

he weiterer anregender Referate, u. a. in der Sektion "Musik", welche der Rezensent nicht hören konnte. Man wird demnächst alle Vorträge in den Akten des Kolloquiums nachlesen können.

Zwischen all diesen sehr verschiedenen Stimmen vernahm man dann in Irving Lavins Abendvortrag wie einen Rückruf aus versunkener Zeit die Sprache Erwin Panofskys. "What is Baroque?", so lautete der Titel eines unveröffentlichten Vortrags, den der "transplanted European" in seinen ersten Princeton Jahren gehalten hatte. Vieles war ein Echo jener Begriffe und Metaphern, mit denen Riegl und Wölfflin, Walter Friedlaender und Dvorák in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts Barock und Manierismus charakterisiert hatten. Aber diese schwere teutonische Fracht war in jenes leichte und bilderreiche Englisch übertragen, das sich der "second Panofsky" als seine zweite Sprache – und wohl doch sein genuinstes Idiom – geschaffen hatte. Zu den bekannten Charakteristika des Barock fügte Panofsky als eigene Zugabe den Humor hinzu – Karikatur und Gelächter – und humanisierte damit den abstrakten kunsthistorischen Begriffsapparat. Bewegend wurde noch einmal die Differenz zwischen den beiden wissenschaftlichen Kulturen vernehmlich. Und gerade aus der unmittelbaren Nähe wirkte Panofsky sehr fern. Sein eigenes Wort stellte jene historische Distanz wieder her, die im Märchenland des "Jurassic Park" zuweilen aus der Sicht geraten war.

Willibald Sauerländer

Rezensionen

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, *Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, Zwolle, Waanders Uitgevers 1992. 328 S., 400 Abb. = *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 41, Jahrgang 1990.

(mit sieben Abbildungen)

Die Studie, welche das mit den Universitäten Louvain-la-Neuve und Amsterdam assoziierte Forscherteam hier vorlegt, ist aus zwei Gründen von Bedeutung: wegen des Untersuchungsgegenstandes und wegen des bei der Untersuchung angewandten Verfahrens, der Infrarotreflektographie. Die Infrarotreflektographie ist eine auf J. R. J. van Asperen de Boer, einen Mitautor der Studie, zurückgehende Weiterentwicklung der Photographie mit Infrarotlicht, bei der eine Videokamera mit Monitor als Zwischenglied eingesetzt wird. Das Verfahren erlaubt es bei hellgründierten Tafelbildern, gleichsam einen Blick hinter die mit bloßem Auge sichtbare Malfläche zu werfen und die Unterzeichnung, die erste Anlage des Werkes, – mit besseren Resultaten als bei der Infrarotphotographie – wieder sichtbar zu machen.

Den Untersuchungsgegenstand stellen zwei in der kennerschaftlichen Literatur zum Teil noch heute umstrittene *Ceuvres* aus der Pionierzeit der altniederländischen Malerei dar: jene von Rogier van der Weyden und des sogenannten Meisters von Flémalle, der im Jahre 1909 von Hulin de Loo mit Robert Campin aus Tournai, dem Lehrer Rogiers, identifiziert worden ist. Die Identifikation des Meisters von Flémalle mit Robert Campin wird heute trotz der gegenteiligen Ansicht des späten Max J. Friedländer – er betrachtete die dem Meister von Flémalle zugeschriebenen Arbeiten als das Frühwerk von Rogier van der Weyden – fast allgemein akzeptiert. Dennoch sind die Grenzen zwischen den Robert Campin und Rogier van der Weyden zugeschriebenen Werkgruppen unklar geblieben. Eine systematische Untersuchung der Unterzeichnung gerade dieses Corpus von Gemälden ist deshalb mehr als willkommen. Gleichzeitig sieht sich das Verfahren der Infrarotreflektographie wegen der mit dem Untersuchungsgegenstand verbundenen offenen Probleme einem wichtigen Test für seine kunstwissenschaftliche Relevanz ausgesetzt.

Das Manuskript der Studie war mit dem „Prix Roger de le Pasture 1989“ ausgezeichnet worden, konnte aber erst jetzt, nach zweijähriger Verzögerung publiziert werden. Der sorgfältig produzierte Band ist mit zahlreichen Abbildungen von Infrarotreflektogramm-Montagen und den entsprechenden Gemäldeauschnitten ausgestattet, so daß die im Text dargelegte Argumentation gut nachvollzogen und kritisch beurteilt werden kann.

Eine grundsätzliche Frage muß eingangs zur Sprache gebracht werden. Die Autorengruppe versteht die Infrarotreflektographie in erster Linie als eine „Methode der wissenschaftlichen Untersuchung innerhalb der Kunstgeschichte“ (S. 43), die dazu beitragen soll, das kennerschaftliche Urteil, die Zuschreibung und die Datierung der Werke, von der „subjektiven Stilkritik“ möglichst unabhängig zu machen. Dazu ist jedoch anzumerken, daß der Gegensatz zwischen Kennerschaft und Wissenschaft, der hier postuliert wird, durchaus künstlich und wissenschaftstheoretisch nicht haltbar ist. Auch bei der Unterzeichnung handelt es sich um ein *Bild*, das vom Untersuchenden genau gleich wahrgenommen und interpretiert werden muß wie die gemalte Oberfläche. Der einzige, für den Status der Perzepte aber nicht maßgebliche Unterschied besteht darin, daß die Unterzeichnung im Unterschied zu der mit bloßem Auge sichtbaren Malfläche durch das technische Hilfsmittel der Infrarotreflektographie wieder zugänglich gemacht worden ist. Durch die Einbeziehung der Reflektogramme in die Untersuchung der Malerei wird die Arbeit des Kunsthistorikers komplexer. Ob sie dadurch zu wissenschaftlich besser abgestützten Resultaten kommen kann, muß sich im Einzelfall erweisen.

Zu erwägen wäre jedoch, ob die Unterzeichnung aufgrund ihrer besonderen, bloß instrumentalen Funktion innerhalb der Werkgenese nicht einen anderen Charakter hat als das vom Maler einzig zur Wahrnehmung bestimmte Oberflächenbild. Ein Überblick über das auch in anderen Publikationen veröffentlichte Material erlaubt die Vermutung, daß die Unterzeichnungen eines Künstlers in starkem Ausmaße von bestimmten „Ticks“ der Gestaltung und persönlichen Abkürzungen geprägt sind, sich somit einer kennerschaftlichen Untersuchung in der Art Giovanni Morellis besonders gut anbieten müßten.

