit mehr als fünfzig Gemälden aus dem 15. und 16. Jahrhundert besitzt das Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen eine bedeutende Sammlung altflämischer Kunst. Erstmals zeigen wir diesen einzigartigen Gesamtbestand, der von Barthold Suermondt bis Peter und Irene Ludwig in Aachen zusammengetragen wurde.

Die Ausstellung, deren Abfolge kulturhistorischen Gesichtspunkten folgt, stellt die Untersuchungsergebnisse kunsthistorischer sowie gemäldetechnologischer Forschung zu einzelnen Werken vor. Sie wirft einen frischen Blick auf deren Entstehungsprozess und die Organisation von Malerwerkstätten in Kunstzentren wie Antwerpen, Brügge, Brüssel, Amsterdam oder Leiden.

RAUM 1

1.1 BEWÄHRTES ERNEUERT

Die flämische und holländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts war besonders innovativ. Die souveräne Beherrschung der Ölmalerei und das Aufbringen feinsten Lasuren ermöglichten es erstmals, den dargestellten Figuren und Gegenständen durch Licht- und Schatteneffekte eine plastische Qualität zu verleihen. Dadurch wird eine tiefenräumliche Dimension der Darstellungen vorgetäuscht.

Künstlerische Originalität dagegen, so wie wir sie heute schätzen, war in den Augen der Zeitgenossen damals zweitrangig. Es war vielmehr gängige Praxis, beliebte Kompositionen von älteren Meistern mit kleineren Veränderungen über Generationen hinweg zu wiederholen. Häufig wurde dies von Auftraggebern in Verträgen sogar eigens verlangt.

Die Kreuzigung Christi (GK 340) etwa geht auf eine Bilderfindung des in Brüssel tätigen Malers Rogier van der Weyden zurück. Seine Kompositionen zeichnen sich durch die eindrücklich inszenierten Gefühle der Figuren aus und blieben bis weit ins 16. Jahrhundert hinein vorbildlich. Die ausdrucksvoll klagende Maria Magdalena unterhalb des Kreuzes leitete die damaligen Betrachtenden dazu an, sich in ihrer Andacht die Leiden Christi zu vergegenwärtigen.

Die Kreuztragung Christi (GK 58) geht auf ein im Original verlorenes Gemälde von Jan van Eyck zurück, der als der Begründer der flämischen Ars Nova gilt. Dem anonymen Maler der kleinen Tafel war Van Eycks Gemälde allerdings unbekannt, er orientierte sich vielmehr bereits an einer Kopie. Diese entstand um 1470 im Umkreis des Löwener Stadtmalers Dieric Bouts und ist uns in einer Nachzeichnung überliefert. Die Tafel war möglicherweise Teil eines Passionszyklus mit Darstellungen der Kreuzigung und Kreuzabnahme. Die bewusst im Vorder-

grund angelegte Rückenfigur eines Mannes mit Kind führt die Betrachtenden in das Geschehen ein und macht sie zum Zeugen des biblischen Ereignisses.

1.2 INS BLAUE HINEIN

Bereits in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zeigten zahlreiche Gemälde flämischer und holländischer Werkstätten zentrale Ereignisse der Heilsgeschichte – Geburt, Kreuzigung, Auferstehung – vor einem Landschaftshintergrund. Diese Landschaften steigerten den Realismus der Darstellungen wesentlich. Sie lösten den mit Ornamenten verzierten Goldgrund ab, durch den die Darstellungen scheinbar in himmlische Sphären gerückt wurden, aber zugleich unwirklich wirkten. In den

Burgundischen Niederlanden waren Goldgründe nur noch kleineren Andachtsbildern vorbehalten.

Meist bestehen die Landschaften aus mehreren horizontalen Zonen, die farblich abgestuft sind: Die altflämische Kunst kennt das Prinzip der Luftperspektive, wonach Hügel und Berge in weiter Ferne heller werden. Die konsequente Anwendung der erst wesentlich später von Leonardo da Vinci beschriebenen Luftperspektive trägt entscheidend zur räumlichen Tiefenwirkung des Bildraumes der altflämischen Tafeln bei.

Die Landschaftshintergründe der flämischen Ars Nova waren revolutionär. Im benachbarten Rheinland, in weiten Teilen des Heiligen Römischen Reiches, in Mitteleuropa sowie auf der Iberischen Halbinsel wurden Tafelbilder noch bis ins späte 15. Jahrhundert mit Gold hinterlegt.

Die italienischen Renaissancehumanisten rühmten bereits um die Jahrhundertmitte

die flämischen Landschaften eines Jan van Eyck und Rogier van der Weyden. Deren Gemälde erhielten in den fürstlichen und bürgerlichen Kunstsammlungen Italiens oft einen Ehrenplatz. Dort bewunderten Künstler wie Sandro Botticelli, Giovanni Bellini, Leonardo da Vinci oder Raffael die Werke von Jan van Eyck oder Hans Memling, und griffen in ihren eigenen Werken regelmäßig auf deren Landschaftsmotive zurück.

