

STEPHAN KEMPERDICK

Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden

Ars nova. Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination, 2, hrsg. v. Maryan W. Ainsworth u. Eberhard König. Turnhout. Brepols 1997. IX+362 S., 5 farb. u. 206 s/w Abb. ISBN 2-503-50566-X

Im Meister von Flémalle erfüllte sich seit seiner Initiation in die kunsthistorische Literatur das Schicksal einer Kunstfigur: Ebenso verehrt wie mißachtet, wuchs und verging er in den Händen seiner Interpreten. Von Tschudi 1898 mit einem Œuvre ausgestattet, sah man ihn zunächst als epigonalen Zeitgenossen Rogier van der Weydens. Das war 1901 und 1902 auch die Ansicht Hulins, der ihn damals mit Jacques Daret, Rogiers Kollegen in der Werkstatt Robert Campins, gleichsetzte. 1909 kam der große Durchbruch, als Hulin durch die Identifizierung der Tafeln des Altars aus Saint-Vaast Darets Hand erkannt hatte und daraus die Konsequenz zog, der Meister von Flémalle wäre niemand anderer als Rogiers und Darets Lehrer, eben Robert Campin. Aus dem Epigonen war ein Mentor, aus dem Anonymus eine biographische Persönlichkeit geworden. Tolnay legte 1932 noch etwas nach: Er sah die Kunst des Flémallers nicht nur als Ausgangspunkt für Rogier, sondern auch als Quelle für die Brüder van Eyck, die bis dahin unangefochtenen Ahnherren niederländischer Malerei.

Als Tolnay dies schrieb, war freilich schon Zwietracht gesät. Ein Wetterleuchten begleitete bereits Tschudis Pionierarbeit: 1898/99 schlug Firmenich-Richartz vor, das Œuvre des Flémallers als Jugendwerk Rogier van der Weydens anzusehen. Virulent wurde der Konflikt erst 1931, als Renders mit Vehemenz für diese Möglichkeit eintrat. Der Meister von Flémalle wurde Spielball flämischer und wallonischer Chauvinisten (wobei erstere auf van Manders »Rogier aus Brüssel« zurückgriffen). Immerhin wechselte aber schon im Jahr von Renders' Publikation Friedländer, ein über

dem Verdacht der Parteilichkeit stehender Kenner, ins Lager der »Unitaristen«. Der Zweite Weltkrieg bereitete dieser Auseinandersetzung ein Ende, und danach vertraten Autoritäten wie Baldass, Panofsky und Pächt die traditionelle Lehrmeinung. Bald gab es aber wieder Zweifler, die an der einen oder anderen Zuschreibung kratzten oder Gewichungen verschoben. So beanspruchte Frinta 1966 die Kreuzabnahme des Prado, bis dahin ein sakrosanktes Hauptwerk van der Weydens, für Campin, wie er überhaupt diesen zum Genie, jenen zum dürren Epigonen zu machen bestrebt war. Auf Frintas Thesen zur Kreuzabnahme sollte noch Thürlemann zurückgreifen. 1974 streute Campbell eine Saat, die die Kohärenz des Œuvres zunehmend auflöste und Zweifel an so mancher Frühdatierung nährte. In den letzten dreißig Jahren herrschte Meinungspluralismus. Davies und Châtelet etwa entwarfen ein traditionelles Bild des Meisters, in sich kohärent und distinkt von Rogier van der Weyden. Châtelet widmete 1996 Campin eine Monographie, in der er tendenziell Frühdatierungen und auch einige gewagte historische Konjunktionen vertrat (K. konnte auf diese Publikation nicht mehr eingehen, doch kannte er viele darin vertretene Standpunkte aus einem 1993 erschienenen Aufsatz). Gleichzeitig wuchs die Hoffnung, neue technische Verfahren, v. a. die Infrarotreflektographie, würden Klarheit in Fragen bringen, in denen die Stilkritik versagt zu haben schien. So unternahm ein Forschungsteam um van Asperen de Boer eine einschlägige Untersuchung der Gruppen Flémalle-van der Weyden mit dem Ziel einer neuen Œvrezusammenstellung. Das 1992 publizierte Ergebnis

