

**Dirk de Vos: Rogier van der Weyden.** Das Gesamtwerk; München: Hirmer 1999; 446 S., 450 Abb., davon 380 farbig; ISBN 3-7774-8330-3; DM 258,-

Dirk de Vos, der bereits 1994 eine vorbildliche Monographie zum Werk Hans Memlings vorgelegt hat, hat nun ein umfangreiches Buch über das Werk Rogier van der Weydens geschrieben. Die Publikation ist in drei große Teile gegliedert. Der erste Abschnitt umfasst einleitend eine ausführliche Einzelanalyse der „Kreuzabnahme“ im Prado (S. 10-41) und eine künstlerische Biographie Rogier van der Weydens (S. 42-72) sowie eine knappe Schilderung des stilistischen Phänomens der „Schule von Tournai“, d.h. im wesentlichen der Werkstatt Robert Campins (S. 73-87). Im zweiten Teil schildert de Vos überblicksartig die chronologische Entwicklung des Œuvres Rogiers in einzelnen Phasen (Gesellenzeit in Tournai bis 1432, Tournaier Periode bis 1435, Brüsseler Periode bis 1450, Brüsseler Periode nach 1450, S. 88-129), benennt seine bekannten Auftraggeber (S. 130-138), behandelt nochmals die religiöse Dimension des Bildaufbaus und die stilistische Entwicklung im Allgemeinen (S. 139-159) und gibt schließlich einen kurzen Ausblick auf die Nachfolge und Wirkung seines Werkes (S. 160-166). Der dritte und größte Abschnitt beinhaltet den Katalog der Werke (S. 171-339), an den sich ein Appendix mit problematischen Zuschreibungen, verlorenen Werken, Entwürfen und Zeichnungen sowie nach Meinung von de Vos falschen Zuschreibungen in der neueren Literatur anschließt (S. 340-417). Schließlich werden solche Dokumente aufgelistet, die sich unmittelbar auf die Biographie Rogiers beziehen (S. 416-420).

Im Vorwort ist das Ziel einer „neuen Synthese“ unseres seit Friedländer (1924), Panofsky (1953) und Pächt (1965-66/1994) durch die in den vergangenen Jahren erschienene Literatur in vielen Aspekten erweiterten bzw. veränderten Rogierbildes formuliert. Eine wichtige Rolle haben hierbei neben den Ergebnissen neuerer Archivforschungen<sup>1</sup> die technischen Untersuchungen der Gemälde hinsichtlich der Unterzeichnungen, des Aufbaus der Malschichten, der Dendrochronologie etc. gespielt<sup>2</sup>. Die Differenzierung zwischen Meister und Werkstattmitarbeitern hat in den letzten Jahren eine verstärkte Aufmerksamkeit erfahren. Hierzu tragen vor allem monographische Untersuchungen einzelner Werke durch Corpusbände und Bestandskataloge von Museen mit bedeutenden Sammlungen altniederländischer Malerei bei.<sup>3</sup> Bei aller Wertschätzung der technisch-naturwissenschaftlichen Analyse-

1 Vgl. ELISABETH DHANENS: Rogier van der Weyden. Revisie van de documenten (*Verhandelingen van den Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten* 59); Brüssel 1995.

2 Vgl. J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA and R. VAN SCHOUTE with the assistance of C. M. A. DALDERUP and J. P. FILEDT KOK: Underdrawings in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1990 (1992) sowie die einschlägigen Publikationen der diesbezüglichen Kolloquien „Le Dessin sous-jacent dans la peinture“.

3 Vgl. etwa JOCHEN SANDER: Niederländische Gemälde im Städel 1400-1500; Mainz 1993; CYRIEL STROO und PASCAL SYFER-D'OLNE: The Flemish Primitives: I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium; Brüssel 1996; LORNE CAMPBELL: The Fifteenth Century Netherlandish Schools, National Gallery Catalogues; London 1998.

methoden merkt de Vos meines Erachtens mit Recht kritisch an, daß „zur Zeit immer mehr Energie auf derartige Untersuchungen verwandt (wird), als ob die chemische Zusammensetzung der Farben der Schlüssel zum Geheimnis des Bildes sei“ (S. 147). Ebenfalls berechtigt warnt de Vos vor einer Überbewertung der Unterzeichnung als Mittel zur rigorosen Unterscheidung zwischen Meister und Gehilfen (S. 150)<sup>4</sup>.

