

Die Metamorphosen des Bilderrahmens. Bild- und Rahmenkonzept in Hans Memlings Diptychon des Martin Nieuwenhove

Robert Knöll, Universität Basel

„Ich weiss nicht, was an einem Werk wesentlich und was nebensächlich ist. (...) Wo hat der Rahmen seinen Ort. Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äussere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen?“¹

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass dem Bilderrahmen in der oft erzählten Geschichte des Tafelbildes bisher nur ausnahmsweise Interesse zuteilwurde. Als „Fensterrahmen“² bezeichnet er den liminalen Ort einer symbolischen Operation³, und gerade in seiner „quasi-transzendentalen“⁴ Beschaffenheit, als Ermöglichungsgrund für das frühneuzeitliche Bildkonzept der *fenestra aperta* aufzutreten, bleibt der Rahmen selbst oftmals im Dunkeln. Die entscheidende Frage, welcher „Welt“ der Rahmen denn eigentlich zuzurechnen sei, der Alltagswelt des Betrachters oder derjenigen des Bildes, wird dabei in der ästhetischen Schwebelage gehalten: „Die Antwort kann nur zweideutig ausfallen: allen beiden und keiner.“⁵ Dieser von Victor Stoichita in seinem Buch zur Genese der metapikturalen Malerei gewählte Zugang soll für die folgende Bildinterpretation des Diptychon Nieuwenhove von Hans Memling als thematischer Leitfaden für die Frage nach den symbolischen Dimensionen des Rahmens dienen. Die zugrundeliegende, über das hier gewählte Beispiel sowohl geographisch wie zeitlich hinausweisende These lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die Einrahmung liess sich besonders innovativ in den Dienst des religiösen (Stifter-)Bildes stellen, wenn es – infolge des Verzichts auf tradierte ikonographische Instrumente der Hierarchisierung wie Mandorla, Goldgrund und Nimbus – nunmehr einer alternativen innerbildlichen „Distanznahme“⁶ bedurfte. Diese Grenzziehung innerhalb der Kontaktzone von Menschlichem und Göttlichem, wie sie das flämische Andachtsbild mit Stifter in paradigmatischer Weise verkörpert, betrifft aber keineswegs nur den Stifter *im* Bild, sondern involviert auch den realen Betrachter des Werks. Und auch hier wird der semantische Spielraum der Rahmung als „metapikturaler Vehikel“ gezielt in Anspruch genommen, um verschiedene Realitätsebenen aufzufächern und die scheinbare Fähigkeit zur Vision des Heiligen an seine Grenzen – gleichsam *ad invisibilia* – zu führen.

In Memlings Diptychon nun verschränkt sich diese Aufgabe des Rahmens mit der evozierten Realpräsenz Mariens zu einer paradoxen Einheit, die den Betrachter über Potenzen und Aporien des (körperlichen) Sehens reflektieren lässt. Durch das Instrument der Rahmung, die jene hin und her oszillierenden Realitätsebenen des Sehens überhaupt erst begründet, wird beim Betrachter ein meditativer Prozess in Gang gesetzt, der sich religionsgeschichtlich innerhalb der *devotio moderna* verorten lässt. Der Rahmen agiert dabei nicht allein, sondern ist in ein komplexes

Beziehungsgeflecht mit anderen Bildelementen (Fenster, Gebetsbuch, Spiegel) eingelassen.

Memlings Diptychon des Martin Nieuwenhove

Im Folgenden sollen unterschiedliche Funktionen des Rahmens in einem Werk Hans Memlings herausgearbeitet werden, um zu sehen, inwiefern die explizite Fokussierung auf Rahmungsinstanzen (im weitesten Sinne) *um* und *im*Bild einen Zugang auf das Werk eröffnet, der über bisherige Bildinterpretationen hinausgeht.

