

Felix Thürlemann

Das Lukas-Triptychon in Stolzenhain

Ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin in einer Kopie
aus der Werkstatt Derick Baegerts

In der evangelischen Kirche in Stolzenhain, einem kleinen Dorf in Sachsen (Bezirk Cottbus), wird ein aufgrund seiner Ikonographie und kompositionellen Struktur höchst ungewöhnliches Lukas-Triptychon vom Ende des 15. Jahrhunderts aufbewahrt (Abb. 4). Das Werk hat in der bisherigen kunsthistorischen Literatur merkwürdig wenig Beachtung gefunden. Dafür ist neben dem abgelegenen Aufbewahrungsort sicher auch die traditionelle stilkritische Bestimmung des Werkes verantwortlich. Das Triptychon wird allgemein als Werkstattkopie nach einem Original Derick Baegerts betrachtet, wobei die von Baegert signierte Tafel im Westfälischen Landesmuseum Münster mit dem hl. Lukas als Maler der Madonna (Abb. 2) die erhaltene Mitteltafel des originalen Altarwerks darstellen soll. Ich möchte im folgenden darlegen, daß beide, das Stolzenhainer Triptychon und die Münsteraner Einzeltafel, Kopien nach einem verlorenen nieder-

ländischen Vorbild sind und daß die ursprüngliche Komposition aufgrund der in den Kopien noch gut faßbaren Besonderheiten keinem geringeren als Robert Campin, dem Meister von Flémalle, zugeschrieben werden muß.

Im Nordwesten Deutschlands, in Westfalen und am Niederrhein, findet schon früh eine intensive Auseinandersetzung mit der *ars nova* der niederländischen Maler statt. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts werden Figurenkompositionen von Robert Campin und von Rogier van der Weyden – die Arbeiten Jan van Eycks spielen eine geringere Rolle – von den progressiven Künstlern regelmäßig als Vorlagen für ihre Altäre und Andachtsbilder genommen und mehr oder weniger frei variiert¹. Die Tafeln vor allem der anonymen westfälischen Maler, der Meister von Liesborn, von Iserlohn und Schöppingen, belegen vielfach eine direkte Kenntnis der Vorbilder, die auf Reisen in die benachbar-

Die vorliegende Studie ist im Zusammenhang mit einer geplanten Monographie zum Werk von Robert Campin entstanden. Dank für Anregung, Hilfe und Kritik bei der Vorbereitung gebührt Barbara Basting, Luc Devliegher, Gerhard von Graevenitz, Andreas Hauser, Ingo Herklotz, Géza Jászai, Inès Lamunière und Georg Mörsch.

¹ Zu den Kontakten der westfälischen bzw. niederrheinischen Maler mit der niederländischen Kunst siehe etwa Franz Petri, »Vom Verhältnis Westfalens zu den östlichen Niederlanden«, *Westfalen* 34 (1956), 161–168 und Barbara Jakoby, *Der Einfluß niederländischer Tafelmaleri des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440–1490)*, Diss. Köln, Köln 1987.

² Für einen Überblick über die Werke dieser Meister siehe Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 6: Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450–1515*, München/Berlin 1954.

³ Siehe den Ausstellungs-Katalog *Der Maler Derick Baegert und sein Kreis*, Landesmuseum der Provinz Westfalen, Münster 1937 und den Band 22 (1937) der Zeit-

schrift *Westfalen* mit zusätzlichen Studien und Ergänzungen zum Katalog der Ausstellung; Annemarie Sprung, *Derick Baegert aus Wesel, seine Werkstatt und seine Nachfolge: ein Beitrag zur Geschichte des nieder-rheinisch-klevischen Kunstschaflens des ausgehenden Mittelalters*, Köln 1937. Vgl. auch den Aufsatz von Robert Nissen, »Der Stand der Derick-Baegert-Forschung«, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 10 (1938), 139–165. In der Zwischenzeit konnten Baegert nur noch wenige weitere Gemälde zugeschrieben werden. Sie sind in folgenden Aufsätzen vorgestellt worden: Alfred Stange, »Ein unbekanntes Bild von Derick Baegert«, *Die Weltkunst* 21 (1951), Heft 21, 7 und Hans Kisky, »Ein Altarfragment von Derick Baegert aus Bonner Privatbesitz«, *Westfalen* 30 (1952), 201–203 (beide zum Magdalena-Fragment, heute in der Sammlung Thyssen-Bornemisza); Alfred Stange, »Wiederum ein Fragment von Derick Baegert (Johanneskopf in Amsterdamer Privatbesitz)«, *Die Weltkunst* 24 (1954), Heft 15, 4, 7; Joachim Fait, »Die Kreuzabnahme in Stralsund und ihre Bedeutung im Werk des Derick Baegert«, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 20 (1958), 261–74.

⁴ Katalog der Ausstellung *Der Maler Derick Baegert* (wie Anm. 3), Nr. 45.

ten niederländischen Gebiete auch leicht gewonnen werden konnte².

