

FELIX THÜRLEMANN

Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog

München, Berlin, London, New York, Prestel 2002. 392 S. mit 305 Abbildungen, davon 87 in Farbe, Euro 129,-, ISBN 3-7913-2807-7

Auf dem Feld der altniederländischen Kunstgeschichte blüht noch der Geniekult; ja vielleicht schießt er neuerlich sogar verstärkt ins Kraut, seit kunsttheoretische Überlegungen die Meister adeln und sie in imaginäre Dialoge miteinander treten lassen. Hier, wie generell im Bereich der Genies, ist nun das verkannte oder zumindest nicht ausreichend erkannte Genie das interessanteste, denn dieses gilt es neu zu würdigen und in seiner ganzen Größe darzustellen. Als ein derartiges Unterfangen wird Felix Thürlemanns Monographie vermarktet. Sie gibt sich damit gleichsam als Desiderat, doch tut sie das nicht ganz zu Recht: Zu keinem anderen Künstler bzw. Werkkomplex der altniederländischen Malerei ist in den letzten zehn Jahren soviel publiziert worden wie zum Thema Flémalle/Campin.

Neben einer Fülle von Beiträgen in Zeitschriften, Katalogen oder Sammelbänden sind immerhin vier selbständige Publikationen, darunter zwei Monographien, erschienen (J. R. J. van Asperen de Boer, *Jeltje Dijkstra* u. a., *Underdrawings in the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1990, Zwolle 1992; Robert Campin, *New Directions in Scholarship*, The National Gallery London, Turnhout 1996; ALBERT CHÂTELET, *Robert Campin, Le Maître de Flémalle*, Antwerpen 1996; STEPHAN KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout 1997).

Um ein angemessenes Bild des oder vielmehr der Künstler, denen die fraglichen Werke zu verdanken sind, bemühen sich natürlich die meisten dieser Beiträge, zumal die größeren. Die Bilder, die dabei jeweils entworfen werden, sind allerdings erstaunlich unterschiedlich, insbesondere was die Zusammenstellung des Œuvres bzw. die Abgrenzung einzelner Maler angeht. Gleiches trifft für Thürlemanns Arbeit zu, die indes nicht nur

eine weitere Variante im Spiel mit demselben Material darstellt, sondern auch einige kapitale Werke neu in jenes Spiel hineinwirft.

Das Buch ist von stattlichem Format, ansprechend gestaltet und reich bebildert, ohne etwa, wie mancher Prachtband zu altniederländischen Malern, von überflüssigen Detailaufnahmen überzuquellen. Die besprochenen Werke werden in sehr guten, nur gelegentlich etwas zu bunten Farbabbildungen reproduziert; merkwürdig bleibt allerdings, daß von den drei für die Werkgruppe zentralen Flémaller Tafeln zwei mit 142 Seiten Abstand voneinander abgebildet sind, von der dritten, der Tafel mit hl. Veronika, eine passable Gesamtaufnahme jedoch völlig fehlt. Sehr erfreulich sind dafür die zahlreichen in Originalgröße und ganzseitig wiedergegebenen farbigen Ausschnitte. Sicherlich ist die Bebilderung, die viele gut gewählte Vergleichsstücke einschließt, eine der Stärken des Buches, zumal ein geschicktes, flexibel gehandhabtes Layout die Illustrationen nah an die zugehörigen Textabschnitte bringt und sinnvolle Gegenüberstellungen der Bilder ermöglicht.

Der Haupttext bewegt sich entlang der im wesentlichen chronologisch geordneten Werke und sucht diese relativ bündig, oft unter Einbeziehung übergreifender Aspekte, zu erfassen; der wissenschaftliche Apparat mit Literatur, Angaben zu Provenienz und Erhaltungszustand, Forschungsmeinungen etc. ist in den umfangreichen Katalogteil am Ende des Bandes ausgelagert. Thürlemann schreibt gut; eingängig, mit wenig Mühen und Reibungen schreitet der Text voran, entfaltet ein wie selbstverständlich wirkendes Bild vom Künstler und seinen Schöpfungen. Gerade hier liegt aber der problematischste Aspekt des Buches. Ihre Geschlossenheit und scheinbare Eindeutigkeit erreicht die Darstellung nämlich dadurch, daß Widersprüche ausgeklammert werden. Es gibt keine Sperrigkeiten und Unsicherheiten, wie sie das Abwägen der komplexen und höchst umstrittenen Materie mit sich brächte. Statt dessen vermittelt schon die Sprache den Anschein, hier könne man nun

