Originalveröffentlichung in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 62 (2005), S. 225-232

Händescheidung ohne Köpfe?

Dreizehn Thesen zur Praxis der Kennerschaft am Beispiel der Meister von Flémalle/Rogier van der Weyden-Debatte*

von FELIX THÜRLEMANN

Im Jahre 1903 skizzierte Aby Warburg ein Panorama der damaligen kunstgeschichtlichen Welt in der Form einer psychologisch untermauerten Typologie seiner Kunsthistoriker-Kollegen. Im ersten Abschnitt unter dem Titel «Enthusiastische Kunstgeschichtler» ist abschliessend auch von den «Kennern und ‚Attributzlern'» die Rede:

> «6. Zu dieser Gruppe der Enthusiasten gehören auch die Kenner und ‚Attributzler', denn sie bewundern ohne Adjektiv, indem sie die Eigenart ihres Helden abgrenzend zu schützen oder zu erweitern suchen, um ihn als einheitlich logischen Organismus zu begreifen – Bayersdorfer, Bode, Morelli, Venturi, Berenson, sowie das schnuppernde Gelichter [...].
> Es sind Heroenverehrer, die aber in den letzten Ausläufern nur noch das Temperament eines Gourmand beseelt; die neutral abwägende Schätzung ist eben die urtümliche Enthusiasmusform der besitzenden Klasse: des Sammlers und der seinigen.»[1]

Heute, gut hundert Jahre später, würden wohl die meisten Kenner diese Charakterisierung vehement von sich weisen und dies nicht nur wegen des von Warburg gewählten ironischen Tons. Kennerschaft, die Grundlage für die Konstitution eines jeden Œuvre-Katalogs, hat sich zu einer seriösen wissenschaftlichen Praxis gemausert. Dies jedenfalls in den Augen der Mehrzahl ihrer Vertreter.

Die Kenner berufen sich für ihr Urteil mittlerweile nicht mehr allein auf die «neutral abwägende Schätzung» (Warburg); sie haben sich mit technischen Geräten ausgerüstet. Besonders beliebt sind Vidicon-Kameras, die zusammen mit einer Infrarotlampe einen Blick unter die gemalte Oberfläche von Tafelgemälden erlauben und so die Unterzeichnung sichtbar machen. Kaum noch ein Katalog mit alter Tafel- oder Leinwandmalerei, bei dem die eigentlichen Werke, die für das unbewaffnete Auge sichtbaren Bilder, nicht verdoppelt würden durch Infrarotreflektogramm-Montagen oder Röntgenaufnahmen. Diese mit technischen Mitteln erzeugten Parallelbilder erlauben es, den Schöpfer des Werkes gleichsam zu übertölpeln. Sie zeigen das, was der Maler durch nachträgliche Korrekturen und Übermalungen den Blicken des Publikums entziehen wollte.

Im Folgenden sollen am Beispiel der kürzlich wieder neu aufgeflammten Diskussionen um das Werk des Meisters von Flémalle (beziehungsweise von Robert Campin) und dessen Verhältnis zu Rogier van der Weyden einige der Probleme besprochen werden, die sich aus dem Versuch der «Verwissenschaftlichung» der Praxis der Kennerschaft durch den Einsatz technisch generierter Bilder ergeben haben.

Es sind im Wesentlichen folgende: Kennerschaft wird als Konsequenz der «Verwissenschaftlichung» immer mehr zu einem blossen Geschäft der Händescheidung und Zuschreibung im engeren Sinn; Fragen nach übergreifenden künstlerischen Konzepten, Fragen nach den Köpfen, die hinter den jeweiligen Werken oder einer Werkgruppe stehen, werden nur noch selten gestellt, Überlegungen zur künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung der Bilder werden, wenn überhaupt, nur noch am Rande behandelt. Hinzu kommt, dass der Einsatz der technischen Instrumente keinesfalls dazu beigetragen hat, die alten kennerschaftlichen Probleme zu lösen, im Gegenteil.

Eine "method of scientific examination"?

Das Vorwort des Bandes "Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups", 1992 herausgegeben unter anderen von J. R. J. van Asperen de Boer, dem Erfinder der Infrarotreflektografie,[2] ist aufschlussreich hinsichtlich der Erwartungen, die damals in die «Verwissenschaftlichung» der Kennerschaft gesetzt wurden. In diesem programmatischen Text wird zuerst bemängelt, wie sehr die traditionelle kennerschaftliche Praxis «von der subjektiven stilistischen Beurteilung der gemalten Oberfläche» abhänge,[3] um dann die 1966 erstmals angewandte Technik der Infrarotreflektografie neben der bereits früher eingesetzten Röntgentechnologie als eine weitere Methode der wissenschaftlichen Untersuchung, "method of scientific examination", anzupreisen.[4] Diese Rhetorik hat offenbar bei den auf Interdisziplinarität erpichten Institutionen zur Wissenschaftsförderung verfangen. Auch innerhalb der Kunstwissenschaft selbst ist sie bislang kaum hinterfragt worden.

