

## 15./16. JAHRHUNDERT

Felix Thürlemann

# Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins

Die Debatte um die Existenz oder Nichtexistenz des Meisters von Flémalle ist ein klassisches Beispiel für eine jener wissenschaftlichen Streitfragen, die, nachdem sie lange im Zentrum des Interesses standen, plötzlich aus dem Gesichtsfeld der Forscher verschwinden. Meist liegt der Grund für das Verebben der Diskussion weniger darin, daß eine der beiden Parteien die andere mit ihren Argumenten überzeugt hätte, als in der Ermüdung der Kontrahenten.

In fast allen Nachschlagewerken wird heute die im Jahre 1909 von Georges Hulin de Loo vorgeschlagene Identifikation des Meisters von Flémalle mit Robert Campin, dem Lehrer Rogier van der Weyden, übernommen<sup>1</sup>. Die vor allem von Emile Renders 1931 mit Vehemenz vertretene Gegenthese aber, wonach es sich bei den unter dem Notnamen »Meister von Flémalle« gruppierten Gemälden um das Frühwerk von Rogier van der Weyden handle, wird kaum mehr ernstgenommen<sup>2</sup>. Meist wird dabei die Tatsache verschwiegen, daß Max J. Friedländer, der seinerzeit unbestritten größte Kenner der altniederländischen Malerei, sich gegen Ende seines Lebens Renders' Meinung angeschlossen hat<sup>3</sup>. Die Gründe, die Friedländer zu seinem Sinneswandel veranlaßten, sind, wie ich darlegen möchte, auch heute noch triftig. Die Debatte um den Meister von Flémalle ist eingeschlafen, sie kann nicht wirklich als entschieden betrachtet werden.

Es soll hier die These vertreten werden, daß das noch immer ungelöste Problem im wesentlichen das Resultat einer alten Fehlzuschreibung ist, die noch von den heutigen Forschern fast ausnahmslos unbefragt übernommen wird: die Annahme, die berühmte Madrider

Kreuzabnahme (*Farbtafel I*) sei ein Werk Rogier van der Weydens. Diese Fehlzuschreibung vor allem hatte zur Folge, daß bisher weder für Rogier van der Weyden noch für seinen Lehrer Robert Campin ein in sich stimmiges Œuvre zusammengestellt werden konnte<sup>4</sup>.

Im Zusammenhang mit der Neuzuschreibung der Madrider Kreuzabnahme soll auch eine Neubewertung der Zeichnung mit der Grabtragung Christi im Louvre (*Farbtafel II*) vorgenommen werden, die kompositorisch mit der Kreuzabnahme im Prado eng zusammenhängt und die üblicherweise als eine Kopie nach einer verlorenen Altartafel Rogier van der Weydens betrachtet wird. Vorerst aber muß der Verlauf der Forschung, müssen die wichtigsten Argumente der beiden Parteien im Meister-von-Flémalle-/Rogier-van-der-Weyden-Streit, die sich bis zuletzt unversöhnlich gegenüberstanden, rekapituliert werden.

## Der Streit um den Meister von Flémalle

Als sich gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts die ersten Kunsthistoriker daran machten, die altniederländische Malerei wissenschaftlich zu untersuchen, waren für die Gründerepoche nur noch zwei Künstlernamen allgemein präsent, die zudem mit falschen Prädikaten überliefert wurden: Jan van Eyck als »Erfinder der Ölmalerei« und Rogier van der Weyden als dessen »Schüler«<sup>5</sup>.

Es ist aufschlußreich, den langwierigen Prozeß zu verfolgen, der in den folgenden Jahrzehnten zur Wiedergewinnung zusätzlicher Künstlerfiguren und ihrer Werke führte. Zwei

Personenkreise waren daran beteiligt: auf der einen Seite die Kenner, die den Bestand der überlieferten Gemälde und Skulpturen in immer feinere Gruppen unterteilten, denen sie aber, da die Werke selten signiert waren, erfundene »Notnamen« beilegen mußten; auf der anderen Seite die Lokalhistoriker, die in den Stadtarchiven immer neue Künstlernamen entdeckten, diesen jedoch fast nie erhaltene Werke zuordnen konnten. Nur in wenigen Fällen gelang es schließlich, einen von den Kennern erfundenen Notnamen durch den archivarisch überlieferten Namen des Künstlers zu ersetzen<sup>6</sup>.

### *Eine Künstlerfigur der Kenner: der Mérode-Meister oder Meister von Flémalle*

In dem 1887 erschienenen Aufsatz »La Renaissance au musée de Berlin« weist Wilhelm von Bode auf einen Künstler hin, »den bislang noch niemand bemerkt« habe und dem er fünf Gemälde zuschreibt<sup>7</sup>. Drei von ihnen, das Mérode-Triptychon – nach Bode das Hauptwerk des Meisters –, die Salting-Madonna und das Londoner Frauenporträt<sup>8</sup>, werden noch heute zum Kernbestand jenes Malers gezählt, der bald darauf Mérode-Meister oder Meister der Mausefallen und schließlich Meister von Flémalle getauft wurde. Hingegen verwundert aus heutiger Sicht die Generationszuweisung Bodes, der den Maler als »einen der bemerkenswertesten Nachfolger Jan van Eycks und Rogier van der Weydens« betrachtete.

Bodes stolze Behauptung, niemand habe vor ihm den Meister als eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit erkannt, trifft jedoch nicht zu. Schon dreißig Jahre früher hatte Johann

David Passavant unter dem Namen »Roger van der Weyden der Jüngere« eine Gruppe von sechzehn Werken zusammengestellt, als deren Kernstücke er die drei Flémaller Tafeln und das Fragment des Schächers in der von ihm betreuten Städelschen Kunstsammlung sowie – überraschenderweise – die Madrider Kreuzabnahme betrachtete<sup>9</sup>. Der Titel seiner Werkliste »Verzeichniss der Gemälde des Roger van der Weyden d. J., welche ich durch Selbstanschauung mit seiner Kreuzabnahme aus Löwen, jetzt in Spanien, von ihm selbst gefertigt erkannt habe« weist darauf hin, daß für ihn die Madrider Kreuzabnahme sogar als Ausgangspunkt für die Gruppierung diene.

Passavant hatte das Pech, daß sich die Figur »Roger van der Weydens des Jüngeren«, unter dessen Namen er seine Liste veröffentlichte, aufgrund von Archivforschungen bald endgültig als ein durch eine Flüchtigkeit Vasaris kreierte Phantom herausstellte<sup>10</sup>. Damit aber war der Gruppierung Passavants der Grund entzogen.

Im Jahre 1893 erweiterte Henri Hymans in seinem Aufsatz »Le Musée du Prado« die von Wilhelm von Bode sechs Jahre zuvor zusammengestellte Werkgruppe<sup>11</sup>. Aus dem Prado fügte er folgende Gemälde hinzu: die Verkündigung und die Vermählung Mariens, die beiden Werl-Flügel und den Triumph der Kirche<sup>12</sup>; aus anderen Sammlungen: die Marien am Grabe (Sammlung Cook, jetzt Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam), die Mannalese (Douai) und das Magdalena-Fragment (London) sowie – mit Fragezeichen – die Verkündigung (Louvre)<sup>13</sup>. Zusammen betrachtet handelt es sich nach heutigen Erkenntnissen um eine sehr inkohärente Gruppierung, die Wilhelm von Bodes prägnanten kennerschaftlichen Ansatz vollständig verwässert hat. Kein einziges der von Hymans der Gruppe Bodes hinzugefügten Gemälde kann heute noch als Arbeit des Meisters von Flémalle gelten<sup>14</sup>.

Als Hugo von Tschudi fünf Jahre später seine monographische Studie »Der Meister von Flémalle« veröffentlichte, die noch heute die Forschung prägt, nahm auch er die meisten der von Hymans dem Meister zugeschriebenen Werke aus dem Prado in sein Verzeichnis auf, fügte ihnen aber die vier Werke aus dem Städel, das Schächerfragment und die drei Flémaller Tafeln, nach denen er den Maler neu benannte, hinzu<sup>15</sup>. Damit ergänzte Tschudi die von Bode zusammengestellte und von Hymans erweiterte Werkliste um die Werke, die den Kern der älteren Liste Passavants ausmachten. Mit einer wichtigen Ausnahme allerdings: gerade die Madrider Kreuzabnahme, die für Passavant als Ausgangspunkt der Gruppierung diene, fehlt bei Tschudi. Das Werk galt unterdessen aufgrund einer Notiz im Werk des Löwener Lokalhistorikers Johannes Molanus und eines von Carl Justi 1886 publizierten Eintrags

in einem spanischen Inventar als dokumentarisch gesichertes Werk Rogier van der Weydens<sup>16</sup>.

*Drei Künstlernamen der Archivare:  
Robert Campin, Rogier van der Weyden  
und Jacques Daret*

Unter den Dokumenten, die die Archivare zu jener Zeit entdeckten, stießen einige aus dem Stadtarchiv von Tournai bei den Kunsthistorikern auf besonderes Interesse. Sie besagten, daß ein gewisser *Rogelet de le Pasture* Schüler eines ortsansässigen Malers namens Robert Campin war. Da aus anderen, in Brüssel aufbewahrten Dokumenten hervorging, daß der nachmals berühmte Rogier van der Weyden aus Tournai stammte, lag der Schluß nahe, daß es sich bei *Rogelet de le Pasture* um die französische Namensform von Rogier van der Weyden handelte und daß dieser also nicht, wie Vasari und van Mander berichteten, Schüler Jan van Eycks gewesen, sondern aus der Schule von Tournai hervorgegangen war<sup>17</sup>.

Parallel zu *Rogelet de le Pasture* wurde im Register der Lukas-Gilde von Tournai ein weiterer Schüler Robert Campins genannt: Jacquellotte (Jacques) Daret. Zu diesem fanden sich zahlreiche weitere Dokumente, die es dem Historiker Maurice Houtart 1908 erlaubten, dem Künstler eine kleine Monographie zu widmen<sup>18</sup>. Daret, dem Mitschüler Rogiers, und ihrem gemeinsamen Lehrer Robert Campin aber konnte damals noch kein einziges Werk zugeschrieben werden.

*Hulin de Loo entdeckt ein Werk Darets  
und identifiziert den »Meister von Flémalle«  
mit Robert Campin*

Dies war die Ausgangslage, als es Georges Hulin de Loo 1909 aufgrund einer ingeniosen Verknüpfung von drei bereits publizierten archivarischen Quellen gelang, eine Gruppe von Gemälden als sichere Werke Jacques Darets zu bestimmen<sup>19</sup>. Es handelt sich um die Flügel eines Altars, den dieser 1434, kurz nach seinem Ausscheiden aus der Werkstatt seines Lehrers Robert Campin, für den Abt des Benediktinerklosters St. Vaast in Arras, Jean du Clercq, schuf und von dem Hulin zu diesem Zeitpunkt drei von vier Flügeln mit Szenen aus dem Marienleben kannte (vgl. Abb. 2, 3)<sup>20</sup>. Diese Werke Darets aber wiesen sowohl eine enge stilistische Verwandtschaft mit den traditionell Rogier van der Weyden zugeschriebenen Werken als auch mit den unter dem Notnamen Meister von Flémalle gruppierten Gemälden auf. Da Hulin in den Werken des Meisters von Flémalle zuvor nicht bemerkte archaische Züge erkannte, konnte er den zusätzlichen Schluß ziehen, daß der »Meister von Flémalle« nicht wie zuvor allgemein angenommen ein Nachfolger Rogier van der Weydens, sondern der gemeinsame Lehrer von Rogier und Jacques

Daret, nämlich Robert Campin aus Tournai, gewesen sein mußte<sup>21</sup>. Als Hulin zwei Jahre später die vierte, noch fehlende Tafel des Marienaltars von St. Vaast fand, bestätigte dies die Richtigkeit seiner Identifikation<sup>22</sup>. Die neu entdeckte Tafel Darets (Abb. 3) erwies sich als eine vereinfachende Variation über eine Komposition, die seit Hugo von Tschudis Studie von 1898 allgemein dem Meister von Flémalle zugeschrieben wurde: der Geburt Christi in Dijon (Abb. 1).

*Emile Renders bekämpft Hulings These*

Nach 1928 hat der belgische Kunsthändler Emile Renders eine schon vor ihm mehrfach geäußerte Gegenthese zu Hulings Vorschlag mit geradezu missionarischem Eifer, der nur vor dem Hintergrund des belgischen Kulturstreites verstanden werden kann, wieder aufgegriffen. Danach hat es einen Meister von Flémalle in Wirklichkeit nie gegeben. Bei den unter diesem Notnamen gruppierten Gemälden handle es sich um das Frühwerk Rogier van der Weydens. Damit aber sei auch die von Hulin vorgeschlagene Identifikation des Meisters von Flémalle mit Robert Campin aus Tournai hinfällig.

Diese These verbreitete Renders in mehreren Aufsätzen und in dem 1931 publizierten zweibändigen Werk »La solution du problème Van der Weyden – Flémalle – Campin«, das vor allem durch den systematischen Einsatz von vergleichenden Abbildungen als Mittel der Argumentation bemerkenswert ist<sup>23</sup>. Renders vergleicht in seinem Buch – auf analoges Format gebracht und, falls nötig, seitenverkehrt reproduziert – Hände, Köpfe, Füße, Körper und Landschaftsdetails aus den beiden, traditionell Rogier van der Weyden und dem Meister von Flémalle zugeschriebenen Werkgruppen, um aufzuzeigen, daß es unmöglich sei, sie zwei verschiedenen Künstlern zuzuweisen (Abb. 4).

Auf den ersten Blick erinnert dieses Verfahren, das auf dem Herauslösen von Details beruht, an die von Giovanni Morelli entwickelte Methode zur wissenschaftlichen Fundierung des kennerschaftlichen Urteils. Die Analogie ist jedoch nur oberflächlich. Morelli setzt den Vergleich von Einzelheiten immer in beide Richtungen, differentiell und synthetisch, ein: einerseits um individuelle künstlerische Handschriften voneinander zu unterscheiden, andererseits um verschiedene Werke einem gleichen Künstler zuzuweisen. Renders hingegen verzichtet gänzlich auf das, was das Zentrum der kennerschaftlichen Tätigkeit ausmacht, Händescheidung. Worin sich das Schaffen des von ihm konstituierten Groß-Rogier von dem anderer Maler der Zeit abhebt, wird von ihm nicht gefragt. So war es für Edouard Michel ein leichtes, Renders' Vorgehen *ad absurdum* zu führen. Er zeigte auf, daß bei Anwendung des

gleichen, ausschließlich synthetischen Vergleichsverfahrens der 1399 oder 1400 geborene Rogier van der Weyden nicht nur in seiner Frühzeit die Werke des Meisters von Flémalle, sondern in seiner Spätzeit auch noch die Werke des 1494 verstorbenen Hans Memling geschaffen haben müßte<sup>24</sup>.

Renders versuchte jedoch, seine These nicht nur mit Hilfe des Detailvergleichs zu beweisen. Er hob auch auf die Schwierigkeiten ab, die sich ergeben, wenn man die archivarischen Dokumente, die Rogier (oder Rogelet) de le Pasture nennen, auf eine einzige Person beziehen will. Er verwies vor allem auf den scheinbaren Widerspruch zwischen zwei Dokumenten, der der Forschung noch heute zu schaffen macht: Im ersten, auf den 17. November 1426 datierten, wird ein Rogier de le Pasture mit dem Titel »maistre« belegt, in einem zweiten wird der gleiche Name für den Schüler von Robert Campin verwendet, der bei diesem erst ein Jahr später, am 5. März 1427, die Lehre antritt, um sie nach fünf Jahren, am 1. August 1432, als Meister abzuschließen<sup>25</sup>.

Nach Renders bezieht sich der in den beiden Texten genannte Name auf zwei verschiedene Personen, beides aus Tournai gebürtige Maler, von denen der eine – der 1426 als Meister betitelt Rogier de le Pasture – Schüler von Jan van Eyck in Lille gewesen und mit dem berühmten späteren Stadtmaler von Brüssel zu identifizieren sei, während der andere Roger de le Pasture – der 1427 und 1432 zusammen mit Jacques Daret im Gildenregister von Tournai erwähnte – seine Lehre beim »Dekorationsmaler« Robert Campin absolviert habe, um später, als unbedeutende Figur, keinerlei Spuren mehr in den Archiven zu hinterlassen<sup>26</sup>.

Im Jahre 1941 hat Friedrich Winkler die von Renders vertretene These kritisch unter die Lupe genommen und mit Bezug auf die von Hulin identifizierte Werke Jacques Daret's wie folgt zusammengefaßt: »Daret war nicht nur Nachfolger oder Nachahmer der frühen, in Brügge oder sonstwo außerhalb Tournai (nach Renders) entstandenen Bilder des berühmten Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden aus Tournai, sondern er war fast gleichzeitig Mitschüler eines Namensvetters desselben, der auch aus Tournai stammte und ungefähr gleichaltrig war. Der große Rogier van der Weyden oder de le Pasture ist um 1399/1400, Daret um 1403, der Mitschüler Rogier de le Pasture bei Campin schwerlich viel später geboren. Hier wird das Ungereimte zum Unsinn.«<sup>27</sup>

Winklers Aufsatz trägt den Titel »Flémalle-Meister-Dämmerung?« und war im Grunde nicht gegen Renders, sondern gegen Max J. Friedländer gerichtet. Dieser hatte 1931 unter dem gleichen Titel, aber noch ohne Fragezeichen, einen kurzen Aufsatz veröffentlicht, in dem er sich überraschenderweise als Parteigän-

ger Renders' zu erkennen gab<sup>28</sup>. Es war aber nicht Friedländers Charakterzug der »großmütigen Toleranz«, der – wie Panofsky vermutet – den großen Connoisseur zum Anhänger der fragwürdigen Thesen Renders' werden ließ<sup>29</sup>. Für Friedländer war es, je länger er sich in die Originale vertiefte, um so weniger vorstellbar, daß das Frankfurter Schächerfragment einerseits (*Abb. 37*) und die Madrider Kreuzabnahme andererseits (*Farbtafel I*) – wie es die traditionellen Zuschreibungen wollten – von zwei verschiedenen Malern geschaffen sein könnten<sup>30</sup>. Da für Friedländer die Zuschreibung der Madrider Kreuzabnahme an Rogier van der Weyden aufgrund der historischen Dokumente unbezweifelbar schien, bot ihm die Rendersche These einen willkommenen Ausweg aus dem Dilemma.

Renders war, wie erwähnt, nicht der erste, der die Meister-von-Flémalle-Werkgruppe als frühe Arbeiten Rogier van der Weydens betrachtete. Vor ihm taten dies Eduard Firmich-Richartz und Paul Jamot<sup>31</sup>. Jamot argumentierte dabei im Grunde gleich wie Friedländer drei Jahre nach ihm. Er stellte fest: »parmi les tableaux aujourd'hui attribués au Maître de Flémalle, les plus beaux et les plus caractéristiques sont justement ceux qui se rapprochent le plus de ce chef-d'œuvre«, nämlich die Madrider Kreuzabnahme<sup>32</sup>. Die Werke, die der Kreuzabnahme vor allem nahestanden, waren auch für ihn »les admirables panneaux conservés à l'Institut Staedel de Francfort«, die drei Flémaller Tafeln und das Schächerfrag-

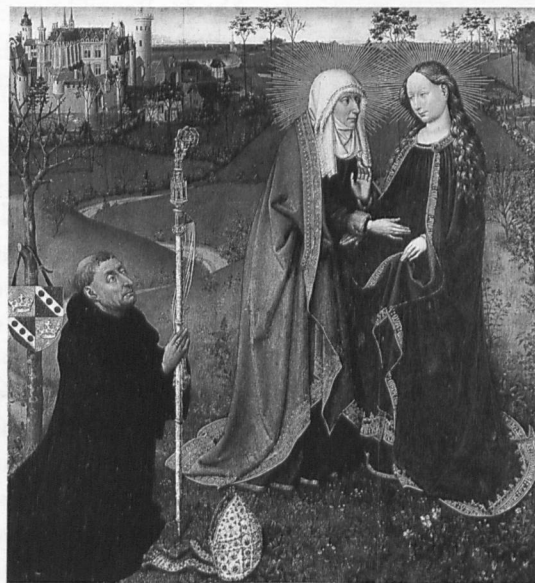
ment<sup>33</sup>. Damit schließt sich der Kreis: Passavants, »Roger van der Weyden d.J.« zugeschriebene Werkgruppe bestand im Kern aus eben diesen Werken im Madrider Prado und im Frankfurter Städel.

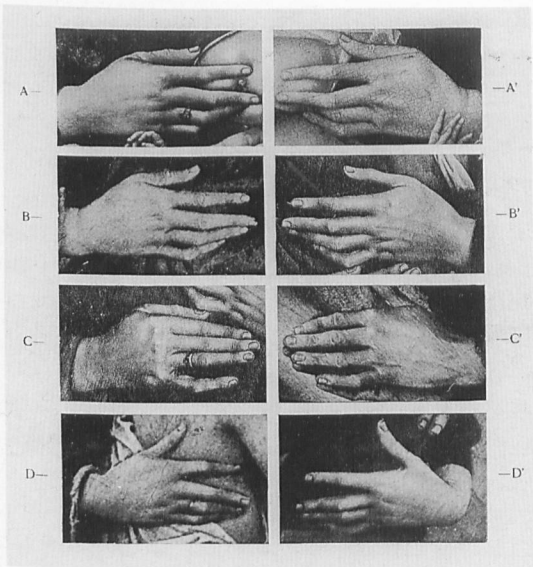
Kurz gesagt: Hulin's Identifikation des Meisters von Flémalle mit Robert Campin behält, obwohl sie bloß auf einem indirekten Indizienbeweis beruht, ihre Überzeugungskraft. Wie Winkler und andere gezeigt haben, ist Renders' Hypothese, wonach Rogier van der Weyden, der spätere Stadtmaler von Brüssel, nicht mit dem gleichnamigen Schüler Campins identisch gewesen sei, unhaltbar. Schließlich ist es, nachdem in der Zwischenzeit zwei um 1415 entstandene Frühwerke Robert Campins, des Meisters von Flémalle, entdeckt worden sind – das Seilern-Triptychon (*Abb. 35*) und das Johannes-Fragment<sup>34</sup> – noch unwahrscheinlicher geworden, daß Rogier van der Weyden auch die ganze, dem Meister von Flémalle zugeschriebene Werkgruppe geschaffen haben könnte. Andererseits spricht die immer wieder beobachtete außerordentliche Nähe der Frankfurter Tafeln zur Madrider Kreuzabnahme ge-

1 Robert Campin, Geburt Christi  
Dijon, Musée des Beaux-Arts

2 Jacques Daret, Visitation mit Stifter Jean du Clercq, 1434  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin –  
Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

3 Jacques Daret, Geburt Christi, 1434  
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza





4 Emile Renders, *La solution du problème*  
Van der Weyden – Flémalle – Campin, Tafel 14

gen die Aufteilung in die beiden traditionellen Werkgruppen. Die von Friedländer, aber auch von anderen Kennern vorgebrachten Reserven haben demnach noch heute ihre Gültigkeit.

Es verstärkt sich der Verdacht, daß das Dilemma von einer irrigen Zuschreibung der Madrider Kreuzabnahme herrühren könnte. So ist zu fragen: Wie groß ist der Wert der Dokumente, die die Altartafel aus Löwen mit dem Namen Rogier van der Weydens in Verbindung bringen?