endlich reine Tatsachen lesen, die – eben als Tatsachen – kaum einer weiteren Begründung bedürften. Entsprechend abweisend verhält sich der Text gegenüber einer möglichen Diskussion, er verweigert gleichsam einen Ansatzpunkt für alternative Einschätzungen. So werden oftmals sehr knapp begründete Thesen gerne mit Wendungen wie »kann als gesichert gelten« oder »es ist nicht daran zu zweifeln« abgeschottet. Auf Einwände, die gegen seine teils schon früher veröffentlichten Vorschläge erhoben worden sind, geht Thürlemann gewöhnlich nicht ein. In den Anmerkungen und im Katalogteil werden abweichende Forschungsmeinungen gerne ohne viel Federlesens mit einem »kann nicht zutreffen« abgetan. Das Argumentieren zur Widerlegung anderer Einschätzungen wie zur Stützung der eigenen Vorschläge scheint dem Autor ohnehin meist unnötig. Für einen breiteren Leserkreis, an den sich das Buch offenkundig auch richtet, dürfte kaum erkennbar sein, daß die Materie sich keineswegs so zwanglos und selbstverständlich, wie es hier den Anschein hat, zu dem von Thürlemann entworfenen Bild ordnet, und, viel grundlegender noch, daß es sich dabei eben nur um die höchstpersönlichen Annahmen dieses einen Autors handelt.

Gefeiert wird der Tournaiser Maler Robert Campin (1375/78–1444), der hier zum größten der altniederländischen Maler überhaupt aufsteigt. Kaum eine Neuerung der flämischen Malerei, kaum eine große Erfindung, die nicht auf ihn zurückgehen soll. Als echtes Genie bricht er aber auch mit uralten Traditionen: Die Gestalt eines Schächers am Kreuz (Frankfurt, Städel), der einst mit seinem Pendant eine verlorene Kreuzabnahme Christi flankierte und, da er sich zur Linken Christi befand, zumeist als der Böse Schächer betrachtet wurde, wird von Thürlemann als der Gute Schächer identifiziert, da er in seiner Haltung Christus angeglichen ist. »Campin hat die Stellung der beiden Schächer als erster gegen die tausendjährige ikonographische Norm

vertauscht« (S. 139). Doch trotz aller Begeisterung für den Künstler des imposanten Frankfurter Schächerfragments: Sollte eine solche Vertauschung vorliegen, so wäre sie kaum in die Kompetenz des Maler gefallen. Eine ikonographisch derart einschneidende Veränderung hätte wohl der Auftraggeber wünschen müssen. Doch fragt es sich, ob eine solche Vertauschung überhaupt vorliegt.

