

Emil Bosshard
Paintings Conservator
(1945-2006)

Essays by Friends and Colleagues

edited by

Maria de Peverelli
Marco Grassi
Hans-Christoph von Imhoff

Centro Di

Contents

- 7 Foreword
Maria de Peverelli
- Essays by Friends and Colleagues**
- 11 The Seeing Eye, the Knowing Eye
John E. Bowlt, Nicoletta Misler
- 29 Mattia Preti a Friburgo
Roberto Contini
- 37 From Northern ‘Tuchlein’ to Tuscan ‘Trompe l’Oeil’
Colin Eisler
- 49 The Technical Characteristics on an Early Painting by Claude Lorraine
Sarah Fisher
- 61 Kuba Textiles in a Subversive Role
Ivan Gaskell
- 73 Le portrait scriptural. Erasme et ses portraitistes
Pascal Griener
- 91 El Greco’s Conception (Thyssen) and the Prado Altarpiece:
Light and Color
Marcia B. Hall
- 109 Brandoin’s “Introductions”: An Account of Sandy’s
Watercolor Methods
William Hauptman
- 123 Fünf Tage – Fünf Monate: Dürers Zeitangaben auf dem
Rosenkranzbild und Christus unter den Schriftgelehrten
Isolde Lübbecke
- 133 “In Favor of Intuitive Abstraction”: Marsden Hartley’s
Musical Theme Paintings
Townsend Ludington
- 147 A Re-examination of Thomas Cole’s Expulsion – Moon and Firelight
Kenneth W. Maddox

- 167 “The Spanish Forger”: un falsario ancora senza identità
Mauro Natale
- 195 The Series Paintings of Fitz Henry Lane:
From Field Sketch to Studio Painting
Travers Newton, Marcia Steele
- 217 Van Gogh's Views of the Rhône and an American Illustrator
Ronald Pickvance
- 227 A Frederick the Great Snuff Box
in the Thyssen-Bornemisza Collection
Charles Truman
- 235 Schüler von Robert Campin sein
Felix Thürlemann
- 257 Canvas Research with Emil Bosshard. Remarks on Method
Ernst van de Wetering
- 271 It Seems so Negligent and Sloppy and Is so Consciously Put into
Place: Varlin and His Manner of Painting
Hans-Christoph von Imhoff

Remembering Emil

- 282 Emil Bosshard, Grandseigneur de l'Art
Alex Bänninger
- 285 Emil Bosshard: Die Jahre am Schweizerischen Institut
für Kunstwissenschaft (SIK) in Zürich (1975-1985)
Gabi Englisch, Simone Wissel Eggimann
- 289 The Thyssen Years in Castagnola
Marco Grassi
- 299 Ein Ölgemälde mit Frühschwundrissen aus dem Jahre 1495 – Ein
Thema, das auch meinen lieben Freund Emil Bosshard interessiert hätte
Gerald Kaspar
- 305 Working with Emil in Lugano
Irene Martin

Emil Bosshard

- 311 Biography
- 314 Bibliography
- 315 **Reprints of Published Papers**
- 441 The Authors of This Book



1. Robert Campin, *Geburt Christi*.
Musée des Beaux-Arts, Dijon.

SCHÜLER VON ROBERT CAMPIN SEIN

Felix Thürlemann

Die Maler und die Kunstwissenschaftler haben ihre Instrumente; die Instrumente der Maler sind traditionellerweise Pinsel, Farbe und Bildträger, die Instrumente der Kunstwissenschaftler sind Begriffe und Methoden.

Die Malerei ist – oder war dies einmal – ein komplexer Beruf, zumal in den Niederlanden des 15. Jahrhundert, von denen im Folgenden die Rede sein soll. Entsprechend anspruchsvoll war die Ausbildung der angehenden Maler. Die Technik der Ölmalerei, die Arbeit mit lasierenden Schichten, die sukzessive über eine gipsgrundierte Holztafel aufgetragen wurden, nachdem mit dem schwarzen Pinsel das Darzustellende vorgezeichnet worden war, war eine sehr komplexe Technik, die vor 1430 nur ganz wenige Werkstätten auf höchstem künstlerisch-handwerklichem Niveau beherrschten. Im niederländischen Gebiet scheinen es vor allem drei gewesen zu sein: Die Werkstatt von Jan van Eyck am Brüsseler Hof von Philipp dem Guten, das Atelier seines Bruders Hubert van Eyck in Löwen und jenes von Robert Campin in Tournai. Aber auch die darzustellenden Themen, die alle die bekleidete menschliche Figur in den Mittelpunkt stellten – die Marien- und Heiligenbilder, die biblischen und historischen Geschichten sowie die damals aufkommende Porträtmalerei –, alle setzten neben der intensiven Naturbeobachtung eine langdauernde und langwierige Ausbildung voraus, die neben der notwendigen künstlerischen Begabung vor allem Fleiß, handwerkliches Geschick und Ausdauer verlangten.

Auch die Kunstwissenschaft ist ein Beruf, der in einem langwierigen Prozess erlernt werden will. Auch an den Universitäten geht es für die Schüler – Studierende genannt – darum, sich ein Instrumentarium anzueignen. Dies geschieht in den verschiedenen Lehrveranstaltungen oder aber bei den Lektüren. Dies ist übrigens vergleichbar mit der Tatsache, dass ein Maler Entscheidendes vielfach dadurch lernte, dass er sich an vorbildhaften Werken orientierte, die außerhalb des Ateliers, in dem er sein *métier* erlernt hatte, geschaffen worden waren. Das Instrumentarium der Kunstwissenschaft sind – wie erwähnt – Methoden und Begriffe. Einen der Begriffe, die Formel „Schüler von x“, möchte ich im Folgenden kritisch hinterfragen. Ich tue dies dadurch, dass ich versuche, die eingeschliffene Formel mit der kunsthistorischen Wirklichkeit abzugleichen, d.h. ich werde versuchen, die heutige Praxis der Kunstwissenschaft mit der künstlerischen Praxis des 15. Jahrhunderts kurzzuschließen.

Dies kann natürlich nicht dadurch geschehen, dass wir einen Blick in den damali-

gen Werkstattbetrieb werfen. Zuverlässige bildliche Zeugnisse gibt es aus jener Epoche nicht, und auch die erhaltenen schriftlichen Zeugnisse sind wenig aussagekräftig. Zudem können die in den Reglementen und Registern der Malerzünfte enthaltenen Angaben über die Anzahl der Schüler, die Art und die Zeit ihrer Ausbildung höchst unzuverlässig sein. So heißt es etwa im Zusammenhang mit dem Maler Robert Campin und seinen Schülern, ein gewisser Rogelet de le Pasture (man nennt ihn heute mit der flämischen Namensform Rogier van der Weyden) habe am 5. März 1427, d.h. als 27- oder 28-Jähriger, vermutlich bereits Familienvater, seine Lehre bei Robert Campin angetreten.¹ Die Interpretation dieser Notiz in den Zunftbüchern der Stadt Tournai macht selbst den historisch Gebildeten unter den Kunsthistorikern noch immer Schwierigkeiten. Eine so späte Lehrzeit, aber auch die Idee einer zweiten Lehre, ist völlig unwahrscheinlich. Nichts spricht dafür, dass Rogier van der Weyden bei einem anderen als bei Robert Campin sein Handwerk erlernte.² Unproblematisch sind die Angaben zu Rogiers etwa gleichaltrigem Mitschüler Jacques Daret, von dem man weiß, dass er, wie üblich, spätestens als 15-Jähriger Mitglied des Haushalts seines Lehrers war. Unproblematisch ebenfalls – aber interpretationsbedürftig – die Angabe, dass einer der frühesten belegten Malerschüler Campins, Jan van Stoevere, ein Sohn des Stadtmalers von Löwen war. Robert Campin war offenbar über Tournai hinaus ein besonders angesehener Meister. Von diesem frühen Schüler weiß man, dass er später den Beruf des Goldschmieds ausübte. Man kommt nicht um die Frage herum: Hat Jan van Stoevere etwas von dem, was er bei Campin gelernt hat, als Goldschmied nutzbringend anwenden können? Wenn ja, dann war eine Malerlehre mehr als eine Handwerkerlehre im engeren Sinn.

