

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Oktober 1994



Meister von Iserlohn
Muttergottes im Gemach, um 1450
Öltempera auf Holz, 50 x 37,3 cm
Inv.-Nr. 965 LM

Das kleinformatige Tafelbild, das dem Meister von Iserlohn zugeschrieben wird, befindet sich seit 1953 im Besitz des Westfälischen Landesmuseums. Der Meister von Iserlohn erhielt seinen Namen nach den Darstellungen auf den gemalten Außenseiten eines zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstandenen niederländischen Schnitzaltars in der oberen Stadtkirche von Iserlohn (siehe Paul Pieper, 1986, 205-208). Paul Pieper vermutete die Werkstatt des bisher anonym gebliebenen Künstlers, der „in einer sehr selbständigen Weise“ (Pieper, 1986, 204) Vorbilder aus dem Umkreis von Robert Campin und Jacques Daret verarbeitet habe, im südlichen Westfalen. Anton van Eeuw (1965, 108) hingegen verneinte bezüglich der Altartafeln in Iserlohn die westfälische Herkunft und vertrat die Hypothese eines niederländischen Malers aus dem Umkreis Robert Campins.

Im Zentrum der Szene, die der Maler im Inneren eines zeitgenössischen bürgerlichen Zimmers angeordnet hat, sitzt Maria auf einem Brokatkissen und stillt das auf ihren aufgestellten Knien sitzende, von ihrem rechten Arm gehaltene nackte Jesuskind. Sein Gewand ist auf der goldfarbenen Messingschale rechts unten abgelegt, auf deren Rand eine weiße Taube sitzt. Eine weitere Taube läuft entlang der Schwelle der geöffneten Tür am rechten Bildrand. Maria, die mit seitlich geneigtem Haupt auf Jesus blickt, hält ihm mit den gespreizten Fingern ihrer linken Hand die Brust, nach der Jesus mit seiner rechten Hand greift. Der Kopf Mariens ist von einem weißen, faltenreich gelegten Tuch umgeben, unter dem die gewellten Strähnen ihrer Haartracht hervortreten und auf die linke Schulter fallen. Maria trägt über einem dunkelblauen Kleid ein weites Gewand, das in eckigen Falten auf dem hellrot-weiß gefliesten Boden ausgebreitet ist. Die rote Farbenpracht des durch einen goldenen Saum geschmückten Gewandes hebt Maria, die sich in der Mitte der Bildkomposition befindet, auch malerisch gegenüber ihrer Umgebung hervor.

Zwei in liturgische Gewänder gekleidete Engel, die in einem Buch blättern, sitzen links hinter Maria im Hintergrund des Zimmers auf einer mit rotem Tuch beschlagenen Bank vor einem Fenster, dessen Läden nach innen geöffnet sind. Rechts hinter Maria steht in der Ecke des Raumes eine Kredenz, die als Ablage für verschiedene alltägliche Gebrauchsgegenstände benutzt wird: Oben steht ein kunstvoll geschwungener Zinnkrug auf einem beschriebenen Blatt Papier, das teilweise eingerollt an der Vorderseite herabhängt. Daneben befinden sich der dazu gehörige Trinkbecher und ein Messer, das schräg auf einer Spanschachtel liegt. Durch die geöffnete Tür der Kredenz sieht man aus dem Schrank-Inneren ein weiteres beschriebenes Blatt Papier hervorragen. Außerdem sind ein Kännchen, ein Teller und ein Buch zu erkennen. Ein Tintenfaß hängt vorne an einem Band herunter. Am rechten Rand der unteren Ablagefläche werden ein weiterer Zinnkrug und ein Stück Brot sichtbar.

Durch eine weit geöffnete Tür am rechten Bildrand fällt der Blick des Betrachters nach außen zunächst auf die Blütenwiese des Gartens, dann auf den Weg, der vom Haus zum Gartentor führt, durch das der als älterer Mann mit langem Bart dargestellte Josef eintritt. Während er sich mit der Linken auf einen Stab stützt, erhebt er die Rechte zum Gruß.

Unter einem zur Seite geschlagenen, dunkelblauen Obergewand in der Art eines Skapuliers trägt Josef ein langes rotes Gewand, das bis kurz über den Boden reicht und in der Hüfte durch einen Gürtel gebündelt wird. Sowohl die Tür als auch das Fenster am Ende des Raums, in dem Maria sitzt, erlauben Ausblicke in eine hügelige Landschaft, an deren Horizont mit Türmen und Häusern die Umriss einer spätmittelalterlichen Stadt angedeutet sind. Vor der Stadtsilhouette, die der Betrachter im rechten Teil des Fensters erblickt, ist ein Schiff auf einem breiten Gewässer dargestellt, das einem Hafen gleichkommt.