Bereits um 1500 hatten sich einige Künstler in Flandern auf Landschaften spezialisiert und malten die Hintergründe auf Gemälden anderer Meister. Der von Albrecht Dürer als „gut Landschaft maler“ gepriesene und damit erstmals namentlich bekannte Spezialist war Joachim Patinir (GK 386), der in Antwerpen mit Joos van Cleve und Quentin Massys kooperierte. Patinirs Landschaften wurden in erstaunlichem Maße von Hieronymus Bosch beeinflusst. Er gilt als Pionier der Gattung der Landschaftsmalerei, die im Laufe des 16. Jahrhunderts entstand und mit Pieter Brueghel d. Ä. einen ersten Höhepunkt erreicht.

1.3 DIE MARKE BOSCH

Bis heute wirken die Malereien von Hieronymus Bosch ungewöhnlich, fremdartig und rätselhaft. Selbst dort, wo Bosch traditionelle Themen der Kindheits- und Leidensgeschichte Jesu aufgriff, weichen seine Darstellungen von der Bildtradition der altflämischen und -holländischen Kunst des ausgehenden Mittelalters ab. Dennoch – oder vielleicht deshalb – waren seine Gemälde, die er zu einem beträchtlichen Teil im Auftrag des burgundischen Hochadels schuf, äußerst begehrt und wurden häufig nachgeahmt.

Hieronymus Bosch, der in zeitgenössischen Dokumenten als „Jheroen van Aken“ auftaucht, gehörte einer ursprünglich aus Aachen stammenden Malerfamilie an.

Seine Ahnen hatten sich um 1400 von dort aus ins geldrische Nimwegen begeben, der Großvater, Jan van Aken, wohnte ab 1426 in s’Hertogenbosch im Herzogtum Brabant. Die Bezeichnung „Bosch“ mit dem der Maler und seine Verwandten die Werke signierten, bezeichnet den Ort der Herstellung „Made in Den Bosch“.

Zusammen mit seinem älteren Bruder Goswijn wurde er in der väterlichen Werkstatt ausgebildet und erhielt 1481 die Meisterwürde. Er heiratete eine äußerst wohlhabende Kaufmannstochter und zählte seither zur Elite seiner Heimatstadt. Während seine Verwandten und Geschwister von ihrem Handwerk lebten und mehrere Werkstätten in der Stadt betrieben, hatte Hieronymus Bosch Pachteinnahmen und war finanziell unabhängig. Vielleicht wird man dem Phänomen der Kunst von Hieronymus Bosch daher am ehesten gerecht, wenn man das Schaffen mit der Produktion von Walt Disney vergleicht: Mickey Mouse oder Donald Duck werden seit Jahrzehnten von mehreren Zeichnerinnen und Zeichnern

gestaltet und die Unterschiede werden kaum wahrgenommen.

Tatsächlich blieb die Produktion von Gemälden im Stil von und Kopien nach Bosch keineswegs auf Den Bosch beschränkt, sondern wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts in mehreren Städten in Flandern gepflegt. Die Anbetung der Könige (GK 49), eine Kopie nach einem heute in Madrid befindlichen Triptychon des Meisters, entstand wohl in einer Brüsseler Werkstatt. Anstelle der Darstellung mit dem biblischen Gleichnis vom Verlorenen Sohn, die in der Unterzeichnung zu sehen ist, wurde – aus welchen Gründen auch immer – stattdessen das Gemälde von Hieronymus Bosch kopiert.

Zahlreiche Malerinnen und Maler schufen auf der Grundlage der Bilderwelt von Bosch eigene Gemälde mit bizarren Darstellungen, sog. Boschiaden. Der bekannteste von ihnen war zweifellos Pieter Brueghel d. Ä., der Kupferstiche mit Motiven im Stil von Bosch schuf und diese Kompositionen dann

aus kommerziellen Gründen als dessen Bilderfindungen ausgab. Die Weltgerichtsdarstellung, von der zwei weitere Fassungen existieren, ist ebenfalls in der Art von Bosch konzipiert. Wer das Gemälde geschaffen hat, ist unbekannt.

RAUM 2

2.1 GLAUBE

Kriege, Seuchen sowie die Spaltung der katholischen Kirche vor und während des konziliaren Zeitalters hatten in weiten Teilen der Bevölkerung zu großer Verunsicherung geführt. Diese manifestierte sich in zahlreichen religiösen Reformbewegungen, welche auf das Papsttum, die Ordensgemeinschaften und insbesondere auch die Bettelmönche zielten und nicht zuletzt Laienfrömmigkeit propagierten. Diese Reformbewegungen wollten Missstände im Ordenswesen und innerhalb der kirchlichen Hierarchie beseitigen und zu den vermeintlichen Ursprüngen christlicher Glaubenspraxis zurückführen.