Diese und andere Daten zur malerischen Ausbildung im niederländischen 15. Jahrhundert – die Beispiele betreffen alle Robert Campin und einige seiner Schüler – sind sehr vielfältig und verweisen auf eine entsprechend komplexe Wirklichkeit. Ihr steht eine einfache sprachliche Wendung gegenüber, die Formel „Schüler“ bzw. „Schule von Robert Campin“.

Vom Ursprung und Sinn einer Formel

Die Formel „Schüler von x“ hat ihren Ursprung in der Künstlerbiographik, bei Autoren wie Vasari, van Mander und Sandrart. Sie erhielt zu Beginn des 19. Jahrhunderts im musealen Betrieb eine neue, operative Bedeutung. Es ging damals, nach der Säkularisierung und der französischen Revolution, darum, die Bildermassen, die aus den aufgehobenen Kirchen und Klöstern, den enteigneten Schlössern und Palästen in den neu gegründeten öffentlichen Sammlungen endeten, kunstgeschichtlich zu ordnen. Die Formel „Schüler“, bzw. „Schule von x“ diente und dient noch immer dazu, anonymen Werken in der stilgeschichtlichen Entwicklung einen Platz zu geben und diesen dadurch eine Art kunsthistorischen Sinns zu verleihen. Heute findet die Formel neben dem Ausstellungsbetrieb vor allem im Kunsthandel Verwen-

dung. „Schüler von Konrad Witz“ oder „Schule des Konrad Witz“ klingt allemal besser als „anonymer oberrheinischer Maler, Mitte 15. Jhd.“.³

„Schüler von x“ war und ist noch immer eine griffige Formel, wenn man es mit einem Werk zu tun hat, das stilistisch an die Arbeiten eines bekannten Malers erinnert, aber nicht der Qualität entspricht, wie man sie bei den vermutlich von ihm eigenhändig geschaffenen Werken feststellen kann. Die Formel „Schüler von x“ impliziert die Hypothese, dass das betreffende Werk entweder von einem Gesellen oder Mitarbeiter produziert worden ist, oder aber, dass es von einem Künstler stammt, der einmal dieser Werkstatt angehört hat und sich dort neben dem Handwerkszeug die so genannte „Handschrift“ des Lehrmeisters aneignete, sich dann aber seiner Lebenszeit lang im Wesentlichen damit begnügte, diese weiter zu verwenden. Die Formel „Schüler von x“ beinhaltet fast immer ein Werturteil, und zwar ein negatives. Sie mag auf bestimmte Künstler und ihr Schaffen – fleißige Handwerker ohne allzu große individuelle Begabung bzw. eigenen künstlerischen Charakter – zutreffen, sie ist aber hinderlich, wenn man versucht, die kunsthistorische Wirklichkeit in ihrer Vielfalt zu erfassen.

Die Formel betont den Aspekt der Imitation, des „Nachäffens“, im künstlerischen Ausbildungsbetrieb. Sie scheint auch – ohne dies klar auszudrücken – zu implizieren, dass große Meister keine großen Schüler haben können. Dabei wird vergessen, dass auch ein Jan van Eyck oder Robert Campin ihr Handwerk bei jemandem erlernt haben müssen, somit jeder große Meister mit Bezug auf seine Herkunft immer auch als „Schüler von x oder y“ bezeichnet werden müsste.

Ein weiterer Punkt ist wichtig: Die Formel „Schüler von x“ setzt die „künstlerische Handschrift“ in den Mittelpunkt des Umgangs mit den Werken der bildenden Kunst. Es ist der Zugang der so genannten Kenner, der professionellen Klassifikateure von Kunst. Der Name des Autors – „Rembrandt oder nicht Rembrandt?“ zum Beispiel – ist für einen „Connoisseur“ die einzige Frage, die für ihn wirklich relevant ist. Manche, wie Bernhard Berenson oder der späte Walter Friedländer, haben den Akt der Zuschreibung zur zentralen Tätigkeit ihres Umgangs mit der bildenden Kunst gemacht. Fragen nach der Bedeutung eines Kunstwerkes und der Funktion, das es im Augenblick seiner Entstehung für ein bestimmtes Publikum hatte, spielten für sie und jene, die sich heute auf dem von ihnen eingeschlagenen Pfad bewegen, kaum eine Rolle.

In vielen Fällen – dies soll nicht bestritten werden – besitzt die kennerschaftliche Formel „Schüler von x“ ihre Effizienz. Erinnert sei an den bekannten Fall des von Bernhard Berenson kreierten *Alunno di Domenico*, „Schüler von Domenico“. Unter diesem Notnamen hatte der große amerikanische Connoisseur nicht nur eine Gruppe von stilistisch verwandten Gemälden zusammengestellt, die er einer einzigen Hand zuschrieb, er sagte mit dem von ihm gewählten Namen gleichzeitig aus, dass diese Hand – von „Köpfen“ ist bei Kennern selten die Rede – ihre Fähigkeiten in

der Werkstatt von Domenico Ghirlandaio erworben habe.⁴ Ein späterer Dokumentfund ergab, dass die von Berenson hypothetisch vorgenommene Zuordnung richtig war. Beim sog. *Alunno di Domenico* handelt es sich um einen gewissen um 1475 geborenen Bartolomeo di Giovanni, welcher der Werkstatt des viel beschäftigten Ghirlandaio angehörte und dort vor allem mit der Ausführung von Predella-Tafelchen und Gemälde-Hintergründen betraut war.⁵

Aber auch wenn die Praxis der Kennerschaft mit Hilfe des Konzeptes „Schüler von x“ Erfolge verbuchen konnte, bleibt es ein Konzept von beschränktem Wert. Das Phänomen der künstlerischen Ausbildung im 15. Jahrhundert war so komplex und vielfältig, dass es mit der ausschließlich auf Stilkritik basierenden Formel „Schüler von x“ unmöglich adäquat eingefangen werden kann.

