

,VERWIЯЯTE ARCHITEKTUR' BAUKONSTRUKTIONEN ALS BEDEUTUNGSTRÄGER IN ROGIER VAN DER WEYDENS BLADELIN-RETABEL

THOMAS EISSING
NATHALIE-JOSEPHINE VON MÖLLENDORFF

Im folgenden Beitrag werden in transdisziplinärer Perspektive gemalte Architekturen und Baukonstruktionen in Rogier van der Weydens Bladelin-Retabel diskutiert (Abb. 1). Materielle und gefügetechnische Details der dargestellten Bauwerke, vornehmlich des Geburtsstalls, werden so analysiert, als ob sie reale Gebäude wären. Dies führt zur These des Beitrags, dass die gemalte Architektur hier eine eigenständige bildkompositorische und ikonologische Funktion erfüllt, allerdings kann eine umfassende kulturhistorische, ikonographische oder theologische Interpretation nicht geleistet werden. Präsentiert werden dagegen erste Überlegungen zu gemalten Architekturen des späten Mittelalters/ der Frühneuzeit, die zunächst spielerisch aus Diskussionen zwischen den Autor:innen erwachsen sind. Sie sollen die Basis für ein weiterführendes Forschungsprojekt legen, das sich zentral mit der „Ikonologie des Holzes“ auseinandersetzen wird. Letztlich ist es dem Zuspruch Stephan Albrechts zu verdanken, dass diese Überlegungen zu einem so frühen Zeitpunkt hier exemplarisch zu Papier gebracht werden.

ROGIER VAN DER WEYDENS BLADELIN-RETABEL

Die Zuschreibung des 1445/50¹ datierten Bladelin-Retabels an Rogier van der Weyden ist unstrittig; die Dedikation an den Stifter Pieter Bladelin und die flämische Stadt Middelburg wurde hingegen mehrfach diskutiert², ist hier aber nachrangig. Die fast quadratische Mitteltafel (93,5 x 92 cm) widmet sich der Geburt Christi, die schmalhochrechteckigen Seitenflügel (je 93,5 x 41,7 cm) zeigen die Vision Kaiser Augustus sowie die Vision der drei Magier. Hervorhebenswert ist im linken Flügel das typisch flandrische Interieur, das mit Kreuzstockfenstern und verglastem Oberlicht sowie einer bis ins Detail konstruktiv richtigen Mutter-Kind-Balkendecke dargestellt wurde. Die in Grisaille ausgeführten Bemalungen der Außentafeln sind zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt worden, ursprünglich waren sie unbemalt. Zusammen mit der geringen Größe des Retabels spricht dies für eine Bestimmung in einer Privatkapelle.³



Abb. 1: Rogier van der Weyden, Bladelin- oder Middelburger-Retabel, um 1450, Öl auf Eichenholz, Haupttafel: 93,5 x 92 cm, Seitenflügel: je 93,5 x 41,7 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie, Inv. Nr. 353

1 Vgl. Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier van der Weyden, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 23 (1981), S. 113–123; Ders., Gutachten Kl/Pe B-535 zu Inv.-Nr. 535 vom 26.03.1997 sowie E-Mails vom 30.05. und 02.06.2022: Die dendrochronologische Untersuchung identifiziert den jüngsten Kernholzring im Jahr 1420. Mit den interpretativen Spielräumen der Splintholzstatistik ist eine Fällung zwischen 1429 und 1435 anzunehmen und eine Bemalung der Tafeln kann unter Berücksichtigung üblicher Lager- und Herstellungszeiten ab 1431 bis spätestens 1437 erfolgt sein. Dies steht dem kunsthistorischen Datierungsansatz nicht entgegen, auch wenn eine etwas frühere Herstellung der Bildtafeln dendrochronologisch nicht ausgeschlossen werden kann.

2 Die Zuschreibung des Retabels an Pieter Bladelin als Auftraggeber ist in der Kunstgeschichte nicht unumstritten. Die Argumentation beruht auf der Stadtansicht im Hintergrund, die als Middelburg in Flandern identifiziert wurde. Dies wurde auf eine Darstellung in Antonius Sanderus *Flandria illustrata, sive Descriptio comitatus istius per totum terrarum orbem celeberrimi*, Köln 1641–1644, Abb. S. 300) zurückgeführt. Hier liegt ein argumentativer Zirkelschluss vor, denn die Druckgrafik zeigt nur den Palas und wurde Mitte des 17. Jahrhunderts als Kopie nach dem Bladelin-Retabel angefertigt. Eine auf Ansicht beruhende Darstellung kann ausgeschlossen werden, denn die Burganlage existierte im 17. Jahrhundert nicht mehr, da sie bereits 1488 vollständig geschleift wurde. Middelburg wurde 1444 von Pieter Bladelin mit Genehmigung Philipps des Guten gegründet und nachfolgend vom Herzog mit verschiedenen Privilegien ausgestattet. Zum Entstehungszeitpunkt des Retabels kann die dargestellte Stadt so nicht existiert haben: Selbst bei einer sehr späten Datierung des Retabels ist der dargestellte Bauzustand unter den Bedingungen des 15. Jahrhunderts nicht zu erzielen und das Privileg zur Stadtbefestigung ist erst 1464 von Philipp dem Guten erteilt worden (vgl. dazu Hans

Belting und Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 115). Argumentativ naheliegender ist hingegen, dass 1828 eine Kopie des Bladelin-Retabels im Middelburger Pfarrhaus aufgefunden wurde, die einst in der Pfarrkirche St. Peter und Paul aufstellung fand. Gefertigt wurde die Kopie 1630/31 von Jan Ricx; entsprechende Belege sind in den Rechnungsbüchern Margaretes von Merode, Erbfrau von Middelburg und Gräfin von Izegem erhalten. Das Original befand sich in Besitz der Gräfin und die Kopie wurde per Schablone vom Original abgenommen (vgl. Rainald Grosshans, Infrarotuntersuchungen zum Studium der Unterzeichnung auf den Berliner Altären von Rogier van der Weyden, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 19 (1982), S. 137–177). Teil der Diskussion ist auch die Fertigung des Retabels für die Middelburger Stadtpfarrkirche, deren Grundstein 1452 gelegt und die 1460 geweiht wurde. Materielle Befunde sprechen allerdings gegen die Bestimmung für eine Kirche, sondern lassen auf eine Privatkapelle schließen – dafür sprechen die dendrochronologischen Daten, die Größe der Tafeln sowie die ursprünglich unbemalten Außenseiten. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das Testament Pieter Bladelins vom 17.03.1472 kein einziges Gemälde auflistet (vgl. Pieter Bladelin, Testament 1472, in: *Annales de la Société d’Emulation de Bruges* 30 (1879), S. 9–32; Charles Vershelde, Testament de Pierre Bladelin, Fondateur de Middelbourg en Flandre, ebd., S. 1–8). Dies wäre zu erwarten gewesen, vor allem bei einem ungewöhnlich langen und ausführlichen Testament. Das Retabel kann allerdings Teil des nur exemplarisch spezifizierten Restbesitzes gewesen sein, mit dem „nach üblichem Recht zu verfahren sei“. Bladelins Ehefrau Margaretha van de Vagheviere wird nicht namentlich erwähnt, wäre aber hier zu berücksichtigen (Dank gilt hier Christof Rolker, Bamberg, für die Übersetzung und die Bewertung des Testaments).