* Eine erste Fassung dieses Textes wurde am 7. Mai 2004 an dem von Lieselotte E. Saurma und Dominique Vanwijnsberghe an der Universität Heidelberg organisierten Kolloquium «Auf der Suche nach Meistern – ein kunsthistorisches Methodenproblem am Beispiel der Frühen Niederländer» vorgetragen.

Dass die Berufung der Kenner auf die Technologie als Grundlage für einen angeblich «wissenschaftlichen» und vom blossen Augenschein unabhängigen Befund naiv ist, darauf hat bekanntlich bereits Erwin Panofsky hingewiesen, als er gegenüber der seinerzeitigen Begeisterung für den Einsatz von Röntgenaufnahmen mit Recht bemerkte, dass dadurch die Zuschreibung von Gemälden keineswegs sicherer, sondern bloss komplexer werde. Statt mit einem einzigen Bild habe man es fortan mit zwei Bildern und ihrem wechselseitigen Verhältnis zu tun.

Die mit Hilfe von technischen Apparaten gewonnenen Parallelbilder haben – dies hatte Panofsky klar erkannt – grundsätzlich den gleichen Status wie jene, die wir mit unbewaffnetem Auge wahrnehmen: Beide sind gleichermassen interpretationsbedürftig. Der von van Asperen de Boer und seinen Mitarbeitern bemängelte "subjective style criticism" musste nach der Mitberücksichtigung der Röntgenbilder und der Infrarotreflektogramm-Montagen sogar noch stärker zur Anwendung gelangen. Die 1992 erschienene Publikation des belgisch-holländischen Forscherteams belegt dies, wie mir scheint, mit aller Deutlichkeit. Als Grundlage und vermeintlich verlässlicher Ausgangspunkt für die Untersuchung der ausgewählten Werkgruppe dienten zwei Annahmen: 1. die angeblich dokumentarisch gesicherte Autorschaft der Madrider Kreuzabnahme durch Rogier van der Weyden (Abb. 2) und 2. eine unterschiedliche Autorschaft für die drei sogenannten «Flémaller Tafeln» im Frankfurter Städel (Abb. 1), wobei sich die Autoren bezüglich einer möglichen Identität des mit dem Notnamen Meister von Flémalle bezeichneten Malers mit dem Lehrer von Rogier van der Weyden, Robert Campin aus Tournai, nicht festlegen wollten.

Aus dem Vergleich einer Infrarotreflektogramm-Montage nach einem Detail der Madrider Kreuzabnahme mit einer Montage nach einem Detail der Marientafel im Städel[5] glaubten die Autoren in den beiden Werken zwei ganz unterschiedliche persönliche Unterzeichnungsstile zu erkennen, die sie anschliessend als Ausgangspunkte für die Zuschreibung der übrigen Werke der Gruppe verwendeten.

Eine besser lesbare Infrarotreflektogramm-Montage des Flémaller Flügels (Abb. 3 rechts), die im darauf folgenden Jahr, 1993, veröffentlicht wurde,[6] ergab dann aber, dass das Team um van Asperen de Boer die fundamentalen stilistischen Unterschiede im Unterzeichnungsstil nicht aus den visuellen Dokumenten gewonnen, sondern – geleitet von ihrem Vorurteil einer angeblich gesicherten unterschiedlichen Autorschaft der Werke – in diese hineininterpretiert hatten.

Wer die massstabgetreue Vergleichsabbildung mit dem Reflektogramm-Mosaik nach einem Detail der Madrider Kreuzabnahme (Abb. 3 links) und dem neuen Reflektogramm-Mosaik nach einem Detail der Marien-Tafel aus dem Städel (Abb. 3 rechts) unvoreingenommen beurteilt, wird feststellen, dass die Unterzeichnung der Staufalten der "Maria lactans" die gleichen charakteristischen, sägezahnartigen Schraffuren aufweist wie die Unterzeichnung des Mantels der Maria Magdalena in der Madrider Kreuzabnahme, ein Befund, der eine gemeinsame Autorschaft der Unterzeichnung der beiden Werke im Prado und im Städel zumindest nicht ausschliesst.[7]

Wichtiger als die Zuschreibungsfrage sind hier jedoch die methodologischen Konsequenzen, die sich aus dem angeführten Beispiel ergeben. Die Berücksichtigung der Unterzeichnung innerhalb der Argumentation hat die kennerschaftliche Praxis – wie es Panofsky vorausgesehen hatte – nicht sicherer, sondern unsicherer gemacht. Hinzu kam ein methodisch fragwürdiges Vorgehen bei der Verwendung ausserbildlicher Quellen. Es war eine fatale Fehl-

Abb. 1 Maria lactans, vom Meister von Flémalle (Ro-bert Campin). Öl auf Holz, 148,2 x 57,7 cm. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.

entscheidung der Forschergruppe um van Asperen de Boer, die Madrider Kreuzabnahme, deren Zuschreibung an Rogier van der Weyden nicht früher als 130 Jahre nach der Entstehung des Werkes erstmals belegt ist, zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung der Unterzeichnungen der zugeschriebenen Untergruppe Rogier van der Weyden zu

machen. Fataler aber war das Nachbeten der noch weniger gesicherten Annahme, wonach die Kreuzabnahme im Prado und die Altarflügel im Städel von zwei verschiedenen Malern stammen würden.[8] Ein methodisch sauberes Vorgehen hätte verlangt, die Affinitäten beziehungsweise Differenzen der Unterzeichnungsstile unabhängig von den sprachlichen Dokumenten und gängigen Zuschreibungen zu untersuchen, dies entsprechend der durch David Hockney metapiktural «bewiesenen» kennerschaftlichen Regel von Roberto Longhi: "Paintings are primary documents. Archival documents can be faked: critical judgements not." (Abb. 4).