Über den Schüler zum Meister

Der Ausgangspunkt für meine Überlegungen sind, wie erwähnt, nicht die häufig sehr unzuverlässigen Dokumente, sondern die Bilder. Die Bilder sprechen vielfach am deutlichsten über das Verhältnis von Meister und Schüler. Das, was die Bilder sagen, geht weit über die Aspekte hinaus, die mit der Methode der Stilkritik erfasst werden können. Dennoch ist die reduzierte, kennerschaftlich verstandene Relation „Meister-Schüler“ essentiell auch für die kunstgeschichtliche Forschung im weiteren Sinn. Denn sie legt die künstlerische Generationenfolge fest, ohne die eine historische Orientierung nicht möglich wäre. Vorausgesetzt ist dabei aber, dass die Abhängigkeit in der chronologisch richtigen Abfolge bestimmt wird. Dass schon die Frage „Welcher von beiden war der Lehrer, welcher der Schüler?“ Probleme aufwerfen kann, belegt gerade das Beispiel der „Campin-Schule“. Die Figur von Robert Campin wäre für die Kunstgeschichte – wie so viele andere dokumentarisch belegte Malernamen jener Zeit – ein Name ohne Werke und ohne historisch-soziale Anbindung geblieben, wenn nicht Teile eines einzigen Altars erhalten geblieben wären und wenn diese im Jahre 1911 nicht als Arbeiten eines Schülers von Robert Campin hätten identifiziert werden können. Der Weg zu Campin war ein *indirekter* und führte über einen seiner Schüler.

Seit Beginn der Niederländerforschung gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts hatten sich verschiedene Forscher bemüht, den bürgerlichen Namen für den Maler zu eruieren, dem unter dem Notnamen „Meister von Flémalle“ mehrere bedeutende Werke zugeschrieben worden waren. Dazu gehörten vor allem drei große Altartafeln, die angeblich aus einer Abtei „Flémalle“ bei Lüttich stammten, und das Schächerfragment, Teil eines verlorenen Kreuzabnahmealtars, die heute alle im Frankfurter Städel aufbewahrt werden. Dazu kamen weitere, kleinere Werke, vor allem in den Museen von Berlin, London, New York und Dijon, die man dem gleichen „Meister von Flémalle“ zuschrieb.

Die Identifikation des anonymen Malers gelang schließlich dem an der Universität



2. Jacques Daret, *Geburt Christi*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Gent lehrenden Georges Hulin de Loo. Hulins Argumentation, die keineswegs gradlinig war, kann – mit der notwendigen Verkürzung – so referiert werden: Seit längerem war dem belgischen Forscher aufgefallen, dass in überraschend vielen Dokumenten der Zeit um 1450 der Name eines Jacques Daret genannt wurde, der bis 1435 Mitschüler von Rogier van der Weyden bei einem gewissen Robert Campin in Tournai war und der immer wieder mit besonders wichtigen und ehrenvollen Aufträgen bedacht wurde. So formulierte Hulin 1901 in einem Aufsatz die Hypothese, der anonyme „Meister von Flémalle“ könnte in Wirklichkeit Jacques Daret heißen haben.

Diese Hypothese wurde von Hulin 1902 in seinem privat herausgegebenen kritischen Katalog zur Brügger Niederländer-Ausstellung weiter ausgesponnen. Im gleichen Katalog konnte Hulin auch drei Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben, die nach Hulin von einem begabten Schüler des „Meisters von Flémalle“ stammen mussten, aufgrund des Stifterwappens in der Szene mit der Visitation als einen Auftrag des Abtes des Klosters St. Vaast bei Lüttich, Jean du Clercq, bestimmen.

Schließlich gelang es dem belgischen Forscher, mittels der ingeniosen Kombination von drei bereits publizierten Dokumenten, den wirklichen Autor der drei damals bekannten Tafeln des Altars aus St. Vaast zu identifizieren. Das Resultat, das Hulin 1909 unter dem harmlosen Titel „An Authentic Work by Jacques Daret, Painted in 1434“ publizierte, war auch für ihn überraschend und bedeutete eine eigentliche Revolution für die Niederländerforschung: Der Autor der Marienaltartafeln musste, wie aus den kombinierten Dokumenten hervorging, Jacques Daret heißen. Dies bedeutete, dass der „Meister von Flémalle“ nicht – wie von Hulin ursprünglich vermutet – mit Jacques Daret identifiziert werden konnte. Da andererseits Hulin die drei Altartafeln von St. Vaast zuvor als Werk eines begabten Schülers des „Meisters von Flémalle“ bestimmt hatte, so musste dieser Maler mit Robert Campin, dem dokumentarisch bezeugten Lehrer von Rogier van der Weyden und Jacques Daret, identisch sein. Die bis damals unter allen Kunsthistorikern als gültig erachtete Generationenabfolge musste umgekehrt werden: Der sogenannte „Meister von Flémalle“ war nicht ein Arbeitskollege bzw. Schüler von Rogier van der Weyden, sondern dessen Lehrer, Robert Campin. Die Überraschung war perfekt.

Eines der von Hulin in seiner Argumentation eingesetzten Dokumente erlaubte es auch, den Inhalt der vierten, noch fehlenden Szene aus dem Marienaltar von Arras zu bestimmen: Es musste sich um eine Darstellung der *Geburt Christi* handeln. Tatsächlich: Schon zwei Jahre nach seinem revolutionären Aufsatz von 1909 konnte Hulin die Tafel mit der *Geburt Christi*, die er beim Londoner Kunsthändler Colnaghi entdeckt hatte, publizieren. Das Werk von Jacques Daret gehört heute zum Bestand der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid (Abb. 2).

Der Wert dieses Gemäldes für die Lösung der Flémalle-Frage ist in meinen Augen noch nicht richtig eingeschätzt. Die *Geburt Christi* der Thyssen-Bornemisza-Samm-

lung lieferte nämlich nachträglich eine zusätzliche Bestätigung für die Richtigkeit von Hulins Hypothesen, was die Abhängigkeit Darets vom Meister von Flémalle und dessen Identifikation mit Robert Campin aus Tournai betrifft. Denn Darets *Geburt Christi* zeigte sich in mehrfacher Hinsicht abhängig von einem Werk, das Hugo von Tschudi in seiner Monographie von 1898 erstmals dem „Meister von Flémalle“ zugeschrieben hatte. Es handelt sich um die *Geburt Christi* im Musée des Beaux-Arts in Dijon (Abb. 1). Dass man die beiden Darstellungen der Geburt Christi in der chronologischen Abhängigkeit Dijon = 1, Madrid = 2 sehen muss, scheint klarer als in anderen Fällen.

Es ist sicher so, dass die *Geburt Christi* von Jacques Daret in Madrid einfacher gestaltet ist als die *Geburt Christi* in Dijon. (So gibt es bei Daret die durch das Fenster blickende Gruppe der Hirten als Gegenfiguren des Betrachters nicht, und die Hauptöffnung des Stalles ist bildparallel angeordnet und war deshalb malerisch einfacher zu bewältigen. Diese Beobachtungen als solche sind aber noch kein sicherer Beleg für die von Hulin vorgeschlagene Abhängigkeit. Die Vereinfachungen kombinieren sich mit der Tatsache, dass der isolierte weißgekleidete Engel mit seinem komplexen Faltenwurf auch in dem einfacher gestalteten Werk erscheint. Zusammen können diese beiden Tatsachen als Beleg dafür betrachtet werden, dass die generell einfacher gestaltete Madrider *Geburt Christi* von Jacques Daret die Arbeit eines Schülers ist, der das komplexere Werk in Dijon zum wichtigsten Ausgangspunkt seiner Arbeit nahm, und dass es sich deshalb bei der zuvor dem „Meister von Flémalle“ zugeschriebenen *Geburt Christi* in Dijon um ein Werk von Robert Campin, d.h. Darets Lehrer, handeln muss. Doch mit der Charakterisierung von Jacques Darets *Geburt Christi* als variierender Kopie über ein Werk seines Meisters Robert Campin sollte man sich nicht zufrieden geben. Es lohnt sich, die beiden Darstellungen der Geburt Christi genauer zu vergleichen, um der im Titel formulierten Frage nachzugehen: Was bedeutet es, Schüler von Robert Campin sein? Wie realisiert sich im vorliegenden Falle das Lehrer-Schüler-Verhältnis?