Von kaum zu überschätzender Bedeutung waren dabei die Augustinerchorherren. Ausgehend vom holländischen Deventer schlossen sie sich in den Burgundischen Niederlanden und im Rheinland zur sog Windesheimer Kon-

gregation zusammen, die zur Keimzelle der Devotio Moderna wurden. Deren Theologen forderten Laien dazu auf, sich aktiv mit Christus und der Jungfrau Maria zu identifizieren, mit ihnen mitzuleiden sowie die Nachfolge Christi anzutreten. In der von der Devotio Moderna befürworteten Glaubenspraxis spielte die Andacht vor und mit Bildern eine prominente Rolle.

Gerade in den Burgundischen Niederlanden trug die Devotio Moderna wesentlich zur Ausbreitung von Andachtsbildern bei. Auf diesen wurde das Leiden in Darstellungen des „Schmerzensmannes“ oder der „Mater Dolorosa“ zu Zwecken meditativer Kontemplation explizit verbildlicht (GK 1668). Solche Andachtsbilder waren alltägliche Gebrauchsgegenstände, die man zu Gebetszeiten vor sich aufstellte oder legte. Manchmal wurden sie auch wie Talismane am Bett befestigt. Die Laienandacht erfreute sich in den meisten Städten in allen Bevölkerungsschichten großer Beliebtheit, und entsprechend heterogen fällt die Qualität der Andachtsbilder aus. Neben kunstvollen Klappaltärchen (GK 553)

und exquisiten Tafelbildern wohlhabender Familien nutzten Arbeiter und Tagelöhner auch kolorierte Holzschnitte oder billige Leinwandbilder.

2.2 LIEBE

Während des gesamten Mittelalters blühte der Handel mit Reliquien, die aus dem byzantinischen Reich und dem Heiligen Land über die Pilgerrouten des Mittelmeerraums in den Westen gelangten und nun Gegenstand von Massenverehrung wurden. Hierzu zählten auch Marienikonen, die man für Werke des Evangelisten Lukas, dem Schutzpatron der Malerinnen und Maler, hielt; der Legende nach war dem Heiligen nämlich die Gottesmutter mit dem Jesuskind erschienen, deren Antlitz er in einem Gemälde festgehalten haben soll. Zahlreiche solcher Marienikonen gelangten mit Pilgern oder

Kreuzfahrern nach Norden und wurden dort als wundertätige Bilder verehrt, in Kirchen ausgestellt und mit Ablässen privilegiert.

Auf Basis dieser ursprünglich byzantinischen Tafelbilder schufen flämische Maler während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Kopien dieser Ikonen, deren Verehrung auf sie abstrahlte. Dabei handelte es sich um ganz neuartige Darstellungen der Maria mit Kind, die von den folgenden Generationen fast unverändert übernommen wurden und normbildend wirkten. Dies hatte zur Folge, dass solche Darstellungen in den verschiedenen Werkstätten auf Basis identischer Vorlagen in Serie gefertigt werden konnten und wurden.

Neben den von Jan van Eyck in Brügge entwickelten Darstellungen der stehenden oder thronenden Maria in ganzer Figur, die etwa unserer Tafel der Memling-Werkstatt zugrunde liegt (GK 1623), waren es die von Rogier van der Weyden in Brüssel produzierten Madonnendarstellungen in halber Figur, die im Kontext der privaten Andacht bei

Angehörigen der Eliten in Brügge, Brüssel, Gent oder Antwerpen besonders verbreitet waren.

Oft wurden diese Mariendarstellungen mit Porträts der Stifter oder des Stifterpaares zu Andachtsdiptychen oder -trptychen ergänzt. Dies hing nicht nur damit zusammen, dass die Marienverehrung während des Spätmittelalters allgemein an Bedeutung gewonnen hatte, sondern mit ihrer Rolle als Fürbitterin. Aufgrund ihres innigen Verhältnisses mit Christus konnte eine effizientere Fürsprache erwartet werden als von anderen Heiligen.

Solche Andachtsdiptychen durften, sofern von kirchlicher Seite entsprechende Privilegien erworben wurden, in privaten Oratorien oder auf Reisen genutzt werden und dienten nach dem Ableben der Stifterinnen oder Stifter noch als deren Epitaphien. Unsere Beispiele stammen aus Brügge und Brüssel und zeigen anschaulich, wie der unterschiedliche Erhaltungszustand der Gemälde heute ihre Wirkung beeinflusst.

2.3 HOFFNUNG

Die Anverwandlung byzantinischer Ikonen in der flämischen und holländischen Malerei des 15. Jahrhunderts war keineswegs auf Marienikonen beschränkt. Sie erstreckte sich auch auf Darstellungen von „Christus als Schmerzensmann“, als Triumphator oder als Weltenherrscher. Der im damals französischen Tournai tätige Robert Campin kombinierte das Bild von Christus mit dem Bildnis der Gottesmutter. Er schuf damit die Grundlage von einem von Dieric Bouts und seinem Sohn Albrecht in mehreren Fassungen geschaffenen Typus eines Diptychons, dass den Schmerzensmann der trauernden Maria gegenüberstellte und sich bis ins 16. Jahrhundert hinein großer Beliebtheit erfreute (GK 57).