Mit besonderem Gewinn liest man das zweite Kapitel der Einführung, das Rogier anhand der überlieferten Quellen als historische Figur darstellt. Hier gelingt es de Vos, ein anschauliches Bild der Zeit zu entwerfen, in dem die historischen und künstlerischen Verhältnisse der südlichen Niederlande lebendig werden. Rogier, der zwischen 1398 und 1400 in Tournai geboren wurde, das damals zum französischen Königreich gehörte, wuchs als Sohn eines Messerschmieds im Milieu von Goldschmieden, Messerschmieden und Schlossern auf. Unklar ist, wann genau er in die Werkstatt Robert Campins eintrat, des damals wohl führenden Malers der Stadt, bei dem auch Jacques Daret lernte. Es wird vor 1427 gewesen sein, dem Jahr, in dem er offiziell als Lehrling Campins registriert wurde und in dem er bei einem festlichen Empfang, den die Maler von Tournai für Jan van Eyck gaben, dem berühmten Hofmaler Philipps des Guten begegnet sein dürfte. Nachdem Campin 1432 wegen Ehebruchs verurteilt und für ein Jahr aus Tournai verbannt wurde, scheinen Rogier und seine Werkstattgenossen die Führung des Ateliers übernommen zu haben, jedenfalls wurden sie kurz nach Verkündung des Urteilspruchs zu unabhängigen Meistern erklärt. Im Alter von etwa 35 Jahren, bereits berühmt und wohlhabend, siedelte Rogier in die aufblühende herzogliche Residenzstadt Brüssel über, wo das Amt des Stadtmalers eigens für ihn geschaffen worden war und wo er bis zum Ende seines Lebens blieb. Zunächst schuf er hier die nicht erhaltenen, aber berühmten „Gerechtigkeitsbilder“ für das Rathaus der Stadt. 1450 erfolgte bekanntlich Rogiers Reise nach Italien, die für die Wechselbeziehungen von flämischer und italienischer Renaissancemalerei von großer Bedeutung war. Am 18. Juni 1464 verstarb er in Brüssel.

Erfrischend klar und in seinen stilkritischen Überlegungen überzeugend ist auch das Bild, das de Vos im kurzen dritten Kapitel („Das Rätsel der Schule von Tournai“) von der Werkstatt Campins entwirft. Hier wirkt sich die langjährige Erfahrung des Autors im Umgang mit den (immer gleichen) Bildern, um die es in der notorischen kunsthistorischen Debatte zum Problem „Meister von Flémalle/Robert Campin/Rogier van der Weyden“ geht, positiv aus.<sup>5</sup>

4 Vgl. zu dieser Problematik jüngst auch: REINHARD LIESS: Zum Logos der Kunst Rogier van der Weydens. Die „Beweinungen Christi“ in den Königlichen Museen in Brüssel und der Nationalgalerie in London; 2 Bde. Münster/Hamburg/London 2000, Bd. 1, S. 97-104.

5 Liess, der einen Überblick insbesondere über die ältere Literatur zu diesem Phänomen liefert, spricht angesichts von Geschichte und Gegenwart der kunsthistorischen Forschung hierzu zugespitzt von „Chaosforschung“ (vgl. LIESS S. 52 - 104, das Zitat auf S. 52). Vgl. auch die Literaturübersicht in: STEPHAN KEMPERDICK: Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden; Turnhout 1997, S. 5-11. Zu Campin vgl. weiterhin: *Robert Campin. New Directions in Scholarship*, Hrsg. Susan Foister und Susie Nash; Turnhout 1997. Bis in die jüngere Zeit konnte in der Forschung trotz technischer Hilfsmittel keine Einigkeit über die

Im Katalogteil sind die einzelnen Werke, wie schon im Memling-Katalog, jeweils auf zwei Textebenen behandelt, d. h. die Angaben zu den technischen Daten, Provenienz, Ausstellungen und Bibliographie erfolgen separat vom Haupttext, der für Beschreibung, Datierung, Interpretation, Auseinandersetzung mit der Literatur etc. reserviert ist. Der Katalog dürfte für Diskussionsstoff sorgen, weil sich darin einige Zuschreibungen von Bildern und Zeichnungen an Rogier befinden, die man sich gewöhnt hatte, für Werkstattarbeiten bzw. für Werke anderer Künstler zu halten. Als ein Beispiel hierfür sei die „Kreuzigung“ in der Berliner Gemäldegalerie (de Vos 2) genannt, noch im jüngsten Berliner Galeriekatalog (1996) als Campin-Nachfolge verzeichnet. Bereits Friedländer hatte auf den zwiespältigen Charakter des Werkes hingewiesen, das einerseits im Typus der weiblichen Figuren eine deutliche Nähe zu Rogier offenbart, andererseits in der weichen Geschmeidigkeit, die der Körper des Gekreuzigten zeigt, von den bekannten Schemata Rogiers abweicht und vielmehr mit einem Kruzifix aus dem Campin-Umkreis in Brüssel zusammengeht, das de Vos auch abbildet. Prinzipiell wäre natürlich denkbar, daß hier von einem dritten Maler Stilmerkmale Campins und Rogiers kombiniert worden sind. Ich kann dem ausgesprochen positiven Urteil des Autors über den künstlerischen Rang des Bildes nicht ganz beipflichten, wenngleich es zweifellos Qualitäten, z.B. im Kolorit und in der naturalistischen Wiedergabe der Stoffe, besitzt. Die wenig meisterhafte Komposition und das flächenhafte Nebeneinander der Figuren erinnern an Werke der Flémalle-Gruppe. Sollte das Werk von Rogiers Hand stammen, müßte man eine erstaunlich sprunghafte Entwicklung bis zu der wohl nur wenige Jahre später begonnenen „Kreuzabnahme“ im Prado annehmen, die eine ungleich raffiniertere Komposition zeigt. Wäre es möglich, daß der Bildentwurf inklusive des pathetischen Ausdrucks noch von Campin stammen, während die Ausführung insbesondere der weiblichen Figuren und der Engel dem Werkstattmitarbeiter Rogier überlassen wurde?