Zu den erwähnten westfälischen Meistern, die sich an der Kunst der Niederländer orientierten, gesellt sich Derick Baegert, der in Wesel am Niederrhein seine Werkstatt hatte. Baegerts Arbeiten wurden 1937 im Landesmuseum Münster umfassend präsentiert, ein Jahr nachdem Annemarie Sprung diese in ihrer Dissertation im Überblick dargestellt hatte³. Unter den erhaltenen Werken Baegerts ist ein einziges genau datierbar: das Gerechtigkeitsbild, das er 1493/94 im Auftrag der Stadtbehörden für das Weseler Rathaus schuf⁴. Hingegen kann die stilistische Entwicklung des Malers, der um 1445 geboren sein muß, aufgrund der Selbstporträts, die er in seine Golgotha-Darstellungen einzufügen pflegte (vgl. Abb. 1), in wichtigen Etappen nachvollzogen werden⁵.

Die engen Beziehungen der Malerei Derick Baegerts zur niederländischen Kunst werden in den neueren Forschungen dadurch erklärt, daß entweder angenommen wird, der Maler habe einen Teil der Ausbildung in den Niederlanden absolviert oder später eine längere Reise dorthin unternommen⁶.

Unter den zahlreich erhaltenen Werken Baegerts sticht eines durch eine besonders deutliche niederländische Prägung hervor: die Tafel »Der hl. Lukas malt die Madonna«, die seit 1904 zum Bestand des Landesmuseums Münster gehört (Abb. 2)⁷. Es ist gleichzeitig das einzige seiner Gemälde, das eine Signatur trägt: auf dem Majolika-Krug am linken Bildrand sind die Buchstaben »BAEG« zu lesen⁸. Auch qualitativ hebt sich die Tafel von der übrigen Produktion Baegerts ab.

So bezeichnet Annemarie Sprung in ihrer Monographie die Münsteraner Tafel als »die reifste Arbeit Derick Bagerts«⁹. Sie betrachtet sie – trotz gewisser Bedenken – als ein Spätwerk, das *nach* dem Weseler Gerechtigkeitsbild von 1493/94 entstanden sei, da der Maler im Vergleich zu jenem Werk, was die Raumdarstellung betrifft, Entscheidendes hinzugelernt habe. Die zentralen Abschnitte aus Sprungs stilistischer Charakterisierung des Lukas-Bildes (Abb. 2) seien hier zitiert: »Der Bühnenraum wird nicht mehr kastenförmig, parallel zur Bildebene gestellt, sondern schräg in die Tiefe gebaut. Da die Schwellenlinien und die Kontur der Deckenbalken willkürlich auf den Bildrändern ansetzen, wird die Raumdarstellung

⁵ Zu Derick Baegerts, in die Kreuzigungsaltäre integrieren Selbstporträts siehe neuerdings Elisabeth-Maria Baxhenrich-Hartmann, *Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund*, Dortmund 1984, 112–116 und Abb. 101–103. Die Figur in Abb. 104 aus der »Eidesleistung« kann kaum als Selbstbildnis anerkannt werden. Als Geburtsdatum Derick Baegerts wird in der Literatur allgemein »um 1440« genannt. Wenn, wie mit guten Gründen angenommen werden kann, die Fragmente einer großformatigen vielfigurigen Kreuzigung in der Sammlung Thyssen-Bornemisza von dem 1477/78 für die Nikolauskirche in der Weseler Vorstadt Matena gemalten Altar stammen, ist das Geburtsdatum wohl etwas später anzusetzen. Derick Baegert, der sich hier als guter Hauptmann dargestellt hat (Abb. 1), kann aufgrund der jugendlichen Gesichtszüge damals nicht viel älter als dreißig gewesen sein. Zu den fünf Fragmenten des Altars und dessen Datierung siehe Isolde Lübcke, *The Thyssen-Bornemisza collection: Early German painting 1350–1550*, London 1991, Nr. 25–29, S. 122ff.

⁶ E.-M. Baxhenrich-Hartmann (wie Anm. 5) vermutet, Baegert habe einen Teil seiner Lehre in Utrecht absolviert. Joachim Fait (wie Anm. 3, 270) postuliert eine Niederlandreise in den Jahren 1482–84. Die Begründung für die Annahme dieser Reise und ihr Datum steht

jedoch auf schwachen Füßen. Entscheidende direkte Kontakte Baegerts mit der niederländischen Kunst haben zweifellos schon früher stattgefunden. Schließlich haben die Forschungen von Theodor Rensing gezeigt, daß Baegert auch über einen Schüler und Verwandten Beziehungen zu den niederländischen Gebieten hatte. Sein Neffe und Schüler Jan Joest von Kalkar starb 1519 in Haarlem, wo er die Schwester von Bartholomäus Bruyn, selber Sohn eines in Haarlem ansässigen Malers, geheiratet hatte. (Vgl. Theodor Rensing »Neue Funde zur Derick-Baegert-Frage«, *Westfalen* 22 (1937), 242–253, vor allem 251f.)