Auf der linken Bildtafel des Diptychons Nieuwenhove ist die Mutter Gottes in frontaler Nahsicht als Halbfigur gezeigt, wobei sie, nahe an die untere Bildgrenze gerückt, den Gottessohn auf einem prunkvollen Kissen vor sich positioniert hat (Abb. 1). Dieser hat sich dem Stifter auf der gegenüberliegenden Bildseite zugewendet, während er gleichzeitig nach dem von der Mutter mit zärtlicher Geste dargebotenen Apfel greift. Die Hände Martin Nieuwenhovens, dem wohlhabenden Auftraggeber aus der Brügger Oberschicht, sind über einem offenen Gebetsbuch zum Gebet gefaltet, seine ganze Aufmerksamkeit und „devotionale Konzentration“⁷ ist auf die Erscheinung Mariens gerichtet, deren Haupt von äusserst feinen Strahlen umgeben ist. Heiliges und menschliches Personal sind in einen gemeinsamen, zeitgenössisch anmutenden Wohnraum versetzt, der nach verschiedenen Seiten durchfenstert ist und sich auf eine weite Landschaft im Hintergrund mit gemeinsamem Horizont eröffnet. Während das Fenster zu Marias Linken eine unverstellte Sicht auf Weg, Wiese, Wald und Himmel frei gibt, ist das Fenster zu ihrer Rechten beinahe zur Gänze geschlossen. Die angelehnten Fenstertüren verdunkeln den Raum und stehen nur einen winzigen Spalt breit offen, sodass sich die dahinter liegende Landschaft gerade noch erahnen lässt. An die Stelle der Durchfensterung ist ein kleiner konvexer Rundspiegel getreten, der unseren Blick auf das Diptychon zurückwirft und die sichtbaren Koordinaten der Wohnkammer vom anderen Ende her reflektiert. Das Bild im Spiegel lässt keinen Zweifel mehr darüber zu, dass sich der Betrachter ausserhalb, d.h. *diesseits* des Innenraumes befindet und durch einen doppelten Fensterrahmen aus kürzester Distanz auf die Szene blickt. Der goldene Rahmen des Diptychons wandelt sich beim Anblick des Spiegelbildes also ganz explizit in einen zweigeteilten Fensterrahmen (genauso wie die Fenster am gegenüberliegenden Raume), sodass das kleine Stück von Mariens Gewandstoff mit neuer Sinnfälligkeit ins Auge sticht, welches scheinbar beiläufig über den gotischen Rahmen mit Wasserschlag gleitet. Auch das reich ornamentierte Kissen, das den *corpus christi* trägt, projiziert seinen Schatten in die rahmende Zone und unterläuft damit die landläufige, auch von Panofsky bekräftigte Vorstellung,⁸ der Rahmen trenne den imaginären Bildraum von der Welt des Betrachters und diene zur „Verinselung“⁹ desselben. Mit der gezielten Überschreitung der ästhetischen Grenze wird der Rahmen gerade nicht als stabiler Grenzbalken oder Instrument der Abschottung eingeführt: Der Wasserschlag des Rahmens wird bildräumlich lesbar und verwandelt sich in ein schwellenhaftes Raumkontinuum, einen hauchdünnen Schleier, welcher zwischen Bildwelt und Betrachterwelt, *fanum* und *profanum*, vermittelt.



Abb. 1: Hans Memling, Diptychon des Maarten Nieuwenhove, 1487, Öl auf Eichenholz, 52 x 41.5 cm, Brügge Sint Janshospitaal

Diese paradoxe Einheit wird nach zwei „Richtungen“ hin ausgelotet: Innerbildlich wird das unmittelbare und bruchlose Nebeneinander der beiden Figuren dadurch suggeriert, dass sowohl menschliches als auch göttliches Personal im selben Grössenmassstab gemalt und an dieselbe schmale Fensterbordüre herangerückt sind, deren Platz das Jesuskind einerseits, das Gebetsbuch Martins andererseits beanspruchen. Der ausladende Faltenwurf von Mariens rotem Gewand bürgt dabei für deren tatsächliches Beisammensein, da er sich unerwartet auf des Stifters Bildseite fortsetzt, um das Gebetsbuch des Stifters zu unterlegen. Doch diese bildlaterale Begegnung von Menschen- und Heiligensphäre besteht auch nach dem bildnormalen Raumvektor hin, indem sich der Gewandsaum desselben himmlischen Mantels auf dem goldenen Rahmen des Diptychons fortsetzt und damit die ästhetische Schwellenzone zum Betrachter hin folgenreich unterwandert. Evoziert wird der rezeptionsästhetische Extremfall: Nichts anderes als die Durchdringung der beiden ontologischen Bereiche von Betrachter (*vor* und *im* Bild) und Heiligenfigur wird dadurch angedeutet, ja im Falle des Gewandzipfels geradezu taktil gesteigert – als ob das tastende Auge zu einer Berührung des himmlischen Stoffstücks imstande wäre. Dieser ostentative trompe-l’oeil-Charakter der Darstellung wird massgeblich durch die Metamorphose des Goldrahmens ermöglicht, der sich von einer Öffnung *auf* die Bildwelt jäh zu einem Fenster *innerhalb* der Bildwelt wandelt.