## Die Madrider Kreuzabnahme und Rogier van der Weyden

Die Madrider Kreuzabnahme (*Farbtafel 1*) ist heute in fast jeder Kunstgeschichte als eines der zentralen Werke der Malerei des 15. Jahrhunderts im Norden mit der Legende »Rogier van der Weyden« abgebildet. In spezialisierten Studien wird das Werk aufgrund seiner Nähe zu den Robert Campin zugeschriebenen Werken als eines der ältesten erhaltenen Gemälde Rogiers möglichst früh angesetzt und als erster Geniestreich betrachtet. Stutzig machen müßte aber, daß der Maler ihn in seinem ganzen späteren Schaffen nicht mehr wiederholen sollte. Untersucht man die Dokumente näher, stellt man fest: Die Zuschreibung der Kreuzabnahme an Rogier ist alt, doch kann sie nicht bis in die Entstehungszeit des Gemäldes zurückverfolgt werden.

### Kritik der Dokumente

Der älteste datierte Text, der die Madrider Kreuzabnahme mit einem Maler namens Rogier in Verbindung bringt, ist ein spanisches Inventar aus dem Jahre 1574, eine Liste der Gemälde, die Philipp II. damals an den Esco-

rial überweisen ließ. Die Kreuzabnahme wird darin zusammen mit zwei Flügeln ausführlich beschrieben, wobei auch die Namen des Malers und der früheren Besitzerin des Werks genannt werden: »de mano de Maestre Rogier, que solía ser de la Reyna María«<sup>35</sup>. In einem Inventar der Gemälde im Palast El Pardo von 1564 wird noch kein Malername gegeben<sup>36</sup>, ebensowenig in einem späteren, 1576 datierten Dekret, wo aber der Herkunftsort des Gemäldes, »de Lobaina [Löwen]«, erwähnt ist<sup>37</sup>.

Auch im ältesten bekannten Text, der sich auf die Kreuzabnahmetafel bezieht, erscheint der Name des Künstlers nicht. Es handelt sich um den gedruckten Bericht über eine Reise in die Niederlande, die der Kämmerer Vicente Álvarez als Begleiter König Philipps II. im Jahre 1548 unternahm<sup>38</sup>. Bei der Beschreibung des Schlosses Binche, der Residenz der Maria von Ungarn, der spanischen Statthalterin in den Niederlanden, wird auch die Kapelle erwähnt, in der sich »ein Gemälde der Kreuzabnahme« befand. Der Autor bemerkt dazu: »Es war das beste Stück im ganzen Schloß und sogar, wie ich glaube, in der ganzen Welt. Denn ich habe in jenen Gegenden viele gute Bilder gesehen, doch keines, das gemalt war, kam ihm mit seiner Natürlichkeit und Frömmigkeit gleich. Dieser Meinung waren alle, die es gesehen haben. Das Altargemälde ist, wie man mir sagt, vor mehr als 150 Jahren gemalt worden und befand sich in Löwen. Von dort ließ es die Königin Maria kommen und gab dafür eine fast ebenso gute Kopie, die genau nach der Vorlage und von guter Hand gemacht war. Dennoch hatte ihr das Original viel voraus.«<sup>39</sup>

Die Angaben, die sich Álvarez zum Gemäl-

de beschaffen konnte, sind ungewöhnlich präzise. Er nennt die annähernd richtige Entstehungszeit und den Herkunftsort sowie die Umstände, unter denen Maria von Ungarn in seinen Besitz gelangte. Um so mehr fällt auf, daß der Name des Künstlers nicht erwähnt wird. Es ist wohl wenig wahrscheinlich, daß der Verfasser des Berichts den Autor des in seinen Augen »besten Gemäldes [...] der ganzen Welt« verschwiegen hätte, wäre es ihm gelungen, dessen Namen in Erfahrung zu bringen.

Der Name Rogiers erscheint ein zweites Mal in der vor 1570 verfaßten, vorerst unpublizierten Löwener Lokalgeschichte des Johannes Molanus. Molanus präzisiert den originalen Aufstellungsort des Werkes als den Hochaltar der Kapelle der Löwener Schützengilde, die der Muttergottes geweiht war, und gibt Michael Coxcie als den Maler an, der im Auftrag von Maria von Ungarn die Kopie herstellte, die in Löwen an die Stelle des Originals trat<sup>40</sup>. Molanus' Angaben zum Künstler müssen aber deshalb kritisch betrachtet werden, weil er ihn als Bürger von Löwen, »civis et pictor Lovaniensis«, bezeichnet und ihm auch den Edelheeraltar in der St.-Peters-Kirche (*Abb. 10f.*) zuweist, die Kopie eines anonymen lokalen Meisters nach dem berühmten Werk in der Kapelle der Schützengilde<sup>41</sup>. Als Carel van Mander gut dreißig Jahre später seine Lebensbeschreibungen der niederländischen Künstler publiziert, wiederholt er im wesentlichen Molanus' Angaben, bereichert sie aber mit der anekdotischen Zugabe eines Schiffbruchs bei der Überführung des Originals nach Spanien<sup>42</sup>.

Ein letztes frühes Dokument, in dem der Name Rogiers mit der Madrider Kreuzabnah-



5 Cornelis Cort, *Stich nach der Kreuzabnahme der Löwener Bogenschützen, 1565*  
Sammlung Veste Coburg

7 Rogier van der Weyden, Werl-Altar, Stifter-Flügel  
Madrid, Prado6 Rogier van der Weyden, Maria mit Kind  
Wien, Kunsthistorisches Museum

me verbunden ist, wurde noch nicht genannt: Es ist der 1565 datierte, seitenverkehrte Nachstich des Werkes von Cornelis Cort (Abb. 5), der folgenden Vermerk trägt: »M. Rogerij Belgae inuentum«<sup>43</sup>. Wie es bei Nachstichen damals bereits die Norm war, hatte der Stecher den Namen des Erfinders der Komposition zu nennen. Was Cort in Erfahrung bringen konnte, war: ein Meister Rogier, der aus den Südniederlanden (Belgien) stammte, habe sie geschaffen.

Was kann aus diesen Dokumenten geschlossen werden? Mit Sicherheit nur, daß es um 1565, etwa 130 Jahre nachdem die Kreuzabnahme entstanden ist, in Löwen eine Tradition gab, wonach das Werk von einem »Meister Rogier« stamme. Die Angaben zu Herkunft und Wirkungsstätte des Malers sind dabei unsicher (»civis Lovaniensis« bei Molanus, »Belgae« bei Cornelis Cort). Die gleiche Tradition muß dem spanischen Königshaus, dem neuen Besitzer des Werkes, spätestens 1574 bekannt geworden sein. Es ist aber fraglich, ob der Name »Rogier« schon 1548 mit der Altartafel verbunden war, als Maria von Ungarn sie in der Kapelle ihres Landschlösses in Binche aufbewahrte.

Es braucht nicht weiter betont zu werden, daß diese ältesten Angaben zum Schöpfer der Madrider Kreuzabnahme keinen wirklichen dokumentarischen Wert haben, der eine sichere Zuschreibung garantieren könnte. Es ist irreführend, wenn das Werk zusammen mit der Kreuzigung im Escorial in zwei neueren Publikationen als »die einzigen authentifizierten Werke der Gruppe Rogier van der Weyden« bezeichnet wird<sup>44</sup>. Der Abstand von etwa 130 Jahren zwischen der Entstehung des Gemäldes und der ersten Nennung des Namens des Künstlers ist zu groß. Es genügt, zwei verwandte Beispiele in Erinnerung zu rufen. 1598, nur siebenzig Jahre nach dem Tode von Mathis Gothart Nithart mußte der kunstsinnige Kaiser Rudolf II. seinen Amtsleuten die Anweisung geben, sie sollten herauszufinden versuchen, »wie der Maler, so die Altartafeln in Isenheim gemalt, geheißsen habe«<sup>45</sup>. Noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Altar meist als Arbeit Dürers betrachtet. Ein zweites Beispiel: Im Jahre 1588 schenken die Behörden der Stadt Löwen König Philipp II. eine Madonnatafel. Das Werk, das seit Friedländer als sicheres Werk von Bernard van Orley gilt, wurde bei dieser Gelegenheit auf der

Rückseite mit einer Beschriftung versehen, die es als Arbeit von Jan Gossaert, der wie van Orley erst fünfzig Jahre zuvor verstorben war, auswies<sup>46</sup>.

#### Der Stil der Unterzeichnung

Seit einiger Zeit werden im Bereich der altniederländischen Malerei immer häufiger die mit Infrarotphotographie und Infrarotreflektographie wieder sichtbar gemachten Unterzeichnungen herangezogen, um die früher ausschließlich über die Untersuchung der malerischen Oberfläche gewonnenen kennerschaftlichen Urteile sicherer abzustützen. Die beiden Verfahren haben es bisher vor allem erlaubt, originale Werke aufgrund von Differenzen zwischen der Unterzeichnung und der Ausführung als solche zu erkennen und von Kopien nach der entsprechenden Komposition abzuheben<sup>47</sup>. Kürzlich hat eine von J. R. J. van Asperen de Boer geleitete Forscherequipe eine großangelegte Untersuchung abgeschlossen, die den traditionell dem Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden zugeschriebenen Werkgruppen gewidmet ist<sup>48</sup>. Der Anspruch der Autoren war es, die Zuschreibungen, die gerade für diese beiden Maler besonders umstritten sind, auf eine solidere Grundlage zu stellen.

Der neuen Untersuchung können aber, gerade was die Madrider Kreuzabnahme betrifft, keine wirklichen Ergebnisse entnommen werden. Die Autoren betrachten diese Tafel und die große Kreuzigung im Escorial als zwei dokumentarisch gesicherte Werke Rogier van der Weydens (»authenticated« works)<sup>49</sup> und versuchen mit ihrer Hilfe, die zeichnerische Handschrift Rogiers als Grundlage für die Untersuchung aller übrigen Werke zu bestimmen. Dazu ist zu bemerken, daß die Kreuzigung im Escorial, wie die Kreuzabnahme, ebenfalls erst im spanischen Inventar von 1574 mit Rogier in Verbindung gebracht wird. Die Lage ist jedoch für dieses Werk insofern besser, als das Inventar zusätzlich die Angabe macht, es stamme aus der Kartause von Brüssel, und zwei zeitgenössische Dokumente belegen, daß Rogier zur Kartause von Scheut enge Beziehungen hatte und dem Kloster zu einem unbekanntem Zeitpunkt Bilder schenkte<sup>50</sup>.

Beim Vergleich der Unterzeichnungen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme müssen die Autoren mit Überraschung feststellen, daß diese im Grunde nichts miteinander zu tun haben<sup>51</sup>. Die Unterzeichnung der Kreuzigung hat mit ihren dichten, regelmäßig gesetzten, feinen Parallelschraffuren etwas Pedantisches; die Unterzeichnung der Kreuzabnahme ist hingegen sehr sparsam eingesetzt, sie ist fast ausschließlich linear und in der Strichführung sehr viel freier<sup>52</sup>. Vor allem die Gesichter von Nikodemus und Johannes (Abb. 27) sind mit ungewöhnlich virtuos geführten breiten Pinselstri-



8 Rogier van der Weyden, Miraflores-Altar. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

chen vorbereitet. Im ganzen Werk Rogier van der Weydens, gerade auch im Frühwerk, gibt es keine Unterzeichnung, die mit jener der Madrider Kreuzabnahme, was Freiheit und Virtuosität der Strichführung betrifft, vergleich-

bar wäre. Andererseits gibt es keine Gründe, die eine Zuschreibung der Unterzeichnung an Robert Campin ausschließen würden. Wenn die Unterzeichnung fast keine der für Campin charakteristischen Kreuzschraffuren aufweist,

kann dies daher rühren, daß die Komposition, vor allem der Faltenwurf der Figuren, mit separaten Zeichnungen bis ins letzte Detail vorbereitet war und die Unterzeichnung bei dieser ungewöhnlich großen Komposition im we-

9 Rogier van der Weyden, Johannes-Altar. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



sentlichen nur noch die Funktion einer »mise en place« hatte.

#### *Eyckische Elemente in Rogiers Frühwerk*

In der bisherigen kunstgeschichtlichen Literatur war man gezwungen, die Madrider Kreuzabnahme als Frühwerk Rogier van der Weydens zu betrachten, damit man ihre Sonderstellung im Gesamtwerk oder – falls man an Rogiers Ausbildung bei Robert Campin glaubte – die auffallende stilistische Nähe des Werks zu den Arbeiten seines Lehrers einigermaßen befriedigend erklären konnte. Um nur zwei Autoritäten anzuführen: Friedländer setzt die Kreuzabnahme im Werke Rogiers »so früh wie möglich an«<sup>53</sup>, und Panofsky datiert sie um etwa 1435<sup>54</sup>. Beide Kunsthistoriker aber akzeptieren als Frühwerk Rogier van der Weydens auch das Madonnatäfelchen in Wien (Abb. 6).

Nach Panofsky ist dieses noch in der Werkstatt Campins, etwa 1430 bis 1432, entstanden<sup>55</sup>. Das Wiener Täfelchen zitiert jedoch in den Steinfiguren des gemalten Rahmens deutlich den Genter Altar, womit 1432 als das frühest mögliche Entstehungsjahr feststeht<sup>56</sup>. Damit aber wäre es nur wenige Jahre vor der Kreuzabnahme, die aber überhaupt keine eyckischen Elemente aufweist, geschaffen worden.

Die Wiener Madonna steht jedoch gerade mit ihren eyckischen Zitat im Frühwerk Rogier van der Weydens nicht allein da. Rogier hat sich, nachdem er 1432 von der Malergilde Tournais zum Freimeister ernannt worden war, in einer ersten selbständigen Schaffensphase auffallend stark an genau datierbaren Arbeiten Jan van Eycks orientiert. Die Pariser Verkündigung setzt, wie schon mehrfach fest-

gestellt, die Arnolfini-Hochzeit von 1434 voraus. Die Tafel mit dem hl. Lukas, der die Madonna zeichnet, übernimmt das kompositorische Gesamtschema der wahrscheinlich 1435 entstandenen Rolin-Madonna<sup>57</sup>.

Zu den drei genannten »eyckischen« Werken ist jetzt auch der Stifterflügel des 1438 datierten Werl-Altars mit dem bildparallelen Konvexspiegel, in dem sich wie bei der Arnolfini-Hochzeit zwei Männer – diesmal zwei Mönche – reflektieren, hinzuzuzählen (Abb. 7). Die Werl-Flügel galten seit dem 1893 publizierten Aufsatz von Hymans bis zur Monographie von Martin Davies unbefragt als Arbeiten des Meisters von Flémalle<sup>58</sup>. In seiner monographischen Studie zu diesem Maler bemerkte Hugo von Tschudi eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der rechten Hand Johannes' des Täufers im Stifterflügel des Werl-Altars und



10 Robert Campin (Kopie nach),  
Edelbeer-Triptychon,  
geschlossener Zustand  
Löwen, St. Peter

11 Robert Campin (Kopie nach),  
Edelbeer-Triptychon,  
geöffneter Zustand





1 Robert Campin (hier zugeschrieben), Kreuzabnahme. Madrid, Prado

der rechten Hand des auferstandenen Christus in der rechten Tafel des Miraflores-Altars (Abb. 8), die – wie er zweifellos richtig erkannte – nicht auf Zufall beruhen kann. Da ihm die Stellung der Hand nur im Falle des auferstandenen Christus »zweckmäßig« erschien, deutete er die Ähnlichkeit so, daß der Meister von Flémalle im Werl-Altar Rogier van der Weyden, den Tschudi noch als Vorgänger des Flémallers betrachtete, imitiert habe<sup>59</sup>. Gleichzeitig ergab sich für ihn daraus ein überraschend früher *terminus ante quem* von 1438 für den Miraflores-Altar.

An dieser Beurteilung des Verhältnisses zwischen den beiden Werken wurde im allgemeinen auch noch festgehalten, nachdem Hulin de Loo das Generationsverhältnis umgekehrt und den Meister von Flémalle mit Robert Campin, dem Lehrer Rogier van der Weydens, identifiziert hatte. Die Werl-Flügel galten jetzt als Beweis dafür, daß Robert Campin, dessen Arbeiten gerade wegen ihrer Originalität und ihres Erfindungsreichtums berühmt waren, gegen Ende seines Lebens von den Werken seines

»genialen Schülers« Rogier so beeindruckt war, daß er diesen in einzelnen Details sklavisch zu imitieren begann<sup>60</sup>.

1981 publizierte Rainald Grosshans die Unterzeichnungen zur Berliner Fassung des Miraflores-Altars (Abb. 8), wodurch entgegen der zuvor allgemein verbreiteten Annahme diese gegenüber der auf Granada und New York verteilten Fassung sich eindeutig als das Original Rogiers erwies<sup>61</sup>. Dabei zeigte sich auch, daß die gekrümmten Finger der rechten Hand des auferstandenen Christus in ausgestreckter Haltung unterzeichnet waren. Grosshans zog hieraus den Schluß, daß die Hand Christi mit gekrümmten Fingern von Rogier im Verlaufe der malerischen Ausführung des Miraflores-Altars erfunden worden sei und daß dieser Altar, wie es bereits Hugo von Tschudi postuliert hatte, vor dem Werl-Altar entstanden sein müsse.

Überraschenderweise ist aber, wie die neue Publikation zu den Unterzeichnungen im Werke Rogiers und des Meisters von Flémalle zeigt, auch die rechte Hand Johannes' des Täu-

fers im Werl-Altar mit gestreckten Fingern unterzeichnet<sup>62</sup>. Daß in beiden Werken das gleiche charakteristische Vorgehen zur Anwendung gelangt ist, kann nur so gedeutet werden, daß die Werl-Flügel vom gleichen Maler stammen wie der Miraflores-Altar, also von Rogier van der Weyden. Dieser hat die beiden Hände mit gestreckten Fingern unterzeichnet und dann – wahrscheinlich unter Verwendung der gleichen Modellstudie – in der komplexen Haltung malerisch ausgeführt.

Mit der notwendig gewordenen Neuzuschreibung der 1438 datierten Werl-Flügel hat das »eyckische« Frühwerk Rogiers, in das sie sich zwanglos integrieren lassen, klarere Konturen gewonnen, und dessen Verhältnis zum Werk Robert Campins kann nun präziser gefaßt werden.

Betrachten wir eine der frühen Arbeiten Rogiers genauer, das Wiener Madonnatäfelchen (Abb. 6). Durch das Motiv der *Maria lactans* und den Brokatvorhang, der den Bildgrund abschließt, ist die kleinfigurige Madonna Rogiers mit der Flémaller Madonnatafel (Abb. 13)





12 Robert Campin,  
Trinitarische Pietà  
Frankfurt,  
Städelsches Kunstinstitut



13 Robert Campin,  
Maria lactans  
Frankfurt,  
Städelsches Kunstinstitut

verwandt. Gleichzeitig weist sie oben einen mit einem Maßwerk verzierten gemalten Rahmen auf wie die Madrider Kreuzabnahme (*Farbtafel I*). Diese Motivanalogien bedeuten aber vorerst nichts weiter, als daß der Maler der Wiener Madonna, der allgemein als Rogier van der Weyden betrachtet wird, aus der Schule Campins hervorgegangen ist. Die Art und Weise, wie Rogier das gemalte Rahmenwerk in diesem Frühwerk einsetzt, verweist hingegen bereits auf eine eigenständige künstlerische Position, die für sein ganzes späteres Schaffen Gültigkeit behalten wird. Während in der Madrider Kreuzabnahme (*Farbtafel I*) das Maßwerk mit der ästhetischen Grenze<sup>63</sup> zusammenfällt und so die vordere Bildebene markiert, innerhalb der die dargestellten Figuren gefangen bleiben, hat Rogier den gemalten Rahmen durch eine zusätzliche Hohlkehle zu einem autonomen räumlichen Register ausgebaut, das zwischen der Bildwelt, der Welt der dargestellten Figuren, und der Welt des Betrachters vermittelt. Anders als in der Kreuzabnahme reicht der Mantel der Madonna über den durch das Maßwerk angezeigten vorderen Abschluß des Kastenraums in die von den Grisaille-Figuren besetzte Zwischenzone des simulierten Rahmenwerks hinein. Genau dieses Gestaltungsschema wird in zwei späteren Werken Rogiers, in dem vor 1445 geschaffenen Miraflores-Altar (*Abb. 8*) und dem späten Johannes-Altar (*Abb. 9*), wieder aufgenommen. Dabei erlangt die durch die Grisaille-Rahmung gebildete Zwischenzone eine immer größere Bedeutung, bis sie schließlich im Johannes-Altar den Hauptfiguren fast vollständig Platz bieten kann. Parallel dazu wird der im Madonnatäfelchen vorgegebene Kastenraum sukzessive aufgelöst.

Auch stilistisch ist das Maßwerk des Madonnatäfelchens, das übrigens auf der rechten

Seite aus Platzmangel seltsam verzeichnet ist, eng verwandt mit dem ebenfalls sehr dünn aufgefaßten, fragil wirkenden Maßwerk des Miraflores-Altars. Das im Verhältnis nicht größere, aber sehr viel kräftiger wirkende, in starken kurvigen Gegenbewegungen geführte Maßwerk der Madrider Kreuzabnahme (*Farbtafel I*) verrät hingegen eine ganz andere künstlerische Persönlichkeit<sup>64</sup>.

Das Ergebnis ist klar: Es gibt keine Möglichkeit, die Madrider Kreuzabnahme in das Frühwerk Rogier van der Weydens einzuordnen, das auffallend stark durch eyckische Zitate geprägt ist. Hingegen ist, wie von unvoreingenommenen Kennern immer wieder festgestellt wurde, die Kreuzabnahme aufs engste verwandt mit den reifen Arbeiten Robert Campins, vor allem mit den drei Flémaller Tafeln und dem Schächerfragment im Städel. Die Madrider Kreuzabnahme ist kein einmaliger jugendlicher Geniestreich Rogier van der Weydens; sie ist, viel wahrscheinlicher, Robert Campins malerisches Hauptwerk aus seiner reifen Schaffenszeit.

### Die Madrider Kreuzabnahme: Versuch einer Rekonstruktion der originalen Erscheinung

Im allgemeinen wird angenommen, daß die Madrider Kreuzabnahme (*Farbtafel I*) nicht als isolierte Tafel konzipiert war und auf dem Altar der Kapelle der Löwener Bogenschützen im ursprünglichen Zustand Flügel aufwies. Bereits 1886 hat Carl Justi die Beschreibung publiziert, die anlässlich der Überweisung des Werkes im Jahre 1574 an den Escorial erstellt worden war<sup>65</sup>. Bei dieser Gelegenheit – und nur hier – werden zwei mit der Kreuzabnahme verbundene Flügel erwähnt, die heute verloren sind. Entsprechend dieser Beschreibung zeigte

offenbar einer der Flügel auf der Innenseite die vier Evangelisten mit je einem Spruchband und der andere die Auferstehung Christi. Diese Flügelinnenseiten werden im Dokument, ebenso wie die Mitteltafel mit der Kreuzabnahme, »Maestre Rogier« zugeschrieben. Die Flügelaußenseiten hingegen, in Grisaille gemalt, werden als Werk des im 16. Jahrhundert tätigen Spaniers Juan Fernández Mudo bezeichnet.

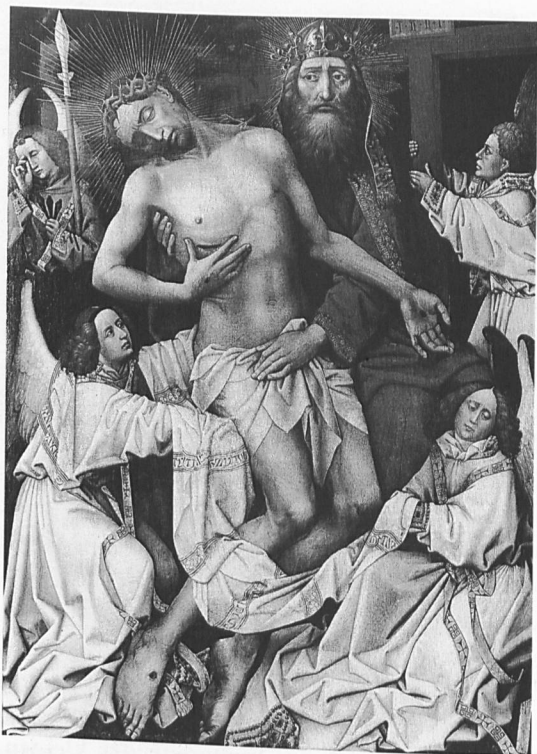
Vieles an den hier beschriebenen Flügeln mutet merkwürdig an. Einmal die Angabe, daß ursprünglich nur die Innenseiten bemalt gewesen seien und die Außenseiten von einem spanischen Maler stammten<sup>66</sup>. Beispiellos in der frühen niederländischen Malerei wäre auch – wenn die obige Interpretation des Dokumentes richtig ist – das ungewöhnliche, asymmetrische Bildprogramm der Flügelinnenseiten gewesen.

