

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Juli 1997



Meister von Iserlohn
Der 12-jährige Jesus im Tempel, um 1450
Öltempera auf Eichenholz, 40 x 27 cm
Inv.-Nr. 2041 LM

Das kleinformatige Holzbild zeigt den 12-jährigen Jesus, entsprechend dem neutestamentlichen Bericht des Evangelisten Lukas, im Tempel. Demgemäß finden die Eltern Jesu, Maria und Josef, den verloren geglaubten Sohn nach langer Suche im salomonischen Tempel Jerusalems wieder, als er dort bei den Gelehrten sitzt und mit ihnen spricht. Die Worte, mit denen der Evangelist die Reaktion der im Tempel Anwesenden beschreibt, treffen den Kern der szenischen Darstellung des



Abb.1: Detail der Gruppe der Gelehrten auf der linken Bildseite

Bildes: „Alle, die ihn hörten, waren erstaunt über sein Verständnis und über seine Antworten“ (Lukas 2,47). Der Künstler stellt Jesus als Lehrenden der göttlichen Botschaft dar, der von den in phantasievoll variierten Gewändern erscheinenden gelehrten Männern ausdrucksvoll und gestenreich bestaunt wird. Neben Jesus besitzt nur seine Mutter Maria, die am oberen Ende des Raumes mit Josef distanziert der Szene beiwohnt, die Gabe der Erkenntnis göttlicher Eingebung, wie der Strahlenkranz erkennen läßt. Die Spruchbänder geben die Worte wieder, die Maria und Jesus einander nach dem Wiederfinden sagen. Darüber hinaus „verschriftlichen“ die Sprüche, modernen

Ausdrucksformen gleich, die religiöse Botschaft des Bildes an den Betrachter durch die verbale Interpretation des Dargestellten: So befindet sich auf dem Spruchband von Maria das lateinische Zitat nach Lukas 2,48: „Fili, quid fecisti nobis sic?“ (= Sohn, warum hast Du uns das angetan?). Jesu Antwort auf die Frage seiner Mutter ist entsprechend auf dem Spruchband zu entziffern, das sich von seiner linken Hand entrollt. Dort steht nach Lukas 2,49: „Quid est q(uo)d me q(uae)rebatis(?) Nesciebatis q(ui)a i(n) his q(uae) pa(tri)s mei s(un)t, oportet me esse?“ (= Warum habt ihr mich gesucht? Wußtet ihr nicht, daß ich in dem sein muß, was meines Vaters ist?).

Der in ein langes, an der linken Seite gerafftes Gewand gekleidete barfußige Jesus (Abb.2) steht in der unteren Bildmitte, mit dem rechten Arm an ein Pult gelehnt, vor den in zwei Gruppenhälften unterteilten Gelehrten. Er hat dem Betrachter den Rücken zugehrt. Während sich sein Körper zur



Abb.2: Der lehrende Jesusknabe in der unteren Bildmitte

linken Seite wendet, neigt sich sein Blick zu den auf der entgegengesetzten rechten Seite sitzenden Gelehrten. Von seiner linken Hand ausgehend entrollt sich ein Schriftband.

Die Gruppe der gelehrten Männer (Abb. 1 und 3) ist schweigend, abwesend oder miteinander im Gespräch dem Jesusknaben zugewandt. Ihre Gelehrsamkeit wird durch das Attribut der Bücher betont, die einige von ihnen geschlossen oder halb geöffnet in ihren Händen halten. Sie tragen stark variierende lange Gewänder und Kopfbedeckungen – Mützen und Kapuzen mit und ohne Pelzkragen, einen orientalischen Turban oder ein um den Kopf geschlagenes Tuch –, die sie als Vertreter unterschiedlicher Kulturen und Religionen ausweisen. Der Maler könnte mit dem am rechten Bildrand sitzenden Gelehrten (Abb. 2), der vertraulich mit seinem Nachbarn redet – er hat seine Hand auf das Knie seines linken Nachbarn gelegt – einen kirchlichen Würden-



Abb.3: Detail der Gruppe der Gelehrten auf der rechten Bildseite

träger bezeichnet haben. Zwischen beiden Männern und Jesus besteht ein direkter Blickkontakt. Der Gesichtsausdruck und die Körpergestik der Gelehrten geben Auskunft über ihre Haltung zur Botschaft Jesu: Während ihm einige aufmerksam und gedankenvoll zuzuhören scheinen, haben andere einen uninteressierten, skeptischen oder sogar negativen Ausdruck.