Jan van Eyck verwandelte die schematischen Darstellungen byzantinischer Christusikonen

zu täuschend echt wirkenden Christusbildnissen im Brustausschnitt vor einem neutral dunklen Hintergrund. Der uneindeutige Charakter der Eyck'schen Christusdarstellungen wandelte sich bereits wenig später in der Buch- wie Tafelmalerei durch Motive wie Dornenkrone oder Weltkugel in eindeutige Darstellungen im Kontext der Passion bzw. des Triumphes. Quentin Massys, der sich in seinem Werk zu Beginn des 16. Jahrhunderts immer wieder mit der Kunst von Van Eyck auseinandersetzte, greift in seiner Ausführung von Christus als Salvator Mundi (GK 295) letztlich auf Eyck'sche Vorbilder zurück, die er zugleich mit archaisch und an die byzantinischen Urbilder anmutenden Elementen wie dem Goldgrund kombiniert.

RAUM 3

3.1 RARITÄTEN DES NORDENS

Spätmittelalterliche Gemälde aus den nördlichen Niederlanden sind nur noch spärlich erhalten. Dies hängt unter anderem mit den Zerstörungen des Achtzigjährigen Krieges (1568–1648) zusammen, dem Unabhängigkeitskampf der Nordprovinzen von der streng katholisch geprägten spanischen Monarchie.

Ein weiterer Faktor war die Verbreitung der bilderfeindlichen Ideen des Reformators Johannes Calvin, der gerade in den Niederlanden großen Anhang fand. Calvinisten entfachten 1566 den Bildersturm, bei dem auch in Gent und Antwerpen zahlreiche Altarretabel vernichtet wurden; sie entfernten später systematisch allen kirchlichen Bilderschmuck im calvinistischen Norden.

Kein einziges Altarretabel des Spätmittelalters wird in den heutigen Niederlanden noch an seinem Ursprungsort bewahrt, was unsere Vorstellungen vom Kunstschaffen in den meisten der nordniederländischen Kunstzentren und selbst im ehemaligen Hochstift Utrecht wesentlich beeinträchtigt.

Das Suermondt-Ludwig-Museum besitzt einen wichtigen Bestand nordniederländischer Tafelmalerei. Es handelt sich oft um Altarfragmente, deren ursprünglicher Kontext unbekannt ist. Einige Tafeln werden aus stilistischen Gründen mit namentlich bekannten Meistern verknüpft, sodass der Ort der Entstehung fassbar wird. Die großformatige Darstellung mit der „Versuchung Christi“ (GK 103) und seiner anschließenden Labung durch Engel stammt von Jakob Cornelisz. van Oostanen, einem in Amsterdam tätigen Maler und Entwerfer von Holzschnitten. Die jetzt hochrechteckige Tafel hatte ursprünglich einen bogenförmigen Abschluss. Die Darstellung war wahrscheinlich auf der Außenseite eines Flügelaltars zu sehen, dessen Festtagsseite vermutlich Passionsszenen

zeigte. Es könnte sich dabei um das von Van Oostanen um 1526 vollendete Hochaltartarretabel der nördlich von Amsterdam gelegenen Abtei von Egmond gehandelt haben, die 1567 von Bilderstürmern geplündert und 1573 zerstört wurde.

Die im Süden der Grafschaft Holland gelegene Stadt Leiden besaß im Spätmittelalter eine bedeutende Tuchindustrie, die mit den flämischen Textilmetropolen konkurrierte. Auf kulturellem Gebiet indes existierte ein reger Austausch zwischen den Städten in den nördlichen und südlichen Niederlanden, der erst mit dem Ausbruch des Achtzigjährigen Krieges zum Erliegen kam. Das jetzt ins Oval beschnittene Fragment, mit der Darstellung Johannes des Täufers und Maria Magdalenas stammt von einer wesentlich größeren Tafel von dem Leidener Maler Cornelis Engebrechtsz. (GK 144). Vermutlich müssen die beiden Heiligen um eine thronende Maria mit dem Kind und weitere Heilige ergänzt werden. Für das golddurchwirkte Prachtgewand Magdalenas nutzte der Maler die Technik der Ölvergoldung.

Dieses Verfahren ist für das Frühwerk von Engebrechtsz. in den Jahren nach 1500 charakteristisch und kommt auf seinen späteren Werken nicht mehr vor.

Cornelis Engebrechtsz. war der Lehrmeister Lucas van Leydens und zählt zu den wichtigsten Vertretern der altniederländischen Malerei. Wie der von ihm bewunderte Albrecht Dürer war auch der jüngere Lucas van Leyden nicht nur als Tafelmaler tätig, sondern schuf zahlreiche Holzschnitte und Kupferstiche, die seinen Zeitgenossen immer wieder als Inspirationsquelle dienten. Seine Kunstfertigkeiten als Zeichner manifestieren sich auch in den Unterzeichnungen seiner Gemälde, die nicht mehr ausschließlich auf Konturen und Schraffuren beschränkt sind, sondern erstmals Schattenzonen durch getuschte Lavuren anlegen. Das nach dem Tod des Meisters wohl von der Werkstatt vollendete Triptychon, auf dem „Jesu Heilung des Blinden von Jericho“ (GK 472) dargestellt wurde, ist die Replik eines 1531 datierten Triptychons, das sich heute in Sankt Petersburg befindet.