Doch ist dies nur die eine Seite der Medaille. Es wäre grober Missverstand zu glauben, Memlings Malerei ziele auf ein blosses – wenn auch bis zur Virtuosität beherrschtes – Spiel mit illusionistischen Bildeffekten ab, das die Realpräsenz des Bildhaften ebenso trefflich vortäusche wie einst die Trauben des Zeuxis, nach denen die Vögel vergeblich gepickt haben sollen. Umgekehrt wird der Betrachter derart nachdrücklich, sozusagen *expressis verbis* auf das augentäuschende Spiel von Spiegel und Rahmen hingewiesen, dass der Fingerzeig auf die ästhetische Grenze auf die Medialität des Bildes zurückverweist und geradezu als „Präsentation der Repräsentation“¹⁰ erkennbar wird. Dank der ingeniosen Appropriation des Rahmens gelingt es dem Künstler, den Wirklichkeitsstatus des Bildes als gesamthaft in Frage zu stellen.

Im Folgenden sollen einige zentrale Bildindizien herauskristallisiert werden, die dem ersten Eindruck einer realen Gegenwart des Numinosen entgegenwirken. Gemäss dem Leitfaden der Fragestellung wird es die Aufgabe sein, diese Aufhebungsformen und Distanznahmen innerhalb des illusionistischen Paradigmas primär auf die Funktion des Rahmens zurück zu beziehen.

Maria als Medium: fenestra coeli und porta paradisi

Klaus Krügers *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien* behandelt das Grundparadox des christlichen Bildes, die vergegenwärtigende Sichtbarmachung der unsichtbaren Gegenwart des Göttlichen, um sogleich nach fruchtbaren Umgangsweisen mit dieser unauflösbaren Dialektik von Enthüllung und Verbergung zu fragen. Ein im italienischen Raum des 15. Jahrhunderts beliebtes Bildkonzept stellt dabei die Gottesmutter als *fenestra coeli* oder auch *porta paradisi* dar. In einem Tafelbild Vincenzo Foppas wurde dies ins Werk gesetzt (Abb. 2), wie die Inschrift auf der gemalten Fensterbrüstung beweist, durch die uns Maria das Jesuskind darreicht.¹¹



Abb. 2: Vincenzo Foppa, *Madonna del libro*, 1460-68, Öl auf Holz, 37.5 x 29.6 cm, Castello Sforzesco, Mailand

Sowohl Paradiespforte als auch Himmelsfenster sind exegetisch begründete Mariensymbole, die auch in der zeitgenössischen Andachtsliteratur auftauchen.¹² Maria fungiert dabei als Antitypus zu Eva, ebenso wie Christus als neuer Adam gedeutet wird: Während Eva der Versuchung im Paradies erlegen war und das menschliche Betreten der *Himmelspforte* durch den Sündenfall verunmöglicht hatte, verspricht die Gottesmutter als Vermittlerin zwischen Himmel und Erde erneut die Möglichkeit des Zugangs – wodurch sie selbst zur Himmelstür und zum Fenster wird.

Auf Foppas Tafelbild fällt sogleich die mit Memling verwandte Übertretung der Rahmenzone (als fenesterartiger Brüstung) durch die Gottesmutter auf, wobei nicht bloss das Gewand Marias, sondern

ihre gesamte Gestalt – samt Kind, Buch und Heiligenschein – dem Bildraum zu entwachsen scheinen. Dieser illusionistische Bildeffekt wird jedoch durch die Rahmeninschrift entscheidend unterlaufen, indem dem Betrachter nahegelegt wird, die Fenstermetapher symbolisch als *fenestra coeli* und damit auch die Grenzüberletzung neu zu verstehen.