geriet zu einer Art babylonischer Sprachverwirrung, denn jede Relation verschiedener Standpunkte schien darin verloren gegangen. — Der Meister von Flémalle war also einigermaßen zerzaust, als ihn Stephan Kemperdick zum Thema wählte. Das Ergebnis kann nicht anders als beeindruckend bezeichnet werden. K. beginnt seine Untersuchung mit dem Kern des Œuvres, den drei »Flémaller« Tafeln und dem Schächerfragment im Städel. Eine Interpretation der materiellen Gegebenheiten erbringt bei ersteren einen neuen Rekonstruktionsvorschlag. Demnach handelte es sich um einen zweifach wandelbaren Flügelaltar, dessen Sonntagsseite Skulpturen vorbehalten gewesen wäre. Zum mittleren Zustand gehörten die beiden erhaltenen Tafeln mit Maria und Veronika, als Teile einer ursprünglich vier Figuren zählenden Reihe. Nach den zwei verlorenen forscht K. mittels Kopienkritik. Eine hat er mit großer Sicherheit gefunden, und zwar in einer Zeichnung der hl. Gudula (Rotterdam). Bei einer ebenfalls zum Besitz des Boymans-van Beuningen Museums zählenden *Maria Magdalena* scheint der Zusammenhang weniger zwingend. Den Gnadenstuhl, also die dritte der Frankfurter Tafeln, plaziert K. an die Werktagseite, zusammen mit einer in Kopien überlieferten Maria-Johannesgruppe. Hier liegt allerdings der Schwachpunkt der Rekonstruktion: Jedes der beiden monochrom gemalten Figurenpaare ist nach außen gerichtet. Man ergänzte deshalb gern nach dem Beispiel Thürlemanns links und rechts Stiftertafeln, würde sich dadurch nicht die Notwendigkeit von Standflügeln ergeben, für deren Existenz in dieser frühen Zeit und zumal in den Niederlanden jeder Hinweis fehlt (vgl. bereits *Kunstchronik* 48, 1995, S. 119). — In der auf der Rückseite der Madonnentafel dargestellten Schmerzensmutter glaubt K. die Hand des Löwener Manieristen Josse van der Baren zu erkennen. Sollte sich diese Zuschreibung bewähren, lieferte sie einen wertvollen Hinweis auf die Herkunft der Frankfurter Tafeln.

Eine gattungsgeschichtlich wichtige Beobachtung sei noch mitgeteilt: Die Hintergründe der Tafeln von Gottesmutter und Veronika sind nicht als abstrakte Muster aufzufassen, sondern als gemalte Tücher, die einige Zentimeter über der Bodenzone enden und den Blick auf eine Holzwand freigeben. Demnach wird schon hier, einige Jahre vor Rogiers Kreuzabnahme, mit der Illusion bemalter Schreinskulpturen gespielt.

Malerische Faktur und Technik lassen K. auf die Beteiligung mindestens zweier Maler schließen. Die Unterschiede treten am deutlichsten an der Veronikatafel hervor, wo im Gesicht malerischer und chromatischer Reichtum, in den Händen eine mehr auf die Einzelform abzielende Modellierung zu erkennen ist. Vielleicht etwas zu vorsichtig bleibt K. in der Frage, ob auch die Madonna dem Maler von Veronikas Gesicht zugeschrieben werden kann. Der Autor läßt keinen Zweifel offen, daß er letzteren für den Künstler der Kreuzabnahme im Prado, also für Rogier van der Weyden hält. Er bestätigt damit Friedländers Diktum, der Meister von Flémalle wäre nie kreiert worden, hätte es die Kreuzabnahme und die Tafeln »aus Flémalle« nicht in so weit voneinander entfernte Sammlungen verschlagen.

Das Ensemble, als dessen einziger Rest der Frankfurter Schächer auf uns gekommen ist, zählte zu den wichtigsten seiner Zeit. Es handelte sich um ein Triptychon, das vollständig nur eine Kopie in Liverpool überliefert. Mehrere Indizien weisen auf Brügge als dessen ursprünglichen Aufstellungsort. K. errechnet wahrhaft riesige Dimensionen mit mindestens 2,70 m Höhe. Interessant ist die Vermutung, die Flügel wären nach Art von Rogiers Wiener Kreuzigungsaltar starr montiert gewesen. K. schreibt den Entwurf dem Hauptmeister der Flémaller Tafeln zu und datiert das Werk — u. a. gestützt durch Dendrochronologie — um 1430. Den am Frankfurter Fragment tätigen Maler glaubt er in der Christus-Marien-Ikone der Johnson-Collection wiederzuerkennen. Den Umstand, daß das Gesicht Mariens dort mit jenem der Frankfurter Muttergottes nahezu deckungsgleich ist, erklärt der Autor durch die Verwendung einer Schablone als Übertragungshilfe. Dies ist nicht nur für das

Verständnis der Bildformel als authentisches Porträt der Gottesmutter von Belang, sondern auch für die Frage, ob die Malereien aus derselben Werkstatt hervorgegangen sind.

An diesem Punkt der Untersuchung ist eine Stellungnahme zur Madrider Kreuzabnahme unausweichlich, hat doch K. deren Schöpfer – wie ich meine, zu Recht – im Flémaller Hauptmeister wiedererkannt. Außerdem muß er die verlorene Kreuzabnahme in Relation zur erhaltenen setzen, um der ersteren historische Stellung zu eruieren. Eingehende Beachtung findet Thürlemanns Versuch, das Madrider Bild dem Rogier abzuschreiben. Indes hält K. mit seinem eigenen Standpunkt nicht hinterm Berg: Kreuzabnahme und Miraflores-Altar sind Rogiers bestdokumentierte Werke, das eine in der 2. Hälfte der 30er Jahre, das andere Anfang des darauffolgenden Jahrzehnts entstanden. Mit Einfühlungsvermögen analysiert K. die verschiedenen Aufgabenstellungen der beiden Kreuzabnahmen: hier Harmonie in Form und innerem Gehalt, dort Parataxe und vereinzelt Gegenüberstellung. Auf das Phänomen wird zurückzukommen sein.