Schließlich handelte es sich bei dem fraglichen Gemälde nicht um ein modernes Kunstwerk, sondern um ein Altarbild, für das nicht allein die »tausendjährige Norm«, sondern auch die ausdrückliche Bezeichnung des Schächers zur Linken Christi als des Bösen, des zur Rechten als des Guten etwa in der *Legenda Aurea* relevant gewesen sein dürften. Auch muß die wertende Unterscheidung von heraldisch rechts und links für das Mittelalter eine fundamentale, bei Wappen, Bildnispaaren, Sitzordnungen etc. permanent eingeübte Bedeutung gehabt haben. Einen Beweis für seine Annahme sieht Thürlemann nun in zwei späteren niederländischen Kreuzigungstafeln, in denen die flämischen Schächerfiguren aufgegriffen, jedoch gegenüber dem Vorbild vertauscht werden. Hier verstünden die Künstler – anders als die heutigen Kunsthistoriker – zwar die ikonographische Neuerung, machten sie jedoch zugleich wieder rückgängig. Was ist dann aber mit denjenigen Künstlern, die beide Schächerfiguren übernommen haben, ohne die Seiten zu vertauschen? Das gibt es nämlich, entgegen der Angabe des Autors (S. 139f), ebenfalls, so in Taverniers Stundenbuch für Philipp den Guten (Den Haag, KB, Ms. 76 F 2, fol. 242) oder auf dem großen Kalvarienberg des Joos van Wassenhove (Gent, St. Bavo). Bei letzterem machen die Gruppen unter den jeweiligen Schächerkreuzen (die Freunde Christi – die Orientalen und Soldaten exklusive des Guten Hauptmanns) unzweideutig klar, daß rechts von Christus der Gute, links von ihm der Böse hängt. Interessanterweise blickt hier nun eine Gestalt, wie auf dem Frankfurter Gemälde, zum Schächer, und zwar zum Bösen Schächer empor. Will man Joos hier nicht völliges Mißverstehen seines Vorbildes unterstellen – und ebenso dem unbekanntem Stifter der kleinen, in Liverpool aufbewahrten Kopie des Flémaller Kreuzabnahmealtars, denn dieser ließ sich auf dem linken Flügel, unter dem vermeintlich Bösen Schächer abbilden –, sollte man mit der Annahme einer Vertauschung der Schächer vorsichtig sein. Statt dessen wäre zu fragen, welche Bedeutung die scheinbar so »schöne« Darstellung des Schächers zur Linken und die besonders qualvolle, unschöne desjenigen zur Rechten Christi tatsächlich haben könnten.

Solche Überlegungen zur Inhaltsdeutung oder zur Erzählstruktur und ähnlichem bilden,

obgleich sie zahlreich und oft anregend sind, indes nur einen untergeordneten Aspekt der neuen Monographie. Ihr wesentlicher Teil besteht letztlich, wie bei den meisten Arbeiten zum Thema, in der Definition des Œuvres. In Ermangelung jeglicher objektiver Anhaltspunkte, wie Quellen oder Signaturen, bleibt als einziges Mittel dazu die Stilkritik. Thürlemann möchte diese indes nicht auf die Scheidung von »Händen« beschränkt betreiben, sondern ebenso die »Köpfe« scheiden, d. h. nach künstlerischen Konzepten fragen. In diesem Sinne versteht sich seine Studie »auch als methodenkritischer Beitrag zur kennerschaftlichen Praxis« (S. 7). Eine solche Weitung des Blicks ist sehr berechtigt, doch kann der bisherigen Forschung eigentlich nicht vorgeworfen werden, daß sie diese zugunsten einer stumpfen Fixierung auf Pinselduktus oder morphologische Besonderheiten vernachlässigt hätte. Gerade wegen Abweichungen oder Schwächen im Konzept werden einige Werke, die Thürlemann seinem Meister zuschreibt, von anderen Autoren abgelehnt. Dies gilt beispielsweise für die Zeichnung einer Grabtragung (S. 84-92, Abb. 65), die für Thürlemann ein um 1425 entstandenes Werk Campins darstellt, von verschiedenen Forschern, darunter dem Rezensenten, aber aufgrund von allerlei Unstimmigkeiten als späteres Pasticcio betrachtet wird. Das Blatt wurde zuletzt behandelt von FRITZ KORENY (*Altniederländische Zeichnungen*, Ausst. Kat. Antwerpen 2002, Nr. 28), der es um 1470 ansetzt, was die manchmal enormen Diskrepanzen bei der Einschätzung der fraglichen Werke veranschaulichen mag.