Die Versuchung ist gross, diese obsessive Inbesitznahme des Rahmens durch Maria auf das nur knapp zwei Jahrzehnte später vollendete Diptychon Memlings zu übertragen. Maria übertritt den Bildraum nicht zwecks illusionistischer Bildwirkung, sondern offenbart damit ihre genuin mediale Funktion (gleich einem Fenster) zwischen Mensch und Erlöser. Das zugrundeliegende theologische Konzept ist überraschend konsequent und folgerichtig ins Bild gesetzt, wenn Maria die Rahmenzone, jene intermediäre Schicht zwischen Bild- und Betrachtterraum, besetzt. Aus dieser Perspektive erscheint auch die szenische Momentaufnahme des Bildes, die Darbietung des Apfels durch Maria, in neuem Licht: Begreifen wir die intime Szene als versteckte Anspielung auf die Erzählung von Adam und Eva in der Genesis (Gen. 3,1-24), so fassen wir Maria als eigentliches Medium zwischen Menschheit und inkarniertem Gott auf, da sie die Erlösung von der Ursünde durch Christus überhaupt erst ermöglicht.¹³ Ähnlich wie bei Foppa wird die zunächst wörtliche Deutung des Fensterrahmens mit einer symbolischen Sinnschicht unterlegt, die Maria nun selbst als Fenster ins Himmelsreich versteht. Es ist bezeichnend, dass Maria bereits im Mittelalter nicht nur mit dem symbolischen Vorgang des Eröffnens, sondern ebenso mit der komplementären Funktion des Schliessens und Versiegeln assoziiert wurde: Hierhin gehört auch das Mariensymbol der *porta clausa*, dessen Grundlage die Vision Ezechiels vom geschlossenen Tor bildet und die bereits von Ambrosius von Mailand als Präfiguration der Jungfräulichkeit Mariens christlich umgedeutet wurde. Maria ist dasjenige Tor, das geschlossen wurde und nicht mehr geöffnet wird.¹⁴

Das Diptychon als „Bild mit Türen“¹⁵

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass das „realistische“ Bildkonzept der *fenestra aperta*, wie es in Italien bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von Alberti theoretisch begründet wurde, zahlreiche religiös-symbolische Verweismöglichkeiten im Schlepptau führt, sodass sich das Fenster bald auf einen weltlichen Innenraum, bald auf eine himmlische Transzendenz hin zu öffnen verspricht. Sind wir einmal auf die symbolische Tiefendimension des Fensters aufmerksam geworden, so tritt die akribische Schilderung der Fensterpartien in Memlings Werk noch deutlicher zutage. Überhaupt scheint der Innenraum einzig aus den nah an die untere Bildkante gerückten Halbfiguren und den Fenstern im Hintergrund zu bestehen, sodass diese reduzierte Bildfindung zu den in der frühen flämischen Malerei sonst so minutiös geschilderten Innenräumen beinahe als abstraktes Gehäuse wirken muss. Es ist dies jedoch kein gestalterisches Unvermögen, sondern eine bewusste Bildökonomie, die die Andachtsszene im Vordergrund in direkten Dialog mit der Durchfensterung des Wohnraumes setzt: Nicht nur, dass sich das Bild qua Rahmung selbst als eine fensterartige Öffnung zu erkennen gibt, sondern auch auf der Ebene des Bildinhalts wird die ambivalente Struktur des Fensters – weil potenziell eröffnend als auch verbergend – weiter perpetuiert. Rufen wir uns zudem die ureigene *conditio sine qua non* des Diptychons in Erinnerung, das Öffnen und erneute Schliessen der Flügel, so erhält die im Bild evozierte strukturelle Analogie von Bild und Fenster eine neue Sinndimension: Das Fensterpaar zur linken Marias bildet im Format und in der Unterteilung in zwei Segmente die visuelle Entsprechung zum tatsächlichen Diptychon selbst, das wie die Fenstertüren im Bild in unterschiedlichen Winkeln aufgeklappt werden konnte.

Die Fensterläden eines Wohnraumes in Anspielung auf das Diptychon als Ganzes zu verstehen und damit im Bild als eine versteckte *mise en abyme* zu integrieren, dies ist keine Erfindung Memlings. Eines der frühesten Beispiele mit verwandter Bildstrategie stellt das Mérode-Triptychon von Robert Campin um 1425 dar (Abb. 3): Auf der Mitteltafel sehen wir den Moment der Verkündigung an Maria, während dem Stifterpaar links die visionäre Teilhabe ermöglicht wird – dies dank einer