Die Studie besteht aus einem katalogartigen Hauptteil, in dem die Beobachtungen für jedes untersuchte Werk – 17 für die Flémalle-Gruppe, 4 für die Daret-Gruppe und 30 für die Van-der-Weyden-Gruppe – ausführlich beschrieben und photographisch weitgehend dokumentiert werden. Hinzu kommt eine kürzere Einleitung, in der die Autoren die Art ihres Vorgehens begründen und die Ergebnisse der Untersuchung zusammenfassen. Nicht in allen Sammlungen wurde der Forschergruppe für ihre Arbeit freie Hand gelassen. Infrarotreflektogramme werden von einzelnen Kuratoren immer noch wie ein Privatschatz eifersüchtig gehütet. Auch die vorliegende Studie ist – zum Teil wohl auch als Reaktion auf diese Haltung – von einem ähnlichen Geist geprägt. Obwohl alle wichtigen Museen heute mit Vidicon-Geräten ausgestattet sind und diese auch regelmäßig einsetzen, haben die Autoren ausschließlich Material publiziert, das sie selber hergestellt haben. Dieses Prinzip hat dazu geführt, daß einige „abgelegene“ Werke nicht behandelt sind. Vor allem das Fehlen des Triptychon-Fragments mit Johannes dem Täufer in Cleveland – es handelt sich wohl um das älteste erhaltene, um 1410 entstandene Werk Campins – ist bedauerlich. Grundsätzlich nicht behandelt sind die Porträts, bei denen die Infrarotreflektographie selten aufschlußreiche Ergebnisse zeitigt. Es fehlen mit einer Ausnahme auch alle Halbfiguren-Madonnen Rogiers und die Madonna in der Apsis, die in ungewöhnlich vielen Fassungen überliefert ist, aber wohl zu Unrecht mit Robert Campin in Verbindung gebracht wird. Zudem vermißt man einige kleinere Werke aus der Flémalle-Gruppe, wie die Madonnatafel in Aix-en-Provence, das Diptychon in St. Petersburg und das von der Londoner National Gallery erst kürzlich erworbene Madonnatäfelchen, deren Zuschreibung an Robert Campin umstritten ist. Schließlich fehlen von der Van-der-Weyden-Gruppe auch die beiden frühen Täfelchen (eines Diptychons?) mit der Madonna und der hl. Katharina aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien.

Als Ausgangspunkt für die Untersuchung dienen die beiden angeblich als Autographe Rogiers dokumentarisch gesicherten Werke („authenticated works“): die große Kreuzabnahme im Prado (W1) und die ebenso großformatige Kreuzigung im Escorial (W2). Diese Entscheidung war meines Erachtens für den Verlauf der Untersuchung verhängnisvoll. Die alte Zuschreibung des erstgenannten der beiden Werke an den Stadtmaler von Brüssel, Rogier van der Weyden, hat – entgegen der Behauptung der Autoren, die sich dabei auf J. Folie berufen – keinesfalls einen nach den Kriterien der Diplomatie gesicherten Status. (Sekundäre Studien werden abgekürzt mit dem Autornamen entsprechend der Bibliographie am Ende des besprochenen Bandes zitiert.) Die älteste Zuschreibung der Madrider Kreuzabnahme an „Meister Rogier von Belgien“ findet sich erst auf einem 1565 datierten, also etwa 130 Jahre nach der vermutlichen Entstehungszeit des Altars geschaffenen Reproduktionsstich von Cornelis Cort, während zwei frühere Erwähnungen – darunter eine sehr ausführliche, die das Werk als das „beste Gemälde der ganzen Christenheit“ einstuft – den Malernamen nicht nennen (siehe Sulzberger). Die Zuschreibung an einen Maler namens Rogier auf dem Stich von Cornelis Cort und in späteren Dokumenten besagt weiter nichts, als daß es nach der Mitte des 16. Jahrhunderts eine Tradition

gab, die die Kreuzabnahme mit Rogier, einem der wenigen Malernamen, der neben jenem Jan van Eycks für die Pionierzeit der niederländischen Malerei noch überliefert war, in Verbindung brachte. Für die Kreuzigung im Escorial ist die Situation insofern besser, als ein spanisches Inventar von 1574 neben dem Namen des Malers („de mano de Masse Rugier“) als Herkunftsort die Brüsseler Kartause nennt und man aus zeitgenössischen Dokumenten weiß, daß Rogier van der Weyden mit der Kartause von Scheut mehrfach in Verbindung stand.

Die Autoren versuchen als erstes, die Unterzeichnungen der Kreuzabnahme im Prado und der Kreuzigung im Escorial auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Doch die beiden könnten kaum gegensätzlicher sein. Die Unterzeichnung der Kreuzabnahme ist mit ihren schnell hingeworfenen, breiten Pinselstrichen von bestrickender Virtuosität. Die Unterzeichnung der Kreuzigung im Escorial hingegen hat mit ihren in regelmäßigen Abständen gesetzten diagonalen Schraffurstrichen etwas pedantisch Beflissenes. So lautet denn auch das Fazit der Autoren (S. 24): „It is indeed surprising that there seems to be no direct link in the underdrawing between the two ‚authenticated‘ paintings that would permit their ‚rapprochement‘.“ Ein drittes Werk, das Kreuzigungsdiptychon in Philadelphia (W3), wird nun eingesetzt, um – in keineswegs überzeugender Weise – dennoch eine Verbindung zwischen den beiden angeblich „authentischen“ Werken Rogiers in Spanien herzustellen.

Für die Flémalle-Gruppe wird ein einziges, nicht „authentifiziertes“ Gemälde, die *Maria lactans* im Frankfurter Städel, die im unteren Teil des Rockes – und nur dort – sehr dichte und charakteristische Schraffuren aufweist (Fig. 1f), als Ausgangspunkt für die Neugruppierung der Werke genommen. Das Resultat scheint hier überzeugender als im Falle der Van-der-Weyden-Gruppe. Im Unterschied zu Micheline Sonkes, die sich in ihrer Untersuchung von 1971/72 freilich nur auf Infrarotphotographien stützen konnte, kommen die Autoren des vorliegenden Bandes zum Schluß, daß sich die Unterzeichnungen der meisten Werke, die traditionell der Van-der-Weyden-Gruppe zugesprochen werden – mögen sie in ihren Erscheinungsformen noch so vielfältig sein –, in ihrer Funktion von denen der Flémalle-Gruppe deutlich unterscheiden (S. 40): „preparing light and shadow is the typical Van der Weyden approach, whereas ‚carving out‘ volumes is the Master of Flémalle’s main concern.“ Aus diesem Satz ist leicht ersichtlich, daß die Autoren genau das gleiche Vokabular zur Unterscheidung der von ihnen mit Hilfe der Infrarotreflektographie sichtbar gemachten Unterzeichnungen anwenden, dessen sich die von ihnen als subjektiv kritisierte kennerschaftliche Kunstgeschichte zur Charakterisierung der gemalten Oberflächen bedient.

Die Autoren versuchen jedoch im allgemeinen, ihr Urteil präziser zu begründen, indem sie in der Art Morellis für jede der beiden Werkgruppen Besonderheiten in der Gestalt der Unterzeichnungen festzumachen versuchen. Dieses Vorgehen ist – zumindest für die kohärentere Flémalle-Gruppe – durchaus erfolgversprechend, wird hier aber zu wenig konsequent angewandt, so daß die Urteile weniger sicher sind, als sie es eigentlich hätten sein können. So fällt auf, daß einige Werke der Flémalle-Gruppe durch zwei Besonderheiten der zeichnerischen

„Handschrift“ charakterisiert sind, die einzeln, bisweilen aber auch zusammen festgestellt werden können: (1) das Verwenden von mehrfach gezogenen Haken zur Markierung der tiefsten Schatten in den Faltenmulden (siehe Figg. 31, 46, 60, 102f.), (2) fächerartig ausfächernde, leicht gebogene Striche zur Markierung einer Bodenzone, die nicht identisch zu sein braucht mit einem Schattenbereich in der gemalten Oberfläche (siehe Figg. 45, 95). Durch beide Besonderheiten gleichzeitig sind folgende zwei Werke charakterisiert: das Mérode-Triptychon (F11) und die Salting-Madonna (F5). Nur das erste Charakteristikum, die mehrfach gezogenen Haken, weisen auf: das Seilern-Triptychon (F8), die *Maria lactans* und die Grisaille mit der trinitarischen Pietà (F1 und F3), die traditionell alle als authentische Werke Campins betrachtet werden. Die unpublizierten Infrarotreflektogramme, die das Cleveland Museum of Art vom Johannes-Fragment hergestellt hat, zeigen das erste Charakteristikum ebenfalls ganz deutlich.