Auch wenn wir in der heutigen Kunstgeschichte Jacques Daret gegenüber Robert Campin einen viel bescheideneren Platz einräumen, so ist es grundsätzlich problematisch, Lehrer-Schüler-Verhältnisse aus historischer Distanz qualitativ zu bewerten, selbst dann, wenn sich der Schüler – wie es hier der Fall ist – nicht nur stark am Werk seines Lehrers orientiert, sondern dieses stark vereinfachend transformiert. Denn das, was wir als „Vereinfachung“ gegenüber der Vorlage bezeichnen, muss nicht unbedingt als Verschlechterung bewertet werden. Es kann durchaus auch positiv, etwa als Klärung einer überkomplexen Vorlage, qualifiziert werden. So haben die Zeitgenossen offenbar gerade die leichte Lesbarkeit von Darets Malerei geschätzt. Dies scheint auch der Grund, weshalb Jacques Daret als Entwerfer von Tapissierfolgen – es handelt sich um einen bedeutenden Teil seines Schaffens, der bis heute noch kaum untersucht ist – besonders erfolgreich war.⁶

Man sollte versuchen, außerhalb jeder Wertung zu beobachten, wie der ehemalige Schüler von Robert Campin, bloße zwei Jahre nachdem er die Werkstatt seines Lehrers verlassen hatte, auf spezifische Aspekte der Vorlage seines Meister reagierte, wie er sich ihr gegenüber mittels Wiederaufnahme, Transformation oder Auslöschung einzelner Elemente verhielt.

Es spricht einiges dafür, dass Jacques Daret Campins Darstellung der Geburt Christi im Original gekannt hat. Das Werk des Lehrers war ihm, als er seine Tafel schuf, entweder direkt zugänglich, oder Daret hat – was wahrscheinlicher ist – als Mitglied von Campins Werkstatt die Entstehung dieses Gemäldes beobachtet, sich möglicherweise sogar an dessen Produktion beteiligt. Für eine genaue Kenntnis des Originals spricht zum Beispiel das sonst nicht belegte Motiv des verlassenen Wespenests links unten, das Daret in analoger Position, aber in neuer Gestaltung wieder aufnimmt.

Campins Komposition stand Daret, als er seine Geburtstafel schuf, höchstwahrscheinlich auch in einer zeichnerischen Kopie aus eigener oder fremder Hand zur Verfügung. Dafür spricht die Tatsache, dass Daret den weiß gekleideten Engel mit dem komplexen Faltenwurf zitathaft, aber spiegelverkehrt wiederholt. Dafür spricht auch, dass er die linke Engelgruppe formal ähnlich, aber mit unterschiedlicher Farbgebung variiert.

Die Schüler verfügten in den Niederlanden des 15. Jahrhunderts offenbar – die überraschend zahlreichen zeichnerischen Kopien, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, sind ein Beleg dafür – über einen Schatz von Zeichnungen nach Kompositionen und Einzelfiguren ihrer Meister, einer Art von zeichnerischem Archiv, dessen sie sich, wenn sie sich mit einem spezifischen Auftrag konfrontiert sahen, bedienen konnten. Viel stärker als etwa die zeitgleiche italienische besitzt die niederländische Malerei deshalb über mehrere Künstlergenerationen hinweg so etwas wie eine genetische Kontinuität, eine durch die Repetition charakteristischer Motive und kompositorischer Formeln bewirkte Familienähnlichkeit.

Dieser Bezug des Schülers auf eine zeichnerische Kopie nach der Komposition seines Lehrers Robert Campin kann jedoch das Verhältnis der beiden Werke zueinander nicht erschöpfend erklären. Dies zeigt z.B. die Art und Weise, wie Daret die tragenden Balken der Hütte gestaltet. Bei Darets Malerei handelt es sich nur teilweise (etwa beim linken Träger) um eine Imitation des Materialrealismus seines Lehrers. Der rechte Träger, der einen teilweise noch mit Rinde versehenen, nur roh zugeschnittenen Stamm zeigt, der bei Campin so nicht vorkommt, ist das Resultat eines neu generierten Realismus, der die erneute Arbeit nach einem Naturvorbild voraussetzt. Daret hat also nicht nur ein Gemälde seines Lehrers imitiert, er hat bei der Werkproduktion – zumindest teilweise – das gleiche schöpferische Verfahren angewandt, das auch der Produktion seiner Vorlage zugrunde lag.

Es gibt zudem Dimensionen im Weihnachtsbild des Thyssen-Bornemisza-Samm-



3. Rogier van der Weyden, *Geburt Christi* (Mitteltafel des 'Bladelin' Triptychons). Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin.



4. Robert Campin (Kopie nach), *Porträt eines feisten Mannes*. Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin.

lung, die von einer großen künstlerischen Eigenständigkeit zeugen, so der Daret ganz eigene flüssig-lineare Draperienstil oder sein sehr attraktiver, sinnlich-naiver Farbgebrauch, der sich vom konstruktiv-reflektierten Verhältnis seines Lehrers zur Farbe radikal abhebt. Robert Campin war offenbar fähig, gerade die individuellen künstlerischen Kompetenzen seiner Schüler zu fördern. Dies wird besonders deutlich, wenn man Darets Gemälde mit der Darstellung des gleichen Themas durch den anderen identifizierten Campin-Schüler, Rogier van der Weyden, vergleicht, die etwa gleichzeitig wie Darets Tafel entstanden ist: die Mitteltafel des sogenannten Bladelin-Triptychons (Abb. 3). Es ist überraschend, wie unterschiedlich die beiden Schüler das gleiche Thema bearbeiteten, gerade wenn man bedenkt, dass Campins *Geburt Christi* in Dijon für Rogier vermutlich auch als eine Referenz für seine Darstellung diente.

Ein weiterer Aspekt unterstreicht den besonderen Status von Darets *Geburt Christi* für die Campin-Forschung: Die Identifikation des „Meisters von Flémalle“ mit Robert Campin konnte nur *indirekt*, über Darets *Geburt Christi* in Madrid, erfolgen. Nur über Darets Variation konnte die *Geburt Christi* des „Meisters von Flémalle“ in Dijon als ein Werk von Darets Lehrer, Robert Campin, bestimmt werden. Wenn man Hulins Argumentation zusammen mit der Einschätzung der Tafeln aus Arras als Werke eines „guten Schülers des Meisters von Flémalle“ übernimmt – und es gibt keinen seriösen Grund an ihr zu zweifeln –, so ist Darets Vorlage, die *Geburt Christi* in Dijon, das Gemälde, das aus kennerschaftlicher Sicht noch heute als Ausgangspunkt für die Konstitution der Campin-Werkgruppe dienen muss. Ohne die Altartafeln aus Arras keinen Jacques Daret, ohne Darets *Geburt Christi* in Madrid zusammen mit der *Geburt Christi* in Dijon keinen Robert Campin.