Auch in dem „Triptychon mit der Kreuzigung“, dem sog. Abegg-Triptychon, das sich in Riggisberg befindet (de Vos 10) und das für die die piemontesische Händler- und Bankiersfamilie de Villa gemalt wurde, die wohl ab etwa 1430 in den burgundischen Niederlanden tätig war, sieht de Vos (mit Friedländer) ein eigen-

---

Autorschaft bestimmter Bilder erzielt werden, die in diesem Zusammenhang diskutiert werden. Vgl. FELIX THÜRLEMANN: Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grablegung. Das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins, in: *Pantheon* 51, 1993, S. 18-45. Der Versuch Thürlemanns, die „Kreuzabnahme“ im Prado aus dem Werk Rogiers auszuschneiden und für Campin in Anspruch zu nehmen, wurde in der nachfolgenden Forschung diskutiert, aber nur zum Teil akzeptiert. Während Hans Belting (ohne sich ganz festzulegen) der These Thürlemanns weitgehend folgte, allerdings Campin tendenziell „nur“ den Entwurf und Rogier die Ausführung der „Kreuzabnahme“ zuschrieb (vgl. HANS BELTING und CHRISTIANE KRUSE: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei; München 1994, S. 103-112) setzte sich Kemperdick kritisch mit der These auseinander und stimmte einer Autorschaft Campins nicht zu (vgl. KEMPERDICK, S. 45-52). Die erneute ausführliche stilkritische Diskussion der „Kreuzabnahme“ von de Vos (S. 10-41 und S. 184-188, de Vos 4) grenzt das Werk überzeugend von Bildern der Flémalle-Gruppe ab, um es gleichzeitig - im Einklang mit dem frühen Friedländer (1924) - als Frühwerk Rogiers („um 1430-35“) in Anspruch zu nehmen.

händiges Werk Rogiers. In der Tat ist die künstlerische Qualität trotz einer gewissen Steifheit der Figuren auf der Mitteltafel bemerkenswert. Besonders der linke Flügel mit dem knienden Stifter wirkt hinsichtlich der tiefenräumlichen Wiedergabe der Architektur, die spätere Motive wie die aufwendigen Bildarchitekturen im Berliner Miraflores-Altar vorwegzunehmen scheint, und des Stifters überzeugend. Diese Figur ist durch Schattenangaben auf dem Boden und ein Porträt, das in seiner nüchternen Präzision an das Bildnis Pieter Bladelins erinnert, eindrucksvoll vergegenwärtigt. De Vos weist auf den für die Abhängigkeit der kunsthistorischen Forschung von Reproduktionen bezeichnenden Fall hin, daß das Werk nach Panofskys negativem Urteil kaum mehr abgebildet oder diskutiert worden ist (mit Ausnahme von F. Thürlemann und A. M. Neuner). Eine „Rehabilitation“ erfährt auch der „Altar der Sieben Sakramente“ in Antwerpen (de Vos 11), den de Vos mit guten Gründen früher datiert („um 1440-45“) als zumeist in der Forschung angenommen wird. Die Auseinandersetzung Rogiers mit den berühmten Kircheninterieurs Jan van Eycks ist hier ebenso mit den Händen zu greifen wie die Beteiligung von weniger begabten Gehilfen für die zahlreichen Figuren, die anekdotisch in der Kirche verteilt sind. Rogier war zu diesem Zeitpunkt offenbar bereits so sehr mit Aufträgen ausgelastet – in diesem Jahrzehnt entstand auch der Weltgerichtsaltar in Beaune –, daß er in zunehmendem Maß auf Gehilfen zurückgriff.