Als einziger blickt der am rechten Ende der linken Gelehrten-Gruppe Sitzende aus dem Bildzusammenhang auf den Betrachter. Zu oft sind in der Kunstgeschichte diese Personen als Selbstdarstellung des Künstlers interpretiert worden. Wenn

eine solche Deutung auch hier nicht ausgeschlossen ist, scheint der ernste Blick des Mannes eher eine unmittelbare Mahnung an den Betrachter zu sein, Maria entsprechend die Lehre Christi zu erkennen.

Die Gruppe der Gelehrten öffnet sich in der Bildmitte und gibt in der leicht nach links verrückten Bildsenkrechten den Blick frei auf Maria und Josef, die hinter den Gelehrten am oberen Bildrand vor einem in die Weite weisenden Fenster der Szene zugewandt sind. Josef, der als alter Mann sich mit der Linken auf einen Stock stützt, blickt auf Jesus und hebt seine rechte Hand zum Gruß. Die jugendlich erscheinende Maria, die in ein langes, vorn von ihren Händen zusammengehaltenes weißes Obergewand gekleidet ist, hat ihren Blick gesenkt und scheint in sich gekehrt. Sie hält in beiden Händen eine Rosenkranz-Kette, während sich von ihrer linken Hand ausgehend ein Schriftband entrollt.

Im rechten Bildhintergrund sind zwei Männer zu erkennen, die nicht zur Gruppe der Gelehrten gehören. Während sie miteinander im Gespräch vertieft sind, hat der eine von beiden seine linke Hand auf die rechte Schulter des anderen gelegt. Beide halten gemeinsam zwei Zepter, die in der christlichen Ikonographie allein Gottvater, Christus und Maria als Zeichen der Macht zuerkannt werden.

Die Komposition des Bildes ist gekennzeichnet durch eine spannungsreiche Unterteilung in drei Pole, die der Maler miteinander in Beziehung setzt: Zuvorderst wendet sich Jesus zunächst an die in zwei Hälften geteilte Gruppe der Gelehrten, die von ihrer Anzahl sowie von ihrer Statur den größten Raum im Bild einnehmen. Die schräg auf die räumliche Bildmitte zulaufende Anordnung der links und rechts sitzenden Gelehrten und die sich daraus ergebenden Diagonalen verweisen auf Maria, die im Zentrum der oberen Bildhälfte steht. Indem die freigelassene Bildmitte den Blick Jesu – und des Betrachters – auf Maria und Josef freigibt, kommt es zu einer zweiten wichtigen Beziehungsachse des Bildes.

Ganz anders als im Lukas-Evangelium hat der Maler die Szene in den Innenraum eines Hauses komponiert, dessen Mobiliar auf die Mitte des 15. Jahrhunderts weist. An die Stelle des sakralen Tempels, dem Ort der jüdischen Gelehrsamkeit, setzt er die profane Umgebung eines Wohnraumes. Drei Fenster erlauben den Blick in

eine Naturlandschaft mit weitem Horizont. Diese oft zu Unrecht mit „Verweltlichung“ bezeichnete Darstellungsweise religiöser Themen war für Malerei und Skulptur dieser Zeit nichts ungewöhnliches mehr, in der die Künstler und ihre Auftraggeber darum bemüht waren, ihre Inhalte in die persönliche Vorstellungswelt des Betrachters zu holen.