Betrachtet man die auf diese Weise gruppierten Unterzeichnungen im Überblick, stellt man fest, daß einige durch ganz eigentümlich dichte, sehr beweglich eingesetzte Kreuzschraffuren charakterisiert sind, die man so in der ganzen Vander-Weyden-Gruppe nicht feststellen kann. Diese werden entweder bei allen Gewandfiguren (F5 und F11, Mitteltafel und rechter Flügel; vgl. hier *Abb. 2a*) oder nur bei einzelnen Gewandpartien (F1) eingesetzt. Bei anderen Werken der Flémalle-Gruppe, die ebenfalls die charakteristischen mehrfach gezogenen Haken zeigen, fehlen sie entweder ganz oder sind nur in Spuren nachzuweisen (F7, F8, Johannes-Fragment in Cleveland). Diese Differenz ist meiner Ansicht nach nicht durch eine unterschiedliche Autorschaft zu erklären, sondern muß so interpretiert werden, daß Campin in einzelnen Fällen die Faltenwürfe erst bei der Unterzeichnung genau festgelegt hat, in anderen Fällen jedoch diese zuvor in einer separaten Entwurfszeichnung auf Papier geklärt hatte.

Im folgenden möchte ich auf einige Werke der Flémalle-Gruppe näher eingehen, deren Unterzeichnungen mir besonders interessant scheinen oder bei denen ich ihre Beurteilung durch die Autoren nicht teilen kann. Gleichzeitig soll erwogen werden, welche Konsequenzen die Untersuchung der Unterzeichnungen für eine integrative kunstgeschichtliche Analyse der Werke haben könnte, was in der vorliegenden Studie zu wenig geschieht.

F4: Schächer-Fragment, Städel, Frankfurt. Die Unterzeichnung der Grisaille-Rückseite mit der Figur des Täufers (Fig. 40) ist untypisch für die Flémalle-Gruppe und deutet auf die Arbeit eines Mitglieds der Werkstatt, wofür auch die etwas trockene Malweise spricht.

F6: Madonna vor der Rasenbank, Berlin-Dahlem. Es handelt sich um eine in der malerischen Ausführung hochstehende, doch in der Komposition merkwürdig ungeschickte und im Faltenwurf für Campin untypische Arbeit. Die Unterzeichnung ist meiner Ansicht nach nicht so charakteristisch, daß sich eine Zuschreibung an Robert Campin aufdränge.

F9: Vermählung Mariens, Prado, Madrid. Die publizierten Infrarotreflektogramme bestätigen die bereits von Lilli Fischel und Mojmír S. Frinta geäußerte These, daß es sich nicht um ein Werk von Robert Campin handeln kann. Ob die Grisaille-Figuren auf der Rückseite, wie die Autoren vermuten, später entstanden sind als die Vermählungsszene der Vorderseite, scheint mir fraglich. Auf jeden Fall aber muß ihnen definitiv der Ehrentitel abgesprochen werden, die frühesten niederländischen Grisaille-Malereien zu sein. Die Verkündigung im selben Museum, die exakt die gleiche Höhe aufweist wie die Vermählung, wird von den Autoren unter der Nummer F13 gesondert untersucht. Die auf der rechten Seite verkürzte Tafel stammt

zwar von deutlich schwächerer Hand, ist jedoch farblich und kompositorisch exakt auf die Vermählungsszene abgestimmt, so daß kein Zweifel besteht, daß beide zusammen, als linker Flügel und Fragment des festen Mittelteils, vom gleichen Altar stammen. Wenn in der Verkündigungstafel keine Unterzeichnung sichtbar gemacht werden konnte, kann dies mit dem hier verwendeten, für die damalige Ölmalerei ungewöhnlichen Malgrund – Leinwand auf Holz – zusammenhängen. Der Marienaltar war zweifellos das Produkt einer Brüsseler Werkstatt – mehrere Architekturelemente weisen auf diesen Ursprungsort –, in der sehr unterschiedlich begabte Maler zusammenarbeiteten, die sich aber, was die Vorlagen betrifft, alle stark an Arbeiten Campins orientierten. Für die kunsthistorische Argumentation sind zwei Details der Vermählungsszene (Figg. 72f.) wichtig. In der Unterzeichnung haben die in die Akrotera eingefügten alttestamentlichen Szenen die Zwickel bis unten gefüllt, wie dies auch beim Rundtempel der Darstellungsszene von Jacques Daret (D4; Musée du Petit Palais, Paris) der Fall ist. Diese Beobachtung bestärkt die bisweilen schon geäußerte Hypothese, daß beide Werke auf ein verlorenes Vorbild von Robert Campin zurückgehen, das sich wahrscheinlich im mehrszelligen Josephsleben in der Kirche von Hoogstraten (Friedländer 1967, Nr. 82) in einer etwas groben, aber frühen Kopie erhalten hat.

Wie problematisch eine Argumentation ist, die kunsthistorische Streitfragen mit Hilfe der Infrarotreflektographie allein lösen will, zeigen die Aussagen der Autoren zum Verhältnis zwischen der Brüsseler Verkündigung (F10, hier *Abb. 3c*) und dem Mérode-Triptychon (F11, hier *Abb. 2b*, Mitteltafel). Während bisweilen die Brüsseler Tafel als ein frühes Werk von Campin selber betrachtet wurde (so etwa von H. Th. Musper), hat Max J. Friedländer sie als die sekundäre Arbeit eines Schülers des Meisters von Flémalle bestimmt. Nach Callmann, der Friedländers Hypothese übernimmt, ist die Brüsseler Verkündigung noch in der Werkstatt des Meisters entstanden, da darauf der gleiche florentinische Majolika-krug wie im Mérode-Triptychon, aber von einem leicht verschobenen Blickpunkt aus dargestellt ist. Da die Tafel in Brüssel das auf dem Krug angebrachte figürliche Motiv vollständiger zeigt, kann sie zumindest keine Kopie nach dem New Yorker Gemälde allein sein.

Schon vor der neuen Publikation haben sich zwei Autoren auf die Unterzeichnungen berufen, um das Verhältnis der beiden Fassungen zueinander zu bestimmen. Nach Sonkes ist die Verkündigung im Brüsseler Museum entweder ein Original oder eine freie Kopie. Nach Frinta ist sie wahrscheinlich eine Kopie nach einem verlorenen Werk Robert Campins. Die Autoren der vorliegenden Studie kommen zu einem präziseren, aber nochmals anderen Resultat: Der Maler des Mérode-Triptychons habe die Oberfläche des Brüsseler Werkes kopiert; nicht das Mérode-Triptychon, sondern die Brüsseler Verkündigung stamme von Robert Campin oder dieser müsse, falls man ihm das New Yorker Triptychon zuschreibe, einen Vorläufer gehabt haben.

