

*sitio* und die manieristische Bevorzugung ambiguer Bildthemen könnten der singulären Betrachtung weitere Verständnisebenen abgewinnen.

Die Veröffentlichung zeichnet sich aus durch eine bibliophile und sorgfältig redigierte Aufmachung von *Uwe Geese* sowie geringe Lesefreundlichkeit mit sehr klein ausgefallener Schriftgröße. Bedauerlicherweise bietet die Monographie weder eine zusammenfassende Chronologie der Ereignisse noch eine Übersichtsbibliographie. In den hier vorgestellten Beiträgen originell, aber aufgrund der Quellenlage auch notwendig spekulativ, stellt sich im Laufe des Lesens doch so etwas wie Gewißheit ein. Dabei erfolgt heute die Vergewisserung weniger durch Glauben, als vielmehr durch ein argumentierendes Überzeugen, wie es einer hermeneutischen Annäherung eigen ist.

ELISABETH DALUCAS

Zürich

#### Literatur

- Butterfield, Andrew: «Verrocchio's Christ and St. Thomas», in: *The Burlington Magazine* 134, 1992; S. 225.
- Dolcini, Loretta: *Il Maestro di Leonardo. Il Restauro dell'Incredulità di San Tommaso di Andrea del Verrocchio* [Ausstellung Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento, 05.12.1992-17.04.1993 und New York, The Metropolitan Museum of Art, 16.06.-26.09.1993], Florenz: Silvana Editoriale 1992.
- Passavant, Günther: *Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*, London: Phaidon 1969 (im selben Verlag erschien gleichzeitig auch eine englische Ausgabe)
- Planiscig, Leo: *Andrea del Verrocchio*, Wien: Schroll 1941.
- Preimesberger, Rudolf: «Skulpturale Mimesis: Mochis Hl. Veronika», in: *Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* 1992, hrsg. von Thomas W. Gaetgens. Berlin: Akademie Verlag 1992; Bd. 2, S. 473-481.
- Seymour, Charles Jr.: *The Sculpture of Verrocchio*, New York: Graphic Society, Greenwich Connecticut 1971.
- Verrocchio and Late Quattrocento Sculpture*, hrsg. von Steven Bull, Allan Phipps Darr und Fiorella Superbi Gioffredi, (Brigham Young University, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), Florenz: Casa Editrice le Lettere 1992.
- Zuckerkandl, Viktor: «Mimesis», in: *Merkur*, Nr. 121, 3/1958; S. 225-240.

**Susan Foister und Susie Nash (Hrsg.): Robert Campin.** New Directions in Scholarship. Turnhout: Brepols 1996; X und 214 S., mit zahlreichen s.-w. Abb. und 15 Farbtafeln; ISBN 2-503-50500-7; bFr. 2450,-

Im Frühjahr 1993 zeigte die Londoner National Gallery in der Reihe „Brief Encounters“ eine kleine Ausstellung, in der zwei Werke zusammengebracht wurden, die bislang nur in Abbildungen miteinander verglichen werden konnten. Dem vom Londoner Museum erst 1987 erworbenen, ungewöhnlich kleinformatigen Madonnatäfelchen aus dem Umkreis von Robert Campin (seine Malfläche entspricht etwa der Größe einer heutigen Postkarte) wurde eine Leihgabe aus der Ermitage in St. Petersburg gegenübergestellt: das bekannte, meist Campin selber zugeschriebene Diptychon, das auf dem rechten Flügel eine stilistisch eng verwandte Madonnadarstellung, auf dem linken Flügel eine trinitarische Pietà zeigt. Die Konfrontation der Originale sollte mithelfen, die Frage nach der Autorschaft der Londoner Madonna zu klären.