Abb. 2 Kreuzabnahme, von Robert Campin oder Rogier van der Weyden (traditionelle Zuschreibung). Öl auf Holz, 148,5 bzw. 201 cm (überhöhter Teil) x 258,5 cm. Madrid, Museo del Prado.

Für eine kritische Neubegründung der Kennerschaft

Ich möchte im Folgenden versuchen, einige Elemente für eine kritische Neubegründung der kennerschaftlichen Praxis mit besonderem Bezug auf die Meister von Flémalle/ Rogier van der Weyden-Debatte zu entwickeln.

1. *Das kennerschaftliche Urteil beruht auf der synthetischen Intuition des einzelnen Kenners im Erfassen der so genannten persönlichen «Handschrift» eines Künstlers. Dieser spezifische kognitive Prozess kann analytisch nicht begründet werden.*

Auf diese in der Graphologie bekannte Regel haben einzelne Kenner, wie etwa Martin Davies, immer wieder hingewiesen. Auf Davies scheint auch das Bonmot zurückzugehen, wonach ein Kenner, der besonders viele Worte braucht, um sein Urteil zu begründen, von seinem schlechten Gewissen abzulenken versuche.

2. *Der Wert des Aktes der Zuschreibung wird im Allgemeinen, wenn man sich primär an kunsthistorischen und nicht an kommerziellen Kriterien orientiert, überschätzt.*

Künstlernamen sind wie alle Eigennamen grundsätzlich semantisch leer. Solange wir uns mit einem Werk wie der Madrider Kreuzabnahme (Abb. 2) allein beschäftigen, ist die Frage, ob man dem Konzeptor[9] des Werkes einen bürgerlichen Namen geben kann oder nicht, ob dieser Name etwa «Rogier van der Weyden» oder «Robert Campin» oder «x» heisst, vorerst irrelevant.

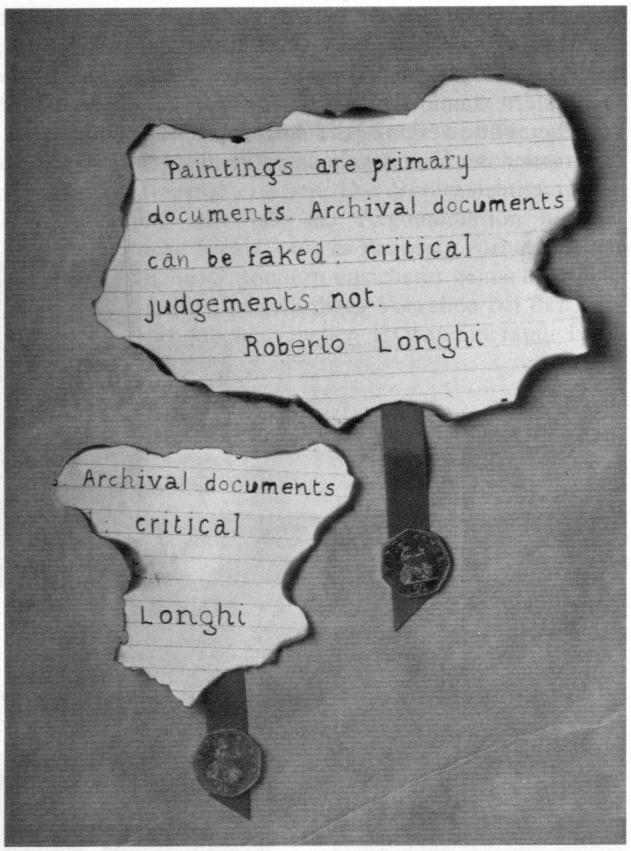

Abb. 4 Gefälschtes Roberto-Longhi-Zitat, von David Hockney, 2001.