Bevor auf den Vergleich der Unterzeichnungen eingegangen werden kann, ist einiges zum Oberflächenbestand festzuhalten: Die Engelsfiguren der beiden Fassungen entsprechen sich sehr genau, während die Marienfiguren voneinander abweichen. In der Brüsseler Fassung ist Maria mit dem eintönigen parallelen Faltenwurf und ihrem Mangel an Körperlichkeit sehr viel schwächer dargestellt. Nur im Mérode-Triptychon zeigen beide Figuren, Maria und der Engel, das gleiche

hohe Niveau der Gestaltung und verraten – zusammen mit der Figur des Hl. Joseph auf dem rechten Flügel – die gleiche Autorschaft. Es scheint mir schwierig, diesen Befund anders zu erklären als damit, daß in der Brüsseler Verkündigung ein zweiter, weniger begabter Maler aus einem bestimmten Grund die Madonnafigur, die er von seiner Vorlage, dem Mérode-Triptychon, nicht übernehmen wollte, neu geschaffen hat.

Die Mitglieder der Forschergruppe kommen vor allem aufgrund zweier Beobachtungen zu ihrem anderslautenden Resultat: (1) In der New Yorker Fassung seien nur *die* Gegenstände unterzeichnet, die ausschließlich hier vorkommen, während die Gegenstände, die beiden Werken gemeinsam sind (Krug, Kerzenständer und Buch), nur in der Brüsseler Fassung unterzeichnet seien. Diese Behauptung ist jedoch falsch. Die vollständige Infrarotreflektogramm-Montage der Mitteltafel, die das Metropolitan Museum unter Leitung von Maryan W. Ainsworth hergestellt hat, zeigt, daß zumindest der Majolika-Krug auch im Mérode-Triptychon vorgezeichnet ist. (2) Stärkeres Gewicht haben auf den ersten Blick zwei Detailbeobachtungen: In New York entspricht die Unterzeichnung der grüßenden Hand des Erzengels Gabriel, was die Stellung der Finger betrifft, der gemalten Fassung in Brüssel (Figg. 3f.). Hinzu kommt eine zweite Beobachtung: In der New Yorker Fassung trägt der Erzengel nur in der Unterzeichnung ein Kreuz auf der Brust, während man bei der Brüsseler Fassung das Kreuz in der Unterzeichnung *und* auf der gemalten Fläche nachweisen kann (vgl. hier *Abb. 3a und 3b*).

Aber auch diese beiden Beobachtungen müssen nicht für eine Priorität der Brüsseler Fassung als künstlerische Erfindung sprechen. Sie erklären sich aus der besonderen Situation der Entstehung der beiden Werke in der gleichen Werkstatt, wie dies bereits Callmann grundsätzlich postuliert hatte. Der Schüler hat seine Variante offenbar bereits ausgehend von der ungewöhnlich detaillierten Unterzeichnung seines Lehrers, die ganz den Charakter einer autonomen Zeichnung hat, konzipiert, noch bevor dieser an die malerische Ausführung seines Werkes geschritten ist. Die Abfolge war zweifellos folgende: Unterzeichnung des Mérode-Triptychons (mindestens der Mitteltafel) durch Campin, separate zeichnerische Vorbereitung und Unterzeichnung der Brüsseler Verkündigung durch den Schüler, parallele malerische Ausführung der Mérode-Mitteltafel und der Brüsseler Fassung durch Campin und seinen Schüler.

Daß die Brüsseler Verkündigung (hier *Abb. 3c*) das Mérode-Triptychon (hier *Abb. 2b*) als seine alleinige Vorlage voraussetzt, zeigt auch die inhaltliche Analyse der beiden Werke. Der Schüler signalisiert seine sekundäre Position gegenüber dem Meister dadurch, daß er in seinem als Einzeltafel konzipierten Werk die gleiche Geschichte nochmals, aber mit einer kleinen zeitlichen Verzögerung, erzählt: Im Mérode-Triptychon hat Maria die Ankunft des Erzengels Gabriel noch nicht bemerkt. Dieser aber hat bereits seine Botschaft, das Evangelium – es ist in der materiellen Form eines Buches dargestellt – zusammen mit der Tasche, in der er es gebracht hat, auf den Tisch gelegt. Die Jungfrau hingegen liest noch im Alten Testament, das durch die Chemisette als ihr Hausbuch bezeichnet ist. In der Brüsseler Fassung sind die beiden Bücher vertauscht. Maria liest jetzt im

neuen, dem vom Engel gebrachten Buch, während die Tasche zu ihren Füßen liegt. Das Alte Testament hat sie auf den Tisch zurückgeschoben. Mit der auf die Brust gelegten Hand signalisiert sie die Annahme der Botschaft des Engels. Schließlich deutet der über ihr an den Kamin geheftete kolorierte Christophorus-Holzschnitt an, daß das Wunder der Inkarnation und die damit verbundene Zeitenwende stattgefunden haben: Maria ist jetzt Christusträgerin, *Christophora*.

Wenn man die Befunde der Infrarotreflektographie in eine inhaltliche Analyse der beiden Werke einbezieht, ergibt sich ein interessanter Einblick in den Unterricht, der sich in der Werkstatt Robert Campins nicht bloß in der Form einer technisch-handwerklichen Ausbildung, sondern auch eines eigentlichen künstlerischen Dialogs zwischen dem Meister und einem seiner Schüler abgespielt hat. In seiner malerischen Antwort auf das Werk des Meisters schildert der Schüler die nächste Stufe der Verkündigungsepisode: die Antwort Mariens auf die Botschaft des Engels. Es ist jetzt auch klar, weshalb der Schüler gezwungen war, die Haltung Mariens gegenüber der Vorlage Campins zu verändern.

Beim Autor der Brüsseler Verkündigung handelt es sich höchstwahrscheinlich um den gleichen Maler, der später – wohl als unabhängiger Meister – die Madonna mit vier Heiligen im *hortus conclusus* für eine Kirche in Brügge (jetzt Washington, National Gallery; Friedländer 1967, Nr. 152) geschaffen hat. Die hl. Katharina auf diesem Gemälde erinnert in ihrer Haltung und dem Draperienstil stark an die Madonna der Brüsseler Tafel. In beiden Werken ist zudem der im Halbdunkel gehaltene Nebenraum sehr ähnlich aufgefaßt.

Wegen der falschen Einschätzung der zeitlichen Abfolge der beiden Fassungen wird in der neuen Studie auch die Autorschaft Robert Campins für das Mérode-Triptychon wieder in Frage gestellt. Bereits 1974 hatte Lorne Campbell, der damals nicht bemerkt hatte, daß der Stifterflügel des Mérode-Triptychons nicht vom Maler der übrigen Teile stammen kann, vor allem unter Hinweis auf nicht-flemalleske Elemente in diesem Flügel das ganze Werk Robert Campin abgesprochen und einem Nachfolger – Campbell nannte ihn „Mérode-Meister“ – zugeschrieben. Die Autoren der vorliegenden Studie bleiben unentschieden, obwohl sie feststellen müssen, daß die Unterzeichnung bei der Mitteltafel und dem rechten Flügel des Mérode-Triptychons mit jenem der Salting-Madonna und der Frankfurter *Maria lactans* im Charakter vollständig übereinstimmt. Das Fazit muß lauten: Es gibt keinen Grund, das kunsthistorisch so bedeutende Mérode-Triptychon (mit Ausnahme des jetzigen linken Flügels) Robert Campin abzusprechen. Campin hat keinen Vorläufer gehabt, von dem er die Verkündigungsszene kopiert hätte.