Parallel zur Ausstellung veranstaltete die Kuratorin Susan Foister zusammen mit Susie Nash ein Kolloquium. Die meisten der dort gehaltenen Vorträge sind neben einigen neu hinzugekommenen Texten im vorliegenden Band publiziert. Das Resultat ist ein thematisch vielfältiges, in seiner Zusammenstellung jedoch etwas zufällig wirkendes Konvolut. Ein Drittel der Beiträge ist mittlerweile andernorts – bisweilen in ausführlicherer Form – publiziert. Der Untertitel „New Directions in Scholarship“ kann höchstens so verstanden werden, daß der Band ein repräsentatives Panorama der in der gegenwärtigen Campin-Forschung gängigen Ansätze entfalten will.

Der gemeinsame Nenner der Beiträge kann am besten negativ charakterisiert werden: Es ist das fast vollständige Fehlen des hermeneutischen Ansatzes. Fragen nach Bedeutung und Funktion der untersuchten Werke für den damaligen Betrachter kommen nur am Rande, in zwei der ikonographischen Methode verpflichteten Aufsätzen, zur Sprache. Die übrigen siedeln sich in einem Bereich an, den man als technologisch oder hilfswissenschaftlich bezeichnen kann. Damit spiegelt die Publikation einen Trend der Niederländer-Forschung der letzten Jahre. Immer häufiger wird versucht, die Rätsel um Robert Campin, allen voran die vertrackten Zuschreibungsprobleme, mit sogenannten „wissenschaftlichen Methoden“ zu lösen. Dieses Bemühen kann aber, wenn es nicht von übergreifenden Fragestellungen geleitet ist, nur zu einer Parzellierung des Wissens führen. Auch die vorliegende Publikation ist dafür ein Beleg.

Die achtzehn Aufsätze, denen eine kurze Geschichte der Erforschung des Oeuvres des Meisters von Flémalle bzw. Robert Campins durch Susan Foister vorangestellt ist, sind in drei Kapitel gegliedert. Unter der Überschrift *Examining Campin: Technical Studies* werden zuerst ausgewählte Werke aus den für Campin wichtigsten Sammlungen (dem Städel in Frankfurt, der Londoner National Gallery, dem Prado in Madrid und der Courtauld-Gallery in London) im Hinblick auf die Beschaffenheit der Bildträger, der Pigmente und Bindemittel, sowie in maltechnischer Hinsicht untersucht. Die Behandlung der Frankfurter Tafeln im Beitrag von Jochen Sander entspricht im wesentlichen jener im 1993 publizierten Bestandskatalog des gleichen Autors<sup>1</sup>. J.R.J. van Asperen de Boer liefert einige zusätzliche Beobachtungen zu der in diesen Werken angewandten Maltechnik. Beim Text eines Londoner Autorenteam zur Salting-Madonna handelt es sich um den Wiederabdruck eines anlässlich der Restaurierung des Gemäldes entstandenen Aufsatzes<sup>2</sup>. Es überrascht, daß das Museum dem Vorschlag von Lorne Campbell, das wichtige Werk aus der Liste der Auto-graphen Campins zu streichen, gefolgt ist.

Mit besonderem Interesse liest man den Beitrag von Carmen Garrido über die technologischen Untersuchungen der Campin-Werkgruppe im Prado, da bisher noch kein wissenschaftlicher Katalog der dortigen Niederländer-Sammlung vorliegt.

<sup>1</sup> Vgl. Jochen Sander: *Niederländische Gemälde im Städel*. Mainz: von Zabern 1993.

<sup>2</sup> Lorne Campbell, David Bomford, Ashok Roy und Raymond White, „The Virgin and Child before a Firescreen“: History, Examination and Treatment, in: *National Gallery Technical Bulletin* 15, 1994, S. 20-35.