Unser Bild von Rogier als Zeichner ist aufgrund des spärlich überlieferten Materials sehr lückenhaft, umso schwerer ist es, auf diesem Gebiet letzte Urteile zu fällen. De Vos hat sich auch hier nicht einfach in den „main stream“ der Forschung eingereiht, sondern teilweise eigenwillige Positionen bezogen. So schreibt er eine Reihe von Zeichnungen Rogier zu (Triptychon des hl. Eligius, Zwei Szenen aus der Legende des hl. Julianus von Brioude (?), Die Beweinung auf dem Weg zum Grabe, alle Paris, Louvre, Cabinet des Dessins; de Vos B 19, 20, 22). Hier ist nicht der Platz, im einzelnen auf die damit verbundenen Probleme einzugehen, die m.E. noch weiterer Diskussion bedürfen. Ich bin mir nicht sicher, ob die Qualität der „Beweinungs“-Zeichnung, die von Thürlemann als Entwurfszeichnung Campins interpretiert worden ist, ausreicht, um sie Rogier selbst zuzuschreiben. Völlig Recht hat de Vos meines Erachtens, wenn er das Blatt mit der „Hl. Maria Magdalena“ in London (British Museum, de Vos B 9) im Unterschied zu Sonkes als Autograph und Entwurfszeichnung für das Braque-Triptychon Rogier ansieht. Wir wissen im Grunde genommen nicht, wie fein ausgearbeitet die gezeichneten Werkstatt-Modelle etwa von Kopftypen Rogiers waren. Zur Zeit gibt es in der Forschung die Tendenz, sehr ausgearbeitete Blätter (wie das „Haupt der Maria“ in Paris oder die „Thronende Muttergottes mit dem segnenden Kind“ in Rotterdam) als Werkstattmodelle nach Gemälden anzusehen. Derartige Kopien wurden vermutlich eher von Mitarbeitern als von Rogier selbst ausgeführt. Die hohe zeichnerische Qualität, die man insbesondere auf dem Blatt mit dem Kopf Marias beobachtet, verweist auf einen außergewöhnlich qualifizierten Mitarbeiter.

Sehr schätzenswert ist die generelle Klarheit der Argumentation und des Schreibstils sowie der souveräne Umgang mit der zahlreichen Literatur, die in diese

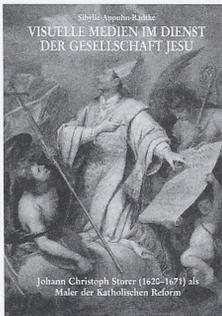
Publikation eingeflossen ist. De Vos hat ein neues Standardwerk zu Rogier van der Weyden vorgelegt, daß gerade durch den Mut zu einem neuen Blick auf manche Bilder anregend wirkt. Das Buch ist ausgesprochen großzügig und überwiegend farbig bebildert, so dass bereits das Blättern ein optischer Genuss ist und Rogier auch als einen großen Koloristen vor Augen führt. Die hervorragende Publikation gibt auf der Grundlage langjähriger Kennerschaft ein subjektiv geprägtes und differenziertes Bild vom Schaffen eines der bedeutendsten Künstler des 15. Jahrhunderts.

JAN NICOLAISEN

*Museum der bildenden Künste  
Leipzig*

SCHNELL + STEINER

Neuerscheinungen



Sibylle Appuhn-Radtke  
**Visuelle Medien im Dienst der  
Gesellschaft Jesu**

Johann Christoph Storer (1620–1671) als  
Maler der Katholischen Reform

Reihe Jesuitica, Band 3

1. Aufl. 2000 m. 412 S., 36 Farbabbildungen,  
361 s/w-Abbildungen, 21,5 x 29 cm, Fadenhef-  
ung, Hardcover mit SU

ISBN 3-7954-1283-8

DM 168,- / ÖS 1226,- / SFr 149,-



Christina Grimminger  
**Otto Gebhard (1703–1773)**

Leben und Werk des Prüfeninger Barockmalers

SCHNELL + STEINER

Christina Grimminger  
**Otto Gebhard (1703–1773)**

Leben und Werk des Prüfeninger Barock-  
malers

1. Aufl. 2000 m. 272 S., ca. 25 Farb-  
abbildungen, 87 s/w-Abbildungen,  
21 x 28 cm, Leinen m. SU.,  
ISBN 3-7954-1337-0

DM 98,- / ÖS 715,- / SFr 89,-



Angelika Mundorff/  
Eva von Seckendorff (Hrsg.)  
**Inszenierte Pracht**

Barocke Kunst im Fürstenfelder Land

1. Aufl. 2000 m. 148 S., 71 Farbabbildungen,  
34 s/w-Abbildungen, Klappkarte,  
19 x 24 cm, Softcover,  
ISBN 3-7954-1323-0

DM 39,80 unverb. Preis

Weitere Informationen zum Kunstbuchprogramm erhalten Sie beim Verlag Schnell & Steiner  
Leibnizstr. 13 • D-93055 Regensburg • Fax: +49- (0)9 41 - 7 87 85-16 • Tel.: +49- (0)9 41 - 7 87 85-0