3 Vgl. Felix Thürlemann, *Rogier van der Weyden. Leben und Werk*, München 2006, S. 50. Vgl. dazu Anm. 2.

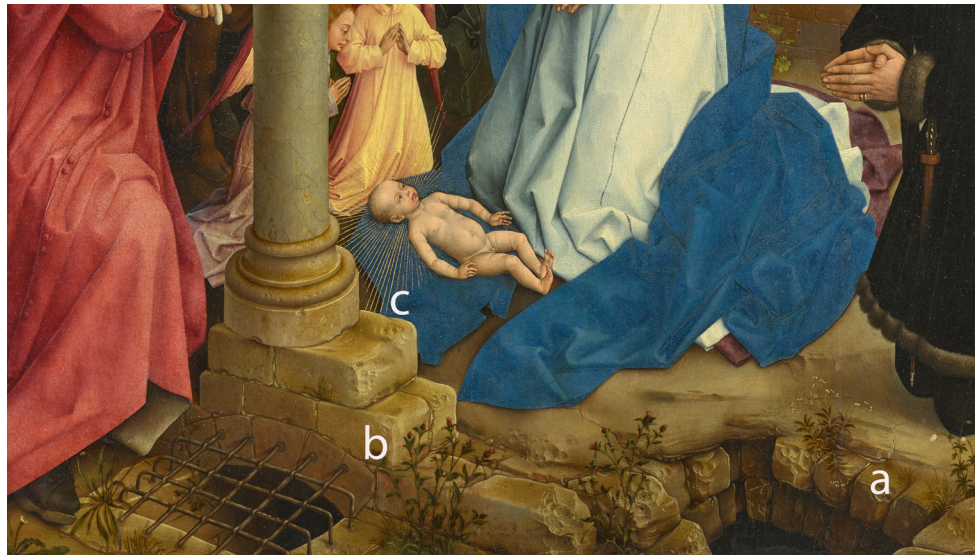


Abb. 2: Rogier van der Weyden, Bladelin- oder Middelburger-Retabel: Detailansichten des Gewölbes (a), Lichtschachts (b) und Säulenfundaments (c)

Während die Seitentafeln Szenen aus der *Legenda aurea* thematisieren, fließen in der Haupttafel drei Textquellen zusammen, die durch die Architektur des Geburtsstalls choreografiert werden: Neben dem biblischen Narrativ (Lk 2,1–21) ist vor allem die Revelation der hl. Birgitta von Schweden (1372) sowie das apokryphe Evangelium des Pseudo-Matthäus (PsMt 13–14) zu nennen – letzteres motiviert die Darstellung des Geburtsstalls. So ist in der Mittelachse des Bildes Maria mit dem Jesuskind unter einem löchrigen Dach positioniert, Ochs und Esel sind mit Stricken an den Futtertrog links im Hintergrund angebunden. Josef kniet mit einer Kerze in der Hand auf einer zweireihigen Steinmauer im Übergang zum Stall und wird von einer Säule rechts und einem Pfeiler links flankiert. Rechts außerhalb der vom löchrigen Dach beschriebenen Fläche ist leicht abgerückt der kniende Stifter in höfischer Kleidung dargestellt, die ihn im Umfeld Philipps des Guten verortet. Sein Blick verliert sich dabei ins Leere, womit die Szene als seine kontemplative Vision dargestellt wird. Vor ihm befindet sich die Einbruchsstelle einer zweilagig gemauerten, unterirdischen Gewölbekuppel (Abb. 2a).⁴

Eine weitere Öffnung ist vor der Säule dargestellt. Diese zählt jedoch mit dem gemauerten und von einem Eisengitter gedeckten Schacht im Gegensatz zum Gewölbeeinbruch zur willentlich angelegten Architektur (Abb. 2b). Im Hintergrund wird links die Verkündigung an die Hirten wiedergegeben, der größere Landschaftsausschnitt rechts zeigt hingegen eine Stadtansicht. Die Stadtarchitektur weist typische Merkmale einer flandrischen Bauweise auf,⁵ wie an den giebelständigen Häusern entlang einer in die Bildtiefe führenden Straße, dem am Ende befindlichen, mit zwei Rundtürmen ausgestatteten Tor und dem herrschaftlichen, palastartigen Ansitz zu erkennen ist.

Die dargestellte hügelige Landschaft entspricht jedoch nicht der flachen flandrischen Topographie, insbesondere jener Middelburgs. Belebt wird die Stadtansicht durch verschiedene Figuren, etwa sich unterhaltende Passanten, einen auf einer Bank sitzenden Mann sowie einen spitzbärtigen, mit Turban, Lanze und Krummsäbel als eindeutig fremdländisch charakterisierten Reiter. Er nähert sich von der Landseite her dem hier ohne Tor dargestellten Stadtraum, was für eine reale Stadt wie Middelburg nicht angenommen werden kann, da ein torloser Übergang zur Landschaft den fortifikatorischen Effekt der Stadtmauer als geschlossenen Verteidigungsring aufhebt. Die Stadtdarstellung ist damit zwar mit ausgeprägten Realitätsbezügen versehen, aber auch zugleich idealtypisch mit fiktiven Elementen angelegt. Eine explizite Ansprache als Middelburg erscheint daher wie auch aus anderen Gründen wenig überzeugend.⁶

4 Die Öffnung im Boden wurde von der Forschung bislang als Hinweis auf die Geburtsgrube nach der Vision der hl. Birgitta von Schweden interpretiert; vgl. dazu bspw. Stephan Kemperdick, *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden, Ostfildern* 2008, S. 338; Thürlmann 2006, wie Anm. 3, S. 75ff.; Gert von der Osten, *Der Blick in die Geburtshöhle*, in: *Kölner Domblatt* 23/24 (1964), S. 341–358, S. 341ff.; Erwin Panofsky, *Die Altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, Band 1, Köln 2001, S. 291, S. 388; Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999, Kat. 15, S. 242f.; Belting/ Kruse 1994, wie Anm. 2, S. 114; Martin Davies, *Rogier van der Weyden: Ein Essay mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke*, München 1972, S. 65.