Bei der anschließenden Behandlung der Van-der-Weyden-Gruppe durch die Autoren ergibt sich ein völlig verwirrendes Bild. Anders als dies für die Flémalle-Gruppe der Fall war, ist es hier kaum möglich, durchgehende Grundcharakteristika für die Unterzeichnungen der ganzen Werkgruppe zu bestimmen. Der Versuch der Autoren, dies zu tun, wirkt forciert und kam nur durch Überinterpretation zustande. Das Fazit: Die Unterzeichnungen sind in dieser Werkgruppe kein einfaches und sicheres Instrument zur Händescheidung.

Kehrt man die Argumentation um und versucht man, ausgehend von der Gruppe von Werken, die traditionellerweise als unbestrittene eigenhändige Arbeiten von der Weydens gelten, etwas zum Charakter und zur Funktion der Unterzeichnung in seinem Werk auszusagen, gelangt man zu folgenden Feststellungen:

(1) Rogier muß gleichzeitig ganz unterschiedliche Formen der Unterzeichnung auch für vergleichbare Formate angewandt haben. Bisweilen werden charakteristische Schraffuren angewandt: kurze, regelmäßig gesetzte diagonale Parallelschraffuren zur Bezeichnung der Faltenantiefen, wie etwa in W2, 3, 5 oder länger gezogene, sehr eng gesetzte Parallelschraffuren zur Modellierung nackter Körper; seltener sind Kreuzschraffuren zur Markierung von Schattenzonen. Häufig aber fehlen diese charakteristischen Schraffuren.

(2) Methode und Stil der Unterzeichnungen Rogiers müssen sich im Verlaufe der Zeit außerordentlich stark verändert haben. Während der Maler in der frühen Periode um 1440 dazu tendiert, gerundete Faltenlinien miteinander zu ornamentalen Mustern zu verbinden (Fig. 160, Bladelin-Altar), ist für die späte Periode ein auffallend harter, eckiger Stil festzustellen, bei dem die Falten häufig mit isolierten, I-förmigen Haken unterzeichnet sind.

Dennoch ist das hier publizierte Material auch für Zuschreibungsfragen nicht unergiebig. Es ermöglicht, die Unterzeichnungen von Werken, die in der kenner-schaftlichen Diskussion umstritten sind, mit Unterzeichnungen von Werken zusammenzubringen, deren Zuschreibung an Rogier allgemein anerkannt ist.

Von kapitaler Bedeutung sind die publizierten Befunde meiner Ansicht nach für die Zuschreibung der Werl-Flügel in Madrid (F12) und der Verkündigung im Louvre (W26). In seinem die ganze spätere Forschung prägenden Aufsatz zum Werk des Meisters von Flémalle von 1898 bemerkte Hugo von Tschudi eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der Stellung der rechten Hand des Täuflers im Stifterflügel des Werl-Altars (hier *Abb. 4a*) und der rechten Hand des auferstandenen Christus im rechten Paneel des Miraflores-Altars, die – wie er zweifellos richtig urteilte – nicht auf Zufall beruhen kann. Da ihm die „Aktion“ der Hand Christi im Werk Rogiers „durchaus zweckmäßig“ erschien, konnte er „das eigentümlich Unfreie und nicht ganz Sprechende“ der Handbewegung in dem 1438 datierten Werl-Flügel nur so erklären, daß der Meister von Flémalle Rogier van der Weyden – den Tschudi noch als einen Vorläufer des Flemallers betrachtete – kopiert habe. Indirekt ergab sich für Tschudi daraus auch ein überraschend früher *terminus ante quem* für den Miraflores Altar, der der späteren Rogier-Forschung einiges Kopfzerbrechen bereiten sollte. Gleichzeitig war man gezwungen, für die letzten Lebensjahre des Meisters von Flémalle/Robert Campins eine dekadente Spätphase zu postulieren, während der der Maler, der zuvor durch seine außergewöhnliche Erfindungsgabe hervorgetreten war, angeblich sowohl seinen „genialen Schüler“ Rogier van der Weyden als auch seinen Altersgenossen Jan van Eyck zu imitieren begann.

1981 hat Rainald Grosshans die Unterzeichnungen der Berliner Fassung des Miraflores-Altars erstmals publiziert, aus denen zweifelsfrei hervorging, daß entgegen der früher allgemein verbreiteten Annahme diese und nicht die auf Grana-

da und New York aufgeteilte Fassung das Original Rogiers darstellt. Nun zeigt die Unterzeichnung der Hand des auferstandenen Christus der Berliner Fassung gestreckte und nicht wie in der gemalten Oberfläche gebogene Finger. Grosshans' Schlußfolgerung, Rogier habe bei der malerischen Ausführung des Miraflores-Altars die bewußte Handstellung erst erfunden, wodurch auch Tschudis Datierung des Werkes vor 1438 bewiesen sei, hat sich jedoch als voreilig herausgestellt. Die im vorliegenden Band publizierten Infrarotreflektogramme der Madrier Tafel (Fig. 111) zeigen nämlich, daß auch die Hand des Täufers mit ausgestreckten Fingern unterzeichnet und – dies ist zweifellos zu ergänzen – anschließend mit Hilfe der gleichen Detailzeichnung malerisch ausgeführt worden ist. Diese Entdeckung erlaubt, wie mir scheint, eine dreifache Schlußfolgerung: (1) Beide Werke, der Miraflores-Altar und die Werl-Flügel, stammen – das in beiden Fällen angewandte eigentümliche Prozedere ist kaum anders zu erklären – vom *selben* Maler, nämlich Rogier van der Weyden. Es ist nicht nötig, einen „Master of the Werl Shutter“ (S. 16) zu postulieren. (Daß nicht Campin, sondern Rogier zumindest den Stifterflügel des Werl-Altars geschaffen hat, wurde bereits von Davies vermutet.) (2) Der Miraflores-Altar muß nicht mehr *vor* den Werl-Flügeln von 1438 angesetzt werden. (3) Man ist nicht mehr gezwungen, für Robert Campin eine dekadente Spätphase zu postulieren.

In Rogier van der Weydens Frühwerk lassen sich beide Werl-Flügel zwanglos integrieren. Rogier scheint in den ersten Jahren nach 1432, als er aus der Werkstatt Campins ausschied, eine Art von zweiter Lehre beim Studium von genau datierbaren Werken Jan van Eycks absolviert zu haben: Im Wiener Madonnatäfelchen reagiert er auf den 1432 vollendeten Genter Altar, in der Pariser Verkündigung und im Stifterflügel des Werl-Altars auf die Arnolfini-Hochzeit von 1434, in der Lukas-Madonna schließlich auf die um 1435 entstandene Rolin-Madonna.

Wenn die Werl-Flügel Rogier zugeschrieben werden können – der Stil der Unterzeichnungen schließt eine solche Zuschreibung trotz gewisser Besonderheiten nicht aus –, ist noch eine weitere alte Streitfrage der Kunstgeschichte entschieden. Dabei ging es nicht mehr um zwei gleiche Hände, sondern um zwei gleiche Krüge. Ein gewichtiges Argument der Forscher, die sich weigerten, die dem Meister von Flémalle zugeschriebene Werkgruppe vom Werk Rogier van der Weydens zu trennen, war die Tatsache, daß in der traditionell Rogier zugeschriebenen Pariser Verkündigung (W26) die gleiche Zinnkanne mit zwei Ausgüssen, jedoch aus unterschiedlichem Blickwinkel dargestellt ist wie im Barbara-Flügel des Werl-Altars (F12). Panofsky, der sowohl an die Existenz des Meisters von Flémalle glaubte als auch die traditionelle Zuschreibung der Werl-Flügel übernahm, mußte seine ganze Bild- und Sprachrhetorik aufwenden, um darzulegen, daß die beiden Krüge „sich in der künstlerischen Interpretation stärker unterscheiden als miteinander übereinstimmen“.