Das von Thürlemann zusammengestellte Œuvre des Meisters bildet – in einer für den ganzen Komplex typischen Weise – jeweils unterschiedliche Schnittmengen mit den oben angeführten Forschungen zur fraglichen Werkgruppe. Auf all die Überlegungen kann hier nicht eingegangen werden, zumal der Rezensent im wesentlichen bei seiner bereits veröffentlichten Sicht der Dinge bleibt, die

sich teils mit derjenigen Thürlemanns deckt, teils aber auch von dieser abweicht. Nur zwei, für das im vorliegenden Band entworfene Bild entscheidende Zuschreibungen seien näher betrachtet. Zum einen handelt es sich um die Entwürfe für einen Teil der Paramente des Ordens vom Goldenen Vlies, die hier als die bedeutendste, um 1435 entstandene Arbeit Campins vorgestellt werden. Gewiß, die Lasurstickereien sind erstaunliche Werke (hier erfreulicherweise endlich einmal gut abgebildet), die sicherlich nach Kartons eines Malers gefertigt wurden. Man kann den Stil dieses Malers wahrscheinlich noch recht genau durch die ungeheuer nuancenreichen, wie gemalt wirkenden Stickereien erkennen. Wenn man aber fragt, was diese textilen Bilder künstlerisch mit den flémallesken Werken verbindet, erhält man vom Autor nur wenig Antwort: Beim Vergleich zwischen dem Gnadenstuhl der Flémaller Tafeln und seinem gestickten Pendant (Abb. 161, 162) seien die »formalen Übereinstimmungen (...) bei einer neuen, ebenso originellen Figurengestaltung so frappant, daß an einer Autorschaft Campins für den Stickereientwurf nicht zu zweifeln ist« (S. 157). Soll man das nun so verstehen, daß gerade die Verschiedenartigkeit denselben Autor verrate? Ziemlich ähnlich sind jedenfalls die Motive, und es ist kaum zu zweifeln, daß der flémalleske Gnadenstuhl zur Ahnenreihe des anderen gehört. Die Figurenauffassung weicht bei diesem jedoch völlig ab: Der grazile, zarte, fast schön geschwungene Leib Christi hat mit dem wuchtig-sperrigen des Gemäldes nicht viel zu tun; die großen, einen sentimental Eindruck hervorrufenden Augen der gestickten Figuren haben dort keinerlei Entsprechung. Solche Unterschiede bestätigen sich bei Betrachtung der übrigen Paramente. Wie ein Lehrbeispiel für stilkritische Vergleiche bietet sich dabei die Veronika der Flémaller Tafeln an, von der es eine weitgehend getreue, spiegelverkehrte Kopie auf dem Marienpluviale gibt (Abb. 174, 175; die Flémaller Veronika ist in der Abbildung merk-

würdigerweise elektronisch in die Breite gezogen worden). Statt der eher herben Figur des Gemäldes findet man eine etwas präziös wirkende Gestalt mit riesigem Turban, aber puppenhaftem Gesichtchen; auch die Vera ikon ist viel kleiner geworden, die Gewandfalten am Boden aber sind vermehrt. Fragt man etwas allgemeiner nach dem künstlerischen »Kopf«, fällt es schwer einzusehen, weshalb der große Meister sich hier auf einmal fast wörtlich selbst zitiert haben sollte, wenn er es bis dahin nicht getan hatte.

Ebenfalls ein »Kopfproblem« bereitet das freiere Zitat nach der Deesis des Genter Altars auf den Rückenschilden der Chormäntel (Abb. 166-168), wieder mit stark vermehrtem Faltengeschlebe der Gewandfiguren. Sollte hier ein sonst so origineller Kopf Zuflucht bei einem anderen Meister gesucht haben? Die vom Autor angeführte, gewiß gut zu jüngeren Überlegungsmustern passende Erklärung, hier habe der Auftraggeber, Philipp der Gute, bewußt einen Wettstreit mit dem berühmten Genter Altarwerk gesucht (S. 164), scheint mir zwar keine Rechtfertigung der Zuschreibung, doch in anderer Richtung überlegenswert. Die Paramente sind eklektisch, sie zitieren, vielleicht bewußt, verschiedene große, schon damals berühmte Werke, darunter eben auch die Flémaller Tafeln. Dieser Umstand und der Stil der Entwürfe scheinen mir nun stark auf einen bestimmten höfischen Geschmack zu verweisen. Sehr gut kann man etwa die manchmal leicht puppenhaften Gestalten und vor allem die kindhaften Gesichter mit den Miniaturen des Meisters der Privilegien von Gent und Flandern vergleichen, der um die Jahrhundertmitte für Herzog Philipp tätig war; in seinen Miniaturen begegnet auch die bei den Paramenten auffallende Vorliebe für Hellblau. Damit soll nicht gesagt sein, daß dieser Buchmaler der Entwerfer der Paramente gewesen ist, ihren Schöpfer könnte man aber in dessen Umkreis suchen. Mit dem Flémaller hat er nichts zu tun. Ferner ist die von Thürlemann vorgeschlagene Identifizierung der drei Chormäntel mit drei 1442 für den Orden gelieferten Exemplaren nicht zwingend; man könnte eher, wie in der Forschung gelegentlich geschehen, an ein etwas späteres Datum für die Stickereien denken: Interessanterweise ähnelt die gestickte Figur der hl. Ursula (Abb. S. 166) auffallend einer Gestalt auf Rogier van der Weydens nicht vor den 1450er Jahren entstandenem Columba-Altar, und zwar – hinsichtlich der das Kleid raffenden rechten Hand – nicht der zunächst unterzeichneten, sondern der schließlich gemalten Figur (vgl. VAN ASPEREN DE BOER, DIJKSTRA U. A., op. cit., Abb. 260), die also eine weitere Vorlage sein könnte.