Zur Gruppe um die Flémaller Tafeln rechnet K. auch die Geburt Christi in Dijon. An deren disparaten Einordnungen tritt das dünne Fundament unseres Wissens zu Tage. Die meisten entdeckten in ihr noch relativ altertümliche, an die franco-flämischen Buchmaler gemahnende Züge und datierten demgemäß um 1420 oder bald danach. Schon Comblen-Sonkes vertrat im Corpus der flämischen Primitiven eine avancierte Datierung zwischen 1425 und 30. K. glaubt das Bild noch später entstanden, um 1432: Es steht außer Zweifel, daß Daret in seinen Arrasiner Tafeln die flémalleske Geburt paraphrasiert hat. K. spricht in Hinblick auf die Landschaftsgestaltung sogar von einer regelrechten »Ausschlachtung« des Vorbildes und wundert sich, daß Daret 1434 auf eine angeblich viel ältere, noch dazu seiner eigenen Werkstatt entstammende Komposition zurückgegriffen haben soll. Dieses Argument ist nur zu unterstreichen. Eine Modifikation sei jedoch vorgeschlagen: Darets Landschaften sind vom Typus her der flémallesken Tafel eng verwandt, von regelrechten Zitaten kann man aber nur in zwei Fällen sprechen: in jenem des kurvenreichen, durch Terrain teilweise verdeckten Wegs auf der »Visitatio« sowie im Fall der Weidenbäumchen und deren Schlagschatten hinter der Drei-Königs-Szene. Von da her ist es nicht zwingend, Daret unmittelbar an Dijon anschließen zu lassen, ja ein wesentlicher Unterschied spricht sogar

dagegen: In Dijon gehören die Figuren einem älteren Typus an, sie sind wuchtiger, die Sprache ist großförmig und lapidar, voller Gegensätze und Brüche. Die zeitliche Einordnung sollte sich also an der unmittelbaren Verwandtschaft mit den um 1430 entstandenen Tafeln »aus Flémalle« orientieren. Bei Daret ist die Faltensprache bereits flüssiger und gelöst, es dominiert die lange Linie und formale Kohärenz. Die Entwicklung erinnert frappant an jene der beiden Kreuzabnahmen. Die *Madonna vor dem Ofenschirm* (London; Abb. 3) ist nach Lektüre des ihr gewidmeten Abschnitts nicht mehr die gleiche. Daß die Tafel rechts und oben modern angestückt war, wußte man seit langem, doch galt bisher die Meinung, die Motive des Kästchens und des Kelchs wären vom ausgewechselten Teil der Tafel übernommen worden. Was vor einigen Jahren bei einer Restaurierung zutage kam, zwingt aber dazu, den rechten Bildstreifen als willkürliche Zutat des 19. Jh.s anzusehen. Wahrscheinlich war die ursprüngliche Komposition relativ symmetrisch, die Madonna etwa in der Mittelachse, Bank und Draperie rechts fortgeführt. Die Erfindung bindet K. an jene Werkstatt, in der die Flémaller Tafeln entstanden sind. Angesichts seiner überzeugenden Ableitungen verwundert die Datierung in die fortgeschrittenen 30er Jahre, zu der er sich v. a. durch den Vergleich mit Werken veranlaßt sieht, die im weiteren Verlauf seiner Arbeit als Produkte der frühen Rogier-Nachfolge erkannt werden, etwa der Madonna in Aix und der in Kopie überlieferten Madonna mit Stifterfamilie. Vom Motivischen her gibt es aber mit diesen nur vage Ähnlichkeiten, keinen direkten Zusammenhang, von Figurentypus und -stil hingegen Unterschiede. Die beiden zum Vergleich herangezogenen Kompositionen haben schon einiges jener hochgezüchteten, nicht ungeschmeidigen Eleganz, die wohl aus Rogiers Formwillen entstanden ist und der sich ab einem bestimmten Zeitpunkt offenbar kein Künstler entziehen konnte. Die Ofenschirm-Madonna ist davon noch unberührt.

Wie ihr Maler sich zu dieser Entwicklung verhalten hat, zeigt vielleicht eine in Kopien überlieferte Epiphanie-Komposition (Abb. 4), die K. auf Daret zurückführen will (S. 157). Darets Bildfelder sind aber weder so vollgefüllt, noch liegt in seinen Formen jene drückende Schwere. In beidem steht die Epiphanie der Madonna vor dem Ofenschirm (Abb. 3) sehr nahe. Auch dort ist das räumliche Zueinander problematisch, die Dinge scheinen neben- und übereinandergeklebt. Bei der Epiphanie könnte es sich also um eine späte Erfindung des Ofenschirm-Meisters handeln, aber eben aus einer Zeit, als der Faltenstil kleinteiliger und flüssiger geworden war (am besten zu erkennen im Gewand der Madonna). Es ist jedenfalls eher denkbar, daß sich der Stil der Londoner Madonna zur »Epiphanie« hin entwickelt als zu Darets Tafeln.