5 Typisch sind die schmalen giebelständigen Gebäude, zum Teil mit Stufengiebeln, über Treppen hoch gelegte Eingänge zur Erdgeschosshalle, die Kombination mit Kalkstein für die Eckquaderungen, Tür- und Fensterlaibungen, Freigespärre mit Dreipassverbretterung, etc. Zur Architektur in Flandern und den Niederlanden allgemein: Ulrich Großmann und Klaus Freckmann (Hrsg.), *Hausbau in Belgien* (Jahrbuch für Hausforschung 44), Marburg 1998; Hans Willems, Gabri van Tussenbroek, Rob Gruben und Ronald Glaesemans (Hrsg.), *De onderste steen boven. 25 jaar bouwgeschiedenis in's-Hertogenbosch*, Utrecht 2000; Dirk J. de Vries, *Bouwen in de late middeleeuwen*, Utrecht 1994.

6 Darauf verwies bereits Bret Rothstein, *Vision, Cognition, and Self-reflection in Rogier van der Weyden's Bladelin Tritych*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), S. 37–55, hier S. 43. Vgl. dazu Anm. 2. Zudem muss bedacht werden, dass das Retabel deutlich vor einem entsprechenden Privileg zur Fortifikation entstanden ist, vgl. Anm. 2.

» BAUTECHNOLOGISCHE KENNNERSCHAFT

Im Gegensatz zur stimmig dargestellten Architektur der städtischen Gebäude zeigt der Geburtsstall eine auffällige Mischung unterschiedlicher Materialien und Bauweisen. Mit dem Blick der Bau- und Gefügeforschung lassen sich vor allem charakteristische Brüche in der Architektur feststellen, die bei realen Gebäuden auf eine Bauphasendifferenzierung oder einen Planwechsel schließen lassen. Die nachfolgende Analyse zeigt dabei eine hohe bautechnologische Kennerschaft des Malers auf. Allerdings finden sich in der Stallarchitektur auch Konstruktionsweisen, die bautechnisch widersinnig sind und so realiter nicht ausgeführt worden wären. Das Zusammenspiel von regelhafter Architektur, dargestellter Plan- und Nutzungsänderung sowie widersinnigen Bauausführungen fordert Betrachtende heraus, da die Architektur des Stalls das „konstituierende [...] Element der Bildkomposition“⁷ ist. Der Geburtsstall ist als einschiffiges Gebäude in fluchtpunktperspektivischer $\frac{3}{4}$ -Ansicht mit sauber ausgeführtem Quadermauerwerk eines rötlich-braunen Sedimentgesteins dargestellt, das sich über einem Gewölbe unbekannter Ausdehnung erhebt (Abb. 1). Sichtbar ist der konstruktive Aufbau des unterirdischen Gewölbes im Bereich einer Einbruchsstelle vor dem Stifter. Dort zeigt sich eine in zwei Lagen aufgemauerte Gewölbeschale. Ebenfalls mit gelblich-weißen Kalksteinen wurde der vergitterte Schacht unterhalb der Säule ausgeführt, so dass hier die geplante Belichtung der unterirdischen Architektur angedeutet wird. An die rückseitige Giebelwand des oberirdischen Gebäudes ist ein niedrigerer Anbau angeschlossen, der im Mauerverbund der Giebelwand steht und über einen gemauerten Bogen mit dem Hauptraum verbunden ist. Die rückwärtige Traufmauer erstreckt sich als nicht vollendete Wand bis fast an den rechten Bildrand. Während ihr rechter Abschnitt in nur acht Steinreihen ausgeführt wurde und mit wechselweise vor- und zurückspringenden Steinlagen eine typische, auf das Weiterbauen ausgelegte provisorische Mauerkante mit Wartesteinen ausbildet, ist der linke Mauerabschnitt mit 14 weiteren Steinreihen bis zur Traufe hochgezogen worden und endet ebenfalls mit Wartesteinen (Abb. 3a). Dies zeigt deutlich, dass es sich nicht um eine „Ruine“⁸ handelt, sondern um ein schon seit längerer Zeit unvollendetes Bauwerk. Ein einfaches Rundbogenfenster sowie ein Biforium sind in der Wand integriert. Die kleine Säule des Biforiums wird von einem einzelnen Werkstein überwölbt. Dieser vermittelt fast unmerklich zwischen den überdachten Wandabschnitten, wo links elf statt der zehn Steinlagen rechts festzustellen sind. Die Sohlbank des Fensters wird von einem einzelnen länglichen Stein gebildet, der im rechten Drittel einen Riss aufweist (Abb. 3 oben). Aus den Mauerfugen wachsen Pflanzen und die Ecken der Wartesteine sind abgewittert. Die Architektur ist auf diese Weise doppelt – einmal in Bezug auf die Lebenszeit des Stifters als auch im Verhältnis zum Moment der Geburt – einer schon vergangenen Zeit zugeordnet. Das Gebäude scheint die Ursache für das Scheitern der ersten Bauabsicht selbst zu kommentieren: Auf der vorderen Traufseite ist oberhalb eines Wasserschlages eine vorspringende Kämpferplatte mit abgerundetem Profil und einem darauf ablastenden Architravstein dargestellt (Abb. 3 unten). Sie sind durch eine grau-grünlich changierende Farbigkeit als eine andere Steinart ausgewiesen. Rechts wird der Architravstein von einer hochwertig gearbeiteten Säule getragen. Der Säulenschaft weist die Äderungsstruktur eines metamorphiten Sedimentgesteins auf, dessen Färbung auf eine Mineralisierung durch Limonit und Grafit zurückzuführen ist und wahrscheinlich Marmor darstellt. Kapitell und Base der Säule sind hingegen wie die Gewölbesteine als gelbliches Sedimentgestein wiedergegeben. Die Säulenbase

ist auf einen kleinen nur drei Steinlagen umfassenden und nur in diesem Bereich ausgeführten Mauerverbund aufgesetzt, der statisch ungünstig über der bereits erwähnten vergitterten Öffnung liegt (Abb. 2c). Die drei Steinlagen belegen, dass hier eine Wand aus einem anders gefärbten Werkstein als die Rückwände errichtet werden sollte, die dann aber nicht ausgeführt und als Aufmauerung für ein Säulenfundament umgenutzt wurde. Der über dem Lichtschacht angelegte Entlastungsbogen ist richtig positioniert und verweist auf eine darüber zu errichtende Wand. Die regelhafte und ihren ursprünglichen Zweck erfüllende Architektur bricht hier ab, vermittelt aber noch die Idee über den ursprünglich intendierten Endzustand des Gebäudes.