3.2 GETEILTES LEID

Nach Haarlem und Dordrecht war Delft im Spätmittelalter die dritte bedeutende Stadt der Grafschaft Holland. Neben zwei monumentalen Pfarreien – der Oude und der Nieuwe Kerk – zählte die Stadt nicht weniger als acht Frauenklöster, in denen die Nonnen des Agnetenklosters eine bedeutende Buchmalerwerkstatt betrieben. Weiter gab es fünf Klöster für Männer, von denen das Karthäuserkloster erst in der Burgunderzeit gegründet wurde. Das religiöse Leben der Stadt war im Wesentlichen von der Reformbewegung der Devotio Moderna bestimmt, mit der die Klöster der Stadt enge Beziehungen unterhielten.

In Delft existierte die zünftische Lukasgilde, die in der Oude Kerk seit 1425 eine eigene Kapelle unterhielt. Das zeigt, dass die Maler

in der etwa 13.000 Einwohner zählenden Stadt als eigene Berufsgruppe auftraten. Zu den Künstlern, deren Wirken man in Delft verorten kann, zählt der anonyme Meister der *Virgo inter Virgines* (GK 315ab). Er oder sie ist nach einer heute im Amsterdamer Rijksmuseum bewahrten Darstellung der zwischen jungfräulichen Heiligen thronenden Maria benannt und zeichnet sich durch Figuren aus, die etwas zu große Köpfe mit dunklen „Knopfaugen“ haben.

Der im ausgehenden 15. Jahrhundert tätige Maler betrieb eine überaus produktive Werkstatt, der über die Jahre hinweg zahlreiche Mitarbeiter angehörten. Die Aachener Tafeln waren ursprünglich die Flügel eines Triptychons. Die Außenseite zeigte die Verkündigung, auf den Innenseiten waren links Josef von Arimathäa und Nikodemus zu sehen, rechts Maria Magdalena mit einer weiteren Maria.

Vermutlich um 1900 wurden die beiden Flügel durchsägt und die Verkündigungsdarstellung zu einer einzigen Tafel zusammengefügt.

Durch diesen schwerwiegenden Eingriff wurde die Malerei stark beschädigt. Die beiden Darstellungen der Heiligen erlauben Rückschlüsse auf die auf der Mitteltafel des einstigen Triptychons gezeigte Szene. Es muss sich um eine Beweinung Christi gehandelt haben, wie sie der Anonymus in seiner Karriere mehrfach gemalt hat. Doch kommt aufgrund der Maße nur die heute im Museo Nacional del Prado bewahrte Beweinungstafel hierfür in Frage, was nun durch gemäldetechnologische Befunde bestätigt werden konnte.

3.3 MARIA: EINE FÜR ALLE

Die Verehrung der Jungfrau Maria nahm während des Spätmittelalters drastisch zu. Die Gläubigen richteten ihre Gebete an die Mutter Gottes. In den Stundenbüchern der

Periode waren es die Mariengebete, die man zu den vorgeschriebenen Zeiten vom Morgengrauen bis zur Abenddämmerung sprach, welche regelmäßig mit Illustrationen versehen wurden.

Darstellungen der Verkündigung an Maria markierten dabei meist das Morgengebet, und vermutlich assoziierten die Gläubigen den entsprechenden Gebetstext beim Betrachten von Verkündigungsdarstellungen auf Altären von Privat- oder Zunftkapellen. Verkündigungen finden sich häufig auf den Außenseiten von Klappaltären, wo sie meist als Grisailen, d. h. in Graumalerei, ausgeführt waren. Sie konnten auch Teil von Marienzyklen oder der Kindheitsgeschichte Jesu sein. Die mit zahlreichen Renaissanceelementen gestaltete Verkündigung (GK 337), die wohl im niederrheinischen Grenzgebiet entstand und noch ihren originalen Rahmen besitzt, war ursprünglich die Mitteltafel eines Triptychons.

In den Städten der Burgundischen Niederlande entstanden ebenso wie im benachbarten

Deutschland im Rahmen der Marienverehrung zahlreiche Gebetsbruderschaften die exklusiv Maria gewidmet waren oder an bestimmte marianische Ereignisse erinnerten. Unter dem Einfluss der Devotio Moderna erschien 1492 in Antwerpen ein den Sieben Schmerzen Mariens gewidmetes Buch, dessen Gebetstexte diejenigen Ereignisse des Neuen Testaments betrafen, in denen die Gottesmutter gelitten hat. Beginnend mit der Beschneidung und der Episode, in denen der zwölfjährige Jesus sich ohne Wissen der Eltern in den Tempel geschlichen hatte, um mit den Schriftgelehrten zu debattieren, erstreckte sich das Leiden der Jungfrau auf die Kreuzigung und die Momente bis zur Grablegung.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden in Flandern, den nördlichen Niederlanden und auch im Rheinland die Sieben Schmerzen Mariens immer häufiger dargestellt, wobei die Gottesmutter mit sieben Schwertern erschien, deren Spitzen auf ihr Herz gerichtet waren. Laut Inschrift entstand das Gemälde (GK 357) im Auftrag von Christina van Holtmeulen, die einem in der Nähe von Roermond gelegenen

Frauenkloster angehörte. Das Gemälde zeigt die Gottesmutter umgeben von sieben Medaillons, in denen ihre Schmerzen verbildlicht werden. Das Gemälde ist ein seltenes Beispiel für die Malerei, die entlang der Maas in Maastricht oder Roermond entstand.