Zwei Fassungen eines Porträts

Während der Vergleich von Darets *Geburt Christi* in der Sammlung Thyssen-Bornemisza mit seiner wichtigsten Bezugsgröße, Campins *Geburt Christi* in Dijon, für den Versuch von Jacques Daret spricht, gegenüber seinem Meister, dessen Werkstatt er mindestens siebzehn Jahre angehört hatte,⁷ eine möglichst eigenständige künstlerische Sprache zu entwickeln, die seinem eigenen Temperament und seinen besonderen Fähigkeiten entsprach, so ist die Situation bei den beiden Porträts eines „Feisten Mannes“ in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 4) und in der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. 5) gerade umgekehrt.⁸ Wer immer die beiden Maler waren, die die Porträttafeln in Berlin und Madrid geschaffen haben – es gilt heute als so gut wie sicher, dass es zwei verschiedene Individuen waren, und vieles spricht dafür, dass es sich bei *beiden* Werken um Kopien nach einem verlorenen Original handelt – ihre Absicht muss gerade umgekehrt gewesen sein: Nicht eine größtmögliche Eigenständigkeit, sondern eine größtmögliche Nähe zu dem heute verlorenen Original von Robert Campin sollte erreicht werden. Nur diese Absicht, ihr eigenes



5. Robert Campin (Kopie nach), *Porträt eines feisten Mannes*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

malerisches Temperament zu verleugnen, aber auch die Fähigkeit beider Maler, sich ihrer vermutlich gemeinsamen Vorlage in einem quasi „fotografischen“ Sinne anzunähern, kann die überraschende optische Nähe der Versionen in Madrid und Berlin untereinander erklären. Die Verleugnung der eigenen künstlerischen Persönlichkeit hat aber auch zur Folge, dass es heute schwierig, wenn nicht gar ausgeschlossen ist, die beiden Porträt-Fassungen mit dem Namen des Malers, der jeweils als Kopist des verlorenen Originals von Robert Campin agierte, zu versehen.

Dass es sich um Maler handeln muss, die im Augenblick des Auftrags als Schüler oder Werkstattmitglieder in Campins Werkstatt arbeiteten bzw. ihr einmal angehört haben, erscheint bei der großen technischen Nähe *beider* Werke zum Malstil Campins wahrscheinlich. Doch der technisch-stilistische Bezug realisiert sich jeweils in einer ganz unterschiedlichen Weise: So findet sich die Oberflächenstruktur der Berliner Fassung – Mojmir S. Frinta hat sie als „unexcitingly even, dull, and generally thin“ charakterisiert – auch in der Werkgruppe, die heute allgemein Rogier van der Weyden zugeschrieben wird. Der pastose Farbauftrag der Madrider Fassung hingegen – Frinta spricht bei diesem von „thickly-applied *matière* of enamel-like quality“ – steht den Originalen Campins näher.⁹ Doch ist zu beachten, dass bei der Madrider Fassung die mittlerweile erhobenen dendrochronologischen Daten¹⁰ zusammen mit den eher altertümlichen stilistischen Charakteristika eine Zuschreibung an den Meister selber unwahrscheinlich erscheinen lassen, außer man nähme an, es handle sich um eine eigenhändige, nach 1435 entstandene Replik einer früheren Arbeit durch Campin selbst.

Es ist offensichtlich, dass die besondere, jede Individualität verleugnende Form, in der sich bei den beiden Porträts das Verhältnis der Schüler zum (ehemaligen) Meister manifestiert, mit der hier vorliegenden Bildgattung zu tun hat. Ein Porträt ist nur dann ein gutes Porträt, wenn es die Züge des Dargestellten möglichst präzise festhält. Da bei der Aufgabe, ein Porträt zu vervielfältigen, der erneute Bezug zum Modell meist nicht mehr möglich ist oder bewusst vermieden wird, kann nur eine möglichst genaue Orientierung an der künstlerischen Vorlage die Porträtstreue garantieren.¹¹ Campins Schüler waren offenbar auch fähig, die in dieser spezifischen Situation geforderte Form der künstlerischen Mimikry in perfekter Weise zu realisieren.

Eine Geschichte wird weiter erzählt

Einen besonderen Glücksfall für die Erforschung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses in der Werkstatt von Robert Campin stellt die Existenz der *Verkündigung an Maria* aus der Campin-Schule dar, die sich in den Brüsseler Musées Royaux des Beaux-Arts erhalten hat (Abb. 8). Diese Tafel ist mit der Mitteltafel des heute in New York aufbewahrten Mérode-Triptychons, was Thema und Format betrifft, eng verwandt (Abb. 7). Neuere Forschungen haben ergeben, dass das Mérode-Triptychon (Abb. 6) um 1425 vermutlich von einem gewissen Rembolt Engelbrechts, Sohn eines Kölner



6. Robert Campin, *Mérode-Triptychon*. The Metropolitan Museum, Cloisters Collection, New York.

Patriziers, der sich in Mecheln niedergelassen hatte, als Hochzeitsgeschenk für seinen in Köln wohnhaft gebliebenen Bruder Pieter anlässlich von dessen Heirat mit Margarethe Schrinmechers in Auftrag gegeben worden ist.¹²

In diesem Triptychon wurde, wie mir scheint, das von Erwin Panofsky so genannte Prinzip des „disguised symbolism“, das später auch Jan van Eyck in seinen Gemälden intensiv anwenden sollte, recht eigentlich erfunden. Ausgangspunkt war im Grunde ein doppeltes Wortspiel, die Idee Campins, die Familiennamen des Ehepaares, *Engelbrechts* (wörtlich: „der Engel brachte es“) und *Schrinmechers*, (wörtlich: „die des Schreiners“), auf die biblische Geschichte, die Geschichte von Maria und Joseph, zu beziehen. Dies realisierte er dadurch, dass er das biblischen Ereignis der Verkündigung in die zeitgenössische bürgerliche Welt hineinverlegte: Das auf dem linken Flügel dargestellte Stifterpaar – ursprünglich war nur der Mann, Pieter Engelbrechts, allein dargestellt – kann durch die geöffnete Tür zuschauen, wie sich in einem bürgerlichen Ambiente, das seiner eigenen Lebenswelt entspricht, das Wunder der Inkarnation ereignet, jener Augenblick, bei dem der Engel der Jungfrau die frohe Botschaft überbringt.