Eine zweite, im Grunde für das Gesamtbild weit entscheidendere Neuzuschreibung be-

trifft die »Große Kreuzabnahme« im Prado, die gewöhnlich als Hauptwerk Rogier van der Weydens gilt. Die Zuschreibung an Campin hatte bereits 1966 MOJMIR FRINTA (*The Genius of Robert Campin*, Den Haag) vorgebracht, ohne damit Zustimmung zu finden. Thürlemann hat sich ihr 1994 angeschlossen, modifiziert seine damalige Annahme nun aber durch den wirklich aufsehenerregenden Vorschlag, daß die sogenannten Flémaller Tafeln im Frankfurter Stadel die ehemaligen Flügel des Madrider Gemäldes seien. Ein wesentliches Argument dafür sind die hervorragend zusammenpassenden Maße aller fraglichen Tafeln: Sowohl in Höhe wie Breite würden vier der Flémaller Tafeln in ihrer ursprünglichen, nur noch bei der Madonna erhaltenen Größe die Große Kreuzabnahme, ohne deren oberen Auszug, perfekt bedecken – mit wenigen Zentimetern Spiel zum Öffnen und Schließen. Auch die Malflächen haben exakt die gleiche Höhe. Das sind gewichtige Tatsachen; dennoch bleibt ein gewisses Unbehagen bei der Rekonstruktion. Die Figuren der Flémaller Tafeln sind, Thürlemanns gegenteiligen Behauptungen (S. 118 u. Anm. 202) zum Trotz, im Maßstab etwas kleiner als diejenigen der Kreuzabnahme, was die maßstabstreue Montage des Autors (Abb. 109) ebenso verdeutlicht, wie man es an den 1:1 Bildausschnitten nachmessen kann. Dies allerdings ist noch kein schwerwiegendes Gegenargument. Problematisch ist vor allem die Ikonographie: Die stillende Madonna zu Seiten der Kreuzabnahme wäre wohl ziemlich einmalig – Thürlemanns Verweis auf Diptychen (Abb. 108) mit thronender Madonna und Kreuzigung hat keine Relevanz, da es sich dabei um gleichwertige Bildthemen handelt. Kaum minder wichtig: Daß die sechs fingerdicken Dübel, die ursprünglich aus der Rückseite der Madonnen- und Kreuzigungstafel herausstanden, nichts weiter gehalten haben sollen als eine Rahmenleiste, wie Thürlemann meint, überzeugt den Rezensenten nicht; hier wären in meinen Augen unbedingt viel schwerere Gebilde, Maßwerkbaldachine

oder Skulpturen, anzunehmen. Auch die vom Autor rekonstruierte Außenansicht des Retabels, bei dem jene vermuteten Rahmenleisten die beiden äußeren von vier Flügeltafeln horizontal teilten, während die beiden mittleren ganzformatige gemalte Steinnischen mit fingierten Skulpturen (dem Frankfurter Gnadenstuhl und seinem Pendant) aufwiesen, wäre ein Unikum.