Hélène Verougstraete-Marcq hat vermutet, daß die Flügel, wenn sie niederländisch waren, einer späteren Epoche angehört haben könnten als die Mitteltafel, da außen unbemalte Flügel mit Beginn des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden häufig sind<sup>67</sup>. Dafür spricht auch die Tatsache, daß in der oben zitierten ausführlichen Beschreibung der Kreuzabnahme durch Vicente Álvarez im Jahre 1548, als sie sich noch im Besitz von Maria von Ungarn auf Schloß Binche befand, keine Flügel erwähnt werden. Es ist somit unwahrscheinlich, daß die im spanischen Dokument von 1574 beschriebenen Flügel die originalen gewesen sein könnten.

### Das Edelheer-Triptychon: eine veränderte Kopie nach dem Löwener Kreuzabnahme-Altar

Für die Rekonstruktion der ursprünglichen Flügel des Löwener Kreuzabnahme-Altars spielt das Edelheer-Triptychon, das nach einer Inschrift auf 1443 oder früher datiert werden kann, eine entscheidende Rolle (*Abb. 10, 11*)<sup>68</sup>. Beim Edelheer-Triptychon handelt es sich um die älteste erhaltene Kopie der Kreuzabnahme-Tafel in Madrid. Der Kopist hat die Vorlage insofern vereinfacht wiedergegeben, als er auf die Erhöhung verzichtete und für die Mitteltafel ein rechteckiges Format wählte. Dabei hat er den Kastenraum im Verhältnis zu den Figuren vergrößert. Die Form der ursprünglichen Flügel der Vorlage kann somit aus der Kleinkopie nicht abgeleitet werden. Hinzu kommt, daß die Flügelinnenseiten des Edelheer-Triptychons, die das Auftraggeberpaar zusammen mit ihren Namensheiligen und ihren Kindern zeigen, auch was den Inhalt der Darstellung betrifft eine Eigenschöpfung des Kopisten sein müssen<sup>69</sup>.

Aufschlußreicher sind die schlecht erhaltenen Außenseiten der Flügel (*Abb. 10*). Beide zeigen in einer Steinnische auf Sockeln stehen-



14 Schüler von Robert Campin, Trinitarische Pietà  
Löwen, Städtisches Museum

de simulierte Skulpturen in Grisaille-Malerei. Der linke (ikonographisch rechte) Flügel stellt die Gruppe der trinitarischen Pietà, begleitet von zwei Engeln dar. Der mit *MISERICORDIA* bezeichnete Engel hält eine Lilie in den Händen, der mit *IVSTICIA* bezeichnete ein Schwert.

Der rechte Flügel zeigt, spiegelsymmetrisch ausgerichtet zu Christus in den Armen von Gottvater, Maria als Schmerzensmutter in den Armen von Johannes. Diese Zusammenstellung der trinitarischen Pietà mit der Maria-Johannes-Gruppe ist ungewöhnlich und, soweit mir bekannt, zuvor nicht belegt. Durch die Verbindung der biblischen, aus der Kreuzigungsdarstellung entnommenen Maria-Johannes-Gruppe mit der Notgottes-Gruppe wird die theologische Bedeutung des Opfertodes Christi, des Gottes und Menschensohnes, unterstrichen, gleichzeitig aber für den Gläubigen im Hinblick auf einen identifizierenden Nachvollzug des Leidens Christi wirksam vermittelt. Die symmetrische Stellung der Muttergottes kann nämlich als Ausdruck der *compassio* mit ihrem Sohn verstanden werden, wodurch sie für den gläubigen Betrachter zur vorbildhaften Identifikationsfigur wird.

Die Gestaltung der beiden simulierten Skulpturengruppen ist von höchster Qualität und geht zweifellos nicht auf den wenig begabten Maler des Edelheer-Altars zurück. Auch bei ihnen muß es sich um Kopien handeln. Beide Gruppen verraten auch noch in ihrem fragmentarischen Erhaltungszustand deutlich den mächtigen Draperienstil von Robert Campin. Auch durch die Art, wie die Grisailen als Simulation wirklicher Steinmetzarbeiten aufgefaßt sind, erweisen sich die beiden Gruppen als

enge Verwandte der Tafel mit der trinitarischen Pietà im Städel (Abb. 12).

Die beiden Darstellungen der trinitarischen Pietà unterscheiden sich in der Haltung der Figuren. Bei der Grisaille auf dem Edelheer-Triptychon hat Christus die Knie nach innen gerichtet, und er zeigt seine Seitenwunde mit der Rechten statt mit der Linken. Die andere Hand ist so ausgebreitet, daß auch ihre Wunde für den Betrachter gut sichtbar wird. Auch die Art, wie Gottvater seinen Sohn hält, ist in der Edelheer-Grisaille komplexer (mit der Linken hält er das Lententuch seines Sohnes zusammen), so daß die Edelheer-Fassung als eine Weiterentwicklung der Flémalle-Fassung durch den gleichen Künstler, Robert Campin, verstanden werden kann.

Mit der Edelheer-Gruppe ist die trinitarische Pietà im Löwener Stadtmuseum (Abb. 14) eng verwandt, die Christus in der gleichen Haltung, Gottvater jedoch in einer etwas unklaren Position sitzend zeigt. Das Werk, das aus der St.-Peters-Kirche stammt und ursprünglich die Mitteltafel eines Triptychons war, ist nicht, wie lange angenommen wurde, eine Kopie nach einem Original Robert Campins, sondern das Pastiche eines seiner Schüler. Dieser hat offensichtlich die Grisaille, die auch für die Edelheergruppe als Vorlage diente, in Fleischfarben umgesetzt und durch weitere Figuren ergänzt, die, wie der Engel mit der Lanze links, zum Teil ebenfalls Werken Campins entnommen sind<sup>70</sup>.

Die trinitarische Pietà auf dem Diptychon in St. Petersburg (Abb. 15) kann als eine korrigierte Neufassung der Komposition durch den gleichen Schüler Campins betrachtet werden. In beiden Werken hat der aufrecht gehaltene, frontal zum Betrachter ausgerichtete Kopf von Gottvater genau den gleichen Ausdruck. Eine letzte Gestaltung der trinitarischen Pietà, jene auf dem Rückklaken des Paramentenschatzes des Ordens vom Goldenen Vlies (Abb. 16), geht hingegen wieder auf einen Entwurf Campins zurück. Sie ist wahrscheinlich die letzte in der Reihe der drei erhaltenen originalen Kompositionen Campins mit der trinitarischen Pietà<sup>71</sup>.

#### Die Werktagsseite des Altars der Bogenschützen

Röntgenaufnahmen der Flügel des Edelheer-Triptychons haben gezeigt, daß im Verlauf des Malprozesses mehrere Änderungen vorgenommen worden sind<sup>72</sup>. So war für die beiden in Grisaille gemalten Skulpturengruppen ursprünglich nicht eine rechteckige, sondern eine



15 Schüler von Robert Campin, Trinitarische Pietà  
St. Petersburg, Ermitage

oben abgerundete Nische vorgesehen. Darüber hinaus hatte auch die linke Nische mit der trinitarischen Pietà unten eine Hohlkehle. Diese Änderungen lassen sich so erklären, daß der Maler erst im Verlaufe des Malprozesses sich dafür entschied, die beiden Engelsfiguren zu Füßen der Pietà-Gruppe einzufügen und deshalb die Nischen vergrößert hat. Die enge, oben abgerundete Nischenform hat wahrscheinlich jener der Vorlage entsprochen.

Wie bereits Hélène Verougstraete-Marcq vermutet hat, handelt es sich bei den beiden Engeln mit Lilie und Schwert ebenfalls um Ko-



16 Robert Campin (Entwurf), Trinitarische Pietà,  
Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vlies,  
Mittelbild des Rückklakens  
Wien, Kunsthistorisches Museum,  
Weltliche Schatzkammer



17 Vrancke van der Stockt, *Interzessionsbild Caltagirone*, Kirche S. Giorgio Vecchio

prien nach Figuren, die wie die beiden simulierten Skulpturengruppen die Flügel des originalen, für die Löwener Bogenschützen geschaffenen Altars schmückten<sup>73</sup>. Zwei Kompositionen aus der Schule Rogier van der Weydens beweisen, daß die beiden Engel zum gleichen ikonographischen Kontext gehörten wie die trinitarische Pietà und die Maria-Johannes-Gruppe: der um 1460/1475 entstandene gestickte Schild eines Chormantels im Historischen Museum Bern<sup>74</sup> und eine Vrancke van der Stockt zugeschriebene Tafel mit dem Gnadenstuhl im sizilianischen Caltagirone (Abb. 17). Die Tafel in Sizilien zeigt das gleiche Figureninventar wie die Grisailen des Edelheer-Triptychons, hat ihm aber noch die hl. Magdalena hinzugefügt.

Der *Misericordia*-Engel mit der Lilie und der *Justicia*-Engel mit dem Schwert stammen aus der Ikonographie des Jüngsten Gerichtes. Verbunden mit den beiden auf dem Edelheer-Triptychon dargestellten Skulpturengruppen ergeben sie eine kohärente Aussage: der Opfertod Christi ist als Bedingung dafür dargestellt, daß der Sünder am Jüngsten Tag dank der Fürbitte der Muttergottes und der von ihr exemplarisch vorgelebten *imitatio Christi* gerettet werden kann.

Wie aber waren auf den Außenseiten der verlorenen Flügel des Bogenschützen-Altars die im Edelheer-Triptychon kopierten Gri-

saille-Figuren verteilt? Grundsätzlich können zwei Varianten erwogen werden: Der Altar hatte ursprünglich zwei Flügel mit jeweils einer schmalen Erhöhung oben, die bei geschlossenem Zustand den Mittelteil bedeckten; oder aber der Altar besaß, nach einem mehrfach belegten Typus, nicht zwei, sondern sechs Flügel, je zwei große unten und je einen kleinen oben<sup>75</sup>. Vieles spricht dafür, daß die Madrider Kreuzabnahme dem zweiten Typus entsprechend mit sechs Flügeln versehen war.

Es ist wahrscheinlich, daß auch auf dem Original jeder der beiden in Nischen eingestellten simulierten Skulpturengruppe eine hochrechteckige Tafel entsprach. Nun fällt auf, daß diese Gruppen im Gegensatz etwa zur Flémaller Gnadenstuhlgruppe (Abb. 12) auf Sockeln stehen. Dies ist ein Indiz dafür, daß sich zu ihnen ursprünglich zwei Stifterfiguren in anbetender Haltung gesellten, die sie seitlich rahmten. Die Tatsache, daß bei beiden Skulpturengruppen die Hauptfiguren nach außen gerichtet sind, macht diese Annahme noch wahrscheinlicher. Hinzu kamen im oberen Register die beiden kleinen Tafeln mit den Engelsfiguren, die wahrscheinlich auch in Nischen, aber nicht auf Sockeln standen (siehe *Rekonstruktion*, Abb. 18). Die Außenseite des Altars der Bogenschützen hat demnach wohl sehr ähnlich ausgesehen wie die Außenseite des von Nicolas Rolin gestifteten Polyptychons in Beaune (Abb. 19) und war wohl auch eng verwandt mit dem untersten Register der Außenseite des Genter Altars, bei dem ebenfalls zwei auf Sockel gesetzte Steinfiguren von einem Stifterpaar gerahmt werden (Abb. 20).

Wenn meine Rekonstruktion der Außenseite des Altars der Löwener Bogenschützen zutrifft, stellt sich die Frage nach dem zeitlichen Verhältnis dieses Werkes zum Genter Altar. Da die Werktagsseite des Genter Altars einen kompositen Charakter aufweist, deren einzelne Register einander nicht gegenseitig voraussetzen, liegt es nahe, den hier rekonstruierten, kohärenteren Aufbau des Löwener Altars als die originale Erfindung zu betrachten, an dem sich später auch Rogier van der Weyden für den Weltgerichtsalter in Beaune orientierte. Damit wäre für den Löwener Altar, den ich Robert Campin zuschreibe, ein *terminus ante quem* von 1432 gegeben. Dies würde bedeuten, daß das Altarwerk noch vor dem Ausscheiden von Jacques Daret und Rogier van der Weyden aus Campins Werkstatt geschaffen worden ist.

#### *Die Feiertagsseite des Altars der Bogenschützen*

Was aber war auf der Innenseite der kleinen Flügel dargestellt? Es fällt auf, daß auf den meisten alten Wiederholungen der Kreuzabnahmeszene des Löwener Altars – außer es handle sich bei ihnen um genaue Repliken im 1:1-Format – ein vollständiges Kreuz dargestellt ist, das vielfach an den Enden deutlich die Löcher zeigt, in denen die Nägel, die Christi Hände durchbohrten, gesteckt haben. Dies ist etwa der Fall für das Edelheer-Triptychon (Abb. 10), für den Stich des Bandrollenmeisters<sup>76</sup>, die Kleinkopien von Joos van Cleve (Abb. 21) und Marcellis Coffermans<sup>77</sup> sowie den Stich von Cornelis Cort (Abb. 5). So ist es naheliegend anzunehmen, daß auf Campins



18 Robert Campin, *Altar der Löwener Bogenschützen, Werktagsseite (Rekonstruktion)*

19 Rogier van der Weyden, *Altar des Jüngsten Gerichts*, Werktagsseite  
Beaune, Hôtel-Dieu

Original ebenfalls ein vollständiges Kreuz dargestellt war und die Innenseiten der beiden kleinen Flügel die durchlöchernten äußeren Enden der Kreuzesarme zeigten (siehe *Rekonstruktion*, Abb. 23). Auf den Innenseiten der vier Flügel waren wohl am ehesten einzelne Heiligenfiguren dargestellt.

Ich halte es für wahrscheinlich, daß die kleinen und wahrscheinlich auch die großen Flügel entfernt worden sind, bevor der Altar in den Besitz der Maria von Ungarn gelangte. In der ausführlichen Beschreibung des Werkes von 1548, als es sich in der Kapelle ihres Landsitzes in Binche befand, sind keine Flügel mehr erwähnt, und bei den im spanischen Dokument von 1574 erwähnten Flügeln kann es sich nicht um die Originale gehandelt haben.

Die technischen Befunde schließen nicht aus, daß es sich bei den beiden Maßwerkverzierungen in den Ecken des überhöhten Teils der Tafel in Madrid, die die rechte Hand des Helfers auf der Leiter in verunklärer Weise überdecken (Abb. 22), um nachträgliche Ergänzungen handelt<sup>78</sup>. Sie könnten nach dem Entfernen der kleinen Flügel angebracht worden sein, um dem Werk dennoch eine ästhetische Geschlossenheit zu verleihen<sup>79</sup>.

#### Ungefaßte und gefaßte Skulptur

Entsprechend der hier entwickelten Rekonstruktion des Kreuzabnahme-Altars aus Löwen waren auf seiner Außenseite wie beim Genter Altar und dem Polyptychon des Jüngsten Gerichts in Beaune dargestellte Leben und dargestellte Kunst, in lebensechten Farben gehaltene Stifterfiguren und ungefaßte, grau in grau gemalte Skulpturen, miteinander konfrontiert<sup>80</sup>. Ebenso wichtig aber war ein anderer Gegensatz, der zwischen der Außenseite und der Innenseite des Altars. Die Madrider Kreuzabnahme (*Farbtafel I*) wird schon lange als die malerische Vortäuschung einer farbig gefaßten, in eine vergoldete Nische eingestellten Skulpturengruppe gedeutet. Wie die simulierten Steinskulpturen der Außenseite ist die zentrale Szene der Innenseite als malerische Darstellung einer plastischen Darstellung zu verstehen. Wenn man diese Sichtweise zugrunde legt, unterscheidet sich die Innenseite von den simulierten Skulpturen der Außenseite durch die zusätzliche farbige Fassung der Nische und der eingestellten Figuren. Dadurch steht die Festtagsseite ästhetisch auf einer hö-



20 Jan und Hubert van Eyck, *Genter Altar*,  
Werktagsseite. Gent, St. Bavo



21 Joos van Cleve,  
Kopie nach der Mitteltafel  
des Altars der  
Löwener Bogenschützen  
Philadelphia,  
Museum of Art,  
Johnson Collection

heren Stufe. Ungefaßte Skulpturen aus unedlem Stein waren in der Zeit der Spätgotik unüblich; sie wurden deshalb vom Betrachter als »unfertig« empfunden<sup>81</sup>.

Wenn der Altar aufgeschlossen wurde, erschien auf der Festtagsseite dieser Mangel aufgehoben. Dabei aber geschah etwas Unerwartetes. Eine mit malerischen Mitteln dargestellte gefaßte Skulptur – dieser Effekt ist bisher kaum präzise beschrieben worden – wirkt gewissermaßen realer als eine tatsächliche farbig gefaßte Skulptur. Sie wirkt wie eine Skulptur, deren Figuren zum Leben erweckt worden sind, oder, umgekehrt ausgedrückt, wie ein *tableau vivant*, wie eine Gruppe wirklicher Menschen, die mit angehaltener Bewegung vorgeben, ein Bild darzustellen.

Es besteht kein Zweifel, daß Robert Campin in dem für Löwen geschaffenen Altar, aber auch im Ensemble, zu dem die Flémaller Tafeln im Städel ursprünglich gehörten, mit diesem Effekt gespielt hat. Wenn die Graumalerei der Außenseite als *Skulptur im defizienten Zustand* wirkt, wirkt die Darstellung der Innenseite als eine Art von *Überskulptur*. Dadurch, daß die Malerei nicht mehr versucht, Leben direkt darzustellen, sondern zur Fiktion der Fiktion – Darstellung von Skulptur mit malerischen Mitteln – Zuflucht nimmt, entfernt sie sich paradoxerweise nicht vom Leben, sondern nähert sich ihm an.

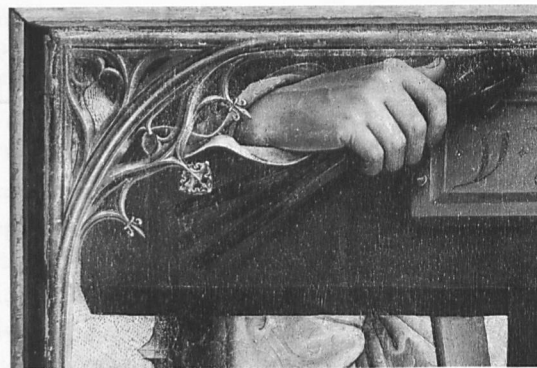
Für die Annahme, daß Robert Campin in den genannten Werken die beiden unterschiedlichen Modi der fingierten Fiktion als Register mit je unterschiedlichem Realitätsstatus aufgefaßt hat, spricht auch, daß er die ungefaßte Skulptur der Außenseite und die gefaßte Skulptur der Innenseite im Bezug auf die ästhetische Grenze des Bildes verschieden behandelt. Die simulierten ungefaßten Stein-

skulpturen, Darstellungen von Gegenständen der vertrauten Wirklichkeit, scheinen in die Welt der Betrachter hineinzugreifen. Die Vorderwand der Steinnischen ist der Bildfläche gleichgesetzt, so daß die vorkragenden Sockel der Skulpturen die Illusion erwecken, die ästhetische Grenze zu durchbrechen (*Abb. 10 und 12*). Dieser *Trompe-l'oeil*-Effekt ist deshalb möglich, weil hier die Malerei nicht vortäuscht, wirkliches Leben wiederzugeben. Die Wiedergabe der farbig gefaßten Skulptur auf der Innenseite aber mit der Darstellung der biblischen Szene, die ins Leben umzukippen droht, muß als eine von der zeitgenössischen Alltagswelt getrennte Realität vom Betrachter auf Distanz gehalten werden und bleibt deshalb innerhalb des mit der ästhetischen Grenze gleichgesetzten, mit Maßwerk verzierten Diaphragma-Rahmens eingeschlossen (*Farbtafel I*)<sup>82</sup>.

### Die Pariser Grabtragung: eine Entwurfszeichnung von Robert Campin

Das Cabinet des Dessins des Louvre besitzt eine ungewöhnlich qualitätvolle Federzeich-

22 Detail aus  
Farbtafel I

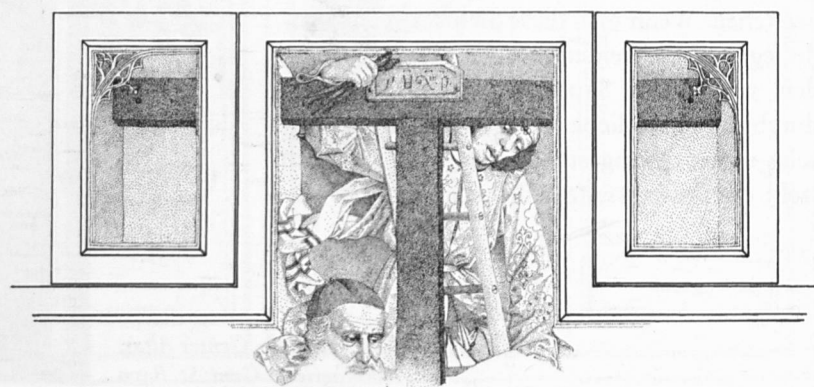


nung, die die Szene der Grabtragung Christi wiedergibt (*Farbtafel II*). Die Komposition ist aufgrund ihrer engen stilistischen Verwandtschaft mit der Madrider Kreuzabnahme seit jeher mit Rogier van der Weyden in Verbindung gebracht worden. In der älteren Forschung wurde bisweilen angenommen, das Blatt sei eine originale Entwurfszeichnung Rogier van der Weydens für eine Skulptur, während sich neuerdings die Meinung durchgesetzt hat, es handle sich um die zeichnerische Kopie nach der Mitteltafel eines verlorenen, von Rogier geschaffenen Altargemäldes, das eine ähnliche Gestaltung als simulierte Skulpturengruppe wie die Madrider Kreuzabnahme aufgewiesen habe<sup>83</sup>. Das für eine Altartafel ungewöhnliche Format mit der Senkung in der Mitte ist wohl dadurch zu erklären, daß sie auf einer Altarmensa vor einer Wand mit einem tief hinabreichenden Fenster stand<sup>84</sup>. Die in der Pariser Zeichnung bezeugte Komposition ist zudem in zahlreichen anderen Werken, in groß- und kleinformatigen Gemälden, in Holzskulpturen und Zeichnungen, von denen jedoch keines das ungewöhnliche Format des Pariser Blattes aufweist, überliefert (*vgl. Abb. 24, 25, 33*)<sup>85</sup>. Von all den Werken, die die Komposition wiedergeben, wird die Zeichnung im Louvre als das Zeugnis betrachtet, das dem verlorenen Original am genauesten entspricht.