Nun tritt aber eine notdürftige Architektur zu Tage, die einen Bauabschluss herzustellen sucht. Dies wird durch zwei zentrale Bruchstellen verdeutlicht, die durch die viel zu große und qualitativ zu hochwertige Säule optisch verbunden sind. Zum einen handelt es sich um den Übergang vom Säulenfundament zur Säulenbase: Die Oberseiten der Steinquader weisen charakteristische Auswaschungen und Abschlüfungen auf, die nur durch eine langfristige Bewitterung entstanden sein können und damit die Identifikation der Steinart als Kalkstein ermöglicht. Die Säule wurde folglich deutlich später auf ein für sie ungeeignetes Fundament gesetzt: Lichtschacht, Mauerwerk, fehlende Fundamentplatte und unebene Aufsatzflächen, gefolgt von einer ungünstigen Übertragung der Dachlasten führen zum Eindruck eines statisch instabilen Zustands.

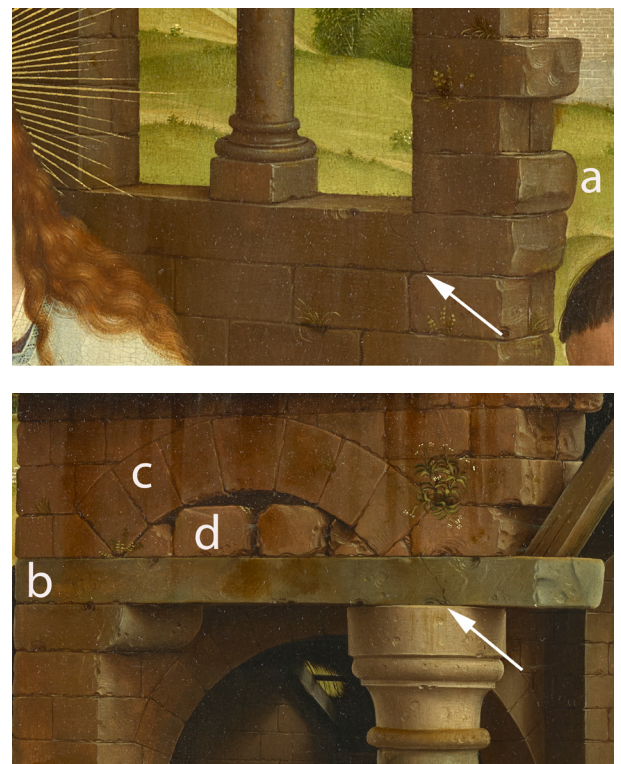


Abb. 3: Rogier van der Weyden, Bladelin- oder Middelburger-Relief. Detailsichten der Steinarchitektur. Oben: Wartesteine (a); unten: Architravstein (b), Bogen (c), Füllstein mit Spinnennetz (d). Pfeile: Risse in Sohlbank und Architravstein

⁷ Vgl. de Vos 1999, wie Anm. 4, S. 243.

⁸ Betitelung der Stallarchitektur als „Ruine“: Thürlmann 2006, wie Anm. 3, S. 76; de Vos 1999, wie Anm. 4, S. 242; Otto Pächt, *Alt-niederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David* München 1994, S. 53; Panofsky 2001, wie Anm. 4, S. 246; Betitelung als „Hütte“: Ders., S. 53; Davies 1972, wie Anm. 4, S. 65.

Die zweite Bruchstelle zeigt sich im Bereich des Architravsteins und dem darüber liegenden Bogen (Abb. 3b, c). Der Architravstein ist vergleichbar zur Sohlbank des Bifuriums (Abb. 3 oben) proportioniert und weist an gleicher Stelle einen Riss auf. Der Bogen darüber ist auf den ersten Blick richtig positioniert und wiederholt motivisch den Entlastungsbogen des Lichtschachts. Der Zwischenraum von Bogen und Architravstein wäre realiter im Verband wandschließend ausgemauert und vermörtelt worden. In der vorliegenden malerischen Lösung ist er jedoch mit nur lose eingeschobenen Steinen dargestellt worden und die sich hier ergebenden Spalten wurden bereits von einer Spinne⁹ genutzt, um ein Trichternetz aufzuspannen. Damit liegen zwei konkurrierende Lösungen für das Überspannen eines Interkolumniums vor, das entweder durch die konstruktive Anlage einer Arkade mit Architravstein oder durch die Anlage einer Archivolte mit Bogen gelöst werden kann. Die simultane Darstellung von zwei baukonstruktiven Alternativen vermittelt bereits hier den Eindruck des Verlusts eines planvollen Vorgehens. Die Summe dieser Details erhärtet die Annahme, dass der Stall als Metapher gedacht ist und hier als eine „verwirrte“ Architektur gelesen werden kann.

Der Verlust dieses konstruktiven Verständnisses führt aber nicht zum Abbruch des Bauvorhabens – darin unterscheidet sich die Stallarchitektur vom Turm zu Babel (Gen. 11, 1–8) –, sondern wird mit einem strohgedeckten Halbwalmdach einer neuen Nutzung zugeführt. Das Dach mit seinem Tragwerk erscheint nicht nur labil, sondern ist bereits beschädigt und es wachsen Pilze, Gräser und Blumen aus den Stroh- und Getreidereisern (Abb. 4). Damit wird die Umplanung zur Stallnutzung als ein ebenfalls vor der Geburt liegender Zeitpunkt festgestellt. Das Halbwalmdach zeigt eine für ländliche Fachwerk- oder eingetiefte Grubenhäuser typische Dachform,¹⁰ entspricht aber nicht der erwartba-

ren Dachform eines repräsentativen und sorgfältig begonnenen Steinquaderbaus. Die dargestellten konstruktiven Details sind bemerkenswert: Die Sparren des Daches sind in Mauerschwellen eingezapft und bilden schiebende Dreiecke aus, die auf Dauer die Traufwände auseinanderdrücken würden (Abb. 4a). Um dies zu verhindern, hätte man bei realen Konstruktionen dieser Art einen Zugbalken mit zum Teil in das Mauerwerk eingreifenden Eisenklammern eingebracht, die hier aber fehlen. Die Fragilität der Konstruktion wird durch die vorkragende Mauerschwelle (Abb. 4b) zusätzlich herausgestellt, die von einer provisorisch auf den Architravstein aufgestellten Strebe (Abb. 4c) abgefangen wird. Dadurch wird der über die Säule vorkragende Architravstein statisch ungünstig auf Biegung beansprucht, was van der Weyden mit dem Riss im Stein anzudeuten scheint (Abb. 3).