Doch Garridos Ausführungen überzeugen nicht immer, so etwa wenn sie behauptet, die beiden Tafeln mit der „Vermählung Marias“ und der „Verkündigung“ (Inv.-Nos. 1,817a und 1,853) könnten nicht vom gleichen Retabel stammen. Eines der angeführten Argumente für die Nichtzusammengehörigkeit, das Fehlen einer *barbe* bei der Verkündigungstafel – diese ist entgegen früherer Ansicht kaum oder gar nicht beschnitten – könnte sich dadurch erklären, daß diese Tafel zum unbeweglichen Mittelteil des Altarwerks gehörte, der anders gerahmt war als der linke Flügel mit der Vermählung. In der Höhe, in Farbigkeit und Figurengröße, ja sogar in einem gemeinsamen ikonographischen Motiv – die Epochen des Alten und des Neuen Testaments werden jeweils durch zwei gegensätzliche Baustile veranschaulicht – sind die beiden Tafeln deutlich aufeinander abgestimmt.

Überraschende Konsequenzen ergeben sich aus der von Garrido erstmals publizierte Röntgenaufnahme des Stifterbildnisses des Werl-Altars (fig. 7, S. 58). Sie zeigt, daß ein bereits vollendeter Kopf nachträglich durch den jetzt sichtbaren übermalt wurde. Die Autorin nimmt an, daß der Maler die gleiche Person nochmals porträtiert habe, um ihre Kopfhaltung zu ändern. Nun ist aber auch die Nasenform des durch die Röntgenaufnahme sichtbar gewordenen Kopfes deutlich verschieden von dem heute sichtbaren. Der Befund kann nur so interpretiert werden: Der Franziskaner-Provinzial Heinrich Werl war nicht der eigentliche Auftraggeber des Altars; er hat den Stifterflügel zusammen mit dem Barbaraflügel, bzw. das ganze Triptychon im Jahr 1438 nur übernommen und – vom gleichen Maler? – mit seinem eigenen Bildnis übermalen lassen. Dabei muß auch die Inschrift am unteren Bildrand hinzugefügt worden sein. Darin wird Heinrich Werl, was jetzt nicht mehr überrascht, nicht als Stifter des Altars bezeichnet; es ist nur davon die Rede, daß er 1438 auf der Tafel „sein Bildnis habe malen lassen“ (*hic fecit effigiem [...] d[e]l[pingi]*).

Aufschlußreich sind die Befunde der gründlichen maltechnischen Untersuchung des Seilern-Triptychons durch Caroline Villers und Robert Bruce-Gardner. Sie zeigen, daß in diesem Werk die Ölfarbenmalerei mit anderen handwerklichen Verfahren zusammen, einer raffinierten Form der Pastiglia-Technik und der Goldmalerei, in einem virtuosen Zusammenspiel eingesetzt ist. Die „eyckische“ Ölfarbentechnik erscheint im Licht dieser Untersuchung eher als konsequente Vereinfachung von etwas bereits Erworbenem als der Beginn von etwas wirklich Neuem. Geringe kunstwissenschaftliche Relevanz haben hingegen die von Raymond White mit großem technischem Aufwand vorgenommenen chemischen Bestimmungen der Pigmente und Bindemittel der Campin-Werkgruppe in der National Gallery.

Dankbar ist man für die Zusammenfassung der Resultate der dendrochronologischen Untersuchungen, die der Hamburger Holzbiologe Peter Klein in den letzten Jahren an Werken aus dem Umkreis von Robert Campin vorgenommen hat<sup>3</sup>. Klein

<sup>3</sup> Leider steht eine dendrochronologische Untersuchung des wichtigen Niederländerbestandes des Prado noch immer aus. Die Angaben bei Klein sind zu ergänzen durch die Resultate der Untersuchungen von J. Vynckier am Bestand des Brüsseler Museums in: *Cyriel Stroo und Pascale Syferd'Olne: The Flemish Primitives, vol. I: The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups: Catalogue Royal Museums of Fine Arts of Belgium*. Turnhout: Brepols 1996.