#### *Eine Entwurfszeichnung, keine Kopie*

Die hier referierte, heute allgemein akzeptierte Charakterisierung des Pariser Blattes als Kopie nach einem verlorenen Gemälde kann nicht zutreffen. Der Federzeichnung ging eine Kohlevorzeichnung, die in einzelnen Stellen noch deutlich zu erkennen ist, voran. In der rechten oberen Ecke ist das Maßwerk, das auf der linken Seite zum Teil mit Hilfe eines Zirkels in

23 Robert Campin,  
Altar der Löwener  
Bogenschützen,  
Feiertagsseite,  
Detail (Rekonstruktion  
des ursprünglichen  
Zustandes)



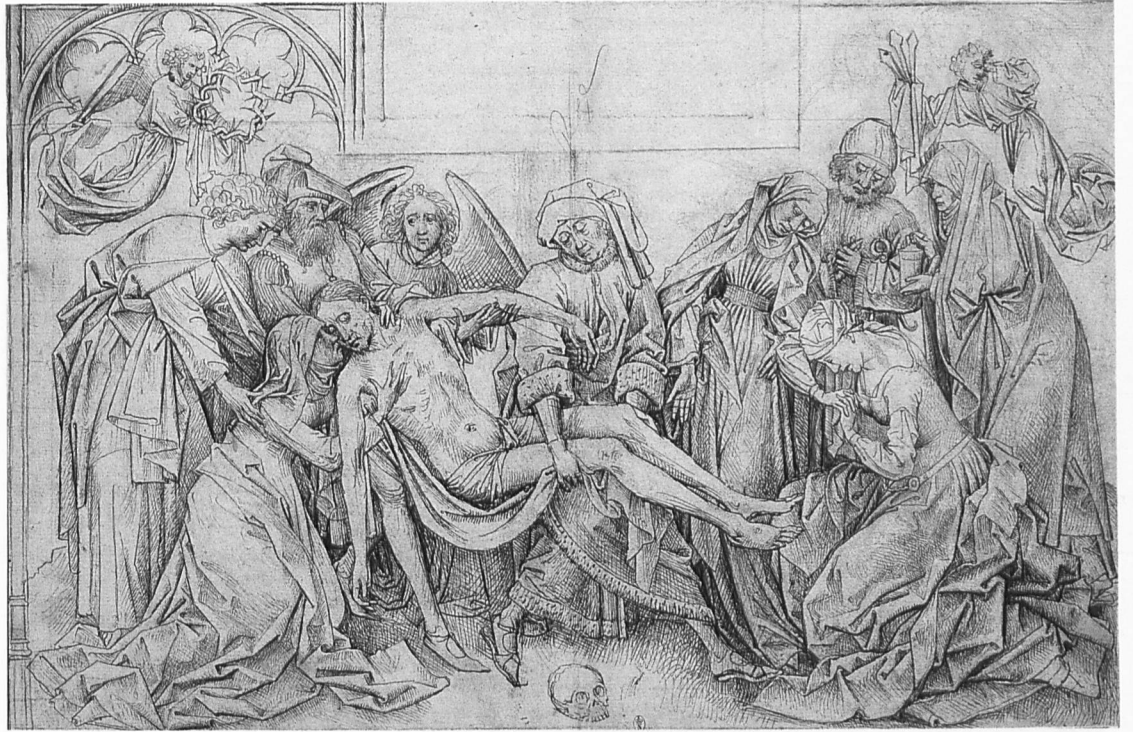
Tinte ausgeführt wurde, mit vielen, scheinbar unkoordinierten Kreislinien probierend vorbereitet worden. Es ist unwahrscheinlich, daß ein Zeichner, der sich an einer Vorlage hätte orientieren können, die rechte obere Ecke in so unpräziser Manier angelegt hätte.

Hinzu kommt, daß viele der Figuren mit gegenüber der Kohlevorzeichnung deutlich verschobenen Umrißlinien in Tinte ausgeführt sind. So waren die Konturen der stehenden Frau rechts von der Mitte und des Mannes rechts neben ihr höher und nach links verschoben angelegt. Dies gilt auch für die Mütze von Joseph von Arimathia auf der linken Seite, die deutlich höher vorgezeichnet war. Entscheidend aber ist folgende Beobachtung: In der Kohlevorzeichnung waren beide Flügelspitzen des Engels, der den linken Arm Christi stützt, nach rechts und nicht spiegelsymmetrisch gegeneinander gerichtet (Abb. 26). Der Schluß muß lauten: Das Blatt im Louvre ist eine originale Entwurfszeichnung.

Diese Feststellung wird durch zwei Besonderheiten gestützt, mit denen sich das Blatt von allen anderen Werken, die die gleiche Komposition wiedergeben, unterscheidet. Im gemalten Werk, auf das mit einer Ausnahme alle Kopien direkt oder indirekt zurückgehen, muß Johannes' Mantelschließe wesentlich größer und Magdalenas Gürtelschnalle in der Form einer Rosette ausgeführt gewesen sein (vgl. Abb. 24, 25, 33)<sup>86</sup>. Sonst aber scheint die Pariser Entwurfszeichnung der gemalten Fassung, so wie sie sich in den erhaltenen Kopien spiegelt, sehr genau entsprochen zu haben.

#### *Eine originale Zeichnung von Robert Campin*

Die Pariser Zeichnung (Farbtafel II) zeigt eine außergewöhnlich flexible Anwendung von Parallel-, vor allem aber Kreuzschraffuren, die in den verschiedensten Ausformungen – gleichsam immer wieder neu erfunden – einge-



II Robert Campin (hier zugeschrieben), Grabtragung Christi. Paris, Musée du Louvre

setzt werden, um die Volumen der Gewänder heraustreten zu lassen. In einzelnen Zonen, etwa im Rock der Magdalena, ist die Federzeichentechnik nur mit der hochentwickelten Radierungstechnik späterer Jahrhunderte vergleichbar. Der Volumenbildung durch Schraffur ist eine lineare Bestimmung der Faltenwürfe mit schnell gesetzten, gerundeten Hakenlinien vorausgegangen. (Im Chaperon des Nikodemus und in Magdalenas Haube sind diese noch rein zu erkennen.)

Die Federzeichnung ist ausgesprochen male- risch, auf eine kohärente Raumwirkung hin konzipiert. So sind einzelne Schraffuren, etwa bei der zwischen Nikodemus und Magdalena stehenden Frauenfigur, breitflächig, über die kleinteilige Faltenbildung hinaus geführt. Fast

ganz auf Kreuzschraffur wird bei der zarten Modellierung des Körpers Christi verzichtet.

Charakteristisch erscheint die zeichnerische Gestaltung der Standfläche, wo Schattenbereiche mit untereinander verwobenen, Grashalmen ähnlichen, krummen Strichen gebildet sind. Genau diese Art der Strichführung findet sich auch, durch Infrarotreflektogramme sichtbar gemacht, in den Bodenzonen bei der Salting-Madonna und dem Mérode-Triptychon (Abb. 29). Diese zeichnerische Konvention ist so individuell, daß kein Zweifel darüber bestehen kann, daß die Pariser Entwurfszeichnung mit der Grabtragung vom gleichen Künstler stammt, der die Salting-Madonna und das Mérode-Triptychon (Mitteltafel und rechter Flügel) geschaffen hat, nämlich von Robert Cam-

24 Meister von Frankfurt (Werkstatt),  
Kopie nach der Mitteltafel des Grabtragens-Altars von Robert Campin  
Malibu, Paul Getty Museum



25 Flandern, 2. Hälfte 15. Jahrhundert, Kopie nach der Mitteltafel  
des Grabtragens-Altars von Robert Campin. Eiche  
Detroit, Institute of Art





26 Detail aus Farbtafel II

pin<sup>87</sup>. Auch die Schraffuren, welche die Infrarot-Aufnahmen bei der Unterzeichnung des Gewandes des Engels in der Mitteltafel des Mérode-Triptychons zeigen (Abb. 28), sind mit jenen der Pariser Zeichnung eng verwandt.

Robert Campin aber war es meiner Meinung nach auch, der die Madrider Kreuzabnahme (Farbtafel I) geschaffen, das heißt konzipiert und zumindest mehrheitlich eigenständig ausgeführt hat. Es fällt auf, daß in der Pariser Zeichnung (Abb. 26) und in der Unterzeichnung der Madrider Kreuzabnahme für die Haare des Johannes (Abb. 27) die gleiche Abkürzung in Form von parallelen, wellenartig gebäumten Linien verwendet worden ist. Auch der Kopf des Joseph von Arimathia ist in beiden Fällen, trotz des ganz anderen Formats und der unterschiedlichen Technik, sehr ähnlich ausgeführt<sup>88</sup>. Beide, die Pariser Grabtragung und die Madrider Kreuzabnahme, können als Originale Robert Campins betrachtet werden.

Es ist anzunehmen, daß die Pariser Zeichnung ganz am Schluß der Vorbereitungsarbeiten für das entsprechende Gemälde stand und daß ihr sowohl eine große Anzahl von kompositorischen Entwurfszeichnungen als auch von Zeichnungen für Einzelfiguren nach dem lebenden Modell vorausgegangen sind. Daß Campin mit solchen Modellzeichnungen gearbeitet hat, ist gesichert. So ist der Oberkörper der Magdalena in der Madrider Kreuzabnahme (Farbtafel I) offensichtlich nach der gleichen Zeichnung ausgeführt worden wie in der Pariser Grabtragung (Farbtafel II). Ein anderes Beispiel belegt das Verfahren noch deutlicher und ist gleichzeitig ein Beweis dafür, daß solche Zeichnungen von den Schülern kopiert und von einer Werkstatt zur anderen weitergegeben worden sind. In einer spanischen Kopie nach einer verlorenen niederländischen, wahrscheinlich von Vrancke van der Stockt geschaffenen Kreuzabnahme (Abb. 30) ist Joseph von Arimathia mit der gleichen Schrittstellung und

in genau der gleichen Bekleidung dargestellt wie in der Madrider Kreuzabnahme (Farbtafel I). Die Figur des späteren Werkes kann jedoch nicht nach der Madrider Kreuzabnahme direkt kopiert sein, da das Detail des in den Gürtel hochgesteckten Überkleids – es ist in Campins Werk nicht verständlich – nur in der späteren Komposition vollständig dargestellt ist.

#### Rekonstruktion des Altars mit der Grabtragung

Im Jahre 1914 hat Friedrich Winkler eine Zeichnung mit der Kreuztragung Christi (Abb. 31) publiziert, die er mit der Pariser Grabtragung zusammenbrachte, und die seiner Ansicht nach als Kopie des einstigen linken Flügels betrachtet werden könne<sup>89</sup>. Erwin Panofsky hat diese These übernommen und die beiden Zeichnungen in seiner Monographie zur altniederländischen Malerei nebeneinander abgebildet<sup>90</sup>.

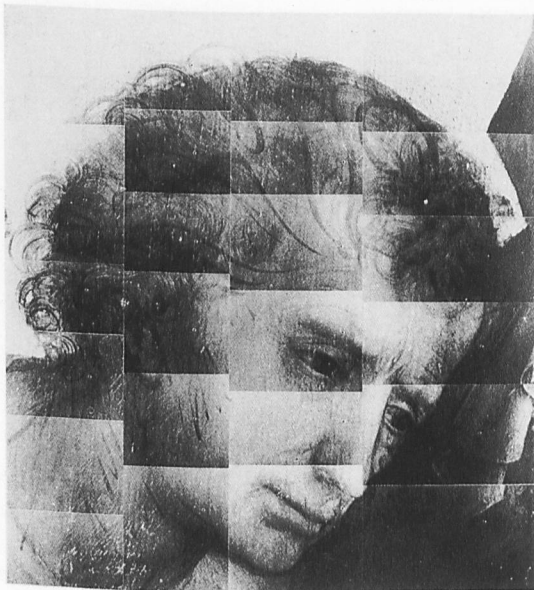
Auch die Kreuztragungsszene ist wie die Pariser Grabtragung in einem Schrein wiedergegeben. Doch kann es sich dabei nicht um eine getreue Kopie nach dem linken Flügel des Altars handeln, für den die Pariser Zeichnung einen letzten Entwurf für die Mitteltafel darstellt. Die simulierte Rahmung der Kreuztragung entspricht nicht jener der Zeichnung mit der Grabtragung. Zwischen dem mit Maßwerk verzierten inneren Stab und den Eckzwickeln hat der Zeichner der Kreuztragung eine breite Hohlkehle eingefügt. Dies zweifellos, um das illusionistische Spiel mit dem Kreuz, das in den Betrachtterraum hineinzuragen scheint, inszenieren zu können. Dieses Überschreiten der ästhetischen Grenze widerspricht jedoch den Gestaltungsprinzipien Campins<sup>91</sup>. Hinzu kommt die Beobachtung, daß auf der Zeichnung die Maria-Johannes-Gruppe, die eigentlich zur Ikonographie der Kreuzigung gehört, in spiegelsymmetrischer Umkehrung der Maria-Johannes-Gruppe auf dem Edelheer-Altar entspricht (Abb. 10). Bei diesem Werk handelt es

sich, wie oben ausgeführt, um eine Kopie nach einer der Grisailen des Löwener Kreuzabnahmealtars, eines anderen Werkes von Campin. Die ikonographisch ungewöhnliche Gruppierung des kreuztragenden Christus mit der Maria-Johannes-Gruppe geht jedoch nicht auf den Zeichner zurück. Sie ist bereits in einer Grisaille des simulierten Rahmenwerks auf der Mitteltafel des Miraflores-Altars von Rogier van der Weyden nachzuweisen (Abb. 41)<sup>92</sup>. Für eine Rekonstruktion der Innenseite des linken Flügels des Grabtragungsaltars kann das von Winkler publizierte Blatt keinen sicheren Anhaltspunkt abgeben.

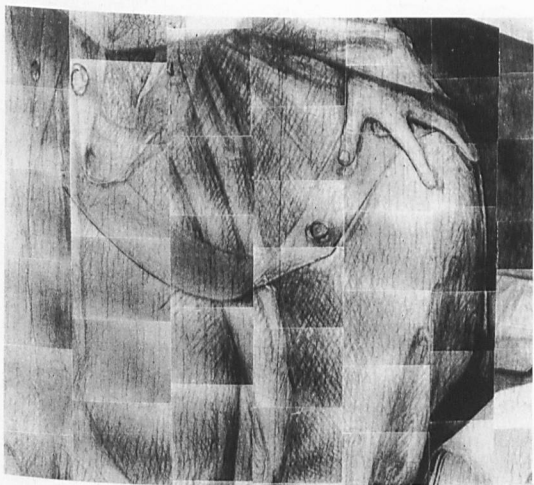
Dennoch ist es wahrscheinlich, daß der Altar, für den die Pariser Zeichnung als Entwurf diente, zwei Flügel im Format der Zeichnung besaß und daß die Innenseite des linken Flügels die Kreuztragung, jedoch ohne die Maria-Johannes-Gruppe, zeigte. Aus der Werkstatt des in Antwerpen tätigen Meisters von Frankfurt (Hendrik van Wueluwe?)<sup>93</sup> sind zwei Triptychen in unterschiedlichem Format überliefert, deren Mitteltafel die Szene der Grabtragung entsprechend der Pariser Zeichnung darstellt. Das großformatige Triptychon ist für die Kirche von Watervliet geschaffen worden, das kleinformatige, ein privates Andachtsbild, gehört heute zum Bestand des Spencer Museum of Art der Universität Kansas. Beide Triptychen zeigen genau das gleiche ikonographische Programm auf den Innen- und den Außenseiten der Flügel. Es ist hier die weniger bekannte Kleinkopie reproduziert, die besser erhalten ist und deren Mitteltafel der Pariser Zeichnung in einigen Details genauer entspricht (Abb. 32f.)<sup>94</sup>.

Es ist anzunehmen, daß der Passionsaltar Campins dasselbe in sich stringente Bildprogramm besaß wie die beiden Kopien aus der Werkstatt des Meisters von Frankfurt. Auf der Innenseite ist links die Kreuztragung, rechts die Auferstehung dargestellt, so daß sich von links nach rechts betrachtet eine narrative Sequenz von drei Szenen ergibt, in der Christus einmal als Leidender, dann als Toter und schließlich als Auferstandener erscheint. Auf dem rechten Flügel ist mit dem Grab, dem Christus entsteigt, gleichzeitig das Wegziel für die Grabtragungsgruppe der Mitteltafel gegeben. Die Kreuztragung ist nach dem traditionellen ikonographischen Schema gestaltet: mit Christus, der unter der Last des Kreuzes niedergefallen ist, zwei Soldaten, die ihn antreiben, und Simon von Cyrene, der ihm hilft, das Kreuz zu tragen<sup>95</sup>. Wahrscheinlich waren auf dem Original alle drei Szenen der Innenseite in der Art der Madrider Kreuzabnahme als Wiedergabe farbig gefaßter Skulpturengruppen konzipiert.

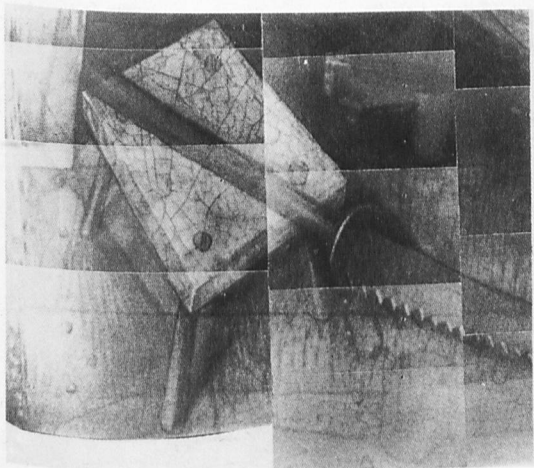
Die Außenseiten der beiden Kopien zeigen, auf die zwei Flügel verteilt, Christus vor Pilatus (Abb. 32). Auf dem linken Flügel wird



27 Detail aus Farbtafel I (Unterzeichnung, nach R. J. R. van Asperen de Boer)



28 Robert Campin, Mérode-Triptychon, Mitteltafel, Detail (Unterzeichnung, nach R. J. R. van Asperen de Boer)



29 Robert Campin, Mérode-Triptychon, rechter Flügel, Detail (Unterzeichnung, nach R. J. R. van Asperen de Boer)

Christus gebunden von Soldaten herangeführt, auf der rechten wäscht sich Pilatus, während seine Frau auf ihn einredet, die Hände. Die Szene der Händewaschung, die nach der biblischen Vorlage die Kreuzesstrafe einleitet, hat als erzählerisches Präludium seinen logischen

Platz auf der Außenseite eines Passionstriptychons.

Es gibt meiner Meinung nach keinen Grund anzunehmen, daß diese Szene im Gegensatz zu allen anderen eine Erfindung des Meisters von Frankfurt darstellt<sup>96</sup>. Nicht der Vorlage hingegen entspricht die besondere Form der Grisaillemalerei, in der in beiden Kopien die Pilatus-Szene dargestellt ist: die Figuren tragen graue Kleider, weisen aber gleichzeitig lebensechtes Inkarnat auf. Diese Art der Grisaille gehört erst der kunsthistorischen Entwicklungsstufe des Kopisten an. Wahrscheinlich war im originalen Altarwerk Campins die Pilatusszene farbig wiedergegeben. In dieser Art ist sie mehrfach, noch vor den beiden Triptychonkopien, vom Meister von Sainte Gudule und seiner Werkstatt variiert worden. Die qualitativ hochstehendste Fassung, wohl gleichzeitig auch die älteste, zeigt die Szene durch eine Säule, die dem Rahmenwerk der Vorlage entspricht, ebenfalls in zwei Hälften unterteilt (Abb. 34)<sup>97</sup>.

### Campins Passionsaltäre

Der Passionsaltar, von dem sich in der Pariser Zeichnung mit der Grabtragung ein originaler Entwurf von der Hand Campins für die Mitteltafel erhalten hat, muß in seiner ästhetischen Konzeption eng mit dem Löwener Passionsaltar verwandt gewesen sein. Beide haben zumindest die zentrale Szene als Simulation einer farbig gefaßten Skulpturengruppe dargestellt. Was die relative Chronologie der beiden Kompositionen betrifft, wird die Madrider Kreuzabnahme meist später angesetzt als die Pariser Grabtragung<sup>98</sup>.

#### Drei Werke: drei Momente der Passion

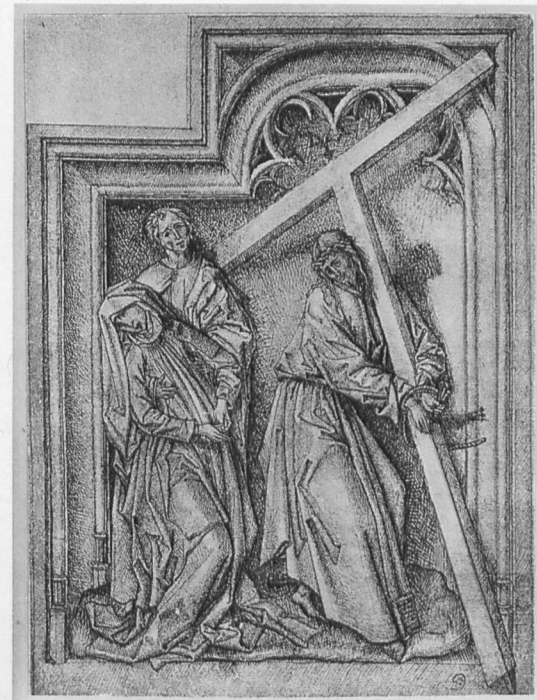
Aufgrund der bisher üblichen Zuschreibung der beiden hier besprochenen Kompositionen an Rogier van der Weyden hat man ein drittes Werk bei den Überlegungen kaum berücksichtigt, das Seilern-Triptychon, eine frühe, um 1415 entstandene Arbeit von Robert Campin (Abb. 35). Die Pariser Zeichnung mit der Grabtragung (Farbtafel II) und der entsprechende, hier rekonstruierte Altar weisen zum Seilern-Triptychon – auch wenn es sich dabei um ein privates Andachtstriptychon im kleinen Format handelt – einige beachtenswerte gemeinsame Züge auf. In beiden Fällen handelt es sich um eine narrativ aufgefaßte Triptychonstruktur mit der Auferstehungsszene auf dem rechten Flügel. Die Mitteltafeln beider Werke haben zwei überhöhte Zonen, wobei jeweils in der linken ein Engel mit der Dornenkrone, in der rechten ein Engel mit den drei Nägeln schwebt. Die *arma Christi* werden in beiden Werken von den Engeln sehr ähnlich gehalten; es besteht sogar zwischen der zeichnerischen und der malerischen Ausführung der



30 Spanischer Meister (Kopie nach Vrancke van der Stockt?), Kreuzabnahme Madrid, Prado

Dornenkrone eine enge stilistische Verwandtschaft. Schließlich stehen die beiden Werke einander auch im kompositorischen Aufbau sehr nahe: die beiden Rückenfiguren im Seilern-Triptychon bilden eine ähnliche Klammer wie die Muttergottes und Magdalena in der Pariser Zeichnung. Die Pariser Grabtragung (Farbtafel II) aber erscheint vor allem wegen der nochmaligen Präsenz der Engel mit den *arma Christi* wie das vermittelnde Bindeglied

31 Schule von Brügge (?), Kreuztragung Verbleib unbekannt

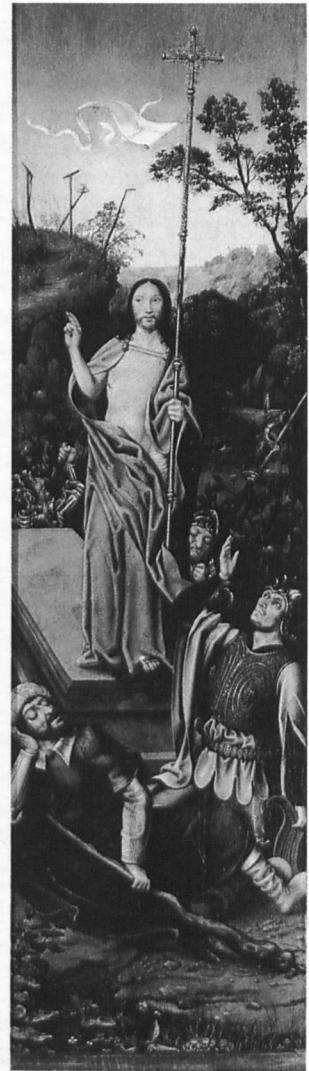




32 Meister von Frankfurt (Werkstatt),  
Kopie nach Grabtragungs-Altar von  
Robert Campin, Werktagsseite  
Lawrence, Spencer Museum of Art,  
University of Kansas



33 Meister von Frankfurt  
(Werkstatt),  
Kopie nach Grabtragungs-Altar  
von Robert Campin,  
Feiertagsseite





34 Meister von Sainte-Gudule, *Christus vor Pilatus*  
Williamstown, Williams College  
Museum of Art (rechte Hälfte)

zwischen dem frühen Seilern-Triptychon (Abb. 35) und der Madrider Kreuztragung aus Campins reifer Schaffenszeit (Farbtafel I).