Die „Muttergottes im Gemach“ findet ihren ikonographischen Ursprung im Typus der „Madonna dell'umiltà“, der demütigen Maria in der italienischen Malerei, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuerst in der altniederländischen, dann in der deutschen Malerei auftaucht.

Der Meister von Iserlohn ergänzte in seinem Bild das zentrale Thema der das Jesuskind stillenden Maria um die in einem Buch blätternden Engel, die als Sendboten Gottes die Verwirklichung der himmlischen Botschaft symbolisieren, und um Josef, der durch das Gartentor sich dem sakralen Geschehen nähert. Daß die Erweiterung des Bildthemas der „Muttergottes im Gemach“ durch Josef, wenn auch selten, so doch nicht einzigartig war, zeigt das um 1470 entstandene Tafelbild des in Brügge tätigen flämischen Malers Petrus Christus (um 1420 - 1475/76), das sich heute im Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City befindet (siehe M. Ainsworth, 1994, 170-176). Ähnlich wie im Bild des Meisters von Iserlohn nähert sich der in ein kuttentähnliches rotes Gewand mit dunkelblauem Skapulier gekleidete Josef, der sich mit der Linken auf einen Stock stützt und in der Rechten den Rosenkranz hält, durch den Garten über eine Terrasse dem Raum, in dem Maria mit dem unbedeckten Kind vor einem aufgeschlagenen Buch sitzt. Die Ikonographie des Bildthemas gründet auf spätmittelalterlichen Bildvorstellungen, die Maria mit dem Kind und Josef in ihrem alltäglichen Leben zeigen. Die Erweiterung der „Muttergottes im Gemach“ durch Josef, der in beiden Bildern das Geschehen vom rechten Bildrand her betritt, könnte sich auf die theologischen Schriften Jean Gersons (1363 - 1429) berufen, in denen dieser wie sein Lehrer Peter d'Ailly, Bischof von Cambrai, die Bedeutung Josefs in Beziehung zu Maria und dem Jesuskind aufwertete zu einem Beschützer seiner Familie und einem „Paradigma der Perfektion“ (siehe M. Ainsworth, 1994, 174). Josef sei bereits im Mutterleib geheiligt worden und daher unfähig zur Sünde. Er wurde gepriesen wegen seiner Keuschheit und seiner Fähigkeit, das sexuelle Verlangen zu beherrschen (siehe J. Gerson, 1960-1966, VII, 67, 95). Jean Gerson bemühte sich um die Anerkennung Josefs als Bewahrer des göttlichen Heilsplanes, um ihm so einen Platz an der Spitze der heiligen Familie zu verleihen.

Robert Campin (1378/79 - 1444), der als der Mitbegründer der altniederländischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts und als der Vorgänger der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck gilt, integrierte als erster religiöse Bildthemen in einen zeitgenössischen Innenraum. Er schuf mehrere kleinformatige Tafelbilder, auf denen er erstmals die sitzende Maria mit dem Kind neben Verkündigungs- und Heiligenszenen



Abb. 1: Robert Campin, Muttergottes im Gemach, um 1440, Öl auf Holz, 18,7 x 11,6 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG 6514.

in dem Intérieur einer bürgerlich gestalteten Wohnstube darstellte. Er hatte sein Atelier in Tournai und ist vermutlich mit dem anonymen Meister von Flémalle identisch. Die Stadt Tournai formte zu dieser Zeit mit ihrem Territorium eine Enklave zwischen den zu Burgund gehörenden Grafschaften Flandern und Hainaut sowie dem Herzogtum Brabant und war unmittelbar der französischen Krone unterstellt. Trotz dieser Abhängigkeit genoß Tournai den Status einer freien Stadt, in der die Korporationen der Künstler eine derart wichtige Rolle spielten, daß sie zwischen 1425 und 1428 die Macht ausübten. Nicht nur der Realismus in den Darstellungen Campins mit den erstmals detailliert dargestellten bürgerlichen Intérieurs und den Ausblicken durch geöffnete Fenster auf einen weiten Horizont machen die Bezüge zum Bild des Meisters von Iserlohn deutlich. In der sogenannten „Verkündigung von Mérode“ (Öl auf Holz, H. 64 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters), einem Triptychon, das vermutlich zwischen 1425 und 1428 entstand, trägt die lesende Maria ebenfalls ein weites rotes Gewand mit verwandtem Faltenwurf und einem goldenen Saum. Insbesondere das zarte Changieren der Stofffarbe in dem reichen Faltenwerk von intensivem Purpurrot bis zu ei-

nem hellen Rosaton sowie die auf Mariens Schultern fallenden goldfarbenen, sanft gewellten Haarsträhnen verbinden beide Bilder, wobei der Goldsaum und die Haartracht in der Tafel des Meisters von Iserlohn durch das intensivere Goldgelb noch stärker zum roten Gewand kontrastieren.