RAUM 4

4.1 QUANTITÄT MIT QUALITÄT

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts hatte Antwerpen in den inzwischen burgundisch-habsburgischen Niederlanden Brügge als führende Handels- und Finanzmetropole den Rang abgelaufen. Zahlreiche Bildhauer und Maler, darunter auch prominente Künstler aus Brügge und Gent, unterhielten hier Werkstätten oder boten ihre Gemälde im Pand der Antwerpener Liebfrauenkirche an, dem ersten Ort in Europa, wo man durchgehend Kunstwerke kaufen konnte.

Die rege Nachfrage an Andachtsbildern und transportablen Klappaltären hatte bereits im ausgehenden 15. Jahrhundert fundamentale Veränderungen in den Produktionsabläufen der Malerwerkstätten bewerkstelligt. Selbst etablierte Maler führten nicht mehr

nur exklusive Auftragsarbeiten aus, sondern legten auf Grundlage von weitgehend standardisierten Kompositionen einen Vorrat von populären Darstellungen der Passion oder der Jungfrau Maria mit dem Kind an. Diese wurden von Interessenten „von der Stange“ gekauft oder an die Wünsche der Kunden angepasst und „made to measure“ (dt. maßangefertigt) etwa mit Stifterbildnissen versehen.

Der stets wachsende Bedarf an Bildwerken, die von Antwerpen, Brügge und Brüssel aus über Flandern und Holland hinaus nach ganz Europa exportiert wurden, führte zu besonders effizienten Werkstattpraktiken, die parallel existierten. Manche Meister beschäftigten Mitarbeiter, die auf das Malen von Figuren oder Landschaften spezialisiert waren. Andere nutzten druckgraphische Vorlagen wie die Holzschnitte und Kupferstiche Albrecht Dürers für ihre eigenen Gemälde (GK 578). In weiteren Fällen wurde die Produktion arbeitsteilig organisiert, wobei die Ausführung der eigentlichen Malerei innerhalb der Werkstatt oft Gehilfen anver-

traut wurde. Diese setzten die gezeichneten Vorlagen des Meisters um. Mitunter beauftragten die Antwerpener Meister sogar benachbarte Werkstätten mit der Produktion der von ihnen entworfenen Kompositionen. Dies erklärt womöglich, warum die oft sorgfältig mit Pinsel oder Kreide auf die Grundierung aufgebrachte Unterzeichnung in vielen Fällen deutlich ansprechender wirkt als die fertigen Gemälde selbst.

Antwerpen und Brüssel waren nicht nur Zentren der Tafelmalerei, sondern auch der Skulptur. Flämische Bildschnitzer produzierten in arbeitsteilig organisierten Werkstätten großformatige Schnitzaltäre, die von Tafelmalern farbig gefasst und mit gemalten Flügeln versehen wurden. Die qualitativ hochwertigen Retabel konnten aufgrund der effizienten Fertigung schnell und verhältnismäßig günstig angeboten werden. Sie waren daher auch meist für den Export bestimmt und finden sich noch heute in Skandinavien und entlang des Niederrheins an ihren ursprünglichen Aufstellungsorten.

Die beiden hochrechteckigen Tafeln, mit der Erweckung des Lazarus (GK 13a) sowie der Ausgießung des Heiligen Geistes an Pfingsten (GK 13b), waren ursprünglich die Vorder- und Rückseite des linken Flügels eines solchen Schnitzretabels. Das Retabel büßte spätestens während der napoleonischen Zeit seine Altarfunktion ein und war wohl dann in seine Teile zerlegt und einzeln verkauft worden. Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Flügel der Länge nach durchgesägt, so dass die Vorderseite mit der Pfingstdarstellung gleichzeitig mit der Erweckung des Lazarus betrachtet werden konnte.

Die zwei großen Flügel (GK 1499), auf deren Innenseiten die Geburt Christi und die Flucht nach Ägypten dargestellt sind und außen der Sündenfall zu sehen ist, stammen aus einer Brüsseler Werkstatt und gehörten ursprünglich ebenfalls zu einem Altarretabel. Es dürfte sich hierbei allerdings nicht um einen Schnitzaltar gehandelt haben, sondern um ein gemaltes Triptychon, das als Hauptszene vermutlich die Anbetung der Könige zeigte. Während die Kompositionen

auf Dürers Druckgraphik zurückgreifen, sind die Malereien stilistisch von Bernard van Orley beeinflusst. Der in Brüssel tätige Van Orley bekleidete während der Regentschaft von Margarethe von Österreich das Amt des Hofmalers.