Künstlerisch stehen sich die Flémaller Tafeln und die Kreuzabnahme des Prado ohne Zweifel nahe; strittig bleibt indes, wie nahe. Für Thürlemann handelt es sich in diesem Sinne um Identität; in meinen Augen bleiben Unterschiede. Hier ist ein Urteil jedoch schwierig und wohl nur schwer objektivierbar. Das eigentliche Problem sieht der Rezensent hingegen in der Folgerung Thürlemanns, daß, wenn die Frankfurter Tafeln und die Madrider Kreuzabnahme im wesentlichen von ein und demselben Künstler stammen, dieser dann Robert Campin heißt. Die Große Kreuzabnahme war offenbar schon im 15. Jh. über die Maßen berühmt, sie war ein, wie Panofsky sagte, »unausweichliches« Werk. Rogier van der Weyden seinerseits war bereits um die Mitte des Jahrhunderts der hochberühmte Maler der Niederlande und blieb es bis weit ins 16. Jh. hinein, wie es etwa seine Nennung bei Nikolaus von Kues oder Dürer belegt. Gemälde und Maler passen in dieser Hinsicht auf jeden Fall exzellent zusammen. Und wenn Thürlemann auch mit seiner Feststellung Recht hat (S. 109f.), daß die Zeugnisse, die die Kreuzabnahme als Arbeit Rogiers bezeichnen, erst aus der 2. Hälfte des 16. Jh.s stammen und somit nicht zweifelsfrei sind, handelt es sich eben doch um vergleichsweise frühe, vielleicht ältere Überlieferungen tradierende Namensnennungen. Warum also sollte die Kreuzabnahme nicht von Rogier stammen? Thürlemanns Argument, sie passe nicht zu der kleinen, meist als Frühwerk Rogiers angesehenen Madonnentafel in Wien, hätte allenfalls Sinn, wenn man genau wüßte, daß besagtes Täfelchen tatsächlich von Rogier stammt und

der Kreuzabnahme zudem ungefähr zeitgleich ist. Beides wissen wir nicht – und kann auch ernsthaft bezweifelt werden. Dagegen scheint mir nicht leicht von der Hand zu weisen, daß die Kreuzabnahme künstlerisch mit dem für Rogier gesicherten, vor 1445 entstandenen Miraflores-Altar in Berlin nicht weniger als mit den Flémaller Tafeln verwandt ist. Nach Thürlemanns These wäre letztlich der berühmte Rogier nur ein schwächerer Nachfolger, fast ein Epigone Campins. Robert Campin aber läßt sich zwar historisch als erfolgreicher Maler fassen, doch nicht als gerühmte Größe: Nachruhm oder überhaupt nur Erwähnung in der frühen Kunsthistoriographie wurde ihm überhaupt nicht zuteil. Für Thürlemanns Schöpfer der Großen Kreuzabnahme, der das ganz große, für Rogier und überhaupt die folgenden Malergenerationen prägende Vorbild gewesen sein müßte, wäre das zumindest sehr seltsam. Ebenso seltsam ist das Argument, die Kreuzabnahme sei, wenn von Rogier, ein einmaliger jugendlicher Geniestreich. Impliziert wird, Rogier sei zu solchen Höchstleistungen noch nicht reif genug gewesen, was abwegig ist: Wäre die Kreuzabnahme um 1430 entstanden, wie Thürlemann glaubt, hätte der Maler damals etwa 30 Jahre gezählt; stammte sie, gemäß der verbreiteten Annahme, von 1435-40, wäre er Mitte bis Ende 30 gewesen. Beides ist kaum ein jugendliches Alter für einen Maler des Spätmittelalters. In gewisser Weise wirkt das Ganze, als wollte man Dürers Apokalypse dem Wolgemut zuschreiben.