Konzentrieren wir uns im Folgenden auf dieses, auf der Mitteltafel geschilderte Ereignis (Abb. 7): Der Familienname von Pieter Engelbrechts, verstanden als „Der Engel brachte es“, wird hier über eine besondere Form der Darstellung der Verkündigung an Maria ins Bild gesetzt. Dabei wird auf den Aspekt des Bringens – „Engelbrechts“ – abgehoben: Maria, ganz in Rot gekleidet, liest in Demutshaltung vor der Wendebank am Boden sitzend, in einem Beutelbuch, das mit seiner spezifischen Bindung als ihr Hausbuch bezeichnet ist. Es ist das Alte Testament. Noch unbeach-



7. Robert Campin, *Verkündigung* (Det. aus Abb. 6).

tet von ihr hat der in bläulichem Weiß gekleidete Engel Gabriel den Raum betreten. Bereits hat er die frohe Botschaft, die er in einer grünen Tasche in der Form eines Buches, des Neuen Testaments, mit sich brachte, auf den Tisch gelegt und erhebt die Rechte zum Gruß: „Ave Maria gratia plena ...“. Diese Worte hat man wohl auf dem Spruchband – mündliche Rede anzeigend – zu lesen, das vom neuen Buch, dem Evangelium, festgehalten auf Maria hinüber weist.

Parallel zum Engel fliegt Christus als nacktes Baby, das Kreuz geschultert, in den Raum. Dabei steht der Raum für die Jungfrau selbst, sodass der Flug des Kindes durch das geschlossene Fenster als ein Symbol für die Unversehrtheit der Jungfrau verstanden werden kann. Dem kreuztragenden Christus voraus muss, unsichtbar, der Heilige Geist geflogen sein, als *Flatus Domini*, wie er im Lateinischen genannt wird. Denn soeben ist, wie es der aufsteigende Rauch anzeigt, die Kerze, die sich

Maria als Begleitung ihrer frommen Lektüre angezündet hat, ausgelöscht worden. Mit dem Motiv der durch den Heiligen Geist ausgelöschten Kerze ist Robert Campin fähig, die Geschichte der Inkarnation, der Empfängnis des Gottessohnes, als Ereignis eines Momentes, als den Wendepunkt der Weltgeschichte, sichtbar zu machen.

Vieles bliebe in dieser einzigartigen Visualisierung der Verkündigung noch zu besprechen und zu deuten: etwa der Wasserkrug und das mit blauen Streifen versehene Handtuch sowie der Lilienzweig, alles Zeichen der Reinheit der Bewohnerin des Raumes. Der Lilienzweig wird nicht, wie üblich, vom Engel gehalten, sondern steht als Raumschmuck in einer Majolikavase und bildet so zusammen mit dem Buch, der Tasche und dem Kerzenständer aus Messing ein kleines Stilleben.

Gehen wir über zu der eng verwandten Darstellung der Verkündigung in Brüssel (Abb. 8). Der Autor der Brüsseler Tafel konnte bislang noch nicht sicher bestimmt werden.¹³

Alle Niederländer-Forscher, die die Brüsseler Tafel und das heute in New York aufbewahrte Mérode-Triptychon kannten, betrachteten zuerst die Brüsseler Verkündigung als das sekundäre Werk. Folgende Vorschläge zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen beiden Tafeln wurden bislang gemacht:

Tschudi (1898, 11f) sah in der Brüsseler Tafel wie Mot (1932) „eine eigenhändige Wiederholung durch den Meister von Flémalle“;

Winkler (1913, 10-12) bestimmte sie als „eine stark veränderte Kopie von einem Nachfolger des Meisters“;

Friedländer ([1924] 1967, cat. 54b) sah in ihr „eine freie, wahrscheinlich in der Werkstatt des Meisters entstandene Kopie“;

am präzisesten schließlich die Bestimmung von August Schmarsow (1928, 30f), der von einer „Werkstattübung unter den Augen des Meisters“ sprach.¹⁴

Als Autoren der Brüsseler Tafel wurden also der „Meister von Flémalle“ selbst, ein „Nachfolger des Meisters“ oder aber – dies zweimal – ein Mitglied der Werkstatt, d.h. ein Schüler oder Mitarbeiter des Meisters, genannt, der unter dessen Augen arbeitete.

1989 kehrte Dijkstra die Abhängigkeit mit Verweis auf die Untersuchung der Gemälde mit Hilfe der Infrarotreflektographie um und betrachtete die Brüsseler Verkündigung als die Vorlage.¹⁵ Kemperdick übernahm 1997 im Wesentlichen ihre Argumentation.¹⁶ Ich meine, dass durch einen genauen Vergleich der beiden Werke, der in einem ganzheitlichen Zugriff neben den kennerschaftlichen auch werkgenetische und inhaltliche Aspekte berücksichtigt, nachgewiesen werden kann, dass Schmarsow mit seiner Bestimmung der Brüsseler Verkündigung als einer „Werkstattübung unter den Augen des Meisters“ das wirkliche Verhältnis sehr präzise traf, auch wenn er seine Hypothese nicht weiter begründen konnte oder wollte.

Die vergleichende Untersuchung der beiden Darstellungen der Verkündigung



8. Schüler von Robert Campin (Willem van Tongeren?),
Verkündigung. Musée des Beaux-Arts, Brüssel.

erlaubt einen ungewöhnlichen Einblick in die Art der künstlerischen Ausbildung, wie sie sich in der Werkstatt von Robert Campin in Tournai abgespielt haben muss. Es war eine Ausbildung, die ebenso sehr eine intellektuelle wie handwerkliche Dimension umfasste, also beide, Kopf und Hand, in Anspruch nahm. Mit einer am Prinzip der Händescheidung ausgerichteten, rein stilistischen Bestimmung des Verhältnisses zwischen den beiden Werken lässt sich die Ausbildung zum Maler in ihrer ganzen Komplexität nicht fassen.

Es ist schon früh aufgefallen, dass die Majolika-Vase mit dem Lilienzweig in den beiden Werken aus einem leicht unterschiedlichen Blickwinkel dargestellt ist. Dies ist aber auch für den Tisch der Fall. Auf der Brüsseler Tafel hat der ausgesägte vordere Tischfuß anders als beim Mérode-Triptychon ein Volumen und beim Majolika-Krug kann jetzt der Vogel fast vollständig gesehen werden. Da die Verschiebungen beim

Krug und beim Fuß des Tisches perspektivisch parallel gehen, kann angenommen werden, dass die Maler der beiden Verkündigungen zumindest bei der zeichnerisch-malerischen Aufnahme dieser beiden Objekte nebeneinander arbeiteten.¹⁷ Der Maler der Brüsseler Verkündigung saß, als er die beiden Objekte zeichnerisch erfasste oder malte – und es spricht alles dafür, dass er dies nach der Natur tat –, etwas weiter links gegenüber der Position, die Robert Campin beim Malen der Mérode-Verkündigung einnahm. Es ist aber zu bemerken, dass der Schüler – die ungewöhnlich ausführliche Unterzeichnung der Mitteltafel des Mérode-Triptychons weist darauf hin – sich ebenso sehr am Vorbild seines Meisters wie an den Naturgegenständen, die offenbar im Atelier arrangiert waren, orientieren konnte.

Beide Werke stellen – mit wenigen Differenzen – die Verkündigung an Maria dar. Dabei gibt es selbstverständlich gestalterische und stilistische Unterschiede zwischen ihnen, etwa in der Konzeption der Architektur oder der Farbigkeit, insbesondere der Textilien. Das Brüsseler Gemälde zeigt links den Blick in einen Nebenraum, und die hintere Wand besitzt *zwei* statt ein Fenster. Die Kleider der Muttergottes zeigen andere Farben, ebenso die Kissen auf der Wendebank. Hinzu kommt, dass die Brüsseler Verkündigung sehr viel schlechter erhalten ist als das in den Cloisters in New York aufbewahrte Triptychon.