⁹ Die charakteristische Netzform erlaubt die Zuordnung der Spinne zur Familie der Trichterspinnen (Agelenidae, vermutlich Tegenaria). Vgl. dazu Stefan Heimer und Wolfgang Nentwig, *Spinnen Mitteleuropas. Ein Bestimmungsbuch*, Singhofen 1991; Ingeborg Kiesow-Starck, *Leistung und Bau des Spinnapparates einiger einheimischer Trichterspinnen* (Univ. Diss. Jena 1932), *Jenaische Zeitschrift für Naturwissenschaft* 66, 1, 1932.

¹⁰ Beispielhaft sei hier der Armenhof in Best von 1263 genannt, vgl. Jan-Willem de Kort, Dirck Zweers und Otto Brinkkemper, *Rijke oogst van een armenhoef*, Amersfoort 2016. Dort sind weitere Vergleichsbeispiele mit Fotos von strohgedeckten Häusern aus dem späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert abgebildet. Heute sind solche Bauten außerhalb von Freilandmuseen kaum mehr erhalten. Daher wurden auch Bildquellen zur ruralen Architektur wie zum Beispiel von Pieter Bruegel d. J. einbezogen.

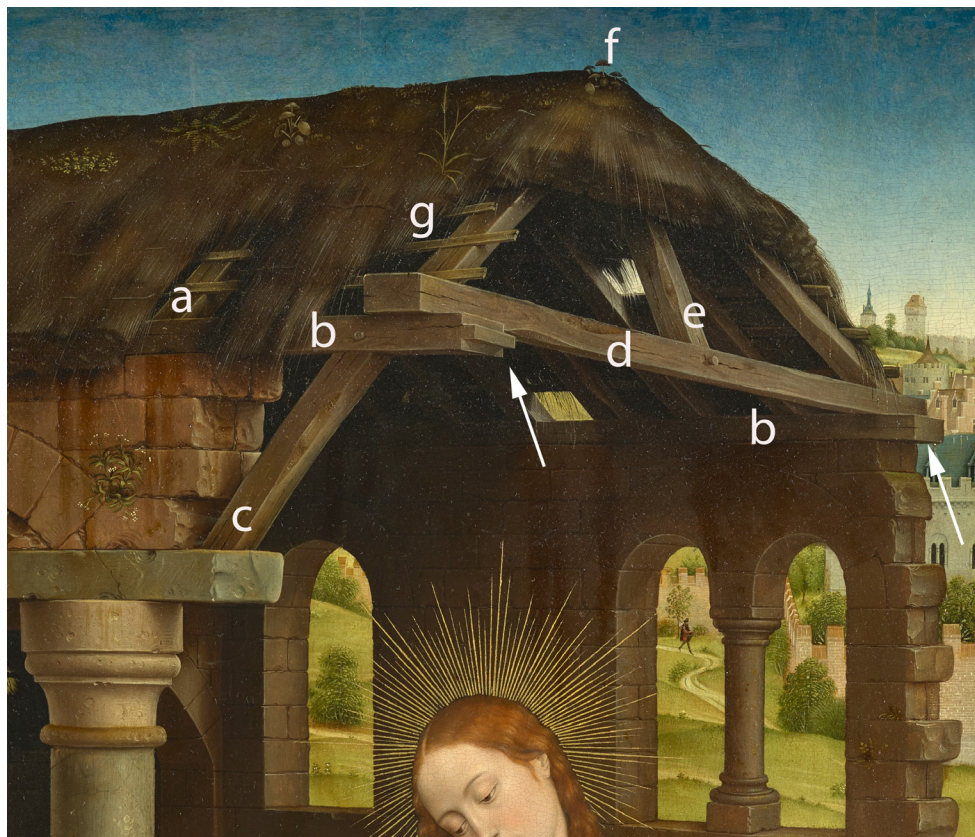


Abb. 4: Rogier van der Weyden, Bladelin- oder Middelburger-Retabel
Detailansichten der Holzgefüge: schiebende Sparren (a), Mauerschwelle (b), Strebe (c), Walmschwelle (d), Walmsparren (e), Walmanfallpunkt (f), Dreigruppe Dachlatten (g). Pfeile: Mauerschwelle mit und ohne Zapfen



Abb. 5: Meister von Flémalle, Geburt Christi, ca. 1420-1426, Öl auf Holz, 84,1 x 69,9 cm, Dijon, Musée des Beaux Arts, Inv. Nr. 150

Ausschnitt rechts Stallkonstruktion: schiebende Sparren (a), Zugbalken (b), Eckständer (c)

Der eingeschnittene Zapfen an der vorderen Mauerschwelle (Abb. 4b) ist zudem für die Konstruktion ohne Bedeutung und weist das Holz entweder als zweitverwendet oder als fehlerhaft ausgeführt aus. Die Holzbalken können als Eichen mit helleren, bauchig in das Kantholz hineinlaufenden Splintbereichen mit geringen Querschnittsabmessungen identifiziert werden. Hier sind auch kleine Ausfluglöcher abgebildet, wie sie für *Anobium punctatum* (Gemeiner Nagekäfer) typisch sind. Der Verlauf der Jahresringe ist am Hirnholz der Walmschwelle zu erkennen. Ihr Markbereich liegt an der linken oberen Ecke des Holzquerschnitts: Dies verweist auf eine in Flandern schon im 15. Jahrhundert nachgewiesene Praxis zur Optimierung der Holzausnutzung durch das Aufsagen eines Stammes oder Balkens in Viertelhölzer. Auf den Dachseiten sind Ansätze von jeweils drei Dachlatten zu erkennen, die mit Eisennägeln an den Sparren angeschlagen sind. Das Material der Nägel ist nicht eindeutig erkennbar, allerdings ist die Ansprache als Eisennägel naheliegend, weil sie im Vergleich zu den rundlichen Holznägeln (Abb. 4g) mit deutlich geringerem Kopfdurchmesser dargestellt sind.

Der Vergleich mit dem ebenfalls in $\frac{3}{4}$ -Ansicht dargestellten Stall des Meisters von Flémalle ist hilfreich, um die innovative Bild Darstellung van der Weydens besser einordnen zu können (Abb. 5). Der Stall des vermuteten Lehrmeisters ist als reine Holzarchitektur mit geringen Holzquerschnitten und schadhaften Wänden dargestellt. Außer der räumlichen $\frac{3}{4}$ -Ansicht und dem Strohdach sind beide Ställe nur bedingt ähnlich, vor allem eine vergleichbar komplexe Einarbeitung von Bauphasen und konstruktiven Brüchen fehlt beim Vorgänger. Der Meister von Flémalle zeigt beispielsweise ein nahezu geschlossenes Strohdach mit ebenfalls schiebenden Gespärren (Abb. 5a) ohne Dachbalken auf einer Holzrahmenkonstruktion. Ein horizontaler Zugbalken (Abb. 5b) verklammert hier die beiden Eckständer (Abb. 5c), der zusammen mit den Traufrähmen konstruktiv wie ein Ringanker wirkt. Das Stallgerüst ist damit als eine sinnvolle Konstruktion dargestellt. Das Dach des Geburtsstalls im Bladelin-Retabel lagert dagegen auf den massiven Traufwänden auf. Die für die Ausbildung des Halbwalms konstruktiv nicht zwingend erforderliche Walmschwelle könnte sehr wohl auch als Zuganker wirken. Van der Weyden gibt sie allerdings eindeutig als stumpf aufliegend ohne die zimmermannstechnische Verbindung einer zugfesten Verkämmung wieder. Zusätzlich wird ein mittig in die Walmschwelle eingezapfter Walmsparren (Abb. 4e) dargestellt, der aufgrund seiner Schrägstellung die Walmschwelle nach außen drücken würde. „Fragilität“ wird damit unmissverständlich thematisiert.