Das Wiederfinden Jesu im Tempel gehörte in der mittelalterlichen Ikonographie zu den sogenannten „Sieben Freuden Mariens“, die als Themen auch die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Begegnung mit Simeon und die Krönung Mariens umfassen. Ihnen wurden analog die „Sieben Schmerzen Mariens“ gegenübergestellt.

Die „Sieben Freuden Mariens“ sind als Einzelbild oder im Bildprogramm von Altären bisher nur im 16. und 17. Jahrhundert bekannt. Die Vermutung, daß das Tafelbild ursprünglich in den größeren Zusammenhang eines Marienaltars gehörte, wird durch die Beobachtung bestärkt, daß die Rückseite der Bildtafel auf der rechten und linken Seite jeweils zwei Einkerbungen hat sowie auch Verjüngungen der Holztiefe am oberen und unteren Ende der Tafel, die typisch sind für die Halterungen einzelner Bildtafeln im Altarraum. Die Malerei am oberen Ende des Bildes, die sich in einer Breite von ca. 1,5 cm auf dem sich verjüngenden Holzgrund befindet, ist daher mit großer Sicherheit nach dem Herausnehmen der Bildtafel aus dem Altarraum nachträglich ergänzt worden.

Der bis heute anonym gebliebene Meister von Iserlohn erhielt seinen Namen nach dem als sein Hauptwerk geltenden Hochaltar der Oberen Stadtkirche von Iserlohn. Man vermutet seine Tätigkeit aufgrund der ihm zugeschriebenen Bilder im südlichen Westfalen. Von seinem Malstil her stammt er jedoch aus dem unmittelbaren Umkreis des Malers Robert Campin, der in Westflandern um die Mitte des 15. Jahrhunderts, zwischen 1440 und 1460, aktiv war. Das in seiner Komposition und Ausdruckskraft einmalige Bild ist ein weiterer Beleg für die engen künstlerischen Beziehungen zwischen Flandern und Westfalen in dieser Zeit.

Über die ursprüngliche Herkunft des Bildes ist nichts bekannt. Bevor es 1995 vom Westfälischen Landesmuseum erworben wurde, war es im Eigentum des Grafen Eszterházy, danach im Besitz des Herzogs von Arenberg in Paris.

Neben diesem Bild befinden sich noch zwei weitere kleinformatige Holztafeln, die auch dem Meister von Iserlohn zugeschrieben werden, in der Sammlung des Westfälischen Landesmuseums: die „Muttergottes im Gemach“ (um 1450, Öltempera auf Eichenholz, 50,0 x 37,3 cm, Inv.-Nr. 965 LM) sowie als Diptychon die „Krönung Mariens“ (um 1440-1450, Öltempera auf Eichenholz, 46,8 x 25,5 cm, Inv.-Nr. 1403 LM).

Hermann Arnhold

Ich danke Frau Eleonore Roskamp-Klein und Herrn Dr. Ulrich Winzer für ihre Sachkenntnis und hilfreiche Unterstützung bei der Erschließung des Bildes.

Ausgewählte Literatur:

- Hermann Arnhold: Das Kunstwerk des Monats Oktober 1994: Der Meister von Iserlohn, Die Muttergottes im Gemach. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1994.
Norbert Busch: Die Altniederdeutsche Malerei 1450–1550. Hamburg, 1943, 223, Nr. 1035.
Albert Châtelet: Robert Campin, le Maître de Flémalle. Antwerpen, 1996.
London, 1995: Important and fine old master pictures. Auktionskatalog Christie's, 104, Kat. 69.
Otto Pächt: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München, 1994.
Paul Pieper, Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530. Bestandskatalog des Westfälischen Landesmuseums, Münster, 1986, 204-211.
A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik, Nord-West-Deutschland 1450–1515. Berlin, 1954, 14, Anm. 5.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10, 48143 Münster
Druck: KDV, Lengerich
© 1997 Landschaftsverband Westfalen-Lippe
Fotos: WLMKuK/R. Wakonigg