aufgeschlossenen Holztür, an der der Schlüssel noch aus dem Schloss heraushängt. Verfolgt man die Tiefenlinien des sich nach hinten perspektivisch stark verjüngenden Wohnraums, so trifft der Blick auf das teils offene, teils geschlossene Fenster der Rückwand. Die Fensterläden geben im oberen Segment ein Stück Himmel frei, die Sicht auf die dahinter zu vermutende Stadtlandschaft und den Bildhorizont bleiben dem Betrachter jedoch verwehrt. Dieses kalkulierte Detail unterbindet die Etablierung eines übergreifenden Horizonts (und damit eines kontinuierlichen Raumzusammenhanges) zwischen den drei Tafeln. Das Fenster, architektonisches Medium der Sichtbarmachung und Inkunabel der visuellen Durchlässigkeit, wird auf einmal opak und widerstreitet seiner angestammten Funktion im Bild: eine Sicht zu eröffnen. Die so privilegierte Sicht des Betrachters auf das Mysterium wird durch diese *porta clausa* nachhaltig gestört, befindet sich doch im perspektivischen und planimetrischen Zentrum des Triptychons - der „origo des Sehens“¹⁶ - eine visuelle Leerstelle, die zu denken gibt.¹⁷



Abb. 3: Robert Campin, sogenanntes Mérode-Triptychon, ca. 1425, Öl auf Holz, 64.5 x 64.5 cm (Mitteltafel), Metropolitan Museum of Art, New York

Die Ähnlichkeiten zu Memlings Diptychon stechen sogleich ins Auge. Die beiden visuellen Grenzwerte des Fensters, Eröffnen und Verbergen, sind als konträre Instanzen zu beiden Seiten Marias aufgeführt. Während das rechte Fenster den Blick in die Ferne bis zum Horizont schweifen lässt, wird der Blick auf der linken Seite jäh durch die zugezogenen Fenstertüren blockiert, um mittels des Konvexspiegels - der Inkunabel einer undurchdringlichen, absolut opaken Oberfläche - auch noch zurückprojiziert zu werden. Diese antithetische Gegenüberstellung zweier basaler Visionsmodi, Sehen und Sich-Selbst-Erblicken, wirkt nachhaltig auf die „Seherwartung“ des Betrachters zurück und setzt einen Reflexionsprozess über das tatsächlich im Bild Sichtbare (und dessen Bedingtheit) in Gange. Diese Sehmodi bilden keine abstrakten, dem Betrachter dargebotenen Konzepte, sondern sind im Medium selbst inkorporiert und geradezu handgreiflich präsent, muss doch jedes Diptychon vor jeder „Benutzung“ erst geöffnet und danach wieder verschlossen werden. Systematisch gesprochen: Die mediale Grundbedingung des Diptychons, das Aufgeklappt-werden, wird hier in eine symbolische Ebene überführt, und erinnert daran, dass der visionäre Akt immer nur unter der Bedingung einer vormaligen Eröffnung stattfindet. *Öffnen* und *Offenbaren* sind dem spätmittelalterlichen Bewusstsein wesensverwandte Vorgänge. Diese Bedingtheit des Sehens manifestiert sich nicht allein im Bildkonzept der *fenestra coeli*, sondern findet auch in der ostentativen Repetition des Fensters auf motivischer Ebene ihren Nachklang. Derart betrachtet,

vollzieht Memlings Werk, das Göttliche und Menschliches doch so greifbar nahe aneinander herangeführt hat, eine bildimmanente Selbstbefragung nach der wahren Natur des Devotionsbildes in einem nicht-banalen Sinne.

Doch ein Bildelement widersetzt sich dieser nunmehr reflexiven Deutung: Denn das himmlische Gewand wächst in einer Art spontanem Gnadenakt über die Rahmenbordüre hinaus und gelangt auf Nieuwenhovens Bildhälfte, um dort das aufgeschlagene Gebetsbuch zu unterlegen. Eine direkte Berührung von braunem Stiftergewand und rotem Mariengewand vermeidet der Maler absichtsvoll, er lässt zwischen den beiden Säumen allein das Buch – als *medium* im eigentlichen Sinne – vermitteln. Dies führt uns zu einer zweiten strukturellen Analogie: dem Diptychon als geöffnetem Buch.