Die Madonna vor dem Ofenschirm (Abb. 3) gehört dennoch einer älteren Entwicklungsstufe an. Sie entspricht in Größe und Schwere der Form wie kaum ein Bild den Tafeln »aus Flémalle« – warum sollte sie also nicht Anfang der 30er Jahre entstanden sein? Ks. Einschätzung der Komposition als kompilierende Erfindung und seiner Analyse der ziemlich harten Malweise

tut dies keinen Abbruch. Charakter ist dem Bild ja nicht abzuspüren: Neben der Raffinesse der Flémaller Figuren behauptet es sich in seiner Wucht, in der hypertroph entwickelten Materie. Die Individualität des Malers scheint mir so ausgeprägt, daß ich seine Autorschaft nicht nur für die Epiphanie, sondern auch für eine als gezeichnete Kopie überlieferte Madonna mit der Birne zur Diskussion stellen möchte (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv.-Nr. N76 [Sonkes 1969, Nr. C6]; *Abb. 2*). Im Gewand gibt es dort die gleiche weiche Fülle, im Physischen die gesunde Robustheit, schließlich die dicken, Kraft strotzenden Haare. Im Gegensatz zur wahrscheinlich späten Epiphanie spricht jedoch der gerichtete, kurvige Faltenstil der Birnenmadonna für eine relativ frühe Entstehung, denn sie ist motivisch einem Werk eng verwandt, das K. einer zweiten großen Gruppe (neben jener um die Flémaller Tafeln) zurechnet: der Madonna auf der Rasenbank in Berlin (*Abb. 1*). In der Auffassung ist diese wiederum noch altertümlicher, geht ihr doch die Tektonik der Rotterdamer Madonna völlig ab. Die Verbindung bestätigt jedoch eine Kernthese Ks., derzufolge zwischen beiden Gruppen ein enger Konnex, ja ein Werkstattzusammenhang bestanden hat. Diesem Problem widmet er den Mittelteil seines Buches.

Kern dieser zweiten Gruppe ist das Triptychon der Sammlung Seilern. Zwischen diesem und der Flémaller Gruppe bestehen trotz motivischer Gemeinsamkeiten Unterschiede der Gestaltungsprinzipien. In der Flémaller Gruppe beschränkt sich das mimetische Bemühen um Naturalismus nicht auf Details, sondern erfaßt Struktur. Ein immaterielles Phänomen wird wichtigstes Bindemittel der Dingwelt: das Licht. Es erfüllt die Landschaft ebenso wie die intime Kammer, es unterwirft die Gegenstandsformen steter Veränderung, zeigt sich im Widerschein auf Gegenständen des täglichen Lebens und am sphärischen Körper des Augapfels. Die Bilder um das Seilerntriptychon sind noch unberührt von dieser Revolution des Sehens, wenn sich auch etwa in Form von Schlagschatten erste Anzeichen dafür bemerkbar machen.

Die Forschung suchte den Unterschieden durch eine Frühdatierung des Triptychons gerecht zu werden. Für die meisten Interpreten handelte es sich demnach um ein Werk des 2. Jahrzehnts. (Châtelet plädierte im eingangs genannten Buch sogar für eine Entstehung zwischen 1406 und 10.) K. macht nun darauf aufmerksam, daß Merkmale der Mode — es



Abb. 1 Maria mit dem Kind. Berlin, Gemäldegalerie (Inst. f. Kunstgesch. Wien)

sind die einzigen äußeren Anhaltspunkte — keineswegs auf eine Entstehung vor etwa 1420 hinweisen. Im weiteren Verlauf seiner Untersuchung verdichten sich die Indizien für eine Datierung des Seilern-Triptychons um etwa 1425.

In nächster Nähe zum Seilern-Triptychon stehen das Fragment mit der Darstellung Johannes des Täufer in Cleveland, die schon herangezogene Madonna auf der Rasenbank in Berlin und eine Verkündigungstafel in Brüssel, die bis vor kurzem als Nachschöpfung der berühmten Mérode-Verkündigung gegolten hat. Eine Interpretation der Unterzeichnungen führte Jeltje Dijkstra dazu, dieses Verhältnis umzukehren: Die New Yorker Verkündigung übernahm Lösungen, die auf der Brüsseler erst im Prozeß der Vorzeichnung erarbeitet worden waren. Diese Tatsache öffnet die Augen



Abb. 2
Madonna mit der Birne
 (Feder in brauner Tinte,
 laviert u. weiß gehöht,
 auf grundiertem Papier).
 Rotterdam, Museum
 Boijmans-Van Beuningen
 (Museum)

für die vergleichsweise geringe Originalität der Mérode-Verkündigung. Daß sich deren Maler mit der lesenden, von der Ankunft des Engels unbeeindruckten Maria von der Zartheit der Brüsseler Fassung entfernt, mag noch mit Hinweis auf unterschiedliche inhaltliche Implikationen erklärt werden. Ausgesprochen epigonal ist aber die Anhäufung zitathaft verwendeter, symbolisch aufgeladener Alltagsgegenstände, die im übrigen dafür spricht, einen klassischen, 1932 von Tolnay gezogenen Vergleich zu revidieren: Die Motive von Waschbecken und Handtuchhalter kamen nicht vom Mérode-Triptychon in den Genter Altar, son-

dern umgekehrt. Bei aller Kritik an Bildstruktur und -logik ist freilich das malerische Können nicht zu übersehen, dank dessen der Maler der Mérode-Verkündigung auf der Seite jener stand, denen die Zukunft gehörte.