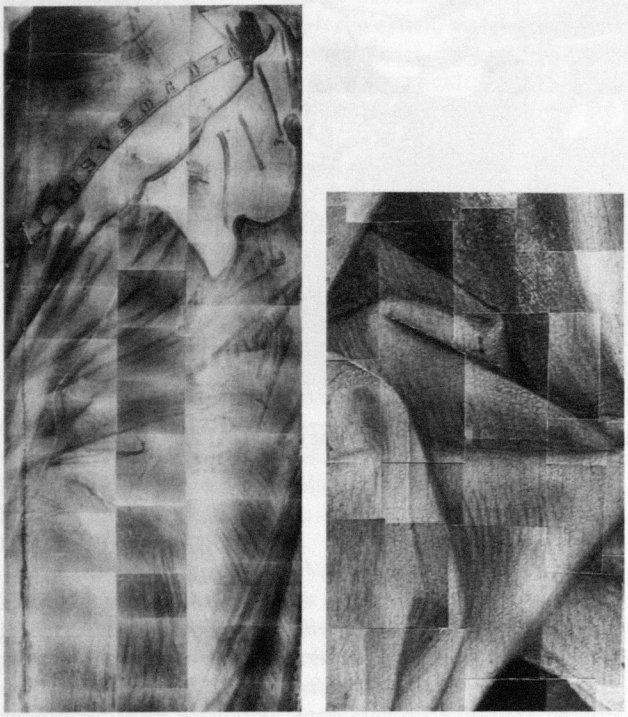

Abb. 3 Infrarotreflektogramm-Montagen; rechts: Maria lactans, Detail (vgl. Abb. 1), links: Kreuzabnahme, Detail (vgl. Abb. 2).

3. *Dennoch kann eine solide Zuschreibung für die kunstgeschichtliche Untersuchung eines Werkes von Gewinn sein. Die Zuordnung an eine Namensetikette eröffnet die Möglichkeit, das Einzelwerk in einen grösseren Werkzusammenhang eingliedern und den Charakter einer so genannten «künstlerischen Persönlichkeit» fassen zu können.*

Die Konstitution einer künstlerischen Persönlichkeit ist aber auch ohne Kenntnis des realen, bürgerlichen Namens des Autors, mit Hilfe eines so genannten Notnamens, wie «Meister von Flémalle», möglich.

4. *Wer sich daran macht, das Werk einer künstlerischen Persönlichkeit zusammenzustellen, bringt notwendigerweise Massstäbe ins Spiel, die die Bandbreite der stilistischen und konzeptuellen Variabilität eines persönlichen Werkes für die Dauer der ganzen Schaffenszeit betreffen.*

Die Erfahrung zeigt, dass der Umfang der Variabilität in stilistischer Manier und künstlerischer Konzeption, die einer einzigen Person innerhalb eines Lebenswerks zugetraut werden kann, von den einzelnen Kennern sehr unterschiedlich eingeschätzt wird.

5. *Die Korrelation der ausschliesslich durch kennerschaftliche Reflexionen und Reflexe konstituierten «künstlerischen Persönlichkeit» mit einer «historischen Persönlichkeit», einer in Archivtexten dokumentierten Künstlerfigur, eröffnet neue Möglichkeiten für die Forschung, ist aber – worauf Roberto Longhi mit der von David Hockney illustrierten Regel (Abb. 4) hingewiesen hat – ein problematischer Akt.*

Die Zuschreibung eines Werkes oder einer Werkgruppe an eine historische Künstlerpersönlichkeit zusammen mit der Bestimmung der ursprünglichen Lokalisierung und des Entstehungsdatums erlaubt es, Fragen nach dem «Gebrauch» der Werke innerhalb der sozialen Praxis der Entstehungszeit präziser zu stellen.

6. *Der Ersatz des Notnamens durch den realen, bürgerlichen Namen des Künstlers setzt voraus, dass zumindest* ein *Werk innerhalb der unter dem Notnamen konstituierten Werkgruppe mit einiger Sicherheit mit dem bürgerlichen Namen verbunden werden kann. Dieses Werk sollte ein vollständig autographes Werk sein, das heisst ein Werk, bei dem der Kopf des Inventors und die ausführende Hand zur gleichen Person gehören, was bei kleinformatigen Tafelbildern innerhalb der frühniederländischen Malerei eher der Fall ist als bei grossformatigen Altarwerken.*

Nicht immer ist diese Ausgangslage gegeben. Bei der Meister von Flémalle/Rogier van der Weyden-Werkgruppe ist die Lage prekär. Die Identifikation der künstlerischen Persönlichkeit «Meister von Flémalle» mit dem historischen Individuum Robert Campin aus Tournai, Rogiers Lehrmeister, kann bekanntlich nur indirekt hergestellt werden, über die Tafel mit der Geburt Christi in Madrid (Sammlung Thyssen-Bornemisza), für die ein weiterer dokumentarisch bezeugter Campin-Schüler, Jacques Daret, im Jahre 1434 bezahlt wurde, und die mit der zuvor dem Meister von Flémalle zugeschriebenen Geburt Christi in Dijon eng verwandt ist.[10]