Die weithin akzeptierte Identifizierung des Malers der Flémaller Tafeln, des sogenannten Meisters von Flémalle, mit Robert Campin beruht u. a. auch auf eben der Annahme, daß die jenen Tafeln so eng verwandte Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden stammt, der von 1427 bis 1432 in Campins Werkstatt tätig war und also von diesem beeinflusst worden sei. Eine Zuschreibung der Kreuzabnahme an den Künstler der Flémaller Tafeln kann dieses Konstrukt folglich nicht unberührt lassen. In beiden Fällen aber gibt es das Pro-

blem, daß einerseits eine Trennung zwischen künstlerisch eng verwandten Werken gezogen wird – gleich, ob diese Trennung zwischen den Flémaller Tafeln und der Kreuzabnahme oder zwischen dieser und dem Miraflores-Altar erfolgt –, andererseits aber mit den Flémaller Tafeln sehr anders aussehende Werke verbunden werden, wie Thürlemanns Abbildungen des Seilern-Triptychons (S. 28-32) im vorliegenden Buch wunderbar vor Augen führen. Thürlemanns Überlegungen sollten die Überzeugung erschüttern, mit der ein Großteil der Forschung Rogier, als den Maler der Kreuzabnahme, vom Flémaller klar trennen zu können meint. Seine Beobachtungen zu den so unübersehbar gut passenden Tafelmaßen können

gleichfalls nicht übergangen werden. Damit wird es aber nötig, die Campin-These, die real ein von keiner Quelle gestütztes Konstrukt ist, auf ihre Grundannahmen und letztlich ihre Plausibilität hin zu überprüfen. Wie Thürlemann selbst sagt, ist der Meister von Flémalle eine »Kunstfigur« (S. 9). Diese wird jedoch durch den bürgerlichen Namen Campin, den ihr Hulin de Loo 1909 verlieh, nicht »echter« und durch die immer wieder sich ändernden Zuschreibungen an sie nicht greifbarer. Thürlemanns Buch wird also, obgleich es sich als endgültige Lösung des Problems gibt, ein Beitrag und Anstoß für weitere Diskussion sein.

Stephan Kemperdick

BODO BRINKMANN, STEPHAN KEMPERDICK

Deutsche Gemälde im Städel. 1300-1500

Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Bd. 4, hrsg. von Herbert Beck und Jochen Sander, Mainz, Philipp von Zabern 2002.

Gerade in den Wissenschaften schaut das alte Europa auf die angelsächsische Welt, als ob dort alles besser wäre. Die Main-Metropole als Vorbild für London, gar als Muster für Großstaten in New York? Das mag sich kaum ein Frankfurter vorstellen; und dennoch ist es so, zumindest was Dinge anbetrifft, die am Museumsufer geschehen: Jochen Sander hat z. B. 1993 mit seinem Katalog *Niederländische Gemälde im Städel. 1400-1550* (Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt a. M., Bd. 2, Mainz 1993) Maßstäbe gesetzt, die Maryan Ainsworth in New York (*From van Eyck to Bruegel, Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New Haven 1998) und Lorne Campbell in London (*The 15th Century Netherlandish Schools*, National Gallery Publications, London 1998) fünf Jahre später aufgenommen haben. Ein Vorteil des Standorts Frankfurt: Über viele Generationen gehende Museums-tradition auf einem auch schon vor über hun-

dert Jahren weit über die Stadt hinausreichen- den Niveau bildet am Museumsufer die Grundlage für international anerkannte Kenner, deren Arbeit private Stiftungen am Ort und die DFG unterstützen.

Anzuzeigen ist ein weiterer Band zur gründlichen Katalogisierung der Gemälde des Städelischen Kunstinstituts von Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick, der eine bisher vor allem durch Arbeiten zur Buchmalerei hervorgetreten, der andere findiger Autor zu Themen vom Meister von Flémalle bis zu neuentdeckten Tafelbildern des Meisters der Darmstädter Passion (S. K., *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Ars nova II, Turnhout 1997; – ders., *Das Œuvre um die Berliner Tafeln*, in: Rainald Grosshans und Maria Reimelt, *Maler des Lichts. Der Meister der Darmstädter Passion. Zur Restaurierung der Berliner Altartafeln* (Bilder im Blickpunkt), Ausst. Kat. Gemäldegalerie Berlin,