Die im Vergleich zur „Verkündigung von Mérode“ ausführlichere Ausgestaltung des Horizonts mit hügeliger Landschaft und städtischer Architektur, die das weiter geöffnete Fenster und die offene Tür ermöglichen, lassen eine spätere Entstehung des Marienbildes des Meisters von Iserlohn vermuten. Während sich die Verkündigungsszene Robert Campins noch ganz im Inneren eines Zimmers ereignet und das nur halbgeöffnete Fenster die „Entfernung von der unreinen Welt“ (Recht, 1988, 239) symbolisiert, ist die Darstellung der „Muttergottes im Gemach“ des Meisters von Iserlohn von einer weiten Öffnung des sakralen Geschehens im Rauminnen nach Außen in die irdische Welt bestimmt. Die einzige zusätzliche Begrenzung und zugleich vermittelnde Ebene zwischen dem Innen des Vordergrundes, dem angedeuteten Garten im Mittelgrund und dem außen des landschaftlichen Hintergrundes im Bild des Meisters von Iserlohn ist die geöffnete Gartentür im rechten Teil des Bildes, durch die Josef eintritt. Inhaltlich kann die Rolle Josefs daher als der Vermittler gedeutet werden zwischen dem Außen der irdischen Welt - aus der er in das Bildgeschehen eintritt - und der sakralen Realität der im Rauminnen das Jesuskind stillenden Maria. Zwei weitere Bilder aus dem Atelier Robert Campins, die mit inhaltlichen und motivischen Abwandlungen das gleiche Thema der „Muttergottes im Gemach“ darstellen, bestärken die Vermutung der Kontakte, die der Meister von Iserlohn aus direkter Anschauung zu diesem innovativen Zentrum der alt-niederländischen Malerei um 1440/50 gehabt haben muß: In dem ersten der beiden Bilder (Abb. 1) sitzt Maria ähnlich wie in der Darstellung des Meisters von Iserlohn auf einem Kissen. Die Beziehung zwischen Mutter und Kind ist hier nicht vom Stillen, sondern vom zärtlichen Liebkosen beider bestimmt. Maria hält das unbekleidete Jesuskind, das seine linke Wange an ihr Gesicht gelegt hat und dessen linke Hand Mariens Kinn berührt, mit beiden Händen. Vor dem offenen Kamin in der linken Bildhälfte, in dem ein Feuer brennt, steht eine mit Wasser gefüllte Messingschale. Diese kann zusammen mit dem weißen Tuch auf dem Knie Marias darauf hinweisen, daß sie das Kind nach dem Baden trocknet. Mariens Haartracht ist nach hinten gescheitelt und fällt in langen gewellten Strähnen auf die Schultern. Die Häupter von Maria und dem Kind sind von einem Strahlenkranz umgeben. Rechts vom Kamin wird im Hintergrund ein Fenster sichtbar, dessen linke Läden halb geöffnet sind. Der Blick hindurch läßt eine Landschaft mit einem tiefliegenden Horizont erkennen. Trotz der blauen Farbe zeigt der Faltenstil von Mariens Gewand im Bild Robert Campins den deutlichsten Anknüpfungspunkt für die Darstellung der entsprechenden Bildpartien beim Meister von Iserlohn. Wie das Rot in seinen unterschiedlichen Schattierungen im Münsteraner Bild wird das Blau von Mariens Gewand im Bild Robert Campins zum bestimmenden malerischen Element.

Im Unterschied dazu ist die Farbe von Mariens Gewand in dem um 1440 entstandenen Tafelbild mit der „Muttergottes