Der Walmanfallspunkt (Abb. 4f) als ein wichtiger bildimmanenter Knotenpunkt der perspektivischen Konstruktion hebt diesen Bildbereich zusätzlich hervor. Das dargestellte Walmgefüge kann allerdings nicht als fehlendes konstruktives Verständnis van der Weydens gewertet werden, denn die Summe der Details in der Darstellung von Gefüge, Holzqualitäten und Holzeinschnitt belegen unzweifelhaft sein bautechnisches Verständnis. Baukonstruktive ‚Fehler‘ im Bild können damit nicht als zufällig oder als Unvermögen des Malers abgetan werden. So nimmt das Gebäude an dieser Stelle auch den Bezug zum Christkind auf: Über ihm befindet sich der Mittelpunkt der sich überkreuzenden Hölzer und überträgt so die Fragilität der Dachkonstruktion als Bild für ‚Gefährdung‘ auf das Kind. In diesem Kontext kann auch der Gewölbeeinbruch gelesen werden. ‚Gefährdung‘ bildet sich in der zeitgenössischen Malerei zu einem eigenständigen Bildtopos aus, der die Kreuzigung in Geburtsszenen präfiguriert. Ein prägnantes Beispiel dafür ist das Columba-Retabel van der Weydens mit seinem kleinen Kruzifix an der Wand zwischen der Rundbögen im Zentrum der Stallarchitektur. Es muss daher die Frage gestellt werden, ob die sich überkreuzenden Hölzer des Bladelin-Retabels ebenfalls als Verweis auf den Kreuzestod verstanden werden können.¹¹

¹¹ Präfigurationen der Kreuzigung gehören im 15. Jh. wie gemeinhin bekannt zur etablierten Bildsprache. Zur zeitlichen Abfolge von Bladelin- und Columba-Retabel (Bladelin-Retabel 1439–1447; Columba-Retabel 1442–1450) vgl. Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln der Gruppen Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, in: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Ausst.Kat. Frankfurt am Main und Berlin 2009, hrsg. v. Stephan Kemperdick, Ostfildern 2008, S. 161–167. Zu überlegen wäre daher auch, ob der Einbruch des Gewölbes als eine Vorausschau auf den vorösterlichen Abstieg Jesu in die Vorhölle gedeutet werden kann, was sicherlich schlüssiger ist, als hier in der menschengemachten Architektur einer Unterkellerung eine natürliche Geburtsgrotte anzunehmen. Weder könnte sich die schwangere Maria durch das Loch gezwängt haben noch ein Gewölbe als Grotte ausgelegt werden. Die Darstellung des Zugangs zur Unterwelt als Architektur mit Tor und Mauer ist dagegen geläufig.

» ARCHITEKTUR ALS DRAMATURGISCHE BILDSTRUKTUR

Die Baustruktur des Stalls erweist sich als das zentrale Bildelement, das die Szene mit ihrem Bildpersonal sorgfältig choreografiert und gliedert. So muss es doch verwundern, dass der Geburtsstall von der bisherigen Forschung nur marginal angesprochen und in die bisherigen bildtheoretischen Analysen nicht einbezogen wurde. Der Stall nimmt nicht nur den größten Teil der Haupttafel ein, sondern umschließt den Raum des heiligen Geschehens und grenzt es gegen den Bildhintergrund ab. Zugleich öffnet er sich nach vorne zur Bildgrenze hin und wendet sich damit den Betrachtenden zu. So wird die Hauptszene nicht nur gerahmt, gegliedert und verortet, es wird ein räumliches Gefüge geschaffen, das Betrachtende in die Intimität des Moments über die ästhetische Grenze hinweg einbezieht und sie zu Zeugen des Ereignisses macht. Die Stifterfigur vermittelt hier und dient als nachzuahmendes Vorbild für die Kontemplation, aber es ist vor allem die Architektur, die in das Bildgeschehen einbindet. Die angesprochene $\frac{3}{4}$ -Ansichtigkeit des Steinbaus ist dabei weniger streng und damit weniger hierarchisch ausgeprägt als bei einer zentralen und bildparallelen Ausrichtung und kennt Vorgänger.¹²

Während beispielsweise bei Broederlam, dem Meister von Flémalle und den Gebrüdern Limburg Architektur funktional eindeutig dargestellt wird, setzt van der Weyden seinen Geburtsstall aber als Kombination von Stein- und Holzbau um und schafft damit eine Bilderfindung, die in Bezug auf die intendierte Funktion als Bautyp uneindeutig bleibt. Die Steinwände sind weder eindeutig als Sakral- noch als Profanbau identifizierbar und nur das Strohdach kann einer ruralen Stallarchitektur zugeordnet werden. Diese architektonische Ambivalenz entspricht auch der Zusammenfügung der drei textlichen Quellen, die hier zu einem sinnhaften Gefüge verknüpft werden. Die Herausforderung an den Betrachtenden sowohl die Architekturen als auch die Geburtsnarrative ‚lesen‘ zu können, setzt ikonologische, ikonografische wie theologische Diskursfähigkeit auf höchstem Niveau voraus. Das entspricht der zeitgenössischen Frömmigkeitspraxis eines „active readership“ und fordert den privaten Raum zur persönlichen Kontemplation, dem in idealer Weise die Hauskapelle im bürgerlichen oder adeligen Wohngebäude entspricht.¹³ Das Konzept der Überzeitlichkeit wird dadurch gesteigert, dass bildsprachlich die Kombination von historischem Ereignis und Stifter dargestellt wird.