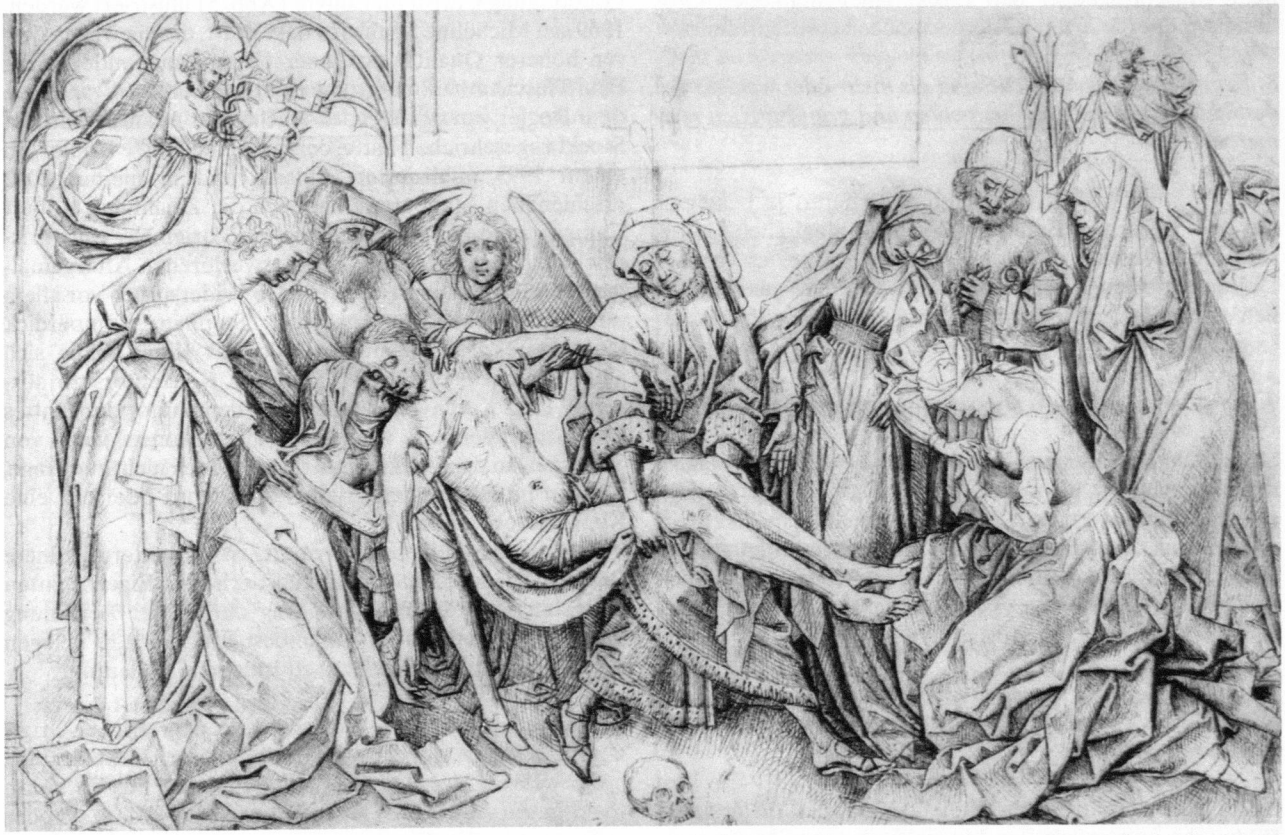

Abb. 5 Grabtragung Christi. Feder über Kohle, 24 x 35,7 cm. Paris, Louvre, Cabinet des dessins.

7. *Die kennerschaftliche Arbeit muss Teil einer umfassenden kunstwissenschaftlichen Praxis sein, welche die Untersuchung der Bedeutung der einzelnen Werke und ihrer Funktion im kulturellen Kontext der Entstehungszeit als das Zentrum ihres Tuns betrachtet.*

Kennerschaft ist eine Tätigkeit, die die Tendenz hat, sich zu verselbständigen und zum Selbstzweck zu werden. Ursachen dafür sind ihre starke Bindung an den Kommerz sowie ihre Bindung an die museale Praxis und deren immer grössere Abhängigkeit von den Imperativen der Sponsoren und der Tourismus-Industrie. Namen, vor allem grosse Namen, tragen zur Wertsteigerung der Exponate bei, Namenstäfelchen und Entstehungsdaten sind gefragt, um beim Museumsgänger den Effekt einer sinnvollen Ordnung des überlieferten Bilderbestandes hervorzurufen.

8. *Kennerschaftliche Urteile sind als mehr oder weniger gut gestützte Hypothesen zu betrachten und grundsätzlich revidierbar.*

Das hypothetische Urteil ist umso sicherer, je besser es mit den objektiven Befunden der technologischen Untersuchungen vereinbart werden kann, je stärker es von der Dokumentenlage gestützt ist und je deutlicher es schliesslich von einer umfassenden hermeneutischen Praxis getragen ist.

9. *Es gibt nur sichere kennerschaftliche Urteile* ex negativo.

So können zum Beispiel bei der Tafelmalerei dendrochronologische Daten, die mit der Schaffenszeit des vermeintlichen Autors unvereinbar sind, zur Aufgabe einer kennerschaftlichen Hypothese – und um Hypothesen handelt es sich bei den Zuschreibungen allemal – führen. Zuschreibungen mit Hilfe so genannter «technischer» Daten positiv zu begründen, ist nicht möglich.

10. *Neben der Dokumentenlage hat das kennerschaftliche Urteil die jeweilige historische Situation der Werkproduktion zu berücksichtigen.*

So muss etwa für die spätmittelalterliche Zeit für grössere Bildwerke immer mit der Möglichkeit eines Zusammenspiels von mehreren Händen beim Malprozess gerechnet werden.