Öffnen und Offenbaren: Diptychon und Buchseite

Ein Blick in die historische Terminologie des mehrteiligen Tafelbildes zeigt, dass dessen Flügel oft auch *feuilles* (Blattseiten) genannt wurden.¹⁸ Die symbolische Nähe von Triptychon und Buch scheint demnach wichtiger gewesen zu sein als die formale Differenz zwischen dreiteiligem und zweiteiligem Bildträger. Deuten wir das Buch in Memlings Werk nicht allein als Accessoire stifterlicher Frömmigkeit, sondern nehmen es in seinem meditativen Potenzial ernst, das menschliche Gebet zu Gott zu führen, so verändert dies noch einmal die Gesamtsicht auf das Diptychon. Besteht denn tatsächlich eine körperliche Blickbeziehung zwischen Stifter und Christus oder sieht Martin nicht viel mehr mit seinen *oculis interiores*, mit den Augen seines Herzens (*oculi cordialis*)? Oder erblickt er die himmlische Erscheinung gar in einer Vision – als einer Art diesseitiger Antizipation der endzeitlichen *visio beatifica*? Und vor allem: Wie verändert die Deutung des innerbildlichen Sehakts den Status des realen Betrachters vor dem Diptychon?

Es scheint verlockend, dem porträtierten Stifter eine Vision zu attestieren und die körperliche Erfahrung ins Reich der inneren Schau zu verlegen, befriedet diese Deutungsvariante doch den grundsätzlich neuralgischen Punkt des flämischen Kompositionsschemas, den Stifter in greifbare Nähe zum Heilsgeschehen zu rücken. Indes nivelliert diese Deutung all jene bildlichen Spannungen zwischen physischer Präsenz und metaphysischer Evokation, dem „doppelten Blick“ Hans Beltings¹⁹, die das Diptychon Memlings gekennzeichent hatten. Dem hier verfolgten Interpretationsstrang zufolge ist eine solche Lektüre deshalb nicht gerechtfertigt, weil das Diptychon wesentlich auf diesen zugrundeliegenden Dissonanzen beruht, ja sie prominent zur Schau stellt, um sie in der Erscheinung des Konvexspiegels zu bündeln, jener bildgewordenen Instanz der *coincidentia oppositorum*. Es ist an dieser Stelle deshalb unvermeidlich, einen genaueren Blick in den Spiegel zu werfen, der die so rätselhaft verdunkelte linke Bildecke beherrscht.

Der Konvexspiegel im Dunkeln

Der Spiegel. Damit sind wir bei der wohl wirkmächtigsten, aber polysemisch schillernden Bildmetapher der frühneuzeitlichen Malerei angelangt, deren vielschichtige semantische Überlagerung – von der Katoptrik bis zum Instrument moralischer Erkenntnis, vom Mariensymbol (*speculum sine macula*) bis hin zur theologischen Kardinalsmetapher – kaum zu ergründen ist. Im Folgenden sollen deshalb allein diejenigen Aspekte des Spiegels beleuchtet werden, die die bisherige Bildlektüre zuspitzen.

In Memlings Diptychon war der Spiegel zunächst in seiner „Beglaubigungsfunktion“ in Erscheinung getreten, indem er die durch ein Scharnier getrennten Bildtafeln als Hälften eines einzigen Fensterrahmens gekennzeichnet und damit zu einem einheitlichen Bildraum fusioniert hatte. Insofern erhärtete er die bereits wirkmächtig durch den Rahmen evozierte Fenstermetapher. Der Spiegel ist aber nicht bloss katoptrisches Wunderwerkzeug, sondern Ding gewordener

Transzendenzverweis, indem er „ein Diesseits in ein Jenseits projiziert.“²⁰ Der entscheidende Zug in der Deutung besteht allerdings darin, den Spiegel in Kontrast zum verriegelten Fenster zu sehen, auf dem er höchst artifiziell angebracht ist. Dieses Detail relativiert des Spiegels realistische Bürgschaft in entscheidender Weise, indem er den Blick zurückwirft und den Betrachter über die Bedingtheit seines Sehvermögens reflektieren lässt. Mit dieser reflexiven Brechung korreliert die Darbietung des Apfels, die an die paradiesische Urszene gemahnt und Maria zugleich als neue Eva profiliert, die als *porta paradisi* den Menschen erneuten Einlass ins Paradies verspricht. Da dem Menschen die ursprüngliche, d.h. unvermittelte Teilhabe am Göttlichen mit dem Sündenfall verloren ging, muss er sich ihm diesseits im Modus medialer Vermittlung annähern: Das berühmte Pauluswort im Brief an die Korinther besagt: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein rätselhaftes (*in aenigmate*) Bild, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise, dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.“²¹

Das verdunkelte Spiegelbild weist den Anspruch, das Göttliche von Angesicht zu Angesicht im Bild schauen zu wollen, in Schranken, indem das „enigmatische“ Spiegelbild nur scheinbar realistische Gewähr leistet, sondern umgekehrt mit der visuellen Undurchlässigkeit der *porta clausa* korrespondiert.