Doch die Unterschiede betreffen auch die dargestellte Geschichte selbst. Wer die beiden Werke systematisch vergleicht, stellt fest, dass Maria im Brüsseler Gemälde das Beutelbuch, das Alte Testament, in dem sie zuvor gelesen hatte, auf den Tisch gelegt und sich an die Lektüre des Buches gemacht hat, das ihr der Engel brachte. Mit der Hand auf der Brust signalisiert Maria überdies, dass sie die Botschaft des Engels angenommen hat. Schließlich markiert der kolorierte Christophorus-Holzschnitt, der über ihr am Kaminmantel angebracht ist, dass sie jetzt ebenfalls „christophora“, d.h. Christus-Trägerin, ist.

Die Brüsseler Verkündigung zeigt die gleiche Szene wie das Mérode-Triptychon, aber – sagen wir – ein paar Sekunden später: Die Rauchkringel der ausgelöschten Kerze haben sich verflüchtigt. Das neue Zeitalter ist angebrochen. Die leichte perspektivische Verschiebung zwischen den beiden Darstellungen ist nicht nur Resultat einer parallelen Arbeitssituation, bei der der Schüler – wie es sich gehört – zur Linken des Meisters saß. Sie korrespondiert mit der ebenfalls nur leichten zeitlichen Distanz zwischen den beiden Darstellungen. Wenn der Schüler seine Verkündigung als zeitlich nachgeordnete Szene malte, so entsprach dies auch seiner Position als des in künstlerischen Dingen seinem Meister Nach- und Untergeordneten.¹⁸

Wenn wir das New Yorker und das Brüsseler Gemälde wieder wie vor knapp 600 Jahren nebeneinander betrachten – die vergleichende Abbildung erlaubt es uns, die Werkstattssituation wieder herzustellen –, so wird zusätzlich zu einer sequentiellen, ja kinematographischen Erzählstruktur, die sich in der Lücke zwischen den beiden Werken auftut, eine Reflexion über die künstlerische Ausbildung sichtbar, die weit

über das hinausgeht, was mit der kennerschaftlichen Formel „Schüler von Robert Campin“ erfasst werden kann.

Dadurch, dass Robert Campin seinen Schüler dazu angeregt hat, die Rolle des Nach- und Weitererzählers des von ihm Begonnenen zu übernehmen, hat er die Reflexion über die biblische Erzählung mit einer Reflexion über das Verhältnis von Lehrer und Schüler verknüpft. Schüler sein bedeutete in der Werkstatt Campins kein bloßes Imitieren des vom Meister Vorgegebenen, sondern Weiterarbeiten auf der von ihm angelegten Spur. Es ist ein pädagogisches Konzept, zu dem jeder Lehrer, sei er Akademieprofessor oder Universitätsdozent, noch heute stehen kann.

1) Siehe Dok. 57 (1432) in: Thürlemann 2002, 356. Dort auch die Dokumente mit den nachfolgend erwähnten Daten zu Jacques Daret (Dok. 7) und Jan van Stoevere (Dok. 19).

2) Ich vermute, dass der Eintrag ins Malerregister der Stadt Tournai bezüglich des Lehrbeginns von Rogier van der Weyden bei der Auflösung von Campins Werkstatt im Jahre 1432 nachträglich mit fiktivem Datum und ohne Bezug auf die wirkliche Lehrzeit erfolgte, weil in der zwischenzeitlichen Revision des Zunftreglementes eine fünfjährige Lehrzeit gefordert war. Der Eintrag im Zunftregister sollte vermutlich nur besagen, dass Rogier van der Weyden die für die Ernennung zum Meister erforderlichen fünf Jahre in der Werkstatt von Robert Campin verbracht hatte.

3) Die bisweilen parallel oder alternativ zur Formel „Schüler von x“ verwendete Formel „Nachfolger“ bzw. „Nachfolge von x“ bezeichnet ebenfalls künstlerische Abhängigkeit, dies aber ohne eine Aussage darüber zu treffen, ob der Autor des Werkes Mitglied der Werkstatt von „x“ war oder nicht.

4) Berenson 1903. Zur „Kopfllosigkeit“ bzw. Handlastigkeit der kennerschaftlichen Praxis und den damit einhergehenden Problemen siehe Thürlemann 2005.

5) Siehe Pons 1987. Bereits Berenson 1903 konnte das Dokument, das die Identifikation des Malers erlaubte, in einem „Postscript“ zu seinem Aufsatz abdrucken.

6) Bis heute fehlt ein systematischer Katalog und eine narrative Untersuchung der von Jacques Daret entworfenen Tapissierienfolgen. Siehe jedoch die Arbeiten von Fabienne Joubert, vor

allem Joubert 1987. Noch immer grundlegend Kurth 1918.

7) Siehe Dok. 17 (1414) und Dok. 57 (1432) in: Thürlemann 2002, 342 und 356.

8) Zu den beiden Fassungen des Porträts siehe Thürlemann 2002, Kat. 1.5/C: 258f, und ausführlich mit einer Zusammenfassung der älteren Literatur: Butterfield und Eisler 1989, 40-48.

9) Frinta 1966, 54-56.

10) Klein 1996, 77-86.

11) Es gab in den Niederlanden offenbar eine Tradition, ein Porträt zu vervielfältigen, um sie allen Kindern des oder der Porträtierten schenken zu können. (Siehe Thürlemann 2002, 77 und Anm. 117). Dies erklärt, weshalb noch heute einzelne Porträts in mehreren eng verwandten Fassungen überliefert sind.

12) Für das Nachfolgende siehe Installé 1992 und Thürlemann 2002, 58-76, bes. 74-76.

13) Meiner Meinung nach gibt es gute Gründe, ihn mit dem dokumentierten Campin-Schüler Willem van Tongeren zu identifizieren, von dem sich in Washington vermutlich ein um 1440/50 für eine Kirche in Brügge gemaltes Altargemälde erhalten hat. Zu Willem van Tongeren siehe Thürlemann 2002, 188-190.

14) Zusammenfassend Thürlemann 2002, Kat. III.C.I: 305f.

15) Dijkstra 1989, 37-53. Siehe auch Asperen de Boer 1992, F 10: 97-102. Für eine Kritik der Argumente der letztgenannten Autoren siehe Thürlemann 1993, 723-725.

16) Kemperdick 1997, 79-84, mit Bezug auf Thürlemann 1993. Für eine ausführlichere Argumentation siehe mittlerweile Thürlemann 2002, 74-76.

17) Eine leichte Veränderung gegenüber dem Modell hat Robert Campin vorgenommen, indem er die Kreuzbandverzierung durch erfundene kufische Buchstaben ersetzte, um den ursprünglich italienischen Majolikakrug zu „hebraisieren“.