11. *Die kennerschaftliche Untersuchung darf sich jedoch nicht auf die Scheidung der Hände innerhalb eines in Arbeitsteilung produzierten Werkes beschränken. Notwendig ist die Unterscheidung zwischen dem konzipierenden Kopf und den ausführenden Händen beziehungsweise der ausführenden Hand.*

Die moderne Kennerschaft ist überraschenderweise hinter die Fähigkeit der Differenzierung zurückgefallen, die seit dem 17. Jahrhundert für die Signierung der grafischen Produktion zur Norm geworden ist: die damals üblich gewordene Unterscheidung zwischen dem konzipierenden Kopf (auf den mit Formeln wie *invenit* oder *composuit* hingewiesen wird) und der ausführenden Hand (auf die sich Begriffe wie *delineavit* oder *incidit* beziehen).

12. *Für die Kunstgeschichte ist die Nennung des Konzeptors gegenüber der Nennung der ausführenden Hand beziehungsweise Hände von primärem Interesse. Der Konzeptor, salopp gesagt der «Kopf», muss als der eigentliche Autor des Werkes gelten.*

Die Bedeutung dieser These kann anhand der mittlerweile unter Kennern heftig umstrittenen Zeichnung mit der Grabtragung Christi im Louvre (Abb. 5) illustriert werden. 1969 sah Micheline Sonkes in dem Blatt, das sie wegen dessen höherer Qualität aus jener Gruppe aussonderte, die Paul Wescher 1938 aufgrund einer blossen Motivanalogie dem Rogier van der Weyden-Nachfolger Vrancke van der Stockt zugeschrieben hatte, dennoch eine blosse Kopie.[11] In einem 1993 publizierten Aufsatz und in meiner 2002 erschienenen Monografie habe ich die Zeichnung Robert Campin zugeschrieben und als eine originale Entwurfszeichnung für die Mitteltafel eines verlorenen Altargemäldes bestimmt.[12] Damit habe ich den Widerspruch vor allem zweier Kenner hervorgerufen. Stephan Kemperdick betrachtete die Zeichnung wieder als Kopie, ohne sich genauer zum Namen des möglichen Konzeptors zu äussern.[13] Fritz Koreny umgekehrt gibt dem Autor des Blattes überraschenderweise wieder den alten Namen, jenen von Vrancke van der Stockt, äussert sich jedoch nicht zur Frage, ob man im Blatt einen originalen Entwurf oder nur eine Kopie zu sehen habe.[14]

Was an dieser Debatte irritiert, ist die untergeordnete Rolle von Gedanken zu den künstlerischen Eigenschaften und zum kunsthistorischen Rang der in der Zeichnung fassbaren Komposition. Zumindest drei Gründe belegen deren aussergewöhnliche kunsthistorische Bedeutung:

- Die Komposition ist von höchster ikonografischer Originalität. Sie ist die erste Darstellung einer Grabtragung, bei welcher der Körper Christi mit den Füssen voran weggetragen wird. Es ist so gut wie sicher, dass sich der Konzeptor der Komposition von einem antiken Meleager-Sarkophag anregen liess, lange bevor die italienischen Maler Mantegna, Signorelli und Raphael dies taten.[15]
- Der Komposition wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine ausserordentliche Wertschätzung entgegengebracht, die durch eine unvergleichlich reiche Parallelüberlieferung – zahlreiche zeichnerische, malerische und skulpturale Fassungen – belegt ist.[16]
- Die Komposition ist schliesslich bedeutend durch ihre enge Verwandtschaft mit der Madrider Kreuzabnahme (Abb. 2), ein Verhältnis, das durchaus auch unabhängig von der jeweiligen Zuschreibung der beiden Werke untersucht werden kann.[17]

13. *Das methodische Primat der «Köpfescheidung» vor der Händescheidung erlaubt es, neben Kopien verlorener Werke auch so genannte «kunstgewerbliche» Arbeiten wie Stickereien und Tapisserien adäquat zu würdigen. Diese nehmen in der Kunstgeschichtsschreibung noch immer eine – durch die soziale Wirklichkeit der Produktionszeit keineswegs gerechtfertigte – Randposition ein.*

Die Marginalisierung der textilen Arbeiten als so genanntes «Kunsthandwerk» ist eine direkte Folge der Fokalisierung der Kenner auf die ausführende Hand und eine Konsequenz ihres Unwillens, die Frage nach dem Konzeptor eines Werkes überhaupt zu stellen.