Zugleich ist der Spiegel aber auch eine positive Instanz spekulativen Erkennens, indem er die beschränkte und partielle Sehfähigkeit der *conditio humana* zu einem meditativen Aufstieg, gleichsam *per visibilia ad invisibilia*, zum höchsten Gut anleitet. Diese anagogische Transformation des körperlichen Sehens, wie sie den Gebetsübungen der *devotio moderna* insgesamt zugrunde liegt, wird in Memlings Werk sowohl durch Nieuwenhoves nach innen versenktem Blick als auch durch die „Tuchföhlung“ des geöffneten Gebetsbuches vor ihm angedeutet: „Wie ein Spiegel kann man die Heilige Schrift dem Geist der Gläubigen vorhalten, damit sie ihr Inneres klar erkennen“²², schreibt der rheinländische gelehrte Abt Trithemius in seinem 1492 veröffentlichten *De laude scriptorum*.

Festzuhalten bleibt demnach die zutiefst doppelbödige Ingebrauchnahme des Spiegels: Zunächst als Untermauerung der mimetischen Simulation deutbar, dient er bei genauerem Hinsehen viel mehr einer illusionistischen Brechung und Distanznahme. Der Spiegel bleibt aber nicht negativ besetzt, sondern verkörpert auch den meditativen Gebrauch des Gebetsdiptychons selbst, indem er als Reflexionskatalysator den körperlichen Blick in eine innere Schau des Heiligen verwandelt. Während dem Betrachter des Diptychons zunächst die unverhüllte Präsenz Marias und Christi wie durch ein Fenster dargeboten wird, vermag der Spiegel in einem weiteren Schritt die Darstellung in ihrer Beschränktheit – dem Sehakt gänzlich entzogen – vorzustellen.²³ Damit einher geht eine nachdrückliche Re-Vision des Fensters, das sich bald nicht mehr dem körperlichen Blick, sondern einem inneren Schauen öffnet, das uns erst einen Zugang zum Heiligen verspricht. Diese anagogisch-performative Struktur der Bildbetrachtung führt in letzter Konsequenz dazu, die Raumeinheit von menschlichem Stifter und göttlichem Personal nicht als gegeben zu betrachten, sondern umgekehrt als höchstes *Ziel* des devotionalen Imaginationsaktes – eine ersehnte Einheit, die vom Stifterbetrachter in und vor dem Bild erst noch erzeugt werden will.²⁴ Die Union des Raumes, die massgeblich durch das Spiegelbild erzeugt wird, ist deshalb nicht einfach Gegebenheit, sondern harret noch der Erfüllung im realen Gebet vor dem Diptychon; nur wenn wir das Bild „wie in einem Spiegel“ sehen, verschmelzen die vom Medium des Diptychons immer bereits getrennten Bildorte zu einem imaginierten Raumganzen.

Fazit

Die frühe flämische Malerei bedient sich des Rahmens *im* und *um* das Bild zur Konstitution ambivalenter Öffnungen wie Tür, Tor, Portal und Fenster. Der zum Fenster gewordene Bilderrahmen verkörpert ein doppelbödiges Bildinstrument – besonders im Zwiegespräch mit dem

Spiegel -, das den neuartigen, hochmimetischen Duktus sakraler Tafelbilder zunächst *begründet*, um diesen potenziell wieder *aufzuheben*. Die dem Diptychon Nieuwenhove eingeschriebene Bildstruktur läuft am Ende auf eine Selbstbefragung des Mediums hinaus: ein durchaus *selbstbewusstes Bild* im Sinne Stoichitas also. Dessen mediale Eigenschaften als kleinformatiges, zur Privatandacht bestimmtes Diptychon - das Öffnen und Schliessen der Bildtafeln - sind dabei in einen umfassenden Bedeutungshorizont von Sichtbarmachung und Verbergung, Enthüllung und Verschleierung, eingeschrieben. Ziel ist es letztendlich, die simulierte visuelle Präsenz, ja die uneingeschränkte Verfügbarkeit des Heiligen im Bild immer zugleich mit der Erfahrung eines Entzugs seitens des Betrachters einhergehen zu lassen.