Die drei Werke stellen drei Episoden der Passion Christi dar, die aber ein umgekehrtes Verhältnis zu ihrer mutmaßlichen Entstehungszeit haben: das älteste Werk, das Seilern-Triptychon, stellt auf der Mitteltafel die Grablegung, das vermutlich zweitälteste die zeitlich vorangegangene Grabtragung und das jüngste die Kreuzabnahme, die früheste der drei Passionsepisoden dar.

35 Robert Campin, *Seilern-Triptychon*. London, Courtauld Institute Galleries



Nicht in die Reihe der drei Werke läßt sich die Komposition des von Robert Campin für Brügge gemalten großen Kreuzabnahmetriptychons einordnen, dessen Festtagsseite in einer Kleinkopie in Liverpool überliefert ist (Abb. 36) und von dem sich in Frankfurt ein Fragment mit dem guten Schächer erhalten hat. Das im Original mit einem Goldgrund versehene Werk ist zweifellos ziemlich früh, zwischen dem Seilern-Triptychon und der Pariser Zeichnung geschaffen worden. Dieser großformatige Altar mit rechteckigen Tafeln war auf der Werktagsseite mit zwei Grisailen versehen, von denen die rechte, in Frankfurt fragmentarisch erhalten<sup>99</sup>, eine Skulptur mit Johannes dem Täufer, die linke eine zu postulierende Gruppe mit der Figur Christi darstellte. Das ungewöhnliche Konzept der Feiertagsseite – eine Kreuzabnahmeszene mit den Schächerkreuzen und den locker gefügten Gruppen von teils aktiven, teils leidenschaftlich reagierenden und miteinander in Gespräche verwickelten Menschen – hat Campin in seinen späteren Passionsaltären nicht wieder aufgenommen.

#### *Christus und Meleager:*

#### *Zitat nach einem antiken Relief*

Während sich die Episoden der Kreuzabnahme und der Grablegung in eine lange, ikonographisch stark kodierte Darstellungstradition einordnen lassen, kann die Szene der Grabtragung nicht mit ähnlichen Vorlagen in Verbin-

dung gebracht werden<sup>100</sup>. Campins Pariser Zeichnung (Farbtafel II) ist in ihrer Ikonographie ebenso überraschend wie ein etwa achtzig Jahre später entstandenes Gemälde, die berühmte Borghese-Grabtragung, die Raphael in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts nach vielen Vorentwürfen, die zuerst alle dem Schema der Beweinung entsprachen, für Atalanta Baglioni als Epitaph für ihren ermordeten Sohn geschaffen hat (Abb. 38). Zwischen der Zeichnung Campins und dem Gemälde Raphaels bestehen einige auffallende Parallelen: es sind dies vor allem die Lage des Körpers Christi mit dem herunterhängenden rechten Arm und dem gestützten linken Arm sowie die Position des Trägers links, der seinen Oberkörper so nach hinten wirft, daß er in seiner Ausrichtung den Oberkörper Christi weiterführt. Man hat deshalb schon vermutet, Raphael habe die in der Pariser Zeichnung überlieferte, traditionell Rogier van der Weyden zugeschriebene Komposition gekannt<sup>101</sup>.

Ein solcher Zusammenhang kann nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden, doch ist eine andere Erklärung für die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Kompositionen wahrscheinlicher: Beide Künstler, Robert Campin und zwei Generationen nach ihm Raphael, haben sich für ihre Darstellung von einer antiken Szene mit der Heimtragung des sterbenden Meleager, wie sie häufig auf Sarkophagen dargestellt ist, inspirieren lassen (vgl. Abb. 39). In



36 Robert Campin (Kopie nach), *Passionstriptychon, Feiertagsseite*. Liverpool, Walker Art Gallery

echtem Renaissance-Denken haben beide, der Maler des Nordens und Raphael, die mythologische Szene gleichzeitig für Thema und Gestaltung als Folie bei der Wiedergabe einer Szene aus der Passion Christi verwendet<sup>102</sup>.

Unter den erhaltenen römischen Reliefs mit dieser Szene gibt es eines, mit dem Campins Komposition besonders eng verwandt ist. Es handelt sich um ein künstlerisch ungewöhnlich qualitätvolles Fragment einer Sarkophagvorderseite aus spätantoinischer Zeit, eine stadtrömische Arbeit, die heute zu den Beständen des Metropolitan Museum in New York gehört (Abb. 39). Das Fragment ist im Verlauf des 16. Jahrhunderts im antiken Stil ergänzt worden. (Auf der Abbildung sind die späteren Ergänzungen abgedeckt<sup>103</sup>.) Wie in Campins Zeichnung ist auf diesem Relief das Haupt des Opfers nach links gerichtet; der zweite Träger hat seinen Kopf trotz gleicher Gehrichtung zum ersten zurückgewendet und umfaßt den Körper des Sterbenden beziehungsweise des Toten an den Oberschenkeln; das Tuch, mit dem die Träger den Körper halten, hängt in beiden Fällen in einem großen Bogen durch. Unter den heute bekannten, sechzehn weiteren im Corpus »Die antiken Sarkophagreliefs« belegten Darstellungen der Heimtragungsszene gibt es keine, die nur annähernd so viele gemeinsame Züge mit Campins Grabtragung aufweisen würde wie das Relief im Metropolitan Museum<sup>104</sup>. Es besteht kein Zweifel, daß Robert Campin dieses Relief beziehungsweise eine Zeichnung davon oder eine damit sehr eng verwandte, heute verlorene Darstellung gekannt hat. Es gibt jedoch einen Hinweis dar-

auf, daß es eben dieses Relief war, das Campin noch in seiner fragmentarischen Form direkt in Augenschein genommen hat. Der neben dem Kopf Meleagers einzige vollständig erhaltene Kopf der antiken Gruppe ist der eines Mannes, der sich mit einem Tuch die Tränen aus den Augen wischt. Genau dieses Trauermotiv aber, das auch in den antiken Heimtragungsszenen selten vorkommt, hat Campin – seitenverkehrt – in seiner Madrider Kreuzabnahme bei der links stehenden Maria verwendet (Farbtafel I)<sup>105</sup>.

Das antike Relief mag für Campin eine der Anregungen dafür gewesen sein, die Passionszene als Darstellung farbig gefaßter Skulpturen wiederzugeben. Ebenso wichtig waren in diesem Zusammenhang natürlich auch die Skulpturengruppen mit dem Grab Christi, die gerade zu jener Zeit im Norden Frankreichs zahlreich entstanden sind. Das Grab Christi und die umstehenden Figuren sind dabei regelmäßig in Wandnischen eingestellt, die mit einem ähnlichen Maßwerk verziert sind, wie Campin es zeichnerisch und malerisch dargestellt hat (vgl. Abb. 40)<sup>106</sup>.

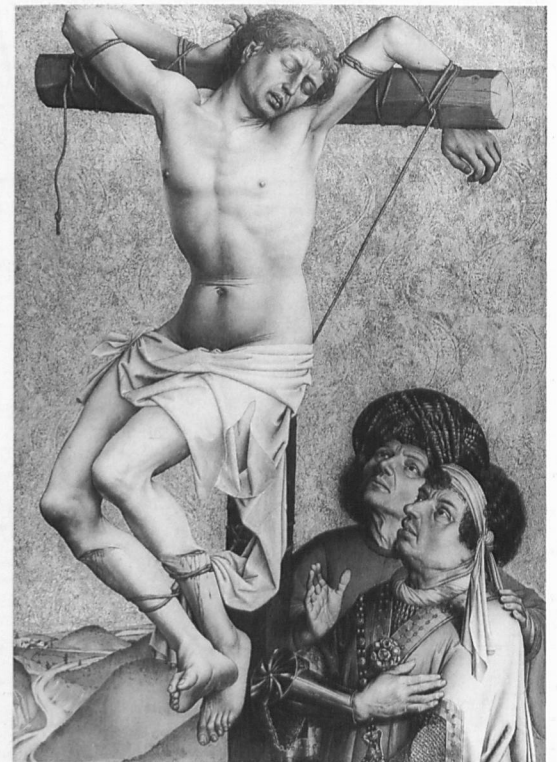
Zweifellos aber hat die Auseinandersetzung mit dem antiken Relief Robert Campin als ersten unter den großen europäischen Malern – vor Mantegna, Signorelli und Raphael – dazu angeregt, jene Episode aus der Zeit zwischen Kreuzigung und Auferstehung Christi zum Gegenstand der malerischen Darstellung zu machen, die sich durch ihren betont narrativen Charakter auszeichnet, die Grabtragung. In der späteren, für die Löwener Bogenschützen geschaffenen Tafel ist dieses dynamische Kon-

zept vorausgesetzt. Obwohl das Werk immer als Kreuzabnahme bezeichnet wird, handelt es sich im Grunde um eine synthetische Darstellung von Kreuzabnahme und Grabtragung in einer einzigen, doppelt bewegten Szene.

#### *Die Pariser Grabtragung und die Madrider Kreuzabnahme im Vergleich*

Die beiden in der Pariser Zeichnung (Farbtafel II) und im Madrider Gemälde (Farbtafel I)

37 Robert Campin, *Der gute Schächer (Fragment)* Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



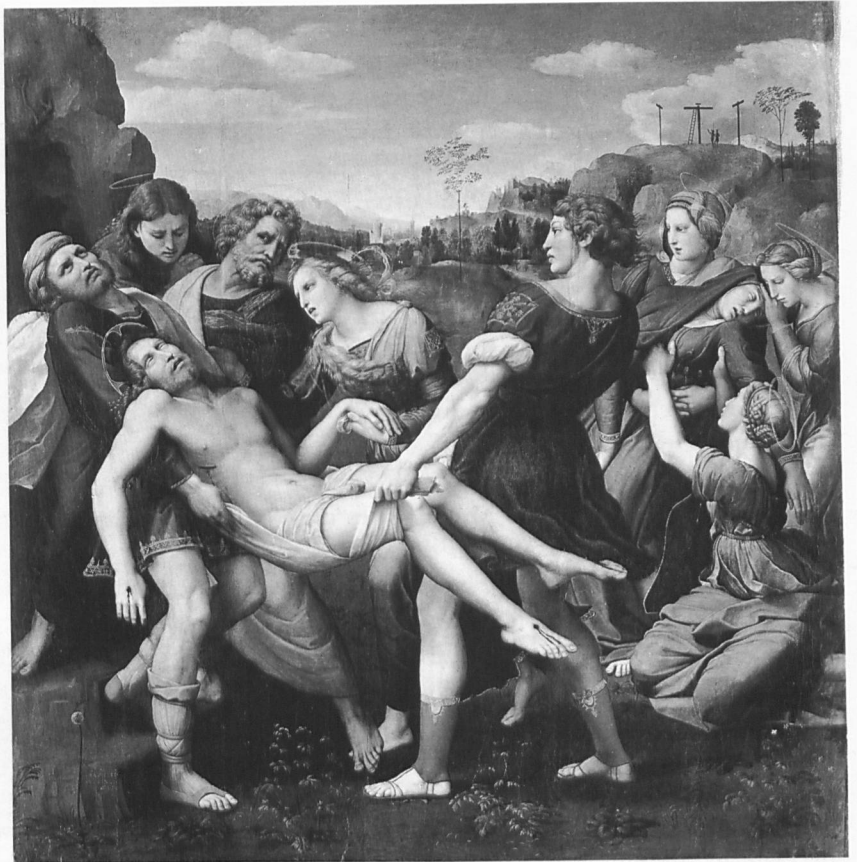
überlieferten Szenen erscheinen bei vergleichender Betrachtung wie zwei *tableaux vivants*, in denen der gleiche Regisseur auf der gleichen Bühne nacheinander zwei verschiedene Episoden der Passion Christi von den gleichen Akteuren nachstellen ließ<sup>107</sup>. Beide Kompositionen sind außerordentlich kalkulierte, dichte Personenarrangements, zu denen sich im Werk Rogier van der Weydens nichts Vergleichbares findet.

Betrachten wir zuerst die Pariser Zeichnung (*Farbtafel II*). Die Disposition der Figuren beruht hier auf einem ebenso einfachen wie wirkamen Grundprinzip: alle Figuren, mit Ausnahme von Christus, sind spiegelsymmetrisch um die Mittelvertikale angeordnet. Dadurch wird die Figur Christi, mit der alle übrigen mit Blick und Gestik in Bezug gesetzt sind, als Zentrum der Darstellung hervorgehoben. Trotz des spiegelsymmetrischen Grundschemas ist die Szene jedoch dynamisch aufgefaßt, wie dies aus der Schrittstellung des Nikodemus deutlich hervorgeht.

Die neun umstehenden Figuren, zu denen sich die beiden schwebenden Engel gesellen, sind auf drei horizontalen Ebenen angeordnet. Zuunterst bilden die beiden knienden Frauen, die Muttergottes und Magdalena, eine Klammer um den Körper des toten Christus. Maria versucht, ihren Sohn ein letztes Mal zu umarmen, während Magdalena mit einer konvulsivischen Trauergeste die durchlöchernten Füße des Erlösers fixiert, die sie zu seinen Lebzeiten mit ihren Haaren trocknete. Magdalenas ungewöhnliche Armhaltung, eines der am häufigsten kopierten Motive in der späteren niederländischen Malerei, ist zweifellos für diese Komposition erfunden worden, da sie den umarmenden Händen der Muttergottes spiegelsymmetrisch entspricht.

Auf der mittleren Ebene sind im Rhythmus 3:1:3 sieben stehende Figuren wiederum spiegelsymmetrisch verteilt. Dabei sind die äußersten Figuren den privilegierten knienden Klagefiguren der untersten Bildebene durch ihre Handlung direkt zugeordnet. Links außen eilt Johannes der Muttergottes in dem Augenblick, als ihr der Körper des toten Sohnes entrissen wird, stützend zu Hilfe; rechts außen hält eine der anderen Marien, Cleophas oder Salome, das Salbgefäß, damit sich Maria Magdalena ganz ihrem Schmerz hingeben kann. Die hervorgehobene Stellung der Magdalena und ihre Parallelisierung mit der Muttergottes ist ungewöhnlich und könnte mit der Dedikation des Altares, für den das Triptychon bestimmt war, zusammenhängen.

Eine besondere Stellung nimmt auch der auf der Mittelvertikalen plazierte Nikodemus ein, die einzige Figur, die neben Christus innerhalb der Komposition kein Pendant hat. Das Zeitkostüm, in das Nikodemus gekleidet ist, der pelzbesetzte Mantel und der Chaperon, deuten



38 Raphael,  
Grabtragung  
Rom, Galleria  
Borghese



39 Stadtrömisch,  
Heimtragung  
des Meleager,  
Sarkophag-  
Fragment,  
circa 180 nach  
Christus  
New York,  
Metropolitan  
Museum of Art



40 Grablegung,  
circa 1450  
Soignies

darauf hin, daß es sich dabei – wie dies gerade bei dieser Figur häufig der Fall ist – um ein Rollenporträt handelt, eine in die biblische Szene integrierte Darstellung einer zeitgenössischen Persönlichkeit<sup>108</sup>. Dem mutmaßlichen, mit gesenkten Augen dargestellten Porträtkopf ist am unteren Bildrand – in einer Art Klammer entlang der Mittelvertikalen – als *memento mori* der Schädel Adams, der die Sünde und den Tod in die Welt brachte, zugeordnet.

Die Präsenz eines in die Handlung integrierenden, entsprechend den farbigen Kopien weißgekleideten Engels (vgl. Abb. 24, 33) überrascht. Der Engel hilft mit, den Körper Christi zu tragen und ist neben der Muttergottes die einzige Figur, der es erlaubt ist, den Körper des Erlösers direkt anzufassen. Nicole Verhaegen hat für dieses ungewöhnliche Motiv eine ebenso ingeniose wie überzeugende Deutung vorgeschlagen: Der Engel verweist auf eine Bitte im Kanon der Messe, die der Priester gleich nach der Wandlung auszusprechen pflegt: »Demütig bitten wir Dich, allmächtiger Gott, Dein heiliger Engel möge dieses Opfer zu Deinem himmlischen Altar emportragen, vor das Angesicht Deiner göttlichen Majestät.«<sup>109</sup> Durch die Verknüpfung der Grabtragungsdarstellung mit dieser Stelle aus dem Meßkanon hat Campin den eucharistischen Sinn der Szene hervorgehoben und die Figur Christi mit dem bei jedem Meßopfer gleich unterhalb des Retabels in der Hostie präsenten inkarnierten Gott gleichgesetzt.

Zuoberst schweben zwei die Dornenkrone und die drei Nägel haltende Engel, die dem Betrachter das vorangegangene Leiden des Erlösers in zeichenhafter Abkürzung vor Augen stellen.

Verglichen mit der auf der Pariser Zeichnung (*Farbtafel II*) wiedergegebenen Komposition wirkt die für die Löwener Bogenschützen geschaffene Tafel (*Farbtafel I*) selbst in einer entsprechend kleinformatigen Reproduktion wesentlich mächtiger. Es handelt sich dabei zweifellos um eine Weiterentwicklung der Komposition mit der Grabtragung. Die Figuren sind nicht mehr auf drei, sondern mit Ausnahme des Helfers auf der Leiter auf einer einzigen Ebene angeordnet, wobei die Eckfiguren um den Körper Christi eine große Klammer bilden. Wie in der Pariser Zeichnung hat Maria Magdalena, deren Salbgefäß diesmal von einer männlichen Assistenzfigur gehalten wird, einen besonderen Bezug zu den durchlöchernten, noch immer überkreuzten Füßen des Erlösers. Als symmetrische Gegenfigur ist ihr aber nicht mehr die Muttergottes, sondern Johannes zugeordnet.

Obwohl das Figurenarrangement der Madrider Tafel einfacher ist, ist ihre Erzählstruktur komplexer. Die vertikale Bewegung, das Herablassen des Körpers vom Kreuz, wird im dargestellten Augenblick in eine Bewegung

nach rechts überführt, die über die Schrittstellung der Träger deutlich angezeigt ist.

Die meisten Figuren sind wiederum dem spiegelsymmetrischen Schema, das hier jedoch weniger starr realisiert ist, unterworfen. Diesmal ist nicht mehr die Figur Christi allein, sondern auch die Figur Mariens vom dominanten binären Gestaltungsschema abgesetzt. Die ohnmächtig niedersinkende Maria ist ihrem toten Sohn in ganz ähnlicher Stellung entsprechend dem Schema der translateralen Symmetrie zugeordnet. Auch ihr Körper ist frontal zum Betrachter ausgerichtet und wird ebenfalls von zwei Figuren gestützt.

Die kompositionelle Gleichsetzung der beiden Hauptfiguren ist von Otto von Simson in einem bekannten Aufsatz als Ausdruck der *compassio* Mariens mit der Passion ihres Sohnes gedeutet und mit den Grundtendenzen der spätmittelalterlichen Theologie und Andachtspraxis in Verbindung gebracht worden<sup>110</sup>. Dadurch, daß Maria das Leiden ihres Sohnes innerlich nachvollzieht, nimmt sie an seinem Erlösungswerk teil und wird für den Gläubigen gleichzeitig zur menschlich nahen Vorbildfigur in seiner eigenen Praxis der *imitatio Christi*.

Wiederum steht auf beiden Seiten der Mittelachse je eine Dreiergruppe. Mit Ausnahme des Johannes nimmt aber keine der Figuren noch den gleichen Platz ein. Zudem ist der Engel, der mithalf Christus zu Grabe zu tragen, durch den Helfer auf der Leiter ersetzt worden. Dieser ist durch sein Übergewand wiederum ganz in das sakramentale Weiß gehüllt und hat ebenfalls das Privileg, den linken Arm Christi direkt zu berühren. In der Mitte der Dreiergruppe rechts steht anstelle des Mannes mit Zange und Hammer ein Glatzköpfiger, dessen Gesichtszüge dem Petrus-Typus entsprechen. Es scheint, daß in der Madrider Tafel Petrus zum ersten Mal in das Figureninventar der Kreuzabnahme aufgenommen worden ist<sup>111</sup>. Es sind von ihm nur der Kopf, die rechte Hand mit dem Salbgefäß und die linke Hand zu sehen, mit der er Magdalena auf die Seite drängt, damit die Grabtragungsgruppe den Weg frei hat. Dennoch ist Nikodemus mit seinem ausschreitenden rechten Fuß auf Magdalenas Mantelzipfel getreten. Die enge Zuordnung des Petrus-Kopfes zur Figur des Nikodemus, bei dem es sich zweifellos um die Darstellung eines Zeitgenossen handelt, könnte ein Hinweis dafür sein, daß der Stifter mit wirklichem Vornamen Peter hieß.

Das tränenüberströmte Gesicht des Nikodemus ist eines der eindrucklichsten Porträts der altniederländischen Malerei überhaupt. In seiner malerischen Gestaltung ist es, wie schon Friedländer betont hat, mit dem Bildnis des feisten Mannes in Berlin eng verwandt<sup>112</sup>. Doch nur eingeordnet in eine Szene der christlichen Ikonographie konnte ein Maler des frühen 15. Jahrhunderts des Gesicht eines Zeitge-

nossen gleichzeitig als Träger von permanenten äußeren Merkmalen der Individualität und als Spiegel einer momentanen inneren Seelenbewegung darstellen. Das Rollenporträt ist wie in der Pariser Grabtragung auf den Schädel Adams bezogen, wobei der Bezug diesmal durch den »Gegenblick« des Totenschädels verstärkt ist.

Auch wenn der Blick des Nikodemus primär auf das Gesicht der ohnmächtigen Maria gerichtet scheint, ergibt sich zusätzlich eine Art von idealer Blickbahn zwischen seinem Kopf und dem Schädel. Diese verbindet auf ihrem Weg die beiden durchlöchernten Hände Christi und die beiden blutleeren Hände Mariens. Durch das Einfügen der Hände Christi und Marias auf der Blickbahn zwischen Nikodemus und dem Adamsschädel tritt zur Reflexion über Sünde und Tod ein zusätzliches Thema: das der *imitatio Christi* als Mittel zur Rettung des Sünders.

Die statuarische Monumentalität der Komposition entspricht der Fiktion der farbig gefaßten Skulptur, die für die Darstellung insgesamt maßgebend ist. Hinzu kommen aber deutliche, zeichenhaft kodierte Elemente der Bewegung, die in der bisherigen Literatur häufig unverstanden blieben und daher als Ungeschicklichkeiten kritisiert worden sind. Die beiden Träger des Körpers Christi sind nicht stehend, sondern mit weit ausschreitender Beinstellung wiedergegeben. Die schnelle Reaktion des der Muttergottes zu Hilfe eilenden Johannes wird durch seinen flatternden, nach hinten zurückgeworfenen Mantel sichtbar gemacht.

Campins Komposition besitzt eine ambivalente Zeitstruktur. Durch die zeichenhaften Bewegungsmotive bekommt die hieratisch wirkende Szene eine gewisse Labilität, die sie zu einer vom Betrachter aktivierbaren Größe macht. Die Szene ermöglicht gleichzeitig eine meditative Betrachtung im Sinne einer zeitlosen Versenkung und eine Rückbindung an die im biblischen Passionsbericht erzählten Ereignisse, die ursprünglich auch in den beiden, die Mitteltafel rahmenden Szenen auf den Flügeln dargestellt waren.