Bei den meisten Tafelbildern aus Antwerpen, Brügge, Brüssel oder anderen Orten in Flandern und Holland handelt es sich um Werke, die in einem kollektiv operierenden Werkstattkontext entstanden. Die großen künstlerischen, wie handwerklichen Qualitätsunterschiede der hier ausgestellten Werke springen unmittelbar ins Auge. Zum einen hängen sie mit dem unterschiedlichen Erhaltungszustand der Gemälde zusammen, von denen einige im Laufe der Jahrhunderte mehr beschädigt wurden als andere. Zum anderen spiegeln sich darin auch die sozialen Unterschiede und Absichten der jeweiligen Kundschaft wider. Für manche war das soziale Prestige, ein Gemälde eines anerkannten Malers zu besitzen, ebenso wichtig wie dessen religiöse Funktion;

andere wollten ein schlichtes Kreuzigungs- oder Marienbild vor dem Gebete gesprochen wurden.

Angehörige der höfischen und städtischen Eliten traten unter dem Einfluss des Humanismus spätestens im 16. Jahrhundert auch als Kunstsammler auf, denen es nicht zuletzt darum ging, dass der Meister das Gemälde selbst gemalt hatte.

4.2 JOOS VAN CLEVE

In der Aachener Sammlung stechen die Tafelbilder von Joos van Cleve unter qualitativen Gesichtspunkten heraus. Der um 1480 in Kleve gebürtige Maler, der eigentlich Van der Beke hieß, wurde am Niederrhein von Jan Joest van Kalkar ausgebildet und

verbrachte anschließend wohl einige Zeit in Brügge, bevor er sich 1511 in Antwerpen als Freimeister niederließ. Vielleicht gehörte Van Cleve zu den Mitarbeitern der Antwerpener Werkstatt, die Gerard David in der Scheldestadt betrieb und für den auch der aus Norditalien stammende Maler Ambrosius Benson gleichzeitig tätig war. Joos van Cleve zählt zu den produktivsten Malern seiner Generation, der zahlreiche bedeutende Altaraufträge ausführte und neuartige Andachtsbilder schuf. Er war ein innovativer Porträtist, der sowohl den späteren Kaiser Maximilian I. malte wie auch den französischen König Franz I., als dessen Hofmaler er für einige Jahre wirkte. Am französischen Hof muss er Werke von Leonardo da Vinci gesehen haben, dessen verlorene gegangene Kirschenmadonna den ursprünglichen Prototyp für das von Joos van Cleve in mehreren Fassungen gemalte Tafelbild darstellt. Dessen Kirschenmadonna, eine Dauerleihgabe der Peter und Irene Ludwig Stiftung, zählt zu den Hauptwerken der Aachener Sammlung. Auch Joos' Darstellung von Jesus und Johannes dem Täufer als einander

umhalsende Kinder geht übrigens auf einen Prototyp Leonardos zurück. Beide Gemälde stammen aus der Werkstatt Van Cleves, in der auch sein Sohn Cornelis arbeitete.

4.3 GERARD HORENBOUT

Die erst vor kurzem abgeschlossene Restaurierung der Darstellung des Heiligen Livinus (GK 317), der als Stadtpatron von Gent vor allem in Ostflandern verehrt wurde, hat die hohe künstlerische Qualität der Malerei erneut zum Vorschein gebracht. Das Gemälde stammt von Gerard Horenbout, einem der bedeutendsten Buchmaler Flanderns des 16. Jahrhunderts. Es ist eines der seltenen Beispiele dafür, dass auch professionelle Buchmaler als Tafelmaler tätig waren und die Technik der

Ölmalerei souverän beherrschten. Horenbout stammte aus einer Malerfamilie und bildete auch seine Söhne sowie die Tochter Susanna zu Maler und Miniaturisten aus. Susanna Horenbout, die wie ihr Bruder Lucas in jungen Jahren im väterlichen Atelier tätig war, machte später in London Karriere. Auffällig ist, dass der Kopf des Heiligen oben angeschnitten dargestellt ist.

Der Oberkante wurde erst zwischen 1850 und 1901 eine Leiste hinzugefügt, um die Mitra (Kopfbedeckung der Bischöfe) zu komplettieren. Die angeschnittene Darstellung war allerdings eine bewusste Entscheidung des Künstlers, die mit der Praxis der Buchmalerei zusammenhing. Dort war es üblich geworden, zur Steigerung der Dramatik der biblischen Ereignisse einen Bildausschnitt zu wählen, der an das Close-up in heutigen Filmen erinnert.