Die beiden Krüge sind tatsächlich anders aufgefaßt, doch die Differenz zwischen der ersten Darstellung (Barbara-Flügel) und der zweiten (Pariser Verkündigung) ist genau jene, die Rogiers künstlerische Entwicklung überhaupt charakte-

risiert. Es ist der Übergang von einer weicheren, fülligeren, die Asymmetrie und diagonale Stellungen bevorzugenden Darstellungsform zu einer härteren und schlankeren, die die Symmetrie und bildplane Anordnungen betont. (Der Madrider Krug unterscheidet sich vom Pariser Krug wie etwa der Geburtsstall im frühen Bladelin-Altar vom Geburtsstall im späten Columba-Altar.)

Das Urteil der Autoren zur Pariser Verkündigung und deren Verhältnis zu den Turiner Flügeln, die seit Winklers Vorschlag von 1924 meist als zusammengehörig betrachtet werden, kann ich nicht nachvollziehen. Die Unterzeichnungen des Mantels des Engels in Paris (Fig. 373) und jene des Mantels der Maria im Bladelin-Altar (Fig. 160) sind so eng miteinander verwandt, daß es unmöglich ist, sie unterschiedlichen Händen zuzuweisen. Auch der Mantel Elisabeths im rechten Turiner Flügel scheint – die etwas flauere Infrarotreflektogramm-Montage ist schwierig zu beurteilen – den gleichen Stil aufzuweisen. Die unterschiedlichen dendrochronologischen Daten für die Turiner Flügel einerseits und die Pariser Tafel andererseits sind kein Grund, die drei Paneele wieder voneinander zu trennen. (Zur Interpretation der dendrochronologischen Daten in der Studie s. *infra*).

Unter den Werken, die die Autoren der Van der Weyden-Gruppe zurechnen, verdienen die folgenden einen zusätzlichen Kommentar:

W1: Kreuzabnahme, Prado, Madrid. Die Unterzeichnung ist, vor allem bei den Köpfen, in ihrer Freiheit und Leichtigkeit ganz einmalig. Man beachte etwa das Wellen-Gekräusel, mit dem die Haare des Johannes unterzeichnet sind (Fig. 7), oder in der Unterzeichnung des Kopfes von Joseph von Arimathia das Schillerlocken-Gekringel an der Schläfe (Fig. 138). Etwas Ähnliches gibt es nirgends sonst bei Rogier, auch – und gerade – nicht in seinen frühen Werken, zu denen die Madrider Kreuzabnahme von der Forschung allgemein gesellt wird. Wer das hier vorgelegte Material unvoreingenommen betrachtet, muß zum Schluß kommen, daß der Abstand dieser Unterzeichnung zu jenen in Werken, die üblicherweise zu Rogier van der Weydens frühem Schaffen gerechnet werden, unüberbrückbar ist. Es gibt m. E. keinen Anlaß, die Hypothese Frintas, wonach die Konzeption der Madrider Kreuzabnahme von Robert Campin stamme, als widerlegt zu betrachten. Die vorgelegten Unterzeichnungen widersprechen Frintas Hypothese zumindest nicht, auch wenn es in der Flémalle-Gruppe keine Unterzeichnung gibt, die die gleiche zeichnerische Beweglichkeit aufweisen würde. Es ist jedoch zu bedenken, daß in dieser Gruppe keine Tafel erhalten ist, die ähnliche Ausmaße aufweist wie die Madrider Kreuzabnahme, und daß bei diesem ungewöhnlich großen Werk die einzelnen Figuren zweifellos mit zusätzlichen Zeichnungen auf Papier genau vorbereitet worden sind.

W18: Pietà, London, National Gallery. Die publizierten Infrarotreflektogramme geben m. E. keinen Anlaß, an der Autorschaft Rogiers zu zweifeln. Im Gegenteil: Die parallelen Schraffuren, mit denen der Körper Christi den Konturen entlang modelliert ist (Fig. 324), finden sich genau so beim Gekreuzigten im Diptychon der Johnson Collection in Philadelphia (Fig. 158), während umgekehrt nicht einsichtig ist, weshalb die Autoren die Unterzeichnung der Brüsseler Pietà (W17) Rogier zuweisen. Die Verwendung des gleichen Rot für Rock und Mantel der Muttergottes in der Londoner Fassung ist kein Argument dafür, daß die zentrale Gruppe (von einem Schüler) nach einer Zeichnung kopiert worden sei. Die gleiche nicht-differenzierende Farbgebung von Ober- und Untergewand findet sich bei der Maria im Mérode-Triptychon.

W22: Kreuzigungs-Triptychon, Abegg-Stiftung, Riggisberg bei Bern. Auch dieses Werk kommt – wieder einmal – unverdient schlecht weg. Ich kann bei den reproduzierten Infrarot-

montagen der Mitteltafel und des rechten Flügels nichts feststellen, was gegen die Autorschaft Rogiers sprechen würde. Die reproduzierten Ausschnitte sind sogar jenen des Miraflores-Altars (man vergleiche etwa Fig. 350 mit Fig. 289) überraschend ähnlich. Die Autoren des Bandes müssen bei ihrem ausgesprochen negativen Urteil – „it is not very likely that this painting was executed under the direction of Rogier himself“ – von den Autoritäten Panofsky und Davies beeinflusst gewesen sein.

Bei der Beurteilung des Werkes muß der linke Flügel mit seiner spröden Malweise und der in den Zwickeln unglücklich angebrachten Verkündigungsgruppe gesondert betrachtet werden (hier *Abb. 4b*). Bei den beiden übrigen Tafeln handelt es sich aber zweifellos um eine gegen 1450 entstandene Arbeit Rogiers von hoher Qualität und besonders origineller Ikonographie. Die Kritik der Autoren an der malerischen Ausführung scheint mir im allgemeinen unbegründet. So ist die Art, wie die pelzgefütterte Innenseite des violetten Oberkleides der Maria Magdalena (nicht Maria Salome) hochgezogen und um die Hüfte eingeschlagen ist, durchaus logisch und entspricht der Unterzeichnung (Figg. 340 und 350). Merkwürdig jedoch sind die seltsam kurzstieligen Blumen, die in dichten Reihen am unteren Rand der beiden Flügel angebracht sind. Es sieht so aus, als hätten sie den Zweck gehabt, die beiden Tafeln nachträglich einander anzugleichen. (Siehe hier *Abb. 4*; daß die bemalte Fläche des linken Flügels um einen Zentimeter höher ist als die der beiden übrigen Tafeln und bis zum oberen Brettrand geht, ist schwierig zu erklären.)

W28: Hl. Magdalena, Fragment eines Johannes-Altars, London, National Gallery. Die Unterzeichnung des Londoner Fragmentes ist seltsam untypisch. Die harten Linien vor allem im Gesicht und in den Händen der Magdalena lassen vermuten, daß die Unterzeichnung mit Hilfe eines Pausverfahrens von einer 1:1-Papiervorzeichnung übertragen wurde.