Ich glaube nicht, daß sich die von Campin gewählte besondere Form der Darstellung, die doppelte Fiktion – sie liegt sowohl der Pariser Grabtragung wie der Madrider Kreuzabnahme zugrunde – aus bestimmten Formen der spätmittelalterlichen Andachtspraxis erklären läßt. Campins Kompositionen sind nicht das notwendige Produkt ihrer Epoche. Sie sind vielmehr zwei einzigartige, ungewöhnlich schöpferische Antworten auf die neuen Bedürfnisse einer Generation von Gläubigen, die die Szenen der Passion mit möglichst großer Wirklichkeitstreue vorgestellt haben wollten, um sie im identifizierenden Nachvollzug neu erleben zu können<sup>113</sup>. »Sehr natürlich und fromm«

(*muy natural, y devota*) hießen die Kategorien, mit denen in der Mitte des 16. Jahrhunderts ein Spanier die besonderen Qualitäten der für die Löwener Bogenschützen geschaffenen Tafel charakterisierte<sup>114</sup>. Doch nicht nur die Natürlichkeit, auch die *Künstlichkeit* der Darstellung – dies konnte eine der Ästhetik der Mimesis verhaftete Zeit nicht sehen – trug dazu bei, daß Campins Altäre ihre Funktion als Instrumente der Andacht in einer besonders wirkungsvollen Weise erfüllen konnten.

#### Epilog: Rogier zitiert seinen Lehrer Campin

Das künstlerische Konzept, das den beiden Werken in Paris und Madrid zugrunde liegt, ist ebenso stringent wie komplex, was sie im Grunde zu unnachahmlichen Schöpfungen machte. Keine der zahlreichen Variationen über eines der Werke steht qualitativ auf ihrer Höhe. So gibt es auch keinen Weg, der von Campins statuarisch kompakten und gleichzeitig innerlich bewegten Darstellungen der Passion Christi in London (Abb. 35), Paris (Farbtafel II) und Madrid (Farbtafel I) zu den thematisch entsprechenden Werken Rogier van der Weydens in Berlin (Abb. 41) und Florenz (Abb. 42) führen könnte. Diese zeichnen sich, im Unterschied zu den hier besprochenen Werken, durch ihre kühle lineare Eleganz und ihre offenen Figurengruppierungen vor weiter Landschaft aus.

Rogier van der Weyden hat zweifellos beide Altäre Campins gekannt, und es ist nicht ausgeschlossen, daß er – wenn die Datierung des Kreuzabnahmealtars auf die Zeit vor 1432 zutrifft – bei ihrer Herstellung mitgewirkt hat<sup>115</sup>. Es ist interessant zu sehen, daß Rogier in seinen Werken aus beiden Kompositionen seines ehemaligen Lehrers die Figur des Johannes, der Maria zu Hilfe eilt, um sie zu stützen, zitiert. Während aber bei Campin die Haltung des Johannes im narrativen Kontext beide Male motiviert ist, verwendet Rogier sie als isolierte Versatzstücke, deren äußere Bewegtheit, euren noch eine innere, affektive Bewegtheit, einen »mouvement de l'âme«, ausdrückt. Im Mittelpaneel des vor 1445 entstandenen Miraflores-Altars (Abb. 41) ist die Johannesfigur aus dem Grabtragungsalter (Farbtafel II) wiederholt. Da aber Rogier anders als Campin die Muttergottes in Anlehnung an die traditionellen Pietà-Gruppen mit ihrem toten Sohn im Schoße sitzend darstellt, hat die Geste des Johannes bei ihm keine pragmatische Funktion mehr, sondern drückt seine innere Zuwendung zur Muttergottes aus.

Ähnlich steht es mit der Johannesfigur auf der späten Beweinungsszene in den Uffizien (Abb. 42), die in spiegelsymmetrischer Umkehrung und mit Schrittwechsel jener des Löwener Kreuzabnahmealtars (Farbtafel I) entspricht. Während bei Campin der zurückgeworfene, flattrig bewegte rote Mantel die



41 Rogier van der Weyden, Miraflores-Altar, Mittelpaneel, Detail aus Abb. 8

schnelle Bewegung des Johannes anzeigt, der die in Ohnmacht gefallene Maria vor dem Sturz bewahren will, ist dieses Motiv in der Uffizien-Beweinung, da hier Johannes ruhig die durchlöcherter Hand Christi küßt, wiederum ohne narrative Rechtfertigung. Das Motiv des Johannes im flatternden Mantel, das auch von Rogiers Schülern und Imitatoren mit Vorliebe wiederholt wurde, ist schließlich neben der klagenden Magdalena aus den Grabtragungs- und Kreuzabnahmealtären zu einem der beliebtesten Campin-Zitate der altnieder-

42 Rogier van der Weyden, Beweinung Christi Florenz, Uffizien



ländischen Malerei geworden. Ganz in der Art der von Aby Warburg beschriebenen, aus der Antike übernommenen Pathosformeln haben sie dabei häufig einen vom Kontext unabhängigen Eigenwert gewonnen.

## Anhang

### Zwei weitere Zeichnungen Robert Campins und die Pseudo-Vranckevan-der-Stockt-Gruppe

Es sollen hier noch zwei weitere Blätter besprochen werden, die nach Robert Campin zugeschrieben werden können. Sie weisen die gleichen Charakteristika der zeichnerischen Handschrift auf wie die Pariser Zeichnung mit der Grabtragung und besitzen eine ähnlich hohe künstlerische Qualität. Beides sind ebenfalls Federzeichnungen. Die eine, im Bestand des Museums Boymans-van Beuningen in Rotterdam, stellt die hl. Gudula oder Geneveva dar, die andere, im Besitz des Louvre, zwei Szenen aus der Legende des hl. Julian von Brioude.

#### Hl. Gudula oder Geneveva (Abb. 44)

190:110 mm, Feder auf Papier (mit Silberstiftvorzeichnung?); Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Inv.-Nr. 77<sup>116</sup>

Die Figur wird im allgemeinen mit der in Brabant besonders verehrten hl. Gudula identifiziert, doch passen die Attribute – Buch, von einem Teufel ausgelöschtes Licht – ebenfalls auf die hl. Geneveva. (Vgl. die mit »SANCTA GENOVEVA« beschriftete Grisaille auf der Rückseite des Sündenfalls von Hugo van der Goes, Wien, Kunsthistorisches Museum.)<sup>117</sup>

Micheline Sonkes<sup>118</sup> spricht der Darstellung eine »ampleur monumentale« zu und vergleicht sie mit der Flémaller Veronika-Tafel und – was weniger einsichtig ist – mit der Darstellung der hl. Katharina, einem frühen Werk Rogier van der Weydens (Wien, Kunsthistorisches Museum)<sup>119</sup>. Ebenso wenig überzeugt Sonkes' Einschätzung der künstlerischen Qualitäten des Blattes (etwa: »les traits de visage manquent de finesse«), aufgrund derer die Autorin das Blatt als eine Kopie betrachtet, die in einem Brüsseler Atelier in der Mitte oder im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sei.

Die Zeichnung der stehenden Heiligen in Rotterdam zeigt einen technisch analogen, wenn auch nicht ganz so souveränen Einsatz von Parallel- und Kreuzschraffuren wie die Zeichnung mit der Grabtragung im Louvre und einige Unterzeichnungen in Werken Robert Campins (vgl. Abb. 28). Die Anwendung einer feineren, härteren Feder hat im Rotterdamer Blatt zu einem etwas spröderen Gesamteindruck als beim Blatt mit der Grabtragung geführt. Die zeichnerische Ausführung ist aber



43 Robert Campin (Entwurf von), Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vlies, Marienmantel (Ausschnitt). Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer

von den gleichen künstlerischen Intentionen geleitet. So beruht die Raumbildung ebenfalls auf einer sehr malerisch aufgefaßten, konsequent durchgestalteten Lichtführung. Vor allem zwei Details sichern die Zuschreibung an die gleiche Hand: In der Rotterdamer Zeichnung wirft die linke Buchhälfte einen Schlagschatten auf das Gewand der Heiligen, der vergleichbar ist mit dem Schlagschatten, den in der Pariser Zeichnung (Farbtafel II) der rechte Unterarm des Nikodemus auf Christi linken Unterschenkel wirft. Das Blatt weist zudem Campins zeichnerisches »Markenzeichen« auf, die Schraffur mit teilweise gebogenen, ineinander verflochtenen Linien zur Markierung der Bodenfläche.

Bei der Rotterdamer Zeichnung handelt es sich meiner Meinung nach um eine originale, möglicherweise nach dem lebenden Modell oder einem Mannequin geschaffene Draperienstudie. Die Aufteilung der Komposition läßt vermuten, daß das Blatt als Entwurf für einen Altarflügel diene.

Die harten, fast metallisch wirkenden Faltenbrüche rücken die Zeichnung nahe an die wohl um 1425 entstandene Salting-Madonna<sup>120</sup>. Sie ist aber – man hat dies bisher noch nicht gesehen – auch eng verwandt mit einer Darstellung der gleichen Heiligen auf dem wahrscheinlich kurz nach 1432/33 entstandenen Marienpluviale des Paramentenschatzes



44 Robert Campin (hier zugeschrieben), Hl. Gudula oder Genoveva Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

des Ordens vom Goldenen Vlies (Abb. 43)<sup>121</sup>. Zwar ist das Kostüm auf dem Pluviale völlig verschieden gestaltet, doch verrät die in beiden Fällen eng verwandte Wiedergabe der rechten Hand, die die Laterne hält, daß der Entwurf

III Robert Campin (hier zugeschrieben), Zwei Szenen aus der Legende des hl. Julian von Brioude. Paris, Musée du Louvre



für die Lasurstickerei und die Zeichnung in Rotterdam vom gleichen Künstler stammen, nämlich von Robert Campin.

Zwei Szenen aus der Legende des hl. Julian von Brioude (Farbtafel III)

190:272 mm, Feder (braune und schwarze Tinte) über Kohlevorzeichnung auf rötlich gefärbtem Papier; Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. 20.655

Das Blatt stellt wahrscheinlich zwei Szenen aus der Legende des hl. Julian von Brioude nach dem Prinzip des kontinuierenden Erzählstils dar<sup>122</sup>. In der linken Szene wird der abgeschlagene Kopf des Heiligen in einer Quelle gewaschen; in der zeitlich nachfolgenden rechten Szene wird der Kopf von den gleichen Männern zwei weiteren Männern überbracht, die unter einem Türsturz auf sie warten.

Auch dieses Blatt ist von hoher künstlerischer Qualität. Einzelne Köpfe, vor allem in der ersten Szene, sind außerordentlich fein gearbeitet. Der Kopf des Turbanträgers ist in Stil und Ausdruck eng verwandt mit jenem des Nikodemus auf der Pariser Grabtragung (Abb. 26). Auch in der Schraffurtechnik sind die beiden Blätter vergleichbar. Wiederum ist die Bodenzone mit den charakteristischen, ineinander verwobenen, kurzen, vielfach gekrümmten Linien dargestellt.

Die Zeichnung ist in zwei verschiedenfarbigen Tinten, einer stark verblaßten graubraunen und einer tiefschwarzen, ausgeführt. Die schwarzen Striche, zweifellos von der gleichen Hand gesetzt wie die braunen, sind auf die linke Hälfte des Blattes beschränkt. Sie präzisieren

ren bisweilen das in Braun Angelegte. Ihr Hauptziel aber scheint es gewesen zu sein, die Beleuchtungsrichtung für die linke Gruppe zu ändern.

Während Paul Wescher<sup>123</sup> und Frits Lugt<sup>124</sup> aufgrund des oberen Abschlusses der Komposition mit zwei Bögen vermuteten, beim Blatt handle es sich um ein Projekt für eine Wandmalerei, betrachtete es Micheline Sonkes als Kopie nach einer solchen<sup>125</sup>. Die Gründe, die nach der Autorin gegen einen originalen Entwurf sprechen, sind meiner Meinung nach nicht stichhaltig. Andererseits besteht eine merkwürdige, bisher noch nicht bemerkte Inkonzistenz in der Darstellung. Während die Kleider und Waffen der zweimal dargestellten Figuren sonst immer genau übereinstimmen, trägt einer der Soldaten (äußerste Figur links in der ersten Szene) zuerst eine Keule, anschließend ein großes Messer. Rührt die Inkonzistenz von einer Unachtsamkeit bei der nachträglichen Überarbeitung des Blattes her?

Stilistisch gehört die Zeichnung in die Nähe des Seilern-Triptychons (Abb. 35), einer der ältesten erhaltenen malerischen Arbeiten Campins. Einige charakteristische Kostümteile finden sich in Zeichnung und Gemälde, etwa der aus einer Stoffbahn gewundene Gürtel oder die mit einem Tuch verzierte, mit spitzen Hörnern versehene Kopfbedeckung. Auch aufgrund des ausdrucksvollen Spiels der delikate gezeichneten Hände ist das Blatt mit den Szenen aus der Legende des hl. Julian von Brioude eng verwandt mit dem frühen, um 1415 entstandenen Triptychon<sup>126</sup>.

#### Die Zeichnungen der Pseudo-Vrancke-van-der-Stockt-Gruppe

Die drei hier Robert Campin zugeschriebenen Zeichnungen sind 1938 von Paul Wescher zusammen mit 21 weiteren Zeichnungen zu einer Gruppe zusammengefaßt und als Arbeiten Vrancke van der Stockts publiziert worden<sup>127</sup>. Weschers Zuschreibung beruht auf einer bloßen Motiv-Analogie, einer Ähnlichkeit in den Darstellungen der Geißelung Christi zwischen einer der Zeichnungen in der Gruppe und einer der Szenen im simulierten skulptierten Bogen der Mitteltafel des Erlösungs-Altars im Prado<sup>128</sup>. Dieser wurde von Hulin de Loo Vrancke van der Stockt, einem Schüler Rogier van der Weydens und ebenfalls dessen Nachfolger im Amt des Stadtmalers von Brüssel, zugeschrieben.

1965 hat Friedrich Winkler der Gruppe acht weitere Zeichnungen hinzugefügt, wobei er an der Zuschreibung der Blätter und ihrer Datierung in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts festhielt<sup>129</sup>. Winkler betrachtete eine Anzahl der Zeichnungen als Kopien nach verlorenen Werken aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wobei er die Namen Campins und van der Weydens erwähnte.

1973 schließlich hat Micheline Sonkes die von Wescher und Winkler konstituierte Zeichnungsgruppe kritisch untersucht und dabei mehrere Blätter als nicht zur gleichen Hand gehörend ausgesondert, darunter zwei der zuvor besprochenen Zeichnungen, die Grabtragung und die hl. Gudula/Genoveva<sup>130</sup>. Weiterhin zur Gruppe zählte sie das Blatt mit den beiden Szenen aus der Legende des hl. Julian von Brioude, obwohl es, wie die Autorin selber feststellte, »von einer deutlich höheren Qualität ist als die übrigen Zeichnungen«<sup>131</sup>. Mit Recht weist M. Sonkes darauf hin, daß Weschers Zuschreibung an Vrancke van der Stockt aufgrund einer bloßen Motiv-Analogie nicht gerechtfertigt ist. Sie datiert die Zeichnungsgruppe noch später als Wescher und Winkler, nämlich ins Ende des 15. Jahrhunderts. Als Wirkungsstätte des Zeichners nimmt auch sie Brüssel an.

Die Blätter der Pseudo-Vrancke-van-der-Stockt-Gruppe sind jedoch entgegen der bisherigen Einschätzung allesamt keine Kopien, sondern Entwurfszeichnungen, Studien zu Skulpturen oder zu Gemälden, die unterschiedliche Stufen des Entwurfsprozesses repräsentieren. Die meisten Blätter weisen grobe Vorzeichnungen in Kohle auf, von denen die endgültige Formgebung in Tinte zum Teil deutlich abweicht<sup>132</sup>. Auch die bisher vorgeschlagenen Datierungen der Blätter müssen revidiert werden. Sie sind nicht in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sondern zwischen etwa 1420 und 1450, und zwar von einem Schüler Robert Campins geschaffen worden. Ein frühes Blatt, Der Auferstandene erscheint seiner Mutter (Abb. 45)<sup>133</sup>, hat ein Wasserzei-



45 Meister der Löwener Trinität (Ps.-Vrancke van der Stockt), Der Auferstandene erscheint seiner Mutter Paris, École des Beaux-Arts



46 Meister der Löwener Trinität (Ps.-Vrancke van der Stockt), Maria mit lesendem Jesuskind Paris, Musée du Louvre



47 Meister der Löwener Trinität (Ps.-Vrancke van der Stockt), Engel mit zwei Wappen Cleveland, Museum of Art



chen, das auf 1420, ein spätes Blatt, der Skulpturenentwurf für einen Engel mit zwei Wappen (*Abb. 47*), eines, das auf 1452 datiert werden kann. Das Wasserzeichen eines dritten Blattes, Maria mit dem lesenden Jesuskind (*Abb. 46*), findet sich auch auf einem 1431 datierten Dokument<sup>134</sup>.

Ein Großteil der Zeichnungen der Pseudo-Vrancke-van-der-Stockt-Gruppe weist ein Papier auf, das auf beiden Seiten mit roter Wasserfarbe eingefärbt ist. Obwohl bisher nur in einem Falle mit Sicherheit Spuren von Weißhöhungen nachgewiesen werden konnten (*Abb. 47*)<sup>135</sup>, ist dennoch anzunehmen, daß die Einfärbung des Papiers die Anwendung der Mezzotinto-Technik ermöglichen sollte, eine Technik, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Norden sonst kaum belegt ist<sup>136</sup>. Rot eingefärbt ist auch das Blatt mit den beiden Szenen aus der Legende des hl. Julian von Brioude (*Farbtafel III*). Ich halte es deshalb für möglich, daß es Robert Campin war, der diese in Italien entwickelte Zeichentechnik seinen Schülern vermittelt hat.

Es ist wohl dem Zufall zu verdanken, daß sich mit der von Wescher konstituierten Zeichnungsgruppe von einem Künstler des frühen 15. Jahrhunderts ein so umfangreiches und vielfältiges Ensemble von Entwurfszeichnungen verschiedenster Art erhalten hat. Dem gleichen Künstler können meiner Ansicht nach zudem sechs Ölgemälde zugeschrieben werden, die bei anderer Gelegenheit vorgestellt werden sollen. Der Maler, den ich nach seiner größten erhaltenen malerischen Arbeit (*Abb. 14*) »Meister der Löwener Trinität« nennen möchte, ist neben Rogier van der Weyden der Campin-Schüler, von dem die zahlreichsten Werke überliefert sind<sup>137</sup>.

pin« is not altogether homogeneous, and the whole subject (including the works of Rogier) needs revision.« Siehe M. Davies, *The Early Netherlandish School*, London 1968, S. 24.

Mojmír S. Frinta, *The Genius of Robert Campin*, Den Haag 1966, S. 82–102, war der erste, der die Madrider Kreuzabnahme mit Robert Campin in Verbindung gebracht hat. Nach Frinta wurde die Tafel bei Campin in Auftrag gegeben, von diesem aber nach etwa halber Arbeit unvollendet zurückgelassen und von seinem Schüler Rogier van der Weyden vollendet. Mir ist es nicht möglich, im Werk zwei verschiedene Malstile zu erkennen. Festzuhalten ist jedoch, daß Frinta das Werk als Erfindung vollständig Campin zuweist. Charles Sterling ist, soweit mir bekannt, der einzige Forscher, bei dem Frintas These Anklang gefunden hat. Siehe Ch. Sterling, »L'influence de Conrad Witz en Savoie«, in: *Revue de l'art* 71, 1986, S. 17–32.

<sup>5</sup> Die Angabe, Rogier sei ein Schüler Jan van Eycks gewesen, findet sich bereits bei Bartolomaeus Facius (1456) und Giovanni Santi (nach 1482) und ist dann vor allem durch Vasari weiterverbreitet worden. Siehe Hans-Wolfgang von Löhneysen, *Die ältere niederländische Malerei*. Künstler und Kritiker, Eisenach und Kassel 1956, S. 446 f.

<sup>6</sup> Einen aufschlußreichen methodischen Text zur Wiedergewinnung verlorener Künstlernamen und der ihnen zugehörenden Werke hat Hulin de Loo verfaßt, dem im Bereiche der altniederländischen Malerei selber zahlreiche überzeugende Identifikationen gelungen sind: »De l'identité de certains maîtres anonymes«, in: Georges Hulin de Loo, *Catalogue critique. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles*. Bruges 1902, Gent 1902, S. XIII–XVIII. Dem Phänomen der Kennerschaft ist der Band 42, 1978, der Zeitschrift *Revue de l'art* gewidmet. Siehe darin vor allem den Aufsatz von Nicole Reynaud, »Les maîtres à noms de convention«, S. 42–48.

<sup>7</sup> Wilhelm von Bode, »La Renaissance au musée de Berlin (I)«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 29.I, 1887, S. 204–220; S. 218: »un artiste que nul encore n'a remarqué, bien qu'il soit un des plus anciens, des plus personnels et des plus remarquables successeurs de Jean van Eyck et de Rogier van der Weyden.«

<sup>8</sup> Siehe Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden/Brüssel 1967–1975 (im folgenden abgekürzt zitiert als Friedländer, E.N.P.), vol. II, Nr. 54, 55, 58. M. S. Frinta (wie Anm. 4), S. 59 f., hat meiner Ansicht nach mit Recht das Männerporträt des Londoner Ehepaardiptychons Campin beschrieben.

<sup>9</sup> Johann David Passavant, »Die Maler Roger van der Weyden und einige Notizen über Goswin und Peter van der Weyden«, in: *Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst* 2, 1858, S. 1–20, 120–130, 178–180. Aus heutiger Perspektive erscheint die von Passavant zusammengestellte Werkgruppe weniger kohärent als die weniger umfangreiche Bodes. Die Londoner Porträts eines Ehepaars, zu Passavants Zeit noch im Besitze von Dr. Campe in Nürnberg, sind die einzigen Werke, die beiden Listen gemeinsam sind.

<sup>10</sup> Als erster hat dies Alphonse Wauters, *Roger Vander-Weyden. Ses œuvres, ses élèves, et ses descendants*, Brüssel 1855, bemerkt. Passavant, der Wauters' Kritik kannte, wollte sie jedoch nicht zur Kenntnis nehmen, dies wohl vor allem deshalb, weil damit seine Unterteilung in zwei Werkgruppen in Frage gestellt gewesen wäre.

<sup>11</sup> Henri Hymans, »Les musées de Madrid. Le musée du Prado«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 35.I, 1893, S. 374–391.

<sup>12</sup> Friedländer E.N.P., vol. II, Nr. 51, 52, 67; vol. I, plate 64.

<sup>13</sup> Friedländer E.N.P., vol. I, plate 37A; vol. III, Nr. 37; vol. II, Nr. 12, 9.

<sup>14</sup> Die 1438 datierten Werl-Flügel müssen, wie weiter unten dargestellt wird, aufgrund neuerer Untersuchungen mit Infrarotreflektographie als frühe Werke Rogier van der Weydens betrachtet werden.

<sup>15</sup> Hugo von Tschudi, »Der Meister von Flémalle«, in:

*Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 19, 1898, S. 8–34, 89–116.

<sup>16</sup> Die beiden Quellen sind abgedruckt bei Jacqueline Folie, »Les œuvres authentifiées des primitifs flamands«, in: *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique* 6, 1963, S. 183–256, S. 208 f.