Schlussbetrachtung

Ziel der vorliegenden Überlegungen in Thesenform war es nicht, die Literatur zur Meister von Flémalle/Rogier van der Weyden-Debatte im Einzelnen zu kritisieren, sondern zu einer kritischen Reflexion über die Praxis der Kennerschaft aufzurufen. Nur mit selbstkritischem methodologischem Bewusstsein ist eine wissenschaftlich adäquate Diskussion um Zuschreibungsfragen möglich. Und nur so kann sich eine Praxis der Kennerschaft entwickeln, die sich ihres systematischen Platzes innerhalb der kunstwissenschaftlichen Forschung bewusst ist. Eine Kennerschaft, die sich ausschliesslich für die Scheidung der *Hände* und nicht auch für die Scheidung der *Köpfe* interessiert, läuft Gefahr, selbst zu einem kopflosen Geschäft zu verkommen. Kennerschaft darf keine Hilfswissenschaft sein, die man Spezialisten und ihren technischen Geräten überlassen kann. Jede Kunsthistorikerin, jeder Kunsthistoriker muss sich an der Redaktion und Revision von Werkkatalogen permanent mitbeteiligen. Hermeneutik und Kennerschaft sind nicht zu trennen. Beide sind, seriös betrieben, im Grunde identisch.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 5: A.C.L., Brüssel.
Abb. 3: Reproduktion aus: FELIX THÜRLEMANN, *Robert Campin: eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2001.
Abb. 4: Reproduktion aus: DAVID HOCKNEY, *Geheimes Wissen: verlorene Techniken der Alten Meister*, München 2001.

ANMERKUNGEN

1 Die handschriftliche Notiz ist abgedruckt in: ERNST H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 182.

2 JOHAN RUDOLPH JUSTUS VAN ASPEREN DE BOER / JELTJE DIJKSTRA / ROGER VAN SCHOUTE (Hrsg.), *Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 41, 1990), Zwolle 1992.

3 JOHAN RUDOLPH JUSTUS VAN ASPEREN DE BOER (vgl. Anm. 2), S. 7: " [...] depending so much upon subjective style criticism of the painted surfaces."

4 JOHAN RUDOLPH JUSTUS VAN ASPEREN DE BOER (vgl. Anm. 2), S. 7.

5 JOHAN RUDOLPH JUSTUS VAN ASPEREN DE BOER (vgl. Anm. 2), Abb. 2, S. 11, und Abb. 8, S. 19.

6 JOCHEN SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550*, Mainz 1993, Abb. 57, S. 110.

7 Die Tatsache, dass die drei Flémaller Tafeln exakt die gleiche Höhe aufweisen wie die Seitenkanten der Madrider Kreuzabnahme, legt die Vermutung nahe, dass die hochformatigen Tafeln ursprünglich zur Kreuzabnahme gehörten und Flügel des für die Kirche Onze-Lieve-Vrouwe-van-Ginderbuiten in Löwen gemalten Hochaltars waren. Für eine Rekonstruktion des Polyptychons siehe FELIX THÜRLEMANN, *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002, Abb. 109, S. 120, und Abb. 114, S. 130. Die Vermutung, dass die Flémaller Flügel ursprünglich zur Madrider Kreuzabnahme gehörten, wurde erstmals von MOJMIR S. FRINTA, *The Genius of Robert Campin*, Den Haag 1966, S. 101, geäussert.

8 Bevor das späte Dokument mit der Zuschreibung der Madrider Kreuzabnahme durch CARL JUSTI publiziert wurde, hatte der grosse Kenner JOHANN DAVID PASSAVANT diese und die Flémaller Flügel noch dem gleichen Maler zugeschrieben. Siehe dazu FELIX THÜRLEMANN (vgl. Anm. 7), S. 237–238.

9 Ich verwende im folgenden den Begriff «Konzeptor» zusammenfassend für beide Geschlechter, für Künstlerinnen und Künstler. Zur Unterscheidung von «Konzeptor» und «ausführender Hand» siehe Thesen 11–13.

10 Siehe dazu zusammenfassend FELIX THÜRLEMANN (vgl. Anm. 7), S. 241–244.

11 PAUL WESCHER, *The Drawings of Vrancke van der Stoct (The Master of the Cambrai Altar)*, in: Old Master Drawings 13, 1938/39, No. 49, S. 1–5. – MICHELINE SONKES, *Dessins du XVe siècle: Groupe van der Weyden* (= Les Primitifs flamands III, vol. 5), Brüssel 1969, Cat. C 23.

12 FELIX THÜRLEMANN, *Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins*, in: Pantheon 51, 1993, S. 18–45, und FELIX THÜRLEMANN (vgl. Anm. 7), S. 84–92.

13 STEPHAN KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle: die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout 1997, S. 52–55.

[14] FRITZ KORENY, *Drawings by Vrancke van der Stockt*, in: Master Drawings 41, 2003, S. 267–292.

[15] Vieles spricht dafür, dass die Vorlage unseres Künstlers das Fragment eines stadtrömischen Meleager-Sarkophags war, das dieser nur *in loco*, auf einer Reise nach Rom, gesehen haben kann. Das zwischenzeitlich ergänzte Sarkophagrelief wird heute im New Yorker Metropolitan Museum aufbewahrt. Für eine Fotografie des Reliefs vor der Ergänzung siehe: GUNTRAM KOCH, *Die mythologischen Sarkophage: Meleager* (= Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 12, Teil 6), Berlin 1975, Taf. 85, Abb. 93. – Ausführlicher dazu FELIX THÜRLEMANN (vgl. Anm. 7), S. 87–88.