18) Es besteht kein Zweifel, dass der Mérode-Verkündigung gegenüber der Brüsseler Verkündigung die konzeptuelle Priorität zukommt. Es ist ausgeschlossen, dass das mit Bezug auf die Namen des Besitzerpaars entwickelte einzigartige ikonographische Konzept der New Yorker Verkündigung sekundär mit Bezug auf die Brüsseler Verkündigung hätte entwickelt werden können. Die Frage nach der realen Chronologie der beiden Werke untereinander ist an sich von dieser Feststellung unabhängig. Wenn man jedoch zusammen mit Dijkstra 1989 und Kemperdick 1997 (vgl. Anm. 15, 16) von der Annahme ausgeht, dass der eine Maler die Tafel des anderen nur im vollendeten Zustand gekannt hat, so wäre es aufgrund der Befunde der Infrarotreflektographie zwingend anzunehmen, dass die Brüsseler Tafel zuerst entstanden ist. So weist zum Beispiel das Gewand des Engels in der New Yorker-Fassung in der Unterzeichnung, nicht aber in der ausgeführten Malschicht unterhalb der Halsöffnung ein Kreuz auf, wie dies auch bei der Brüsseler Verkündigung in der ausgeführten Malschicht der Fall ist. Wenn man aber, wie dies schon Friedländer [1924] 1967 und Schmarsow 1928 getan haben, annimmt, dass die Brüsseler Tafel in der Werkstatt Campins entstanden ist, so lösen sich die Widersprüche auf: Die New Yorker Verkündigung hat nicht nur die konzeptuelle, sondern auch die effektive Priorität gegenüber der Brüsseler Verkündigung. Der Maler der Brüsseler Verkündigung hat sich für seine ikonographische Variation an der Unterzeichnung seines Lehrers orientiert. Seine Bezugsgröße war nicht die ausgeführte Malfläche, sondern die vor allem, was die Draperien des Engels und der Muttergottes betrifft, unüblich präzise – ich würde sagen didaktisch präzise – Unterzeichnung. Wenn umgekehrt der Tisch und die drei darauf platzierten Stilleben-Objekte in der Mérode-Verkündigung nicht unterzeichnet sind, so spricht dies dafür, dass Campin (und damit auch sein Schüler) dieses Stilleben als Modell vor Augen hatten. Stilistisch sind die Mittelafel und der rechte Flügel des Mérode-Triptychons eng verwandt mit

der Geburt Christi in Dijon. Zusammen bilden sie noch immer eine solide Basis für die kennerschaftliche Konstitution des Œuvres von Robert Campin. Zudem erlauben es die Infrarotreflektogramme nach der Mittelafel des Mérode-Triptychons mit ihrer perfekten Lesbarkeit, den besonderen, durch extensive Kreuzschraffuren charakterisierten Zeichnungsstil Campins zu erfassen und damit auch die Zeichnung mit der Grabtragung Christi im Louvre als ein Original in das Œuvre von Robert Campin einzuordnen. Für den Unterzeichnungsstil der Mérode-Verkündigung siehe vor allem die Abb. 101-104 in Asperen de Boer 1992, 112-115. Für die Zeichnung mit der Grabtragung siehe Thürlemann 2002, 84-91, und Kat. I.10: 266-268.

Summary

In his contribution, Thürlemann attempts to challenge one of the most used terms in the practice of connoisseurship, namely “to be the student of x”. He shows how this and the similar term “school of x” has changed from the early art history literature until today. Examining the complex and multifaceted formation of an artist in 15th century Netherlands, looking in particular at the workshop of Robert Campin, the author stresses the inadequacy of these formulas, as they would normally convey a simplified conception of the master-student-relationship. By observing three paintings representing the *Nativity of Christ*, one in Dijon by Robert Campin, the other two by his pupils Jacques Daret and Rogier van der Weyden, in Madrid and Berlin respectively, and also of the two portraits of a man by Campin and Daret (also in Madrid and Berlin), the author has the opportunity to ask and develop the questions “What does it mean to be a pupil of Robert Campin?” and “How does the master-student relationship evolve?”

Bibliographie

- Asperen de Boer, J. R. J. van, und J. Dijkstra, R. Schoute et al. 1992. *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 41 [1991]), Zwolle: Waanders Uitgevers.
- Berenson B. 1903. Alunno di Domenico. *The Burlington Magazine* 1: 1-20.
- Butterfield, A., und C. Eisler 1989. In *The Thyssen-Bornemisza collection: Early Netherlandish painting*, ed. C. Eisler. London: Sotheby's Publications: 40-48.
- Dijkstra, J. 1989. On the Role of Underdrawings and Modeldrawings in the Workshop Production of the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden. In *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque 7: Géographie et chronologie du dessin sous-jacent*, ed. van Schoute, R., und H. Verougstraete-Marcq. Louvain-la Neuve. 37-53.
- Friedländer, M. J. [1924] 1967. *Early Netherlandish Painting*, vol. 2: *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*. (Die altniederländische Malerei, vol. 2: Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle. Berlin: Paul Cassirer) ed. N. Veronée-Verhaegen. Bruxelles und Leyden: Sijthoff.
- Frinta, M. S. 1966. *The Genius of Robert Campin*. Den Haag: Mouton.
- Hulin de Loo, G. 1901. Le tableau de 'Tomyris et Cyrus' au musée de Berlin et dans l'ancien palais épiscopal de Gand. *Bulletin van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Gent* 9: 222-234.
- Hulin de Loo, G. 1902. *Catalogue critique de l'exposition de tableaux flamands, Bruges 1902*. Gand.
- Hulin de Loo, G. 1909. An Authentic Work by Jacques Daret, Painted in 1434. *The Burlington Magazine* 15: 202-208.
- Hulin de Loo, G. 1911. Sur la date de quelques œuvres du Maître de Flémalle. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique* (1911): 109-112.
- Installé, H. 1992. Le triptyque Merode: évocation mnémorique d'une famille de marchands colonais, réfugiée à Malines. *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*: 55-154.
- Joubert, F. 1987. *La tapisserie médiévale au musée de Cluny*, Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Kemperdick, S. 1997. *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weydens*, Turnhout: Brepols.
- Klein, P. 1996. Dendrochronological Findings in Panels of the Campin Group In *Robert Campin. New Directions in Scholarship*, ed. S. Foister und S. Nash. Turnhout: Brepols.
- Kurth, B. 1918. Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien* 34: 53-110.
- Mot, P. de 1932. Ecole des anciens pays-bas. Maître de Flémalle ou son atelier (1ère moitié du XVe siècle). *L'Annonciation. Société des amis des musées royaux de l'Etat à Bruxelles* 25 (années d'activité 1907-1932): 38-41.
- Pons, N. 1987. *Bartolomeo di Giovanni pittore e disegnatore*. Florenz: diss. Università di Firenze, Istituto di Storia dell Arte.
- Schmarsow, A. 1928. Robert van der Kampine und Roger van der Weyden. Kompositionsgesetze des Mittelalters in der nordeuropäischen Renaissance. *Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften*. 39.2
- Thürlemann, F. 1993. Rez. Van Asperen de Boer, J. et al., Underdrawing, Zwolle 1992. *Kunstchronik* 46: 723-725.
- Thürlemann, F. 2002. *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*. München: Prestel.
- Thürlemann, F. 2005. Händescheidung ohne Köpfe? Dreizehn Thesen zur Praxis der Kenner-schaft am Beispiel der Meister von Flémalle/Rogier van der Weyden-Debatte. *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 62: 225-232.
- Tschudi, H. von 1898. Der Meister von Flémalle. *Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen* 19: 8-34, 89-116.
- Winkler, F. 1913. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier* (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 103). Straßburg: Heitz.