vertritt die Ansicht, die von ihm vorgelegten Resultate könnten zu einer Datierung der entsprechenden Werke beitragen. Es ist jedoch festzuhalten, daß die Befunde der Dendrochronologie im Bereich der Malerei immer nur einen *terminus post quem* für die jeweiligen Werke, nicht jedoch absolute Entstehungsdaten liefern können, die es erlauben würden, die Arbeiten eines Malers chronologisch zu ordnen. Zuviele, nur statistisch gesicherte Parameter sind bei der Gewinnung der postulierten Entstehungsdaten involviert. Aufschlußreicher als die erschlossenen Jahreszahlen sind bisweilen Befunde, die die Herkunft von Brettern in unterschiedlichen Gemälden vom gleichen Baumstamm belegen, wie im Fall von zwei Werken der National Gallery in London, auf die im folgenden noch eingegangen wird.

Beim Beitrag „Frames and Supports in Campin's Time“ von Hélène Verougstraete und Roger van Schoute handelt es sich um die Zusammenfassung einer älteren Buchpublikation aus der Feder der gleichen Autoren<sup>4</sup>.

Im zweiten Abschnitt, *Copying Campin*, vertritt Jeltie Dijkstra ihre schon 1990 publizierten, wenig überzeugenden Thesen zum Verhältnis zwischen der Brüsseler Verkündigung und dem M erode-Triptychon. Nach Dijkstra ist die Tafel in den Mus ees Royaux des Beaux-Arts die ältere Komposition, die im M erode-Triptychon variiert werde. Im Anschluß an Lorne Campbell, der das New Yorker Triptychon unverständlicherweise Robert Campin abgesprochen hat, ist Dijkstra der Meinung, Campin sei nur an der Herstellung des Brüsseler Werkes beteiligt gewesen. Auf die vom Rezensenten 1993 vorgebrachten Einwände geht die Autorin in der publizierten Fassung ihres Beitrags nicht ein<sup>5</sup>.

Ob die von Susie Nash vorgestellte Miniatur aus einem angeblich in Amiens für Raoul d'Ailly hergestellten Stundenbuch als Kopie einer verlorenen Madonnatafel Campins betrachtet werden kann, scheint mir fraglich. Es kann sich ebenso gut um eine Collage von campinesken Elementen handeln, wie man sie in den etwa gleichzeitig entstandenen Stundenb uchern aus der Werkstatt des Meisters der Katharina von Kleve feststellen kann.

Celia Fisher bietet unter dem Titel „Floral motifs and the Problem of a Campin Workshop“ die bisher gründlichste Untersuchung der Pflanzendarstellungen in den Gemälden der Campin-Gruppe. Dabei zeigt sie sich mit Recht kritisch gegenüber den verbreiteten symbolischen Passepartout-Deutungen der in der frühniederländischen Malerei dargestellten Blumen. In einem Fall jedoch scheint die Autorin in ihrem Bemühen, die dargestellten Pflanzen botanisch zu identifizieren, in die Irre zu gehen. Bei den drei verschiedenen vegetabilen Motiven, die auf die Goldgr unde des Seilern-Triptychons verteilt sind, handelt es sich kaum um Darstellungen unter-

<sup>4</sup> Hélène Verougstraete-Marcq und Roger Van Schoute: *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e si cles*. Selbstverlag, 2, rue de la Hachette, B-4489 Heure-le-Romain (Oupeye) 1989.

<sup>5</sup> Jeltie Dijkstra: *Origineel en kopie: Een onderzoek naar de navolging van de Meeester van Flémalle en Rogier van der Weyden*. Diss. Universität Amsterdam 1990. Kritisch zur These Felix Thürlemann, Rez. van Asperen de Boer et al.: *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, Zwolle 1992, in: *Kunstchronik* 46, 1993, S. 718-731, bes. S. 723-725. Zum Verhältnis der beiden Tafeln jetzt ausführlich F. T.: *Robert Campin: das M erode-Triptychon: ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln*. Frankfurt am Main: Fischer 1997, S. 48-53.

schiedlicher Pflanzen. Sie können als stilisierte Wiedergaben der Weinrebe in drei sukzessiven Stadien des Wachstums verstanden werden und entsprechen den drei auf den Tafeln des Triptychons dargestellten Momenten aus der Passionsgeschichte Christi.