Einige Indizien sprechen für eine etwa gleichzeitige Entstehung beider Verkündigungen in ein und derselben Werkstatt. Wie auf der Brüsseler Tafel war auch in der New Yorker der Himmel ursprünglich goldgrundig angelegt; daß Rückwände und Fenster in beiden Fassungen exakt gleich breit sind, läßt auf die Verwendung einer Übertragungshilfe schließen; und schließlich scheinen einige der All-



Abb. 3
 Madonna vor dem Ofenschirm (Zustand vor der jüngsten Restaurierung).
 London, National Gallery (Museum)

tagsgegenstände nach denselben Modellen gezeichnet und nur im jeweiligen Bildzusammenhang vertauscht worden zu sein. Zahlreiche Kopien und Paraphrasen zeugen von der Beliebtheit beider Fassungen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Verkündigungen in einem gut funktionierenden Werkstattbetrieb »in Serie« hergestellt und durch geringfügige Modifikationen nach den Vorstellungen der Käufer adaptiert wurden. Im Fall der Mérode-Verkündigung wünschte der Kunde offensichtlich Flügel, und zwar ohne altmodischen Goldgrund, der deshalb

auf der Mitteltafel übermalt werden mußte. In die Fenster wurde sein und seiner Frau Wappen eingesetzt, und beide erschienen *in effigie* am linken Flügel. In einer schönen Passage beschreibt K. die zustande gekommene Bildregie: Es wird glauben gemacht, der Stifter und seine Frau wären soeben nach Hause gekommen, als ihnen nach Öffnen der Haustür die Verkündigung zuteil wurde — ein jungvermähltes Paar in der Hoffnung auf Kindersegne! Nach kritischer Besprechung der verschiedenen Vorschläge zur Identifizierung dieser Leute widmet sich K. einer Datierung von

kunsthistorischer Seite. Die Anhaltspunkte dazu sind spärlich: Die Kleidung der Stifter und die Holzalteruntersuchung der Flügel weisen in die 2. Hälfte des 3. Jahrzehnts. Diese Einordnung wird durch die stilistische Nähe des Josephsflügels zur Geburt Christi in Dijon unterstützt. Der Stifterflügel steht für K. dem Flémaller Hauptmeister näher, während die Mitteltafel mit ihrer weichen, porzellanhaften Modellierung innerhalb der Gruppe Flémalle-Campin vereinzelt steht. Die vorsichtig ausgesprochene Zuschreibung an den Meister der Katharina von Kleve ist einer der wenigen kühnen Ausritte in einem sonst so rationalen Buch.

Daß unterschiedliche Bilder wie die beiden Verkündigungen relativ gleichzeitig entstanden sind, ist als Ergebnis sicher gewöhnungsbedürftig. Zwei Umstände erleichtern das Verständnis: die Entstehungsbedingungen in einer manufakturähnlichen Werkstatt und die Situation einer Pionierzeit, in der Angehörige älterer Generationen neben Neuerern arbeiten und sich weder bei den Künstlern noch beim Publikum ein Kanon etabliert hatte. Schon ein Jahrzehnt später ist zumindest in den Zentren mit diesem Pluralismus nicht mehr zu rechnen. Schließlich war es gar nicht mehr anders möglich, als rogieresk zu malen.

Halten wir folgendes Ergebnis fest: Der »Meister von Flémalle« besteht aus zwei großen, auf unterschiedlichen Entwicklungshöhen stehenden Gruppen, die gleichzeitig, und zwar während einer relativ kurzen Spanne in der 2. Hälfte der 20er und Anfang der 30er Jahre koexistiert haben: eine traditionellere um das Seilern-Triptychon und die Brüsseler Verkündigung und eine fortschrittliche um die Tafeln »aus Flémalle« und das Frankfurter Schächerfragment. Wenn K. am Ende seines Buches diese kunsthistorische Evidenz in Relation zu den historischen Fakten setzt, ist die Koinzidenz verblüffend: Die gediegene, traditionell orientierte Werkstatt, in die zu einem bestimmten Zeitpunkt eine treibende, offenbar sehr selbständige Kraft eintritt, ist — so



Abb. 4 Anbetung der Könige (Feder und Pinsel in brauner Tinte auf Papier). Berlin, Kupferstichkabinett (Châtelet, Campin, S. 167)

lautet die These — jene des Robert Campin, mit der Rogier 1427 eine sechs Jahre währende Zusammenarbeit eingeht. Campin — nach damaligen Verhältnissen ein alter Mann (er wurde wahrscheinlich 1375 geboren) — wäre der Schöpfer von Seilern-Triptychon und Brüsseler Verkündigung, Rogier der Hauptmeister der Tafeln »aus Flémalle«. Die Anfangsjahre der altniederländischen Malerei erscheinen somit in einem völlig neuen Licht: Campin verliert den Rang eines Gründungsvaters neben Jan van Eyck, denn seine Malerei ist zwar achtbar und höchst reizvoll, aber keinesfalls revolutionär (bei K. übrigens eine etwas günstigere Einschätzung). Rogier gewinnt an Bedeutung, denn er tritt schon früh als eigenständige Persönlichkeit neben Jan. Wenn überhaupt war dieser wahrscheinlich nur wenig älter als Rogier, um 1430 waren jedenfalls beide keine Jünglinge mehr. So bleibt weiterhin im Dunkeln, wie ihre eigentlichen Jugend-

werke aussahen, Werke, die die Schöpfungsgeschichte der nordischen *ars nova* einleiteten.