[16] Eine besondere Wertschätzung des Pariser Blattes belegt auch eine von FRITZ KORENY (vgl. Anm. 14), S. 292, erstmals, aber noch kommentarlos publizierte Zeichnung aus der Wiener Akademie der bildenden Künste. Es handelt sich dabei so gut wie sicher um eine Pause nach dem Pariser Blatt, die vermutlich noch im 15. Jahrhundert entstanden ist.

[17] Mit diesen kritischen Bemerkungen zur kennerschaftlichen Selbstbeschränkung auf die Frage der Händescheidung möchte ich mein eigenes Urteil nicht revidieren (siehe zuletzt FELIX THÜRLEMANN [vgl. Anm. 7], S. 67–68 und 266ff.): Ich sehe noch immer keinen Grund, das Pariser Blatt nicht als originale Entwurfszeichnung anzusehen; ich sehe weiterhin eine enge Verwandtschaft zwischen der Schraffurtechnik dieser Zeichnung und der Unterzeichnung in der Mitteltafel und dem rechten Flügel des um 1425–30 entstandenen Mérode-Triptychons, auf deren Grundlage mir die Annahme einer gemeinsamen Autorschaft weiterhin als valide Hypothese erscheint. Siehe JOHAN RUDOLPH JUSTUS VAN ASPEREN DE BOER (vgl. Anm. 2), Abb. 101–103, S. 112–115 (Kreuzschraffur in den Faltentiefen) und Abb. 95, S. 107 (Markierung der Schattenzonen durch Striche, die – Grashalmen ähnlich – gebogen sind und sich überlappen). FRITZ KORENYS Behauptung (vgl. Anm. 14), S. 287, Anm. 35, die Zeichnungstechnik der Pariser Grabtragung mit Kreuzschraffur sei um 1430 undenkbar, ist durch diesen Vergleich widerlegt.

ZUSAMMENFASSUNG

Infolge der Technisierung, vor allem durch die Anwendung der Röntgen- und Infrarottechnologie, hat sich die kennerschaftliche Praxis, die Grundlage für die Konstitution eines jeden Œuvre-Katalogs, immer stärker zu einem blossen Geschäft der Händescheidung im engeren Sinne entwickelt. Fragen nach den Köpfen, die hinter den jeweiligen Werken und Werkgruppen stehen, Fragen nach dem künstlerischen und kunstgeschichtlichen Rang der untersuchten Arbeiten werden immer seltener gestellt. Diese Behauptung wird am Beispiel der kürzlich wieder aufgeflammten Debatte um die beiden Werkgruppen des Meisters von Flémalle (Robert Campin) und Rogier van der Weydens illustriert. In dreizehn Thesen wird ein Gegenmodell der Kennerschaft entworfen, die mit der Hermeneutik eng zusammenwirkt.

RIASSUNTO

In seguito alla crescente applicazione della tecnologia nell'ambito dell'analisi delle opere d'arte, basata soprattutto sull'utilizzazione di tecnologie a raggi x e infrarossi, le conoscenze degli storici dell'arte, da sempre le basi su cui poggiava l'elaborazione di tutti i cataloghi di opere, vengono sempre più spesso ridotte alla semplice attribuzione di un'opera a un autore specifico. Ci si interroga sempre meno sulle persone attive nell'ambito della realizzazione di un'opera e di gruppi di opere e sulla collocazione nella storia dell'arte dei lavori esaminati. Il saggio illustra questa tesi prendendo quale esempio il dibattito scaturito recentemente attorno a due gruppi di opere del Maestro di Flémalle (Robert Campin) e di Rogier van der Weyden. Tredici tesi sviluppano un modello alternativo dell'applicazione delle conoscenze degli storici dell'arte strettamente connesse con l'ermeneutica.

RÉSUMÉ

Suite à la technicisation de l'analyse des œuvres d'art, notamment par l'utilisation des techniques radiographiques et à infrarouges, l'activité d'expertise, qui est le fondement constitutif de tout catalogue d'œuvres, s'est transformée de plus en plus en une simple affaire d'attribution d'une œuvre à un artiste spécifique. Les questions concernant les esprits qui sont derrière la création des œuvres d'art et des groupes d'œuvres, ou la place qu'occupent les travaux analysés dans les domaines de l'art et de l'histoire de l'art, se font toujours plus rares. Cette affirmation est illustrée à l'exemple des débats qui, récemment, se sont à nouveau enflammés autour des deux groupes du Maître de Flémalle (Robert Campin) et de Rogier van der Weyden. Treize thèses esquissent un contre-modèle de la connaissance, étroitement associée à l'herméneutique.

SUMMARY

As a result of new techniques, especially the use of x-ray and infrared technologies, connoisseurship, which underlies the constitution of every catalogue raisonné, has developed into the mere business of attribution in the narrowest sense of the term. Less and less importance is assigned to inquiry into the persons behind the respective works and groups of works, or into the artistic and art historical standing of the examined works. This argument is confirmed and illustrated by the recently reactivated debate on the work of the Master of Flémalle (Robert Campin) and Rogier van der Weyden. In thirteen theses, a countermodel of connoisseurship is proposed, which is closely associated with a hermeneutical approach.