Campbells Beitrag zu den Bildnissen Campins ist eine Zusammenfassung seiner bereits 1973 abgeschlossenen, aber unveröffentlicht gebliebenen Dissertation<sup>6</sup>. Trotz der von Frinta schon 1966 vorgebrachten, mit präzisen stilistischen und maltechnischen Beobachtungen begründeten Zweifeln<sup>7</sup> hält Campbell an der Autorschaft Campins auch für das Männerbildnis im Londoner Ehepaardiptychon fest. Meiner Ansicht nach stammt das Männerporträt vom gleichen Maler wie das Bildnis eines betenden Mannes im Metropolitan Museum (Abb. 5, S. 127), das Campbell in der Nachfolge Tolnays ebenfalls Campin selber zuschreibt. Die analoge Behandlung der Halspartien in den beiden Porträts, die sich von Campins straffen, volumetrischen Stil deutlich abhebt, ist auffällig. Die eleganten langfingrigen Hände in der New Yorker Tafel entsprechen ganz jenen der Porträts, die allgemein Rogier van der Weyden gegeben werden. Im New Yorker und im Londoner Männerporträt könnten somit Arbeiten überliefert sein, die Rogier während seiner Zugehörigkeit zur Werkstatt Campins, das heißt vor 1432, schuf.

Maryan Ainsworth bespricht in ihrem Beitrag die qualitativ besten Varianten einer der am weitesten verbreiteten Kompositionen der frühniederländischen Malerei, der sogenannten Apsis-Madonna, deren Erfindung meist – aber wohl zu Unrecht – Campin zugeschrieben wird. Zusammen mit den von Peter Klein im gleichen Band (S. 86) publizierten dendrochronologischen Daten ergibt sich, daß bis auf eine – jene des Metropolitan Museums – keine der besprochenen Tafeln in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sein kann. Da die Fassung des Metropolitan Museums von Holz auf Leinwand übertragen wurde, ist jedoch hier nur noch eine Datierung aufgrund stilkritischer und maltechnischer Indizien möglich. Nach Ainsworth weisen diese in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dennoch wird auch dieses Gemälde von der Autorin als Kopie betrachtet.

Molly Faries stellt die Resultate ihrer Untersuchung der mit Hilfe der Infrarotreflektographie sichtbar gemachten Unterzeichnungen von Werken Stephan Lochners vor, um die häufig postulierte Abhängigkeit Lochners von Campin zu präzisieren. Aufgrund der Befunde ist ein Werkstattzusammenhang zwischen den beiden Malern auszuschließen.

Klassische kunsthistorische Fragestellungen werden im abschließenden dritten Kapitel, *Campin's Imagery: Sources, Interpretation and Influence*, aufgeworfen. Maurits Smeyers und Bert Cardon versuchen nach Panofsky, den Bezug zwischen der Tafelmalerei Campins und der voreyckischen Buchmalerei zu bestimmen. Das von den beiden Autoren analysierte Material ist jedoch im wesentlichen identisch mit dem,

6 Ian Lorne Campbell: *Portrait-Painting in the Netherlands: Campin and his Circle*, Diss. London, Courtauld Institute 1973.

7 Mojmír S. Frinta, *The Genius of Robert Campin*. Den Haag: Mouton 1966, S. 59f.

das bereits in *Early Netherlandish Painting* abgebildet ist, und die von den Autoren vorgetragene Erkenntnisse rechtfertigen meines Erachtens ihre Kritik an der Sicht des großen Vorgängers nicht.