4.4 DIE ROLLE DER FRAUEN IM WERKSTATTBETRIEB

Zunftordnungen bevorteilten in der Regel die Angehörigen von Familien, die schon seit langem in einer Stadt lebten. Dies war in Flandern und Holland nicht anders und erklärt, warum es für die Söhne (seltener auch für die Töchter) von Meistern wesentlich günstiger war, den Meistertitel zu erwerben und eine eigene Werkstatt zu betreiben, als für diejenigen, die sich neu in einer Stadt niederließen. Häufiger begegnet man in der flämischen Kunstgeschichte regelrechten Handwerkerdynastien: Urgroßvater, Großvater und Vater von Hieronymus Bosch beispielsweise waren Maler; sein Bruder, der Onkel und auch dessen Kinder betrieben in Den Bosch Werkstätten, die vermutlich eng miteinander kooperierten. Ganz ähnlich liegt der Fall auch bei der Malerfamilie Claeissens

aus Brügge (GK 225ab). Die beiden Söhne von Pieter Claeissens d. Ä. waren Gillis Claeissens und Pieter; sie wurden in der väterlichen Werkstatt ausgebildet und betrieben später ihre eigenen. Die Vorlagen des Vaters wurden noch viele Jahre nach dessen Tod verwendet und sorgten dafür, dass in Brügge erfolgreiche Kompositionen der Zeit um 1530 noch bis ins frühe 17. Jahrhundert hinein erhältlich blieben.

Mitunter trifft man in Quellen auf Gesellen, die die Witwe ihres Meisters ehelichten. Die Witwen führten den Werkstattbetrieb des Verstorbenen weiter, daher war es für einen Mitarbeiter ökonomisch gesehen von Vorteil, auf diese Weise eine eigene Werkstatt betreiben zu können. Üblicher war es indes, dass Gesellen die Töchter ihrer Meister zur Frau nahmen. Dies war bei Pieter Coecke van Aelst der Fall, der in Antwerpen mit Jan van Dornicke arbeitete und dann dessen Tochter heiratete. Er übernahm die vor allem in der seriellen Fertigung von Altarretabeln besonders erfolgreiche Werkstatt seines Schwiegervaters nach dessen Tod.

Unter Coeckes Leitung wurde das Angebot an Produkten, die die in einen Großbetrieb umgeformte Werkstatt lieferte, wesentlich erweitert. Es umfasste neben Altargemälden und Andachtsbildern Entwürfe für Glasmalereien, Tapisserien, Holzschnitte und Architekturdekorationen. Seine Entwürfe wurden von den zahlreichen Mitarbeitern der Werkstatt durch geringfügige Änderungen stets aufs Neue variiert. Die hier gezeigten Gemälde der Heiligen Familie und das Triptychon mit der Anbetung der Könige sind typische Beispiele für die Werkstattproduktion von Coecke van Aelst (GK 314).

Nach dem Tod seiner Frau heiratete Coecke, die aus Mechelen stammende Mayke Verhulst, eine damals weithin gerühmte Miniaturmalerin. Die gemeinsame Tochter wurde später die Ehefrau von Pieter Breughel d. Ä., der sein Handwerk in der Antwerpener Werkstatt von Coecke erlernt hatte. Mayke Verhulst führte nach dem Tode von Coecke nicht allein dessen Antwerpener Werkstatt erfolgreich weiter, sondern kümmerte sich auch nach dem Tod von Brueghel um dessen

Kinder, Jan und Pieter, denen sie die Grundlagen des Malerhandwerks beibrachte.

Der Werkstattkontext ist für das Verständnis der spätmittelalterlichen Kunst von nicht zu überschätzender Bedeutung und umso bedauerlicher ist es, dass wir nur grobe Vorstellungen davon haben. Dies betrifft insbesondere die Stellung von Frauen, die für die Führung der Werkstätten oft eine entscheidende Rolle gespielt haben müssen, weil sie die Arbeit nach Ableben ihrer Gatten oft über Jahre erfolgreich weiterführten. In den Zunft- und Gildenregistern tauchen ihre Namen nur selten auf, doch gab es auch außerhalb von Klosterwerkstätten namentlich bekannte Malerinnen, die von den Zeitgenossen geschätzt wurden. Zu ihnen zählte Jan van Eycks Schwester Margarethe, die um 1475 in Gent tätige Malerin Agnes van den Bossche sowie Livina Bening und Susanna Horenbout, die am englischen Königshof Karriere machten und schließlich Mayke Verhulst, deren Bedeutung man für die Kunst Brueghels allenfalls erahnen kann.

Dieses Begleitheft erscheint anlässlich
der Ausstellung

Heimspiel.
Flämische Malerei zu Hause in Aachen



IMPRESSUM

Impressum

SUERMONDT-LUDWIG-MUSEUM
Wilhelmstraße 18, 52070 Aachen
Tel. 0241-4798040

info@suermond-ludwig-museum.de
www.suermond-ludwig-museum.de

Texte: Till-Holger Borchert
Redaktion: Sarvenaz Ayooghi, Ulrike Villwock,
Maria Geuchen, Sena-Marie Cirit
Gestaltung: yella park

© Suermond-Ludwig-Museum
Umschlagbild: Detail aus Joos van Cleve,
Noli me tangere, GK 97, Foto: Stephan Kube/sqb

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in
irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des
Museums reproduziert werden oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder
verbreitet werden.

Wir danken unseren Förderern.



Peter und Irene
Ludwig Stiftung