<sup>17</sup> Die Dokumente des Stadtarchivs von Tournai sind im Zweiten Weltkrieg zerstört worden. Noch immer eine der besten zusammenfassenden Darstellungen der archivari-schen Dokumente ist der Aufsatz von Maurice Houtart, »Quel est l'état de nos connaissances relativement à Robert Campin, Jacques Daret, et Roger van der Weyden?«, in: *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*. XXIIe Congrès, Gand 1913, vol. 3, 1914, S. 88–108. Für eine neuere Besprechung vor allem der problematischen Dokumente aus der Frühzeit siehe Theodore H. Feder, »A reexamination through documents of the first fifty years of Roger van der Weydens life«, in: *The Art Bulletin* 48, 1966, S. 416–431.

<sup>18</sup> Maurice Houtart, *Jacques Daret, peintre tournaisien du XVe siècle*, Tournai 1908.

<sup>19</sup> G. Hulin de Loo (wie Anm. 1).

<sup>20</sup> Friedländer, E.N.P., vol. II, Nr. 78, 80, 81.

<sup>21</sup> Hulin selber hatte den Meister von Flémalle, bevor er die Flügel des Marienaltars von St. Vaast entdeckte, mit Jacques Daret identifiziert. Siehe G. Hulin de Loo (wie Anm. 6), S. XXXV–XLVII.

<sup>22</sup> G. Hulin de Loo, »Jacques Daret's »Nativity of Our Lord«, in: *The Burlington Magazine* 19, 1911, S. 218–225.

<sup>23</sup> E. Renders (wie Anm. 2). Für die einzelnen Aufsätze siehe Barbara G. Lane, *Flemish Painting outside Bruges, 1400–1500*, Boston 1986.

<sup>24</sup> Edouard Michel, »La solution du problème van der Weyden«, in: *Revue de l'art ancien et moderne* 60, 1931, S. 121–127.

<sup>25</sup> Der Widerspruch ergibt sich daraus, daß es sich beim ersten »maistre« um einen Ehrentitel handelt, der nicht mit dem Meister-Titel der Handwerker identisch ist. Es ist darauf hinzuweisen, daß auch Jacques Daret bereits »maistre« war, als er durch die Malerzunft von Tournai zum Freimeister ernannt wurde. Siehe dazu M. Houtart (wie Anm. 17), S. 106, und Gabriel Wymans, »Sur un prétendu pèlerinage expiatoire de Robert Campin en Provence (1428–1430)«, in: *Annales de la Fédération archéologique, historique et folklorique de Belgique* XLe Congrès, Liège 1968, vol. 1, 1969, S. 381–392, bes. S. 387 f.

<sup>26</sup> E. Renders (wie Anm. 2), vol. I, 118–123.

<sup>27</sup> Friedrich Winkler, »Flémalle-Meister-Dämmerung?«, in: *Pantheon* 28, 1941, S. 145–153, S. 353–355.

<sup>28</sup> M. J. Friedländer (wie Anm. 3), S. 353–355.

<sup>29</sup> Erwin Panofsky, »Preface« zu Friedländer, E.N.P., vol. I, S. 9–13, S. 12. Das Vorwort ist ursprünglich in deutscher Sprache unter dem Titel »Glückwunsch an einen großen Kunsthistoriker«, in: Max J. Friedländer ter ere van zijn negentigste verjaardag, Den Haag 1957, S. 11–18, erschienen. Die kritische Passage zu Friedländers Position in der Meister-von-Flémalle-/Rogier-van-der-Weyden-Debatte hat Panofsky jedoch erst nach Friedländers Tod in der englischen Fassung hinzugefügt: »[...] he would occasionally abandon a position even where it was unnecessary [...], as when he, who in a masterly page had defined the basic difference between the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden, allowed himself to be swayed by the clamorous zeal of those who insisted that these two painters were the same person. This generous tolerance was a matter not only of intellectual conviction but also, I think, of character.«

<sup>30</sup> Siehe Max J. Friedländer, Nachtrag »Rogier van der Weyden«, in: *Die altniederländische Malerei*, vol. XIV, S. 81–86, bes. S. 83: »Ich wage zu behaupten: wenn die Escorial-Tafel statt fern in Spanien, im Staedel-Institute neben der Tafel des Schächers sichtbar gewesen wäre, hätte die Persönlichkeit des Flémalle-Meisters nicht konstruiert werden können, wenigstens nicht so, wie es geschehen ist. Die Übereinstimmung zwischen den beiden Altären ist so

<sup>1</sup> Georges Hulin de Loo, »An authentic work by Jacques Daret, painted in 1434«, in: *The Burlington Magazine* 15, 1909, S. 202–208.

<sup>2</sup> Emile Renders, *La solution du problème Van der Weyden – Flémalle – Campin*, 2 Bde, Brügge 1931.

<sup>3</sup> Max J. Friedländer, »Flémalle-Meister-Dämmerung«, in: *Pantheon* 8, 1931, S. 353–355.

<sup>4</sup> Was Robert Campin betrifft, ist 1974 – wenn auch nicht immer mit überzeugenden Argumenten – das bis dahin allgemein Anerkannte durch einen Aufsatz in Frage gestellt worden, der das dem Maler zugeschriebene Œuvre unter drei Hände aufteilen will: Lorne Campbell, »Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode«, in: *The Burlington Magazine* 116, 1974, S. 634–646. Auch die systematische Untersuchung der Unterzeichnungen der dem Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden zugeschriebenen Werke mit Hilfe der Infrarotreflektographie durch eine belgisch-holländische Forscherequipe konnte die Lage nicht verbessern: J. R. J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra und R. van Schoute, *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, Zwolle 1992 (= *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 41, 1990). Siehe Rez. Felix Thürlemann, in: *Kunstchronik* 46, 1993. Die von Martin Davies im Katalog der Londoner National Gallery gemachte Bemerkung ist noch immer gültig: »It seems likely that the group »Cam-

groß, daß nicht allein Identität der Autoren, sondern auch annähernd gleichzeitige Entstehung anzunehmen ist.«

<sup>31</sup> Eduard Firmenich-Richartz, »Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle. Ein Beitrag zur Geschichte der vlámschen Malerschule«, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 10, 1898/1899, S. 1–12, 129–144; Paul Jamot, »Roger van der Weyden et le prétendu Maître de Flémalle«, in: Gazette des Beaux-Arts 5e pér., 18, 1928, S. 259–282.

<sup>32</sup> P. Jamot (wie Anm. 31), S. 267.

<sup>33</sup> Ibid., S. 264.

<sup>34</sup> Friedländer, E.N.P., vol. II, Add. 149.

<sup>35</sup> Dieser Text ist im Wortlaut zitiert und kommentiert bei J. Folie (wie Anm. 16), S. 208.

<sup>36</sup> Siehe Martin Davies, Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972, S. 88.

<sup>37</sup> Siehe J. R. J. van Asperen de Boer, R. van Schoute, M. C. Garrido, J. M. Cabrera, »Algunas cuestiones técnicas del «Descendimiento de la Cruz» de Roger van der Weyden«, in: Boletín del Museo del Prado 4.10, 1983, S. 39–50, Anm. 4.

<sup>38</sup> Vicente Álvarez, Relación del camino y buen viaje que hizo el Príncipe de España D. Felipe nuestro señor, año del nacimiento de nuestro Salvador, y Redemptor Jesu Christo de 1548 años [...], o. O. 1551.

<sup>39</sup> Ibid., ohne Paginierung: »vna capilla [...] tenia vn retablo del descendimiento de la Cruz, que era la mejor pieza que auia en la casa, y avn creo que en todo el mundo, porque vi en aquellas partes muchas, y muy buenas pinturas, y ninguna de pinzel, llegaua aquella de muy natural, y deuota, y deste parecer fueron todos los que lo vieron: aquel retablo dizen que ha mas de ciento, y cinquenta años que es hecho, y estaua en Lobayna, donde la Reyna Maria lo mando traer, y dexo alla vn retrato del quasi tan bueno, y muy bien sacado al natural, y de muy buena mano, mas toda via le hazia mucha venta ja el propio.« Auf diese Passage hat zum erstenmal Suzanne Sulzberger, »La descente de croix de Rogier van der Weyden«, in: Oud Holland 78, 1963, S. 150f., aufmerksam gemacht und sie in französischer Übersetzung abgedruckt.

<sup>40</sup> Es wird heute im allgemeinen angenommen, daß Coxciens Kopie später ebenfalls nach Spanien gelangte und daß diese mit der Tafel identisch ist, die seit 1939 an Stelle des dem Prado überlassenen Originals im Escorial ausgestellt ist. Siehe M. Davies (wie Anm. 36), S. 88. Die Kapelle der Löwener Schützengilde, Notre-Dame-du-Dehors, ist im Jahre 1798 abgerissen worden. Siehe Edward Van Even, Louvain dans le passé et dans le présent, Löwen 1895, S. 436–440.

<sup>41</sup> Zu diesem Werk siehe ausführlich: Shirley Neilson Blum, Early Netherlandish Triptychs. A study in patronage, Berkeley/Los Angeles 1969, Kap. 5: »The Edelheer Altarpiece by a Follower of Rogier van der Weyden«, S. 49–58, sowie, mit neueren technischen Untersuchungen: Roger van Schoute und Anna Trobec-Henrard, »Le triptyque Edelheer«, in: H. Verougstraete-Marcq und R. van Schoute (Hg.), Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII, 8–10 sept. 1989, Louvain-la-Neuve 1991, S. 123–125.

<sup>42</sup> Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, hg. und übers. v. Hanns Floerke, München/Leipzig 1906, S. 72–77. Es ist jedoch zu beachten, daß van Mander in Weiterführung der irrümlichen Verdoppelung des Künstlers durch Vasari das Löwener Werk »Rogier van der Weyde, Schilder van Brussel« zuschreibt, der angeblich 1529 starb, und den er von »Rogier van Brugghe«, einem angeblichen Schüler Jan van Eycks trennt. Als Hauptwerke schreibt van Mander Rogier von Brüssel neben der Löwener Kreuzabnahme die Gerechtigkeitsbilder im Brüsseler Rathaus zu. Diese Angaben sind der Ausgangspunkt für Passavants Trennung in zwei Maler mit Namen Roger van der Weyden, einen älteren und einen jüngeren.

<sup>43</sup> Siehe J. C. J. Bierens de Haan, L'œuvre gravé de Corne-

lis Cort, graveur hollandais 1533–1578, Den Haag 1948, Kat. Nr. 90.

<sup>44</sup> R. J. R. van Asperen de Boer et al. (wie Anm. 37), S. 39 und R. J. R. van Asperen de Boer et al. (wie Anm. 4), S. 17. Die Autoren haben die viel nuanciertere Darstellung von J. Folie (wie Anm. 16), S. 208, auf die sie sich berufen, verkürzt: »Un seul tableau de Roger van der Weyden est unanimement considéré comme authentifié par un document, bien que la source d'archives invoquée soit tardive.« Vgl. auch Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, vol. II: Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle, Berlin 1924, S. 11: »Kein einziges Gemälde weist sich durch eine Inschrift aus als sein Werk, und, streng genommen, ist auch keines unzweifelhaft mit einer Urkunde verbunden, die seinen Namen nennt.« Sowie Martin Davies, »National Gallery Notes III. Netherlandish primitives. Rogier van der Weyden and Robert Campin«, in: The Burlington Magazine 71, 1937, S. 140–145, Anm. 2: »The Escorial *Deposition* is more or less documented.«

<sup>45</sup> Siehe Walter Karl Zülch, Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neihardt, München 1938, S. 379.

<sup>46</sup> Siehe R. H. Marijnissen, Paintings. Genuine, fraud, fake, Brüssel 1985, S. 311, und Friedländer, E.N.P., vol. VIII, Nr. 129.

<sup>47</sup> Siehe etwa Rainald Grosshans, »Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores«, in: Jahrbuch der Berliner Museen 23, 1981, S. 49–112.

<sup>48</sup> J. R. J. van Asperen de Boer et al. (wie Anm. 4).

<sup>49</sup> Ibid., S. 17.

<sup>50</sup> Siehe M. Davies (wie Anm. 36), S. 132.

<sup>51</sup> J. R. J. van Asperen de Boer et al. (wie Anm. 4), S. 17: »their underdrawing is difficult to align stylistically«, und S. 24: »It is [...] surprising that there seems to be no direct link in the underdrawing between the two «authenticated» paintings that would permit their «rapprochement».«

<sup>52</sup> Vgl. die Abb. 136–143 (Madrider Kreuzabnahme) und Abb. 146–152 (Kreuzigung im Escorial) bei R. J. R. van Asperen de Boer et al. (wie Anm. 4).

<sup>53</sup> Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, vol. II, Berlin 1924, S. 22.

<sup>54</sup> Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Cambridge 1953, S. 257f. Im Nachtrag »Rogier van der Weyden« von 1937 führt M. J. Friedländer das Wiener Tafelchen in der 1430–1437 datierten Werkgruppe gleich nach der Kreuzabnahme auf. Siehe Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, vol. XIV, Leyden 1937, S. 84.

<sup>55</sup> E. Panofsky (wie Anm. 54), S. 251.

<sup>56</sup> Die Figur von Gottvater, der auf die Madonna hinunterblickt, ist offensichtlich nach jener des Propheten Michäas auf der Werktagsseite des Genter Altars (Abb. 19) gestaltet. Vgl. Friedländer, E.N.P., vol. II, Nr. 7 und vol. I, plate 15. Siehe Karl M. Birkmeyer, »Notes on the two earliest paintings by Rogier van der Weyden«, in: The Art Bulletin 44, 1962, S. 329–331, bes. S. 330.

<sup>57</sup> Vgl. Friedländer E.N.P., vol. II, Nr. 9 und 106c und vol. I, plate 14 und 20.

<sup>58</sup> M. Davies (wie Anm. 36), S. 51, bemerkt: »So bleibt der rogerische Charakter der 1438 datierten Werl-Flügel für mich ein Stein des Anstoßes bei ihrer Zuschreibung an Campin.«

<sup>59</sup> H. von Tschudi (wie Anm. 15), S. 21 f.

<sup>60</sup> Siehe etwa E. Panofsky (wie Anm. 54), S. 174: »He could not step out of the circle which his own genius had drawn, and we can easily conceive that in the end he came to depend on those whom he had helped to form. Like many great innovators [...] his latest years were overshadowed by the very light which he had lit.«

<sup>61</sup> R. Grosshans (wie Anm. 47).

<sup>62</sup> Siehe J. R. J. van Asperen de Boer et al. (wie Anm. 4), Abb. 114.

<sup>63</sup> Zum Begriff der ästhetischen Grenze siehe Ernst Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932.

<sup>64</sup> Ich habe hier das Madonnatäfelchen der Sammlung

Thyssen-Bornemisza (Friedländer, E.N.P., vol. II, Nr. 8), das traditionellerweise als ein etwa gleichzeitig mit der Wiener Madonna entstandenes Frühwerk Rogier van der Weydens betrachtet wird, nicht berücksichtigt. John L. Ward, »A New Attribution for the «Madonna Enthroned» in the Thyssen Bornemisza Collection«, in: The Art Bulletin 50, 1968, S. 354–356, hat es Robert Campin zugeschrieben. Meiner Ansicht nach können beide Zuschreibungen nicht zutreffen. Die perfekt ausgeführte, filigranartig feine, von Figuren reich besetzte Nischenarchitektur des Werkes der Thyssen-Bornemisza-Sammlung ist eng verwandt mit den ebenso virtuos gemalten Architekturen der beiden Tafeln mit der Vermählung Mariens und der Verkündigung im Prado (Friedländer, E.N.P., vol. II, Nr. 51 f.), die zweifellos einmal zum gleichen Marienaltar gehörten. Dieser ist wahrscheinlich in der Brüsseler Werkstatt eines Schülers von Robert Campin in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden.

<sup>65</sup> Carl Justi, »Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal«, in: Zeitschrift für bildende Kunst 21, 1886, S. 97. Der Text ist wieder abgedruckt bei J. Folie (wie Anm. 16), S. 208.

<sup>66</sup> C. Justi, *ibid.*, vermutet, daß Mudo möglicherweise nur halbzerstörte Figuren erneuert habe.

<sup>67</sup> Hélène Verougstraete-Marcq (in Zusammenarbeit mit R. van Schoute und D. Hollanders-Favart), »Le Triptyque Edelheer. Examen au laboratoire et rapports avec la Descente de croix de van der Weyden du Prado à Madrid«, in: Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III, 6–8 sept. 1979, Louvain-la-Neuve 1981, S. 119–129, bes. S. 127: »La pratique des volets non peints [...] devient fréquente dès le début du XVIe siècle.«

<sup>68</sup> Das Datum 1443 auf der Inschrift ist heute nicht mehr vollständig zu lesen, doch ist es über parallele Dokumente gesichert. (Siehe H. Verougstraete-Marcq, *ibid.*, S. 119). Ich halte es für möglich, daß das Triptychon nicht direkt für die Grabkapelle der Familie Edelheer in St. Peter bestimmt gewesen war und daß es noch zu Lebzeiten des Familienoberhauptes Willem Edelheer (gestorben 1439) als Kleinkopie für den privaten Gebrauch geschaffen worden ist. Die Widmungsinschrift (*Dese tafel heeft vereet ben Wille Edelheer en Alyt syn Werdinne int jaer ons ben MCCCC en XLIII*) wäre in diesem Falle erst auf die Außenseite des rechten Flügels gesetzt worden, als die Witwe das Werk als Epitaph in der Grabkapelle der Familie in der St.-Peters-Kirche anbringen ließ. Eine frühere Entstehungszeit der Kopie wird auch vorgeschlagen von S. N. Blum, Anm. 19, 138: »The terminus ante quem for Rogier's painting is usually given as 1443, but it should be moved back to at least 1439, the year of Edelheer's death, and probably could be considered as early as 1436, the year after the death of Edelheer's son Louis.«

<sup>69</sup> Die Innenseiten der Flügel können höchstens eine Vorstellung von der räumlichen Gestaltung der originalen Flügel vermitteln. Doch haben die technologischen Untersuchungen gezeigt, daß hinter den Männerporträts ursprünglich ein farbiger und kein Goldgrund vorgesehen war. Siehe H. Verougstraete-Marcq (wie Anm. 67), S. 124.

<sup>70</sup> Der Engel ist nach dem Seilern-Triptychon (Abb. 35) kopiert und hat dort die gleiche vermittelnde Funktion zwischen der Szene auf der Mitteltafel und der Stifterfigur auf dem linken Flügel. Der Stifter des Löwener Trinitäts-triptychons, ein Mitglied der Familie Baussele, das ein wichtiges Amt in der Schützengilde innehatte, ist in einer zeichnerischen Kopie überliefert. Siehe J. K. Steppe, »Het paneel van de triniteit in het leuvense stadsmuseum. Nieuwe gegevens over een enigmatisch schilderij«, in: Dirk Bouts en zijn tijd. Tentoonstelling, Leuven, Sint-Pieterskerk, 12 sept.–2 nov. 1975, Löwen 1975, S. 447–495, Abb. 4, S. 476. Die von J. K. Steppe hier und von R. J. R. van Asperen de Boer et al. (wie Anm. 4), S. 228, vorgeschlagene Zuschreibung des Werkes an die Werkstatt von Rogier van der Weyden kann nicht zutreffen. Siehe Rez. F. Thürlemann (wie Anm. 4).

<sup>71</sup> Die Entwürfe für die Chormäntel im Paramentenschatz

des Ordens vom Goldenen Vlies sind bereits von Julius von Schlosser in seiner, 1912 erschienenen Monographie Robert Campin zugeschrieben worden. Siehe J. von Schlosser, *Der Burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vlies*, Wien 1912. Von den meisten späteren Kunsthistorikern ist diese Zuschreibung entweder nicht berücksichtigt oder nicht akzeptiert worden. Robert Campin hat zweifellos auch den Entwurf für das Hauptbild des Rückklakens mit der trinitarischen Pietà (Abb. 16) geliefert, der dort eine ältere Darstellung ersetzt haben muß. Die beiden Antependien sind, wie bereits von Schlosser (S. 17) in Erwägung gezogen hat, wahrscheinlich identisch mit den zwei älteren, bereits vollendeten »tables d'autel très richement estoffées«, die Philipp der Gute im Jahre 1432/33 von dem aus Paris stammenden Sticker Thierry du Chastel erwarb. Damit wäre ein *terminus post quem* für die Entwürfe Robert Campins gegeben. In jüngerer Zeit sind die Entwürfe für die drei Chormäntel ohne ausreichende Gründe Campin wieder abgesprochen worden. Siehe Colin Eisler, »Two Early Franco-Flemish Embroideries – suggestions for their settings«, in: *The Burlington Magazine* 109, 1967, S. 571–581, bes. S. 578 und Anm. 40; Albert Châtelet in: R. Recht und A. Châtelet, *Ausklang des Mittelalters. 1380–1500*, München 1989, S. 297f., schreibt die Entwürfe für den Ornat den beiden Hofmalern Karls des Kühnen, Pierre Coustain und Jean Hennecart, zu. Mit dem Figurenstil dieser beiden Künstler aber haben die Figuren der Chormäntel nichts zu tun.

<sup>72</sup> Siehe H. Verougstraete-Marcq (wie Anm. 67).

<sup>73</sup> *Ibid.*, S. 126.

<sup>74</sup> Abgebildet bei H. Verougstraete-Marcq, *ibid.*, Tafel 49.

<sup>75</sup> Vgl. die Altäre mit diesem Schema bei Friedländer, E. N. P., vol. IV, Tafeln 75 (Nr. 81), 101, 122 (Add. 155), vol. VIII, Nr. 84. In einer Tafel mit der Anbetung des Altarsakraments eines anonymen südniederländischen Meisters vom Ende des 15. Jahrhunderts, Antwerpen, Königliches Museum (Kat. Nr. 224), ist ein Altar mit sechs gemalten Flügeln dargestellt, bei dem der Mittelteil geschnitzt ist wie in zwei der zuvor erwähnten Beispielen.

<sup>76</sup> Abb. bei Friedländer, E. N. P., vol. II, Nr. 3 k.

<sup>77</sup> Madrid, Prado, Kat.-Nr. 2723.

<sup>78</sup> Der Kreuzesstamm und der Ärmel des Helfers waren vollständig ausgeführt, bevor das Maßwerk darübergemalt wurde. Die kleinen, oberen Verzierungen scheinen nicht ganz die gleiche Qualität aufzuweisen wie die größeren, unteren. Ich danke Frau Maite d'Avila, die in den Jahren 1992 und 1993 die Kreuzabnahme restaurierte, für ihre Auskünfte zur maltechnischen Ausführung des Werkes.

<sup>79</sup> Es fällt auf, daß in der Michael Coxie zugeschriebenen Kopie, die seit 1939 als Ersatz für das Original im Escorial hängt, die oberen Maßwerkverzierungen, die die Komposition verunklären, durch einen einfachen Bogen ersetzt sind. Siehe Abb. bei Friedländer, E. N. P., vol. II, Nr. 3 b. Es ist wahrscheinlich, daß die nachträgliche Übermalung mit dem Maßwerk – wenn es sich denn um eine solche handelt – schon vor 1510 angebracht worden ist, da die um diese Zeit entstandene Kreuzabnahme des Meisters des Bartholomäus-Altars im Louvre, die die Madrider Kreuzabnahme variiert, die kleinen Maßwerkverzierungen schon voraussetzen scheint. Das gleiche ist auch für den um 1520 entstandenen Kreuzabnahmealtar von Jan Mostaert der Fall (siehe Friedländer, E. N. P., vol. X, Nr. 1). Nicht auszuschließen ist darüber hinaus, daß die vier kleinen Lilien der Madrider Tafel, die auffallend schwach gemalt sind, in einer zweiten Stufe den Nasen des übermalten Maßwerks aufgesetzt worden sind. Es könnte sich dabei um einen Hinweis auf die neue Besitzerin des Werkes, Maria von Ungarn, handeln, deren Wappen Lilien zeigte. (Für eine Wiedergabe des Wappens der Königin siehe Jean Helbig und Yvette vanden Bemden, *Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg, Lederberg/Gent 1974*, Abb. 53 und Kommentar S. 77.) Einen Bezug zu den ursprünglichen Auftraggebern des Werkes, den Löwener Bogenschützen, jedenfalls haben die Lilien nicht. Die 1488 datierte Kopie der Madri-

der Tafel in den Berliner Museen zeigt zwar ebenfalls die kleinen Lilien, doch bestehen seit längerem Zweifel an der Echtheit des Datums. Siehe Kat. Staatl. Museen zu Berlin. *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum, Berlin 1931*, Kat.-Nr. 534, S. 53: »Ob diese Inschrift alt ist, erscheint neuerdings zweifelhaft.«

<sup>80</sup> Zur ästhetischen Funktion der Darstellung ungefaßter Steinskulptur in der altniederländischen Malerei siehe Rudolf Preimesberger, »Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 1991, S. 459–489. Preimesberger interpretiert die gemalte Skulpturenimitation als Phänomen des Paragone, des Wettstreits der Malerei mit der Bildhauerkunst. Dort, in Anm. 1, auch ein Überblick über die bisherige Literatur zum Thema.