Der Beitrag von Vera F. Vines über den Campin-Schüler Jacques Daret verharret im Allgemeinen. Er ist zudem dadurch überholt, daß er auf das Wirken Darets als Entwerfer von Tapisserien, das seit der 1990 publizierten Untersuchung von Fabienne Joubert als gesichert gelten darf, nicht eingeht<sup>8</sup>.

Zwei Aufsätze schließlich, jene von Carol J. Purtle und Catherine Reynolds, sind den Darstellungen der Madonna im Interieur aus der Campin-Schule gewidmet. Beide Autorinnen vertreten die gleiche avancierte Form der ikonographischen Analyse, die neben Textquellen auch zeitgenössische soziale Praktiken mitberücksichtigt. Die beiden einzigen interpretativen Beiträge des Bandes unterscheiden sich so methodisch kaum voneinander. Purtle bezieht sich in ihrem Aufsatz stark auf die von Susan Urbach ebenfalls 1993 an einem Niederländerkolloquium vorgetragene Analyse des Londoner Madonnatäfelchens. Es ist bedauerlich, daß diese bislang gründlichste Auseinandersetzung mit dem ikonographisch höchst bedeutsamen Werk im vorliegenden Band fehlt<sup>9</sup>.

Es mutet seltsam an, daß mit Ausnahme von Lorne Campbell keiner der Teilnehmer des Kolloquiums sich der Frage der Zuschreibung des Londoner Täfelchens, das der eigentliche Anlaß für die Tagung war, gestellt hat. Campbell will es Jacques Daret zuschreiben, doch sehe ich in den 1434/35 entstandenen Tafeln des Marienaltars aus Saint-Vaast und den 1460 in die Kathedrale von Beauvais gestifteten Tapisserien mit dem Petrusleben, deren Entwürfe auf Daret zurückgehen, kein verwandtes Element, das eine solche Zuschreibung rechtfertigen könnte<sup>10</sup>.

Meines Erachtens spricht vieles dafür, daß das Diptychon in St. Petersburg und das Londoner Madonnatäfelchen vom gleichen Maler stammen. Beide Werke zeichnen sich durch vergleichbare Qualitäten aus. Das genau beobachtete Zusammenspiel der natürlichen und künstlichen Lichtquellen und die etwas formelhafte, aber geschickte malerische Wiedergabe des Herdfeuers – die beiden Darstellungen des Motivs unterscheiden sich deutlich von jener auf dem Barbaraflügel des Werl-Altars – ist ihnen gemeinsam. Die Darstellung der Trinität auf dem linken Flügel des St. Petersburger Diptychons kann an ein bekanntes Werk der Campin-Gruppe angeschlossen werden. Sie ist eng verwandt mit der großen Trinitätstafel im Löwener Stadtmuseum, die wahrscheinlich ein ehemaliger Schüler Campins schon um 1435

<sup>8</sup> Es wirkt verräterisch, wenn die Autorin diesen Beitrag in einer Fußnote (Anm. 1, S. 205) zwar mit dem richtigen Titel, aber unter falschem Autornamen („J.-Y. Ribault“) erwähnt.

<sup>9</sup> Siehe Susan Urbach, *On the Iconography of Campin's Virgin and Child in an Interior: The Child Jesus Comforting his Mother after the Circumcision*, in: *Maurits Smeyers und Bert Cardon (Hg.): Flanders in an European Perspective: Manuscript Illumination around 1400: Proceedings of the International Colloquium Leuven 7-10 September 1993*. Löwen: Peeters 1995, S. 557-568.