Wesentliche Ansatzpunkte überzeitlicher Strukturen sind bereits in der Stadtansicht im Bildhintergrund sowie dem Ereignis der Christgeburt angelegt. Die Stadt ist als translokalisiertes Bethlehem zu sehen und der Stall gibt ebenfalls das historische wie lokale Ereignis in einer zeitgenössischen Architektur wieder.¹⁴

12 Beispielsweise Meister von Flémalle: Geburt Christi, ca. 1420–1426, Öl auf Holz, 84,1 x 69,9 cm, Dijon, Musée des Beaux Arts, Inv. Nr. 150, Joconde ID 01370012531; Gebrüder Limburg: Trés Riches Heures, Geburt Christi fol. 44v., 1410–1416, 30 x 21,5 cm, Chantilly, Musée Condé, MS 65; Melchior Broederlam: Kreuz-Retabel, linker Außenflügel mit der Verkündigung an Maria, 1390–1392, Öl auf Holz, 167 x 125 cm, Dijon, Musée des Beaux Arts, Inv.-Nr. CA 1420A, Joconde ID 01370009315; Jaques Daret: Anbetung der Könige, 1434/35, Öl auf Eichenholz, 59,4 x 54,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 527.

13 Zeitgenössische Quellen, beispielsweise Briefe, die Anweisungen zur häuslichen Kontemplation beinhalten verweisen stets auf den Rückzug in private Gemächer, vgl. dazu Susanne de Jong, „Read some good Dutch books“. Laypeople, Books, and Religious Reading in Late Medieval Domestic Setting, in: *Queeste* 25.1 (2018), S. 32–54. Allerdings werden in den Briefen keine Privatkapellen angesprochen, da es sich um Adressaten handelt, die über solche nicht verfügten. Zum „active readership“, dem das Konzept der „performative literacy“ sowie „performance literacy“ zugrunde liegt, vgl. Sabrina Corbellini, Margriet Hoogvliet und Bart Ramakers, Introduction. Discovering the Riches of the World, in: *Discovering the Riches of the World. Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Europe* (Intersections 38), Leiden/ Boston 2015, S. 1–17; Bart Ramakers, Books, Beads and Bitterness. Making Sense of Gifts in Two Table Plays by Cornelis Everaert, ebd., S. 141–170; Jessica Brantley, Reading in the Wilderness. Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England, Chicago/ London 2007, S. 1–6 und S. 14ff.; zur „performative literacy“ Sheridan Blau, *Performative Literacy. The Habits of Mind of Highly Literate Readers*, in: *Voices from the Middle* 10.3 (2003), S. 18–22 und zur „performance literacy“ Jill Stevenson, *Performance, Cognitive Theory, and Devotional Culture. Sensual Piety in Late Medieval York*, New York 2010, S. 2–24. Zur Übertragbarkeit dieses Konzeptes auf Bildwerke vgl. Nathalie-Josephine von Möllendorff, „Lesefähigkeit“ im späten Mittelalter. Zur devotionalen Praxis des Lesens von Büchern und des Anschauens von Bildern, in: *Bamberger Perspektiven. Studien zur Kunst des Mittelalters* (Forschungen des Instituts für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 13), hrsg. v. Stephan Albrecht, Lena Ulrich und Clara Forcht, Bamberg 2022, S. 77–91.

14 Zur Translokalisierung heiliger Orte, vornehmlich Jerusalems vgl. Bianca Kühnel, Galit Noga-Banai und Hanna Vorholt, *Visual Constructs of Jerusalem*, Turnhout 2014; Tobias Nicklas, *Die Himmelsstadt als Neue Schöpfung. Das Neue Jerusalem der Offenbarung des Johannes*, in: *Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Albert Dietl, Wolfgang Schöller, Dirk Steuernagel, Regensburg 2014, S. 149–195; Renana Bartal, Neta Bodner und Bianca Kühnel, *Natural Materials of the Holy Land and the Visual Translation of Place 500–1500*, London 2017.

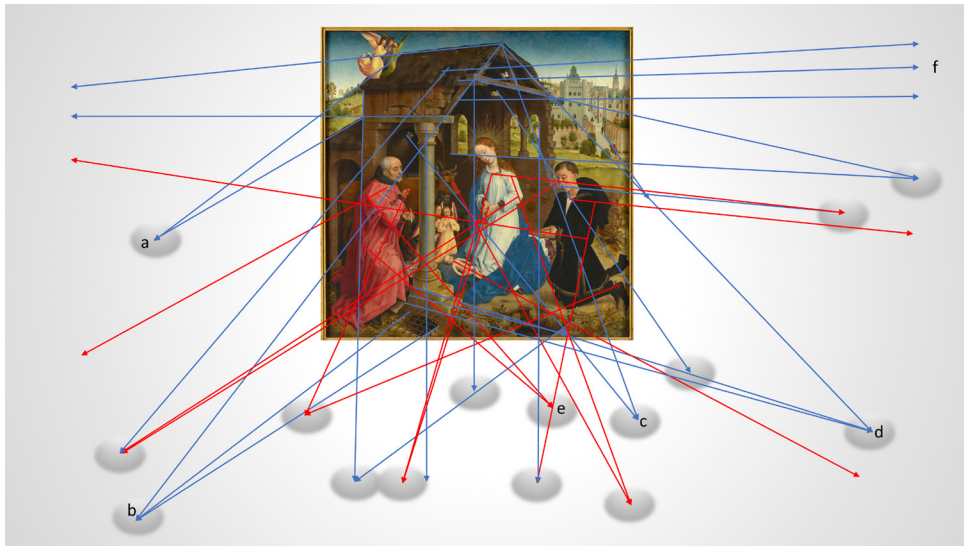


Abb. 6: Rogier van der Weyden, Bladelin- oder Middelburger-Retabel: Rekonstruktion eines „Arc of Address“ nach M. Baxandall unter Einbezug der Architektur
Beispiele für die Schnittpunkte der Architekturlinien (blau, a-d) und des Bildpersonals (rot, e) und parallele Linienführung ohne Schnittpunkt (f)