W7: Weltgerichtsalter, Beaune: Die Unterzeichnung bestätigt in ihrer Stilvielfalt die aufgrund der Untersuchung der Malfläche schon immer postulierte wichtige Rolle von Mitarbeitern bei der Ausführung des Altarwerks. Das gleiche gilt trotz des sehr viel kleineren Formates auch für den Sakramentsalter in Antwerpen (W21). Die zu diesen beiden Werken publizierten Infrarotreflektogramme lassen die Vermutung zu, daß die Ausführung der Unterzeichnung jeweils dann auf Rogier zurückgeht, wenn dieser auch für die malerische Ausführung verantwortlich war. Unterschiede zwischen der Hand der Unterzeichnung und der malerischen Ausführung scheinen selten.

Eine interessante Ausnahme liegt beim Columba-Altar (W8) vor. Die Unterzeichnungen zeigen hier ein sehr merkwürdiges, auf den ersten Blick verworrenes Bild. Die Komposition ist in einem Stil angelegt, der sonst in der ganzen Rogier Van-der-Weyden-Gruppe nicht festgestellt werden kann. Diese erste Unterzeichnung wurde anschließend von einer zweiten Hand korrigiert, die sich jedoch – mit einigen wichtigen Ausnahmen – darauf beschränkte, einzelne Körperteile in eine etwas veränderte Position zu bringen. Die Interpretation des komplexen Tatbestandes, den J. Dijkstra bereits 1985 publizierte, überzeugt: Offenbar hat Rogier, nachdem er seinen zeichnerischen Entwurf durch ein Werkstattmitglied auf die grundierte Tafel hatte übertragen lassen, diesen nochmals korrigiert. Dies aber geschah, wie einzelne charakteristische Analogien in der zweiten Unterzeichnung zeigen, nachdem Rogier in Köln, dem Wohnort des Auftraggebers, den Dreikönigs-Altar von Stephan Lochner kennengelernt (oder nochmals genauer studiert?) hatte. Daß Rogier von seinem Besuch in Köln auch das zeichnerische Porträt des Stifters mitbrachte, dessen Figur in der Unterzeichnung noch nicht vorgesehen war, kann ebenfalls vermutet werden. Die Annahme der Autoren, der große Altar sei von Rogier vorerst ohne Auftrag in Angriff genommen worden, überzeugt hingegen nicht.

W9: Trinität, Stadtmuseum Löwen. Trotz ihrer Berühmtheit bei den Zeitgenossen ist diese Komposition – es handelt sich um die Mitteltafel eines ursprünglichen Triptychons – nicht, wie allgemein vermutet wird, eine Erfindung Campins, sondern ein frühes Pastiche nach verschiedenen seiner Werke (trinitarische Pietà, zu der u. a. der Engel mit der Lanze aus dem Seilem-

Triptychon in der gleichen verbindenden Funktion zum verlorenen Stifterflügel hinzugefügt wurde). Auch der Stil der Unterzeichnung hat mit jenem Campins nichts zu tun. Die Unterzeichnung kann aber auch nicht, wie die Autoren aufgrund einer zufälligen Motivanalogie annehmen (Figg. 16f.), von Rogier van der Weyden stammen. Die charakteristischen Schraffuren (siehe Fig. 272), die aus kurzen, ineinander verwobenen, leicht gewellten und hauptsächlich vertikal ausgerichteten Strichen bestehen, finden sich nirgends sonst im untersuchten Corpus.

Ein zusätzliches Wort ist zu einem anderen Verfahren der technologischen Gemäldeuntersuchung angebracht, das in der vorliegenden Studie eine Rolle spielt, der Dendrochronologie. Die unkritische Art, mit der die von Dr. Peter Klein vom Ordinariat für Holzbiologie der Universität Hamburg zur Verfügung gestellten Daten hier – wie auch schon in früheren Studien – interpretiert werden, ist befremdlich. (Vgl. die kritischen Bemerkungen von Albert Châtelet in seiner Rezension von O. Delenda, Rogier van der Weyden, im *Bulletin monumental* 1988, S. 269). Ausgehend vom jüngsten festgestellten Jahrring an den in den einzelnen Gemälden verwendeten Brettern, dem einzig gesicherten Ausgangsdatum, werden unter Addition zweier zusätzlicher, statistisch errechneter Faktoren (Anteil von nicht verwendetem Splintholz und Lagerzeit des Holzes) „vermutete Entstehungsdaten“ für die Werke postuliert. Diese Daten werden in Appendix I, S. 44-46, dazu verwendet, um für die untersuchten Werkgruppen die Entstehungszeit der einzelnen Gemälde in ihrer zeitlichen Abfolge festzulegen.

Diese Tabelle ist jedoch, was die relative Chronologie betrifft, als wertlos zu betrachten. Was in dieser Tabelle wirklich zählt, ist nur die erste Kolonne mit der Angabe des jüngsten an den Brettern festgestellten Jahrrings, womit ein gesicherter *terminus ante quem non* für die malerische Ausführung des jeweiligen Werkes gegeben ist, mehr nicht. Dieser Jahreszahl können mit einiger Sicherheit nur neun Jahre entsprechend der bei baltischer Eiche beobachteten Mindestanzahl von Splintholzringen und zwei Jahre minimaler Lagerzeit hinzugerechnet werden. Die *tatsächliche* Lagerzeit für das verwendete Holz ist jedoch unbekannt und konnte – im Gegensatz zur Situation bei groben Zimmermannsarbeiten, wo das Horten den Handwerkern zum Teil gesetzlich verboten war – sogar für die einzelnen, im gleichen Gemälde verwendeten Hölzer variabel sein. (Der Schreiner, der die Bretter als Malgrund herstellte, muß über einen gewissen Lagerbestand verfügt haben.) Da für die Zeit der frühniederländischen Malerei das qualitativ schlechtere Splintholz fast immer vollständig entfernt wurde, weiß man auch nicht, wieviele der äußeren, für die Datierung entscheidenden Jahrringe fehlen. Das Operieren mit statistischen Mittelwerten zur absoluten Datierung ist daher unzulässig.

Es genügt, einen von Peter Klein bereits 1981 (*Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 23, S. 113-123) untersuchten und im Detail publizierten Fall genauer zu betrachten, um für die frühniederländische Malerei jede andere Verwendung der dendrochronologischen Daten als zur Bestimmung des *terminus ante quem non* kategorisch auszuschließen: den des Columba-Altars. Die Jahresdifferenz zwischen dem jüngsten Brett des rechten Flügels (frühestes mögliches Fälldatum) und dem jüngsten Brett der Mitteltafel beträgt hier volle 26 Jahre. Das heißt, wenn vom Columba-Altar – nach stilgeschichtlichen Kriterien eindeutig ein Spätwerk – nur der rechte Flügel mit der Darstellung im Tempel erhalten wäre, müßte dieser als das drittälteste Werk Rogiers in den obersten Bereich der von den Autoren des vorliegenden

Bandes publizierten Tabelle gesetzt werden! Und wenn bei der Herstellung der Malgrundlage zufälligerweise nur *ein* Brett, das äußerste linke in der Mitteltafel, das gerade einen sehr späten letzten Jahring von 1419 aufweist, vom Schreiner nicht verwendet worden wäre, müßte der ganze Altar um volle 18 Jahre zurückdatiert werden. (Aufgrund neuester Ergebnisse der dendrochronologischen Forschung sind alle Bretter gegenüber den 1981 publizierten Daten sieben Jahre später anzusetzen, was jedoch an der Argumentation nichts ändert.) Es ist klar, daß – wenn schon für ein großes, aus 14 Brettern bestehendes Altarwerk solche Imponderabilien bestehen – es völlig aussichtslos ist, für altniederländische Gemälde, die aus nur einem einzigen oder wenigen Brettern bestehen, eine auch nur einigermaßen präzise, für die Kunstgeschichte relevante Datierung aus der Dendrochronologie ableiten zu wollen.