<sup>10</sup> Darets Stil ist über seine ganze Schaffenszeit hin überraschend konstant geblieben. Das Frühwerk, der Marienaltar aus Saint-Vaast, und ein Spätwerk, die Tapisserien aus der Kathedrale von Beauvais, zeigen den gleichen weichen Faltenwurf und die gleichen stereotypen Physiognomien mit den langen gekrümmten Nasen.

als Mittelteil eines Triptychons für eine Grabkapelle in der dortigen St. Peterskirche geschaffen hat<sup>11</sup>. Das Löwener Gemälde und der linke Flügel des Diptychons aus St. Petersburg variieren wahrscheinlich beide die gleiche Vorlage, eine trinitarische Pietà Campins. Das Londoner Madonnatäfelchen und die St. Petersburger Madonna ihrerseits haben eine Besonderheit in der Gestaltung der Draperien gemeinsam, die man in den Werken Campins so nicht findet: Die Faltentiefen sind ungewöhnlich stark betont und schließen sich bisweilen zu Mustern zusammen, die den erhabenen Stellen wie Negativformen die Waage halten. Meiner Ansicht nach können das St. Petersburger Diptychon und das Londoner Madonnatäfelchen als zwei um 1440 und 1450 entstandene Werke dem Meister der Löwener Trinität zugeschrieben werden<sup>12</sup>.

Man kann vermuten, daß die Figurenkomposition der Londoner Madonna keine Erfindung des Malers ist, sondern wiederum auf Campin zurückgeht. Die Stellung des von der Mutter gehaltenen Kindes gehorcht einem prägnanten, swastika-ähnlichen kompositorischen Schema. Dieses lenkt den Blick auf die ikonographisch bedeutsame doppelte Gestik des Kindes, das gleichzeitig sein Geschlecht berührt und das Kinn der Mutter liebkost<sup>13</sup>. Der in dieser Komposition zutage tretende Gestaltungswille, der flächige und simulierte plastische Werte in einer überzeugenden Synthese verschränkt, ist für die eigenhändigen Werke Campins charakteristisch.

Eine intensivere Debatte hätte auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Londoner Madonnatäfelchen und dem Porträt eines Mönchs im gleichen Museum verdient. Martin Davies hatte das Porträt nach seinem Ankauf im Jahr 1976 noch Robert Campin selber gegeben. Nachdem das gleichformatige Madonnatäfelchen auf dem Markt aufgetaucht war, erschien den Kuratoren der National Gallery das Porträt weniger qualitativ, und man einigte sich darauf, die Madonna dem Meister, das Bildnis einem Schüler Campins zuzuschreiben und beide als unabhängig voneinander entstandene Werke zu betrachten. Madonnatäfelchen und Porträt besitzen aber nicht nur exakt das gleiche Format, sondern auch das gleiche Profil bei dem mit dem Bildträger aus einem Stück gearbeiteten Rahmen<sup>14</sup>. Die dendrochronologische Untersuchung durch Peter Klein (vgl. S. 84) hat die ungewöhnliche Nähe der Bildträger zusätzlich bestätigt. Sie weisen nicht nur das gleiche überraschend frühe Fälldatum von 1331 auf; sie sind sogar aus dem gleichen Baum geschnitten.

<sup>11</sup> Siehe J.K. Steppe, Het paneel van de triniteit in het leuvense stadsmuseum: nieuwe gegevens over een enigmatische schilderij, in: *Dirk Bouts en zijn tijd: tentoonstelling*, Leuven, Sint-Pieterskerk, 12 sept. – 3 nov. 1975. Löwen 1975, S. 447-495. Für Farbabbildungen der beiden Werke aus St. Petersburg und Löwen siehe *André Châtelet: Robert Campin – Le Maître de Flémalle: La fascination du quotidien*, Antwerpen: Fonds Mercator Paribas 1996, S. 124 und S. 185. Châtelets Zuschreibung an zwei verschiedene Maler ist meiner Ansicht nach nicht gerechtfertigt.

<sup>12</sup> Vom Meister der Löwener Trinität stammt wahrscheinlich auch der bedeutende Bestand an Entwurfszeichnungen, der lange fälschlicherweise Vrancke van der Stockt zugeschrieben wurde. Siehe Felix Thürlemann, Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins, in: *Pantheon* 51, 1993, S. 18-45, bes. S. 39-42.

<sup>13</sup> Zur Bedeutung der Gesten siehe Urbach (wie Anm. 9).