Abb. 2: Robert Campin, Muttergottes vor einem Ofenschirm, um 1440, Öltempera auf Holz, 63,3 x 48,8 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG 2609

vor einem Ofenschirm“ (Abb. 2) nicht mehr dominierend, sondern gleicht sich mit seinem Gelb-Weiß-Ton der Umgebung an. Das dem bereits erwähnten „Mérode-Triptychon“ stilistisch verwandte Bild zeigt Maria mit dem unbekleideten Jesuskind, die, auf einer Bank sitzend, dem Betrachter frontal zugewandt ist und ihren Blick auf Jesus gerichtet hat. Dieser schaut aus dem Bildgeschehen heraus auf den Betrachter. Der Maler stellt den Augenblick dar, in dem Maria, deren Haupt von einem breiten, geflochtenen Nimbus umgeben ist, mit den gespreizten Fingern ihrer Hand die rechte Brustwarze faßt, um mit dem Stillen des Kindes zu beginnen. Rechts von ihr liegt das aufgeschlagene Heilige Buch, aus dem sie ihrem Sohn vorliest. Damit wird ihre Bedeutung als Erzieherin hervorgehoben, mit der Maria die Kirche als Hüterin der Wahrheit und als Quelle für die Lehre und die Vollkommenheit der Seele symbolisiert. In der linken, oberen Bildecke gewährt ein angeschnittenes Fenster den Ausblick auf eine spätmittelalterliche Stadt. Anders als im Bild des Meisters von Iserlohn sind hier Maria und Jesuskind so in den Mittelpunkt des Bildes gerückt, daß sie seine rechte Hälfte fast ganz ausfüllen. Das weite, faltenreich sich auf dem zweifarbig gefliesten Boden ausbreitende Gewand, dessen Schattierungen zu seiner ungewöhnlichen Plastizität führen, zeigt die mittelbare Nähe zur „Muttergottes im Gemach“ des Meisters von Iserlohn. Für die Gesichtstypen Mariens und der Engel im Bild des Meisters von Iserlohn gibt es eine weitere Einflußquelle: Die

hohe Stirn Mariens, ihre leicht gesenkten Augen, die strengbetonte, gerade Nase und die schmalen Lippen mit zur Mitte hin breiter werdender Unterlippe weisen auf die Marienfiguren Stefan Lochners und der Kölner Malerei seines Umkreises um 1450 (siehe Ausst. Kat. Stefan Lochner, 324f, 330f). Trotz des Einflusses der Malerei Stefan Lochners im Bereich der Gesichtstypen kann eine direkte Beziehung des Meisters von Iserlohn zum engeren Umkreis Robert Campins ohne Vermittlung durch die Kölner Malerei um Stefan Lochner angenommen werden aufgrund der bereits beschriebenen Parallelen. Diese finden sich vor allem im Gewandstil von Mariens Kleid - den z.T. scharf abgesetzten, eckig fallenden Falten - und in der Plastizität der realistisch wiedergegebenen Einrichtungsgegenstände des Rauminnen, wie etwa die beiden Kannen, der Becher der Kredenz rechts hinter Maria und die Messingschale am rechten unteren Bildrand. Diese Verbindungen lassen eine niederländische Herkunft des Meisters von Iserlohn vermuten. Zumindest darf als gesichert gelten, daß er die wesentlichen Anregungen seiner Malerei aus dem direkten Umkreis der Werkstatt von Robert Campin erhielt.

Hermann Arnhold

Ausgewählte Literatur:

- Maryan W. Ainsworth, *Petrus Christus, Renaissance Master of Bruges*. Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1994, 170-176.
- Lorne Campbell; David Bomford; Ashok Roy and Raymond White, *The Virgin and Child before a Firescreen: History, Examination and Treatment*. in: *National Gallery Technical Bulletin*, London, Vol. 15, 1994, 20-35.
- Anton van Eeuw, *Der Kalvarienberg im Schnütgen-Museum*. in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVII*, 1965, 108.
- M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, II, Leyden, 1967, 37, Abb. 85, 93.
- J. Gerson, „*Considérations sur S. Joseph*“, in: *Oeuvres complètes*, 7 vols., Paris, 1960-1966 (Neuaufgabe), VII, 67, 95.
- Stefan Lochner, *Meister zu Köln, Herkunft - Werke - Wirkung*, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1993, 55-67, 386f, Kat. Nr. 73.
- Otto Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München, 1989, 82.
- Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, 1953, 172-173.
- Paul Pieper, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder um 1530*, Bestandskatalog des Westfälischen Landesmuseums, Münster, 1986, 204, 209ff.
- Roland Recht; Albert Châtelet, *Le monde gothique, Automne et Renouveau, 1380-1500*, Paris, 1988, 232-239.
- Alistair Smith; Martin Wyld, Robert Campin's 'Virgin and Child in an interior', in: *Burlington Magazine*, CXXX, Juli 1988, 570-572.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10, 48143 Münster
Fotos: S. Ahlbrand (Titelbild)
The National Gallery, London
Druck: Druckhaus Cramer, Münster
© 1994 Landschaftsverband Westfalen-Lippe