Abschließend noch zu einer Frage, die in der vorliegenden Studie nicht angegangen wird, die sich aber jedem Leser aufdrängen muß: Wie steht es mit dem Verhältnis der untersuchten Unterzeichnungen zu möglichen erhaltenen Handzeichnungen der entsprechenden Maler? Wie Maryan W. Ainsworth in einer vorbildlichen Studie (*Master Drawings* 1989) aufgezeigt hat, kann angenommen werden, daß die in den Unterzeichnungen angewandten Darstellungskonventionen – sofern diese nicht einfach die Funktion einer „mise en place“ haben – sich in den Handzeichnungen des gleichen Malers unverändert wiederfinden. Nun ist die Lage für Robert Campin und Rogier van der Weyden insofern schwierig, als vom ersten angeblich keine einzige und vom zweiten, wenn man Micheline Sonkes (1969) glauben darf, nur gerade fünf Originalzeichnungen erhalten sind. Dennoch müßte das Problem, das von Micheline Comblen-Sonkes (1976/77) bereits – wenn auch mit ungenügendem Ausgangsmaterial – untersucht worden ist, aufgrund der hier neu vorgelegten Aufnahmen nochmals angegangen werden.

Ich fasse zusammen: Das Ziel der Autoren war es in erster Linie, über die Untersuchung der Unterzeichnungen allein – die Formel „from underdrawing alone“ zieht sich wie ein Refrain durch die ganze Studie – für die beiden behandelten Werkgruppen offene kennerschaftliche Probleme, Fragen der Zuschreibung und Datierung, zu lösen. Vor allem für die traditionell Rogier van der Weyden zugeschriebene Gruppe konnten keine überzeugenden Resultate erreicht werden. Aber auch bei den üblicherweise dem Meister von Flémalle zugeschriebenen Werken kamen sie häufig zu unsicheren oder – wie im Falle der beiden Verkündigungen in New York und in Brüssel – zu falschen Ergebnissen. (Symptomatisch für die Unentschiedenheit der Autoren in Zuschreibungsfragen sind die zusammenfassenden Schemata S. 16 und S. 36, in denen die einzelnen Gemälde der beiden Werkgruppen entsprechend ihrer „mehr oder weniger großen Nähe“ zu den angeblich gesicherten, zentralen Werken angeordnet sind.) Man wird den Autoren dafür dankbar sein, daß sie neues, für die künftige Forschung unverzichtbares Material – wenigstens teilweise – verfügbar gemacht haben. Die strittigen Probleme in der Rogier van der Weyden/Meister-von-Flémalle-Forschung jedoch haben sie infolge ihres zu engen Ansatzes nicht lösen können. Vielmehr steht zu befürchten, daß aufgrund dieser Studie die ohnehin schon komplizierte Forschungslage wegen der häufig unbestimmten oder zu wenig gut begründeten Zu- und Abschreibungen der Werke noch unübersichtlicher wird.

Felix Thürlemann

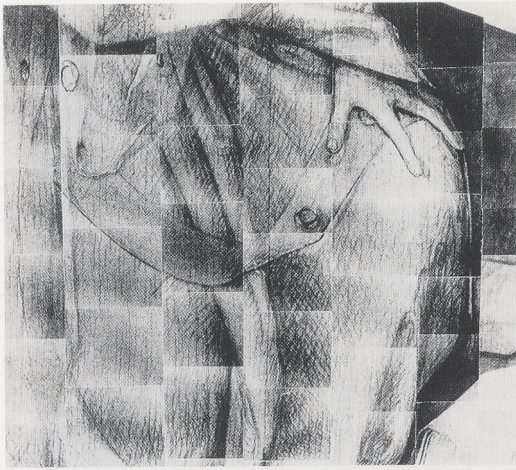
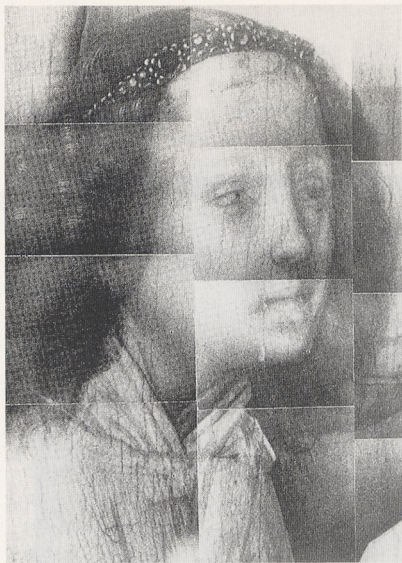


Abb. 2a Unterzeichnung des Gewandes des Engels im Mérode-Triptychon (aus dem besprochenen Band)



Abb. 2b Robert Campin, Mérode-Triptychon, Mitteltafel. Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, New York (Museum)



◀ Abb. 3a Unterzeichnung des Kopfes des Engels im Mérode-Triptychon (wie Abb. 2a)
Abb. 3b Kopf des Engels in der Brüsseler Verkündigung (Det. aus Abb. 3c)



Abb. 3c Schüler von Robert Campin, Verkündigung. Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel (A.C.L. Brüssel)



Abb. 4a Rogier van der Weyden (hier zugeschrieben),
Werl-Altar, linker Flügel. Prado, Madrid

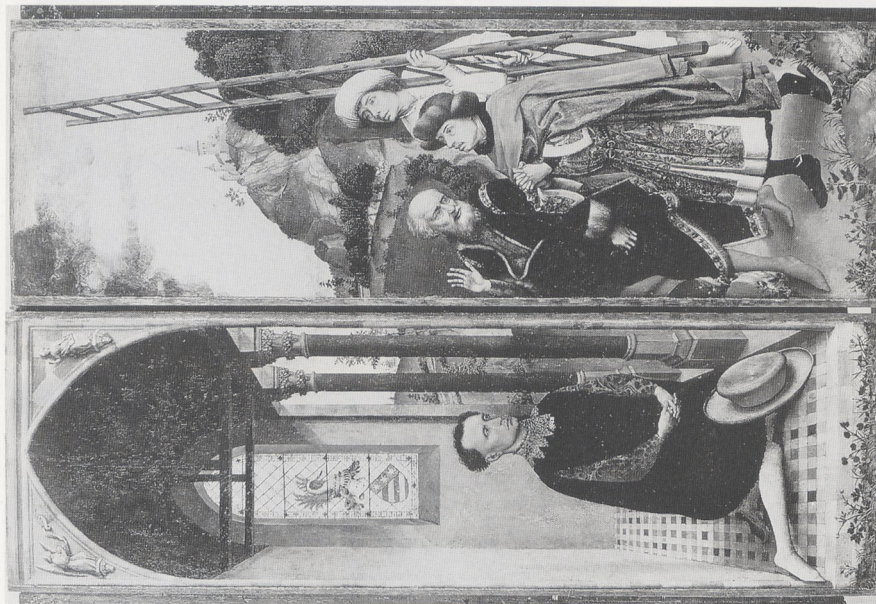


Abb. 4b Rogier van der Weyden und Schule, Abegg-
Triptychon, linker und rechter Flügel. Abegg-Stiftung, Riggis-
berg bei Bern (Stiftung)