<sup>14</sup> Siehe Alistair Smith und Martin Wyld, Robert Campin's Virgin and Child in an interior, in: *The Burlington Magazine* 130, 1988, S. 570f. Die Autoren betonen meines Erachtens minimale technische und qualitative Differenzen zwischen den beiden Werken auf nicht gerechtfertigte Weise.

Trotz dieser Befunde gehen die Kuratoren der National Gallery noch immer davon aus – auch die jetzige Hängung im Sainsbury-Flügel demonstriert es –, daß die beiden Werke zusammen kein Pendant gebildet hätten. Als Gründe für diese Einschätzung wird der unterschiedliche Figurenmaßstab und die Tatsache angeführt, daß an den Rahmen keine Spuren von Scharnieren festgestellt werden können (vgl. Susan Foister S. 8).

Diese Position muß meiner Ansicht nach revidiert werden. Die perspektivische Inszenierung des Londoner Madonnatäfelchens ist die gleiche wie jene des rechten Flügels des St. Petersburger Diptychons: Die Orthogonalen treffen sich in einem Bereich links außerhalb der Bildfläche. Auch die Londoner Madonna war ursprünglich ein rechter Flügel, kein autonomes Werk. Andererseits ist der im Dreiviertelprofil dargestellte Mönch nicht, wie es bei frühniederländischen Einzelporträts die Norm ist, nach links, sondern nach rechts ausgerichtet. Dies läßt die Annahme zu, daß es – diesmal als linker Flügel – ebenfalls Teil eines Diptychons war. Bringt man das Mönchsporträt mit der Madonnadarstellung zusammen, ergibt sich eine auch farblich durchaus stimmige Komposition, wobei die Madonna im Interieur aufgrund der Maßstabdifferenz wie eine Vision des Porträtierten wirkt<sup>15</sup>. Auch wenn die entsprechende Diptychonformel – Porträt *en buste* links, Interieur mit Ganzfiguren rechts –, soweit ich sehe, nur in der Buch-, nicht aber in der Tafelmalerei belegt ist, muß man davon ausgehen, daß die beiden Täfelchen als Paar konzipiert worden sind. Statt durch Scharniere könnten sie in einem gemeinsamen Lederfutteral miteinander verbunden gewesen sein<sup>16</sup>. Es gibt keinen Grund, die beiden Werke im Londoner Museum voneinander auf Distanz zu halten.

FELIX THÜRLEMANN

Institut für Kunstwissenschaft

Universität Konstanz

<sup>15</sup> Das einzige störende Element ist das heutige Fehlen der ursprünglichen Vergoldung beim Rahmen des Madonnatäfelchens.

<sup>16</sup> Gänzlich ungerechtfertigt ist die Charakterisierung der beiden Werke als „pastiche“, wie sie Châtelet (wie Anm. 11, Kat. AR5 und AR6) vornimmt. Die Schriftrolle in der Hand des Mönches hat nichts Irritierendes. Sie kann als Zeichen für sein Gebet zur Muttergottes aufgefaßt werden.

**Carlo Pietrangeli: Die Gemälde des Vatikan.** München: Hirmer 1996, 581 S., 597 Abb.; ISBN 3-7774-7120-8, DM 268,-

Die Zahl der großformatigen, mit zahlreichen Farbphotos ausgestatteten Prachtbände über die Kunst des Vatikan steigt in den letzten Jahren stetig. Neben mehreren Publikationen über die Sixtinische Kapelle und ihre Restaurierung erschien 1992 *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, 1993 *Raffaello nell' Appartamento di Giulio II e Leone X* mit Publikationen hervorragender wissenschaftlicher Ergebnisse. 1996 kam das vorliegende Buch gleichzeitig in mehreren Sprachen auf den Markt. Diese üppigen Photobände sind im Unterschied zu den genannten Spezialveröffentlichungen zur Six-