Unabhängig davon baut der Stall räumliche Bezüge zum Betrachterraum auf und es erfolgt über die ästhetische Grenze hinweg eine direkte Ansprache an Betrachtende. So erlaubt die perspektivische Anlage des Stalls eine Übertragung des von Michael Baxandall beschriebenen Prinzips eines „Arc of Address“¹⁵, den er aus den Linienführungen von menschlichen Körpern und Blickbeziehungen bei Skulpturen ableitet. Dieses Prinzip wird hier auf das gemalte Bildpersonal und auch auf die Architektur übertragen (vgl. Abb. 6). Nach diesem System wären die Konstruktionslinien der Bauteile, etwa des Walms oder der Mauern imaginär zu verlängern und außerhalb des Bildes über die Bildgrenze hinweg in den Betrachterraum zu führen. Jede einzelne Linie würde an unterschiedlichen Punkten im Raum eine potenziell dort befindliche Person adressieren und mehrere Standpunkte ansprechen. Während Baxandall einen *Kreis der Adressierten* anhand einzelner Linien feststellt, fällt bei der Konstruktion der adressierenden Linien im Bladelin-Retabel jedoch auf, dass gelegentlich sogar mehrere Linien außerhalb der Bildebene an einer Stelle zusammenlaufen und so mehrfach auf einen möglichen Standpunkt verweisen. Dies ist beispielsweise der Fall bei der linken hinteren Kante vom Hauptdach und dem Dach des Anbaus (Abb. 6a), bei der auf den Architravstein aufgesetzten Strebe und den verlängerten Linien des Lichtschachts (Abb. 6b), ebenso bei dem in die Walmchwelle eingezapften, mittleren Walmsparren mit einem kaum sichtbaren Sparren im Übergang zum Anbau (Abb. 6c) sowie die Linie des rechten hinteren Walmsparrens, die mit der Fluchtlinie des Säulenfundaments einen weiteren Standpunkt markiert. Damit fällt einmal mehr die zentrale Rolle der drei Walmsparren auf und ermöglicht eine Erklärung für den konstruktiv nicht notwendigen mittleren Walmsparren: Sie sind nicht nur prominent ins Bild gesetzt und markieren dabei mehrere, mehrfach hervorgehobene Standpunkte. Vielmehr fällt ihre Dreizahl auf, die sich bei den Dachlatten auf beiden Seiten des Sattels wiederholt und zusammen mit den Eisennägeln und den sich über dem Kind kreuzenden Walm- und Mauerschwellen vielleicht tatsächlich einen heilsgeschichtlichen Bedeutungsbezug hat. Die Konstruktion der adressierenden Linien der Figuren (hier in rot) zeigt ein vergleichbares System: Josefs rechter Oberarm wie Oberschenkel treffen auf die Linie des linken Oberarms des Stiflers, Josefs erhobener Unterarm wird hingegen mit dem linken Unterschenkel des Stiflers zusammengeführt (Abb. 6e). Zahlreiche

weitere Schnittpunkte können auf diese Weise ermittelt werden. Allerdings werden auch Linien parallel oder weitgehend parallel geführt, so dass sie keinen Schnittpunkt bilden oder erst weit außerhalb des umbauten Betrachterraums zusammengeführt würden (Abb. 6f). Nach Michael Baxandall würden bei Skulpturen einzelne Linien einen konkreten Betrachter ansprechen; doch wäre hier zu überlegen, ob nur die sich schneidenden Linien eine räumliche Adressierung darstellen. Die einzelne Linie würde sich dagegen dem räumlichen Referenzsystem entziehen und auf ein Konzept der Überräumlichkeit verweisen. Diese räumlichen und überräumlichen, nur mit Mitteln der malerischen Komposition gleichzeitig abbildbaren Verweise sind analog zu den bereits angesprochenen zeitlichen und überzeitlichen Bezügen zu verstehen.

In der räumlichen Anlage des Bladelin-Retabels liegen damit perspektivische wie adressierende Aspekte in der Linienführung vor, die auf Wechselseitigkeit zwischen Betrachtenden und Bild ausgerichtet sind und das Betrachten von Bildern als Medien der persönlichen Kontemplation fördern.¹⁶ Erst die Kombination von figuralen wie architektonischen Adressierungslinien zeigt dabei das ikonologische Potential perspektivischer Konstruktionen auf. Die im Bladelin-Retabel vorliegende Symbiose von Bildpersonal und Architektur verdeutlicht dabei, dass die Architektur des Geburtsstalls weit mehr als nur eine ‚Bühne‘ oder ein ‚Ort des Geschehens‘ ist.

¹⁵ Vgl. Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980, S. 166ff.; Michael Baxandall, *The perception of Riemenschneider*, in: Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages, Ausst.Kat. Washington D.C. und New York 2000, hrsg. v. Stephan Kemperdick, Michael Baxandall, Washington D.C. 1999, S. 83–98.

» EIN ERSTES FAZIT: VERWIRRTE ARCHITEKTUR ALS BEDEUTUNGSTRÄGER

Die gemeinsame Analyse von Gefüge- und Bauforschung sowie Kunstwissenschaft zeigt auf, dass Rogier van der Weyden über ein erstaunliches baukonstruktives wie materialtechnisches Expertenwissen verfügte. Das malerische Darstellungsvermögen van der Weydens basiert auf einem grundlegenden Verständnis seiner gebauten Umwelt und geht zugleich weit über das Beobachtbare hinaus. Die ‚verwirrte Architektur‘ ist dabei als dramaturgisches Stilmittel und als Bedeutungsträger zu werten. Sie schärft die Aufmerksamkeit des Betrachtenden, bindet ihn in den Bildraum ein und regt sowohl den Diskurs als auch die Kontemplation an. Es ist die gemalte Architektur selbst, durch die Aspekte von Überzeitlichkeit und Überräumlichkeit in einer bis dahin noch nicht gezeigten Form dargestellt werden.

16 Darauf verwies bereits Bret Rothstein in seiner Studie zum Bladelin-Retabel, allerdings ohne sich auf die Architektur zu beziehen, vgl. Rothstein 2001, wie Anm. 5, S. 37–55, hier S. 42. Campin bzw. den Meister von Flémalle hier als alleiniges Vorbild zu nennen ist zwar aufgrund des Meister-Schüler-Verhältnisses naheliegend, aber zu kurz gegriffen, vgl. bspw. Thürlemann 2006, wie Anm. 3, S. 75ff.; Dominique Vanwijnsberghe: *The Tournai Roots of a Master of Pathos*, in: Rogier van der Weyden 1400/1464. *Master of Passions*, Ausst.Kat. Leuven 2009, hrsg. v. Lorne Campbell und Jan van der Stock, Zwolle/ Leuven 2009, S. 64–81, S. 67. Theologisch-philosophische Studien zum Betrachter-Bild-Verhältnis wären um Bedeutungsebenen der Architektur zu erweitern.

DIE
„VERWIRRTE ARCHITEKTUR“
IST DABEI ALS
DRAMATURGISCHES
STILMITTEL
UND ALS BEDEUTUNGS-
TRÄGER ZU WERTEN.
SIE SCHÄRFT DIE
AUFMERKSAMKEIT
DES BETRACHTENDEN,
BINDET IHN IN DEN
BILDRAUM EIN
UND REGT SOWOHL DEN
DISKURS
ALS AUCH DIE
KONTEMPLATION AN.
ES IST DIE
GEMALTE ARCHITEKTUR
SELBST,
DURCH DIE ASPEKTE VON
ÜBERZEITLICHKEIT UND
ÜBERRÄUMLICHKEIT
IN EINER
BIS DAHIN NOCH NICHT
GEZEIGTEN FORM
DARGESTELLT WERDEN.