Die Seltenheit von Werken der Gruppe um Brüsseler Verkündigung und Seilern-Triptychon reizt dazu, nach bislang unbekanntem Bilderfindungen zu forschen. Als eine solche möchte ich die Zeichnung einer auf einem Kissensitzenden jungen Dame im Dresdner Kupferstich-Kabinett vorstellen (Inv.-Nr. C1961-9.-Kat. *Altdeutsche Zeichnungen*, Dresden 1963, Nr. 11; Abb. 5). Die Einordnung der Zeichnung bereitet einige Schwierigkeiten (und erhält durch das apokryphe Schongauer-Monogramm keine Hilfe). Ihr Vorbild gehört aber in die Gruppe um die Brüsseler Verkündigung: die gleiche Auffassung zarter, doch artikulierter Körper, denen das in langen, gratigen Falten geordnete Gewand nicht antagonistisch, sondern umspielend beigegeben ist, die charakteristische, hinter die Ohren zurückgekämmte Frisur und die feinen, etwas spindeligten Hände. Abweichend ist allerdings der ovoide Kopftypus mit den zusammengedrängten Gesichtformen. Statt der beim »Meister von Flémalle« üblichen Längserstreckung hat dieses Gesicht eine aufgewölbte Stirn und ein kurzes Näschen. Es erinnert an Mariengesichter, die Jan van Eyck ab etwa der Mitte der 30er Jahre gemalt hat (vgl. die Lucca-Madonna, die Dresdner und die Brunnen-Madonna).

Für eine Entstehung in der 2. Hälfte der 30er Jahre spricht auch eine Weiterentwicklung des Faltenstils: Im Gegensatz zur Brüsseler Verkündigung breitet sich das Gewand am Boden in langen, planen Bahnen aus, deren Umschlag oft zipfelig endet — ein System, das sich mit Jans 1437 datierter Barbara vergleichen läßt. Für eine so späte Entstehung spricht auch die Verwandtschaft mit dem Washingtoner *hortus conclusus*, einem anderen Spätling der Gruppe um die Brüsseler Verkündigung (Châtelet 1996, Nr. D3 [als Daret]). Es handelt sich wohlgerne um die Verwandtschaft zeitgleicher, aus ein und demselben Umfeld stammender Werke, nicht um eine Identität der Hände, macht doch der Vergleich beachtliche Differenzen in Auffassung und Qualität sichtbar. Er demonstriert die Nähe der Dresdner Figur (Abb. 5) zum Meister der Brüsseler Verkündigung. Spiegelt die Dresdner Jungfrau sogar eine späte Erfindung des Meisters der Brüsseler Verkündigung selbst wider? Sie stammt, wie gesagt, aus einer Zeit, als Rogiers Ästhetik schon voll arrivierte, und war somit entschieden altmodisch. Ihr rückwärtsgewandter Charakter fände eine Erklärung, wäre ihr Schöpfer Campin selbst: Sie wäre dann die Erfindung eines Sechzigjährigen, zeitgenössisch in einzelnen Motiven, aber traditionell in der Auffassung. Im übrigen ist es bezeichnend, daß für einen solchen Künstler Jan van Eycks Stil interessant wurde, als dieser selbst regotisierende Tendenzen eingeschlagen hatte.

Das Fräulein der Dresdner Zeichnung ist wohl einem *hortus conclusus* entnommen. Vielleicht ist noch eine Figur dieser Komposition überliefert: eine weitere mädchenhafte Heilige, spiegelbildlich zur Dresdner, eng verwandt in Typus, Kostüm und Pose (Zeichnung, ex Sammlung Woodner; London, Christies, 2. Juli 1991, lot 68 [als südtirolisch um 1450]; Abb. 6). Oder

ist die Ähnlichkeit etwa der Gesten allzu groß und die Zeichnung nur eine Paraphrase der Dresdner Figur? Die Definition und Einordnung der beiden flémallesken Hauptgruppen bildet den Kern von Ks. Arbeit. In den verbleibenden Kapiteln widmet er sich Grenzfällen und Nachfolgeworken. Zu letzteren zählt er die Bilder von Marienvermählung und Verkündigung im Prado. Trotz Unterschieden in der Ausführung sind beide als Innenseiten ein und desselben Flügelaltars anzusehen. Von der Rückseite der Vermählungstafel stammen zwei Grisaillefiguren der hll. Jakobus und Klara. Der Autor fand in einer Nachzeichnung eine dritte Figur dieser Reihe, die hl. Katharina darstellend (Rijksmuseum, Amsterdam). Ausgehend von den biblischen Szenen hält er die Tafeln wie vor ihm schon Lilli Fischel für Arbeiten eines vielleicht in Brüssel tätigen Epigonen, seiner Meinung nach der Zeit um 1435. Irritierend bleiben die Unterzeichnungen der Altaraußenseiten, deren reiche, flexible Kreuzschraffur der Entwicklung der Strichtechnik um Jahrzehnte vorausseilt.