<sup>81</sup> Siehe dazu vor allem Anton Legner, »Polychrome und monochrome Skulptur in der Realität und im Abbild«, in: Vor Stefan Lochner. *Die Kölner Maler von 1300–1430*, Köln 1977, S. 140–163.

<sup>82</sup> Nur einer der vom Helfer auf der Leiter gehaltenen Nägel ragt leicht über die gemalte Rahmenleiste hinaus (Abb. 22). Zum Begriff des Diaphragma-Rahmens siehe E. Panofsky (wie Anm. 54), S. 58f. Es ist interessant festzustellen, daß Jan van Eyck erst in den beiden, zwischen 1437 und 1441 entstandenen Tafelchen mit der Verkündigung (Sammlung Thyssen-Bornemisza), und zwar nachträglich, in der Form eines Pentimento, bei einer simulierten Steinskulptur dieses Spiel mit der ästhetischen Grenze spielt. Siehe R. Preimesberger (wie Anm. 80), S. 467, und Emil Bosshard, »Revealing van Eyck. The examination of the Thyssen-Bornemisza »Annunciation««, in: *Apollo*, Juli 1992, S. 4–11, bes. S. 10f. Bei dem 1432 vollendeten Genter Altar und dem 1437 datierten Dresdener Triptychon bleiben die simulierten Steinskulpturen im Rahmen der simulierten Nischen gefangen.

<sup>83</sup> Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. 20.666. Siehe Micheline Sonkes, *Dessins du XVe siècle. Groupe van der Weyden (= Les primitifs flamands, vol. III.5)*, Brüssel 1969, Kat. C23, mit einer ausführlichen Zusammenfassung der früheren Literatur.

<sup>84</sup> Aufgrund einer von E. Panofsky (wie Anm. 54), Anm. 5 zu S. 327, vorgeschlagenen Rekonstruktion hat ein für den Hauptaltar des Johanniterkonvents in Haarlem gemaltes Kreuzigungstriptychon von Geertgen tot Sint Jans, von dem sich in Wien nur der oben verkürzte rechte Flügel erhalten hat, das gleiche Format mit einer in der Mitte vertieften Mitteltafel aufgewiesen.

<sup>85</sup> Weitere Werke nach der gleichen Komposition sind abgebildet bei Burton B. Fredricksen, »A Flemish Deposition of ca. 1500 and Its Relation to Rogier's Lost Composition«, in: *J. Paul Getty Museum Journal* 9, 1981, S. 133–156.

<sup>86</sup> Siehe zusätzlich bei B. B. Fredricksen, *ibid.*, Fig. 1, 6, 9, 11, 12, 17. Eine Sonderstellung hat die Zeichnung, die Maria Magdalena und die Trägerin des Salbgefäßes zeigt. Siehe M. Sonkes (wie Anm. 83), Kat. Nr. C24. Bei diesem Blatt handelt es sich entgegen der Ansicht der Autorin um eine Teilkopie nach der Pariser Entwurfszeichnung, die in einzelnen Teilen sogar die Schraffurtechnik der Vorlage imitiert. Hier hat Maria Magdalena ebenfalls eine einfache Gürtelschnalle. Dafür, daß es sich beim Pariser Blatt um eine Entwurfszeichnung handelt, spricht auch die Tatsache, daß der Kreuzesstamm, der in den meisten malerischen Kopien erscheint, hier nur grob in der noch nicht endgültigen Lage skizziert ist und daß die übliche Leiter fehlt.

<sup>87</sup> Zur Zuschreibung des Mérode-Triptychons an Robert Campin, die in letzter Zeit immer wieder zu Unrecht in Frage gestellt worden ist, siehe Rez. F. Thürlemann der Studie der Gruppe um J. R. J. van Asperen de Boer (wie Anm. 4).

<sup>88</sup> Siehe R. J. R. van Asperen de Boer et al. (wie Anm. 4), Abb. 138.

<sup>89</sup> Friedrich Winkler, »Some Early Netherland Drawings,

III. A Triptych after van der Weyden«, in: *The Burlington Magazine* 24, 1913/14, S. 231.

<sup>90</sup> E. Panofsky (wie Anm. 54), Anm. 3 zu S. 266 und Anm. 5 zu S. 327, Abb. 392. Siehe auch M. Sonkes (wie Anm. 83), Kat.-Nr. C17.

<sup>91</sup> Das gleiche illusionistische Spiel zwischen einem simulierten, mit Sprengwerk verzierten Rahmen und einem Kreuz zeigt die Außenseite des linken Flügels des Beweinungstriptychons von Memling (Brügge, Sint Jans-Hospital) mit der Darstellung der hl. Wilgefortis (Friedländer, E. N. P., vol. VI.1, plate 21). Ich halte es für möglich, daß es sich bei dem von Winkler publizierten Blatt um eine Kopie nach einer Zeichnung Memlings handelt.

<sup>92</sup> Später hat Vrancke van der Stockt im Erlösungs-Altar im Prado die gleiche Gruppierung, farbig gefaßt, übernommen. Siehe Friedländer, E. N. P., vol. II, Nr. 47. Es ist gut möglich, daß es Rogier war, der zum ersten Mal den kreuztragenden Christus mit der Maria-Johannes-Gruppe von der Außenseite des Löwener Kreuzabnahme-Altars zusammenbrachte.

<sup>93</sup> Diese Identifikation wird vorgeschlagen von Stephan H. Goddard, »The man with a Rose, a new attribution to the Master of Frankfurt (Hendrik van Wueluwe reconsidered)«, in: *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen* 1983, S. 53–83.

<sup>94</sup> Zum Triptychon in Watervliet siehe verschiedene Aufsätze in: *Bulletin de l'Institut Royal du patrimoine artistique* 9, 1966. Das Triptychon hat ein umgekehrtes Format zur Pariser Zeichnung (Erhöhung statt Einbuchtung bei der Mitteltafel), so daß der Maler gezwungen war, einen Helfer auf die Leiter zu setzen, der aber bloß die Funktion hat, die Dornenkrone Christi zu tragen. Umgekehrt fallen die beiden in der Vorlage seitlich angebrachten Engel weg. Der in die Grabtragungsszene integrierte Engel ist in Watervliet durch einen irdischen Träger ersetzt. Im Gegensatz zur Großkopie der Mitteltafel mit der Grabtragung, die ebenfalls der Werkstatt des Meisters von Frankfurt zugeschrieben werden kann (Abb. 33), zeigen die beiden Triptychen diese Szene nicht mehr vor einem Goldgrund, sondern vor einer Landschaft.

<sup>95</sup> Nur in der Kleinkopie ist Christus mit mitleidheischem Blick auf den Betrachter wiedergegeben. Ein Altarflügel aus der Werkstatt des Meisters von Frankfurt mit der Kreuztragung im Antwerpener Museum (Inv.-Nr. 568) gibt die Szene in sehr ähnlicher Form, aber mit der Figur der Veronika, die Christus das Schweißstuch entgegenhält. Die Figur der Veronika, eine Variante nach der Magdalena auf der Mitteltafel, gehört aber zweifellos nicht zum ursprünglichen Bestand der Szene.

<sup>96</sup> Diese Meinung vertritt Nicole Veronée-Verhaegen in dem in Anm. 94 zitierten Band S. 43. Es ist vielmehr anzunehmen, daß die Gruppe der hochragenden Waffen auf dem linken Flügel und die Thronrücklehne auf dem rechten Flügel im ursprünglichen Format dazu dienten, die seitlichen Erhöhungen auszufüllen (vgl. Abb. 32).

<sup>97</sup> Vgl. dazu die beiden weiteren Fassungen bei Friedländer, E. N. P., vol. IV, Supp. 119 und Supp. 120.

<sup>98</sup> E. Panofsky (wie Anm. 54, Anm. 3 zu S. 266) ist einer der wenigen Autoren, der die Madrider Kreuzabnahme zeitlich vor der Pariser Grabtragung ansetzt.

<sup>99</sup> Siehe Abb. 139 bei M. Davies (wie Anm. 36). Die Grisaille ist zweifellos das Werk eines Werkstattmitglieds. Zu einem anderen Urteil gelangt Jochen Sander, *Niederländische Gemälde im Stadel 1400–1550*, Mainz 1993, S. 148.

<sup>100</sup> Die Grabtragung ist für das westliche Mittelalter nur in wenigen Beispielen des 10. Jahrhunderts, die keine Nachfolge hatten, belegt. Siehe Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968, S. 181f. und S. 185.

<sup>101</sup> Siehe W. Houben, »Raphael und Rogier van der Weyden«, in: *The Burlington Magazine* 91, 1949, S. 312 und 315.

<sup>102</sup> Dieser Bezug zu einem Meleager-Sarkophag ist bereits postuliert worden. Siehe Suzanne Sulzberger, »Relations artistiques italo-flamandes. Autour d'une œuvre perdue de

Roger van der Weyden«, in: Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 26, 1950/51, S. 251–261. Die Autorin schreibt die in der Pariser Zeichnung faßbare Komposition entsprechend der Tradition Rogier van der Weyden zu und nimmt an, dieser habe bei seiner Pilgerreise nach Rom im Jahre 1450 einen Meleager-Sarkophag kennengelernt. Eine Entstehung der Grabtragung nach dem Jahre 1450 ist jedoch aus stilistischen Gründen ausgeschlossen.

Nach Campin, aber noch vor Raphael, haben sich auch Mantegna in seinem gegen 1490 entstandenen Stich mit der Grablegung Christi und Luca Signorelli in einem 1504 von Mitgliedern seiner Werkstatt ausgeführten Fresko im Dom von Orvieto von einer antiken Meleagerszene inspirieren lassen. Siehe Laurence Kanter, Orvieto. Cappella di San Brizio. Luca Signorelli, Florenz 1983, Abb. 52f. Möglicherweise hat sich Raphael, nachdem er Signorellis Komposition kennengelernt hat, dafür entschieden, die Beweinung durch eine Grabtragung mit Bezug auf die antike Szene, in die ebenfalls eine Frauenfigur namens Atalante impliziert ist, zu ersetzen. Das von Signorelli entworfene Fresko entspricht einem ungewöhnlichen *conchetto*: Es zeigt das gemalte Grab Christi, auf dem die »Grabtragung Christi« in formaler Analogie zur Meleager-Heimtragung dargestellt ist. Vor diesem Grab ist mit lebensechten Figuren die nachfolgende Szene der Passion, die Beweinung Christi, wiedergegeben. Oberhalb dieses Freskos war ursprünglich ein heute verlorener, realer Sarkophag mit den Überresten der Stifter der Kapelle, Faustino und Pietro Parenzo, angebracht. Geht es zu weit zu vermuten, daß es sich beim realen Sarkophag um eine antike Arbeit gehandelt haben könnte, dessen Vorderseite mit der Szene der Meleager-Heimtragung geschmückt war?

<sup>103</sup> Siehe Anna Marguerite McCann, Roman Sarcophagi in The Metropolitan Museum of Art, New York 1978, Kat.-Nr. 8. Nach McCann gehen die Ergänzungen auf den Paduaner Andrea Bregno zurück. Auch der Florentiner Valerio Cioli, der vor allem zwischen 1555 und 1560 in Rom für den Kardinal von Ferrara, Ippolito II., tätig war, ist schon als Urheber der antikisierenden Ergänzungen genannt worden. Siehe Martin Weinberger, »A Sixteenth-Century Restorer«, in: The Art Bulletin 27, 1945, S. 266–269.

<sup>104</sup> Siehe Guntram Koch, Die mythologischen Sarkophage. 6. Teil: Meleager (= Die antiken Sarkophagreliefs, hg. von Fr. Matz und B. Andreae, 12. Bd., 6. Teil), Berlin 1975.

<sup>105</sup> Daß bereits Robert Campin wie sein Schüler Rogier van der Weyden nach ihm eine Reise nach Italien unternahm, ist bisher noch nie postuliert worden. Es gibt jedoch ein weiteres Indiz, das nach Italien weist: Es ist die von Campin und mindestens einem seiner direkten Schüler für Zeichnungen angewandte Mezzotinto-Technik, die damals im Norden noch nicht geläufig war (vgl. dazu den Anhang). Hingegen hat Robert Campin, wie G. Wymans (wie Anm. 25) aufgezeigt hat, die von vielen Kunsthistorikern postulierte Pilgerreise nach St. Gilles in der Provence höchstwahrscheinlich nie unternommen.

<sup>106</sup> Zu den Grablegungsgruppen siehe Neil C. Brooks, The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy = University of Illinois Studies in Language and Literature, vol. VII, Urbana 1921; William H. Forsyth, The Entombment of Christ. French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Cambridge 1970.

<sup>107</sup> Bereits Lloyd Benjamin, »Disguised Symbolism Exposed and the History of Early Netherlandish Paintings«, in: Studies in Iconography 2, 1976, S. 11–24, S. 19, hat die Madrider Kreuzabnahme mit einem *tableau vivant* verglichen.

<sup>108</sup> Siehe dazu John Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance, Princeton 1966, S. 289–300; Wolfgang Stechow, »Joseph of Arimathea or Nicodemus?«, in: W. Lotz und L. L. Möller (Hg.), Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963, München 1964, S. 289–302; Friedrich B. Polteross, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Worms 1988.

<sup>109</sup> Siehe Nicole Verhaegen, »The Arenberg ›Lamentation in the Detroit Institute of Arts«, in: The Art Quarterly 25, 1962, S. 295–312, S. 297. Im lateinischen Wortlaut: »Supplicet te rogamus omnipotens Deus: jube haec perferri per manus sancti Angeli tui in sublimi altare tuum in conspectu divinae majestatis tuae.«

<sup>110</sup> Otto G. von Simson, »Compassio and ›Co-Redemptio‹ in Roger van der Weyden's ›Descent from the Cross‹«, in: The Art Bulletin 35, 1953, S. 9–16.

<sup>111</sup> Ein dem Petrustypus entsprechender Mann erscheint auch in einem 1568 datierten, nach einem Entwurf von Giulio Clovio geschaffenen Stich mit der Grablegung von Cornelis Cort. Siehe J. C. J. Bierens de Haan (wie Anm. 43), Kat.-Nr. 92. Hier ist Petrus – als Hinweis dafür, daß er aus der Komposition Campins stammt – ebenfalls ein Salbgefäß beigegeben. Der italienische Künstler hat Campins Komposition zweifellos über den 1565 datierten Nachstich der Löwener Kreuzabnahme von Cornelis Cort kennengelernt. Männer mit Salbgefäßen, ohne daß sie eindeutig als Petrus identifiziert werden konnten, sind in der Folge auf Beweinungen häufig dargestellt. Mehrere Beispiele sind abgebildet bei Maryan W. Ainsworth, »Bernart van Orley, Peintre-Inventeur«, in: Studies in the History of Art 24, 1990, S. 41–64.

<sup>112</sup> Siehe Friedländer, E. N. P., vol. II, Nr. 61. Im Aufsatz »Flémalle-Meister-Dämmerung« (wie Anm. 27) sind die beiden Porträts auf einander gegenüberliegenden Seiten abgebildet.

<sup>113</sup> Zur religiösen Funktion der realistischen Darstellungsform siehe auch L. Benjamin (wie Anm. 107), S. 18–20.

<sup>114</sup> Vgl. Anm. 38.

<sup>115</sup> M. S. Frinta (wie Anm. 4), S. 82–102, glaubte in einzelnen Teilen der Madrider Tafel die Hand Rogier van der Weydens erkennen zu können. Der Malstil der Tafel scheint aber durchaus einheitlich. Siehe R. J. R. van Asperen de Boer et al. (wie Anm. 37).

<sup>116</sup> Siehe M. Sonkes (wie Anm. 83), Kat.-Nr. D 25.

<sup>117</sup> Friedländer, E. N. P., vol. IV, Nr. 4.

<sup>118</sup> Siehe M. Sonkes (wie Anm. 83).

<sup>119</sup> Friedländer, E. N. P., vol. II, Nr. 60, 7.

<sup>120</sup> Friedländer, E. N. P., vol. II, Nr. 58.

<sup>121</sup> Vgl. Anm. 71.

<sup>122</sup> Siehe zur Ikonographie Frits Lugt, Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du nord. Maîtres des Anciens Pays-Bas nés avant 1550, Paris 1968, Kat.-Nr. 27, und Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg i. Br. 1974, s. v. »Julianus von Brioude (Arvernus)«, col. 232f.

<sup>123</sup> Paul Wescher, »The Drawings of Vrancke van der Stockt (The Master of the Cambrai Altar)«, in: Old Master Drawings 13.49, June 1938, S. 1–5, plates 1–6, S. 4.

<sup>124</sup> F. Lugt (wie Anm. 122).

<sup>125</sup> Micheline Sonkes, »Les dessins du Maître de la Rédemption du Prado, le présumé Vrancke van der Stockt«, in: Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain 6, 1973, S. 98–125, Kat.-Nr. 20.

<sup>126</sup> Vergleichbar ist auch das Spiel der Hände in Campins Geburt Christi (Abb. 1).

<sup>127</sup> P. Wescher (wie Anm. 123).

<sup>128</sup> Friedländer, E. N. P., vol. II, Nr. 47.

<sup>129</sup> Friedrich Winkler, »The Drawings of Vrancke van der Stockt«, in: Master Drawings 3, 1965, S. 155–158, plates 16–19.

<sup>130</sup> M. Sonkes (wie Anm. 125). Noch unkritisch zur Zuschreibung an Vrancke van der Stockt ist Louis Lebeer, »Propos sur les dessins de Roger van der Weyden et de Vrancke van der Stockt«, in: Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles 49, 1956/57, S. 73–99.

<sup>131</sup> Ibid., S. 109: »d'une qualité nettement supérieure aux autres dessins.«

<sup>132</sup> Besonders deutlich ist dies der Fall bei drei eng miteinander verwandten Blättern, bei denen die Architektur in der Kohlevorzeichnung jeweils mit klar sichtbaren Varianten angelegt ist: Der Jesusknaue unter den Schriftgelehrten (S3), Der Auferstandene erscheint seiner Mutter (S8; Abb.

45), Niederkunft des Hl. Geistes (S9). Bei der vom Rücken gesehenen Magd (S19) war der linke Arm in der Kohlevorzeichnung vorerst über dem Kopf angewinkelt dargestellt. Von M. Sonkes zu Unrecht aus der Gruppe ausgesondert wurde die bekannte Zeichnung im Louvre, die die Madonna in einer Stube unter einem Baldachin zusammen mit der Stifterfamilie und ihren Namenspatronen zeigt. Siehe F. Lugt (wie Anm. 122), Kat.-Nr. 11. Auch hier handelt es sich nicht um eine Kopie, sondern – wie der Einsatz der ungewöhnlichen Laviertechnik zur Erreichung von Bildwirksamkeit vermuten läßt – wahrscheinlich um eine für die Auftraggeber der Tafel bestimmte Visierung.

<sup>133</sup> Zu dieser Zeichnung siehe auch Emanuelle Brugerolles, Renaissance des Nordens. Meisterzeichnungen aus der Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris, Kat. Hamburger Kunsthalle 1986, Nr. 39. (Die Wiedergabe des Wasserzeichens auf S. 250 ist nicht maßstabgetreu.)

<sup>134</sup> M. Sonkes (wie Anm. 125) erwähnt die Wasserzeichen nicht. Es handelt sich um die Ochsenköpfe Piccard, VIII.166 und IX.100. (Gerhard Piccard, Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Findbuch II: Die Ochsenkopfwasserzeichen, Stuttgart 1966) sowie um den Drachen II.835 (Findbuch X: Wasserzeichen Fabeltiere. Greif – Drache – Eichhorn, Stuttgart 1980). Was das zweite Wasserzeichen betrifft, stimmen die Maße des sehr charakteristischen Ochsenkopfschädels mit zwei ungleich langen Hörnern exakt mit den Angaben bei Piccard überein, nicht jedoch die Lage des Zeichens im Verhältnis zu den Blindlinien. Das gleiche, in Draht geformte Wasserzeichen ist offenbar, wie es für andere Fälle belegt ist, in der gleichen Papiermühle nacheinander in zwei verschiedenen Sieben verwendet worden. Vgl. Einleitung bei G. Piccard, S. 4. Ich danke Dr. Michael Miller, Assistant Curator of Prints and Drawings vom Cleveland Museum of Art, dafür, daß er mir eine Aufnahme des Wasserzeichens zur Verfügung gestellt hat.

Die Datierung des Drachen-Wasserzeichens auf 1431 ist insofern bedeutsam, als die Zeichnung mit Maria und dem lesenden Jesuskind (Abb. 46) damit früher entstanden sein könnte als die Durán-Madonna von Rogier van der Weyden (Friedländer, E.N.P., vol. II, Supp. 132), die das gleiche Motiv zeigt. Die Entwurfszeichnung (oder das entsprechende, heute verlorene Gemälde) ist – was man bisher noch nicht gesehen hat – vom Autor der wohl um 1432 gemalten Hl. Familie in Le Puy, den Nicole Reynaud mit dem jungen Barthélemy van Eyck identifiziert, als Vorlage für die Gestaltung des Mantels der Maria verwendet worden. Siehe N. Reynaud, »Barthélemy d'Eyck avant 1450«, in: Revue de l'Art 84, 1989, S. 22–43, S. 22 und Abb. 3. Ich danke Louis Frank und Valentine Dubard vom Cabinet des arts graphiques des Louvre dafür, daß sie mir eine Fotografie und eine Durchzeichnung des Wasserzeichens zur Verfügung gestellt haben.

<sup>135</sup> Die Angaben bei M. Sonkes (wie Anm. 123) zu S12 konnten mit Hilfe des Stereomikroskopes bestätigt werden. Nach Kenneth Bé vom Cleveland Museum of Art handelt es sich um ein mit Pinsel aufgetragenes Pigment.

<sup>136</sup> Siehe bei M. Sonkes (wie Anm. 83) die Katalognummern B6 (Kopie nach Campin), C6 (Kopie nach Madonna im Stile Campins) und C21 (Kopie nach Campin). Es fällt auf, daß alle Kompositionen mit Robert Campin zu tun haben. Obwohl Sonkes die Zeichnung B6 aufgrund der Schraffurtechnik um 1450 datiert, bemerkt sie zu C6: »Par la préparation de son support déjà, ce dessin semble tardif: au XVe siècle, dans les Pays-Bas, l'utilisation de fonds colorés et de rehauts de gouache blanche est extrêmement rare et les exemples difficilement datables. [...] Ici la maîtrise dans l'exécution ne permet pas de dater le dessin d'avant 1500, du moins le travail au pinceau de celui-ci.« Die ganze Frage verdient es zweifellos, neu überdacht zu werden.

<sup>137</sup> Dem Meister der Löwener Trinität wird ein Kapitel der vom Autor geplanten Monographie zu Robert Campin gewidmet sein.