¹ Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagen, 1992 (1978), S. 84.

² Bereits in der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts imitiert der Bilderrahmen nicht selten die konkrete architektonische Form des gotischen Fensters (mit der schräg verlaufenden Unterkante, dem Wasserschlag), um damit der Metapher des Bildes als einem Fensterdurchblick physischen Ausdruck zu verleihen.

³ Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München: Wilhelm Fink, 1998, S. 46.

⁴ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 (1966), S. 300-310.

⁵ Stoichita (Anm. 3), S. 46.

⁶ Eine Wortbildung Klaus Krügers aus dessen Monografie *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München: Wilhelm Fink, 2001.

⁷ Johanna Scheel, *Das altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis*, Berlin: Gebr. Mann, 2014, S. 69.

⁸ Siehe Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, hrsg. Von Stephan Kemperdick, Köln: Dumont, 2006.

⁹ Zur Rekonstruktion von Georg Simmels einflussreicher Theorie des Rahmens siehe Markus Klammer, „Kommentar zu ‚Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren‘ von Louis Marin“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Hamburg: Felix Meiner, 2016, S. 99-108.

¹⁰ Klammer (Anm. 9), S. 103.

¹¹ Das Bildbeispiel figuriert in Krüger (Anm. 6), S. 50f.

¹² So etwa in den Terzen der *Très Riches Heures du Duc de Berry*: „Paradisi porta per Evam cunctis clausa est, et per beatam Mariam virginem iterum patefacta est.“, zitiert nach Lynn F. Jacobs, *Opening doors. The early Netherlandish triptych reinterpreted*, Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2012, S. 5.

¹³ Siehe Reindert L. Falkenburg, „Hans Memling’s van Nieuwenhove diptych: the place of prayer in early Netherlandish painting“, in: John Oliver Hand und Ron Spronk (Hrsg.), *Essays in context. Unfolding the Netherlandish diptych*, Cambridge: Harvard University Art Museums, 2006, S. 93-109, hier: S. 97.

¹⁴ Siehe Jacobs (Anm. 11), S. 5.

¹⁵ Ebd., S. 5f.

¹⁶ Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler*, München: C.H.Beck, 1996, S. 137.

¹⁷ Man begibt sich keineswegs auf interpretatorisches Glatteis, wenn man eine starke strukturelle Affinität zwischen den Klappmechanismen des mehrfach aufklappbaren Fensters und dem mittels Scharnieren beweglichen Triptychon beobachtet – einmal abgesehen davon, dass der originale Rahmen ohnehin auf das gotische Fenster anspielt. Ziehen wir zusätzlich in Betracht, dass es sich bei „Diptychon“ und „Triptychon“ um neuzeitliche Wortschöpfungen handelt, die im 15. Jahrhundert beide als „Tafelbild mit Türen“ (Jacobs (Anm. 11), S. 2) bezeichnet wurden, so erhärtet sich der strukturelle Zusammenhang von mehrteiligem Tafelbild und Fensteröffnung. Die Flügel eines Triptychons als Türen aufzufassen, die geöffnet, visuell betreten und wieder geschlossen werden wollen, dies steht nach Lynn Jacobs in engem Konnex mit dem mittelalterlichen Verständnis des mehrteiligen Tafelbildes als Medium der Epiphanie und Enthüllung.

¹⁸ So zum Beispiel in einem Inventar Margaretes von Österreich zu einem Triptychon Rogier van der Weydens und Hans Memlings: „Ung petit tableaul d’ung Dieu de pityé estant es bras de Nostre Dame: ayant deux *feulletz* dans chascun desquelz y a ung ange et dessus les dits *feulletz* y a une annunciate de blanc et noir.“, zitiert nach Jacobs (Anm. 11), S. 3; Hervorhebung von Robert Knöll.

¹⁹ Hans Belting, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München: C.H.Beck, 2010, S. 95f.

²⁰ Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München: Wilhelm Fink, 2002, S. XIII.

²¹ 1. Kor 13,12, zitiert nach Horst Wenzel, *Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter*, Berlin: Erich Schmidt, 2009, S. 68; Einschub von Robert Knöll.

²² Wenzel (Anm. 20), S. 70.

²³ Siehe ebd., S. 14.

²⁴ Siehe David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin: Reimer, 2008, S. 185.