In jeder Hinsicht merkwürdig sind zwei im Original verlorene Bilderfindungen mit Beispielen von durch Frauenhand ausgeübter Gerechtigkeit: die Rache der Tomiris und die Tötung des Sisera durch Jael. Man weiß seit langem um die vermutlich Genter Herkunft dieser Bilder und um ihre Funktion als Gerechtigkeitstafeln. Auch hatte schon Hulin eine Darstellung der Judith als drittes Bild vermutet, ohne eine Vorstellung ihres Aussehens gewinnen zu können. Als kleine Sensation darf bezeichnet werden, daß K. eine Figur dieses Bildes nachweisen konnte, nämlich die Dienerin der Judith, die den Sack für das abgeschlagene Haupt des Holofernes bereithält. Ein süddeutscher Künstler hat sie gegen Ende des 15. Jh.s in einer Nachzeichnung festgehalten, auf deren Photo der Autor im Nachlaß Friedrich Winklers gestoßen ist. Zum Verbleib der bisher unbekanntem Zeichnung ist zu ergänzen, daß sie in den letzten Jahren mehrmals im Handel angeboten wurde, zuletzt am 29. Jänner 1997 bei Sotheby's, New York (lot 53).

Die künstlerische Bedeutung der Bilderfindungen steht der historischen um nichts nach. In der älteren Literatur blieb die Einordnungen ins Œuvre des »Meisters von Flémalle« eher vage. Nach Dhanens ist K. der erste, der sie einer gründlichen Untersuchung unterzogen hat. Er reiht die Bilderfindung aber in keine der beiden Hauptgruppen, sondern äußert, ausgehend von den schon Dhanens aufgefallenen Bezügen zum Genter Altar, die Vermutung, die Gerechtigkeiten könnten auf die graue Eminenz der altniederländischen Malerei, auf Hubert van Eyck, zurückgehen. Dies ist eigentlich der einzige Fall, in dem es dem Rezensenten schwer fällt, Ks. Auffassung einer wesentlichen Frage zu teilen. Der Autor versäumt nämlich, sich mit Volker Herzners Buch über den Genter Altar auseinanderzusetzen (dies geschieht nur ein einziges Mal, in Form einer Ablehnung [Anm. 110 auf S. 172]). Herzners Falsifizierung der Genter Künstlerinschrift ist aber aus mehreren Gründen unumgänglich, und seine Ansicht, am Genter Altar wäre im wesentlichen nicht mehr als eine Hand — die Jans — zu erkennen, auf jeden Fall diskutabel. Ein Beispiel in Bezug auf Ks. Arbeit: Auf S. 24



Abb. 5 Sitzende Heilige (Feder und Pinsel in grauer und schwarzer Tinte, weiß gehöht, vorgezeichnet mit dunklem Stift, auf grundiertem Papier). Dresden, Kupferstich-Kabinett (Museum)



Abb. 6 Sitzende Heilige (Feder in brauner Tinte über Stiftvorzeichnung auf Papier). Ex-Sammlung Woodner (Corpus der deutschen, niederländischen und französischen Zeichnungen 1350-1500)

beschreibt K. die — äußerst geringfügigen — Unterschiede zwischen Unterzeichnung und Ausführung der Evangelistenfigur auf der Genter Außenseite. Es handle sich um eine der Stellen, an denen der Wechsel von Hubert zu Jan faßbar sei. Stammte aber die Konzeption des Genter Johannes von einer anderen Hand als die Figuren der Paele-Madonna oder der Arnolfini-Hochzeit, stünde man vor dem Paradox einer einzigen künstlerischen Auffassung innerhalb zweier biographischer Individuen (letzteres in Umkehrung einer Formulierung Pächts [S. 206 der Publikation seiner Eyck-Vorlesung]). Zurück zu den Gerechtigkeitsbildern: Deren von K. überzeugend analysierte Mittelstellung zwischen flémalleskem und eyckschem Milieu ist womöglich noch komplexer als vom Autor angenommen, denn die beiden Bilder folgen keineswegs einer einheitlichen Konzeption. Die Tomyris-Szene spielt vor prospekthafter Architektur, auch die Handlung orientiert sich an der Front, alles ist dicht aneinander geschoben. Beim Jael-Bild entwickeln sich formale Struktur und Erzählung in die Tiefe, die Figuren agieren frei und flexibel (schon Baldass hat sie mit den Genter Grisaillefigürchen von Kain und Abel verglichen!), und sogar die Nachzeichnung vermittelt luminaristische Effekte unter Jaels Zelt. Ist nicht dieses Bild ebenso eyckisch, wie jenes der Gruppe um die Tafeln »aus Flémalle« nahesteht?

Nochmals die Quintessenz von Ks. Flémalle-These: der Meister der Brüsseler Verkündigung als hypothetischer Werkstattleiter ist identisch mit Robert Campin, der Meister der Tafeln »aus Flémalle« mit Rogier van der Weyden. Im Zusammenhang mit den Genter Gerechtigkeitsbildern geht K. noch einen Schritt weiter: Deren Erfindung gehe möglicherweise auf den 1426 verstorbenen Hubert zurück, und deren zahlreiche Berührungspunkte mit den — späteren — Flémaller Tafeln fänden eine Erklärung, hätte Rogier vor dem Eintritt in Campins Werkstatt bei Hubert seine Ausbildung erfahren. Hubert möchte ich gern aus der Rechnung — keinesfalls freilich aus der Geschichte — streichen, die frühe Entstehung der Genter Serie aber beibehalten. Arbeitete der Meister der Flémaller Tafeln *alias* Rogier van der Weyden vor seiner Zeit in Tournai tatsächlich mit einem Eyck, nur eben mit Jan, zusammen? Liegt darin die Erklärung für die enge Verwandtschaft der monumentalen eyckschen Figuren der späten 20er und frühen 30er Jahre mit dem Riesengeschlecht der Tafeln »aus Flémalle«? Geht die Jael auf eine Erfindung Jans, die Tomyris auf dessen Mitarbeiter Rogier zurück?

Nach einer Auseinandersetzung mit den Porträts des »Meisters von Flémalle« (beide Ver-

sionen des »feisten Mannes« [Berlin, Madrid] werden als alte Repliken wahrscheinlich gemacht, das Londoner Bildnispaar in unmittelbare Nähe zur Madrider Kreuzabnahme gestellt, das Berliner Porträt einer jungen Frau etwas später als üblich datiert) widmet sich K. jenen Tafeln, die für gewöhnlich als Spätwerke Campins angesehen werden: dem Täfelchen des Musée Granet in Aix, einer nur in gezeichneten Kopien überlieferten Madonna mit Stifterfamilie, der Madonna vom Typus Douai, den Doppeltafeln in Petersburg und den Flügelbildern des Werl-Altars. Er entfernt sie allesamt vom Werkstattbetrieb der beiden flémallesken Hauptgruppen und bringt sie in die Nähe von Bildern, die mit Rogiers früher Brüsseler Tätigkeit in Verbindung stehen. In der jüngeren Forschung ist der ganze Komplex in Bewegung geraten, nicht zuletzt durch die Arbeiten Lorne Campbells. Einige Indizien deuten darauf hin, daß die genannten, noch relativ flémallesken Bilder den Anfang von Rogiers Tätigkeit in Brüssel begleiteten. Der Zwang zur neuen, vom Meister geschaffenen Bildästhetik scheint aber so stark gewesen zu sein, daß gegen Ende des Jahrzehnts Rogiers Sprache durch die Mitarbeiter vollständig absorbiert war. Die Produkte der Werkstatt verraten sich dann — abgesehen von den Unterschieden in der malerischen Faktur — durch mangelnde Originalität. Als ihre Hervorbringungen haben etwa zu gelten der Traum des Papstes Sergius (Malibu) und die Exhumierung des hl. Hubertus (London), die aus Turin stammende Verkündigung im Louvre und das umstrittene Abegg-Triptychon. Die beiden dem Problem gewidmeten Abschnitte sind dicht und reich an Argumenten. Im Prinzip ist Ks. Sicht der Dinge wahrscheinlich richtig. Im Einzelfall fällt ein Urteil

aber schwer, sind doch Analysen der künstlerischen Handschrift anhand von Reproduktionen kaum nachprüfbar. Das von K. auf musterhaftem Niveau aufgestellte System von Abhängigkeiten und Filiationen wird sich in kennerschaftlicher Arbeit bewähren müssen. Die Zielsetzung der Arbeit ist eine klassisch kunsthistorische: Es geht um »historische Wahrheit«, also um Autorschaft, genetischen Zusammenhang, um Quellen und Wirkung und — nicht zuletzt — um die Realie des überkommenen Bildkörpers. In diesem Rahmen wendet K. Methoden mit erfrischender Pragmatik an. Seine ganze Leidenschaft gilt dem Objekt, dem er mit allen Mitteln näherzukommen sucht. Er benutzt das Instrument seines sensiblen Blicks ebenso wie Informationen technischer Untersuchungsverfahren. In Bezug auf letzteres ist die Vorsicht in der Interpretation der Infrarotreflektographien hervorzuheben. Kopienkritik betreibt er großteils exzellent, ohne in geistlose Motivphilologie abzugleiten. Einige seiner besten Resultate erreicht er durch Heranziehen der meist vernachlässigten Handzeichnungen. Andererseits ist es vielleicht seine stets aufs Materielle und Faßbare ausgerichtete Zugangsweise, die ihm den Zugang zur Ikonologie und zu so mancher hermeneutischen Frage verwehrt hat. Auch tritt strukturelles Sehen gegenüber konkretem deutlich zurück, was der Einsicht in die manufakturähnlichen Werkstattstrukturen ebenso entsprungen sein mag wie dem persönlichen Interesse des Autors. Vielleicht werden sich einige von Kemperdicks Ergebnissen als revisionsbedürftig herausstellen, doch könnte sich die Kernthese seiner Arbeit als tauglich erweisen, den Meister von Flémalle — den vielgestaltigen — zu bannen.

Georg Zeman