⁷ Siehe Paul Pieper (Hg.), *Westfälisches Landesmuseum [...] Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*, Münster 1986, Kat.-Nr. 163, S. 333–338 mit guter farbiger Abbildung. Das Werk wurde aus dem Antwerpener Kunsthandel angekauft, wohin es angeblich aus Berliner Privatbesitz gelangte. Die Vermutung Piepers, wonach die Tafel »ursprünglich für den Altar der Malergilde in Baegerts Heimatstadt Wesel bestimmt war«, ist nicht zu belegen.

⁸ Die Signatur wurde 1936 von Theodor Rensing entdeckt. Der letzte der vier Buchstaben ist nicht deutlich zu erkennen.

⁹ Annemarie Sprung, wie Anm. 3, 35.



1. Derick Baegert, Fragment einer Kreuzigung.
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza

entschieden von der Fläche gelöst, und die zahlreichen Überschneidungen der Vertikalen und Horizontalen, denen die vielen Ecken und Kanten genügend Gelegenheit bieten, führen den Blick des

Beschauers folgerichtig in die Raamtiefe hinein. Jedoch kommt eine mathematisch errechnete Perspektive auch hier nicht in Anwendung. [...] Daß trotzdem der Eindruck eines wirklich »lufteerfüllten« Tiefenraums entsteht, liegt daran, daß Bagert gelernt hat [...], stärker auf die atmosphärischen Eigenschaften des optischen Raumes einzugehen. [...] Durch das geöffnete Fenster strömt die Helligkeit in das Gemach ein und bindet die Einzeldinge zu räumlicher Einheit zusammen.« Diese Aussagen korrigiert Sprung jedoch durch einen kritischen Zusatz: »Bagerts kompositorische Schwäche, die einzelnen Raumteile unverbunden nebeneinander zu setzen, ist, wie die Abtrennung des Seitenraumes durch Säule und Rundbogen und durch seine von dem vorderen Bühnenraum abweichende parallele Anordnung zeigt, auch auf dieser Tafel noch nicht überwunden«¹⁰.

Dieses negative Urteil über die Raumstruktur war nur deshalb möglich, weil der Autorin nicht bekannt war, daß in der Münsteraner Tafel bloß das Fragment einer umfassenderen mehrteiligen Komposition vorliegt. Schon 1926 hatte Spaemann auf das Triptychon in der evangelischen Kirche in Stolzenhain hingewiesen, dessen Mittelpaneel der Münsteraner Tafel auch in den Maßen recht genau entspricht (Abb. 4)¹¹. Die Flügel in Stolzenhain zeigen links einen schreibenden Heiligen und rechts eine für die damalige Zeit seltene Szene: den hl. Joseph in Begleitung des Jesusknaben bei seiner Arbeit als Zimmermann. Das Triptychon wurde 1937 in Münster ausgestellt und konnte dort mit dem signierten Werk des Landesmuseums verglichen werden¹². Aufgrund des Vergleichs kam Paul

bemalt waren, in einzelnen Spuren noch festgestellt werden kann. Die Malfläche ist sehr matt und weist viele Fehlstellen auf, die aber – mit Ausnahme der Nasenpartie der Muttergottes – nicht die Inkarnate betreffen. Die Fehlstellen wurden bereits für die Ausstellung von 1937 ohne vorherige Auskittung ausgemalt. Einige wenige sind seitdem dazugekommen. Ende 1991 wurde das Triptychon in den Werkstätten des Westfälischen Landesmuseums erneut konservatorisch betreut. Auf welchem Wege das Triptychon nach Sachsen gelangt ist, kann nicht nachgewiesen werden (mündliche Auskunft von Dr. G. Jászai vom Westfälischen Landesmuseum in Münster).

¹² Die Möglichkeit zu einem direkten Vergleich der beiden Werke hat sich mittlerweile wieder ergeben. Da die

¹⁰ *Ibid.*, 35f.

¹¹ »Ein Altarbild der Gebrüder Dünwege in der Kirche zu Stolzenhain«, *Heimatkalender für den Kreis Schweinitz* 6 (1925), 23f, ohne Autorengabe, während im Katalog der Ausstellung *Der Maler Derick Baegert* von 1937 (wie Anm. 3) und bei Pieper (wie Anm. 7) Spaemann als Verfasser genannt wird. Die Maße des Stolzenhainer Triptychons sind (ohne Rahmen): 116 x 86 cm (Mitteltafel), je 115 x 39 cm (Flügel); die Einzeltafel in Münster mißt 113 x 82 cm. Das Triptychon ist, wie die Tafel in Münster, auf Eichenholz gemalt. Rahmen und Scharniere sind original. Die ursprüngliche Fassung der Rahmen bestand wahrscheinlich aus Blattgold (für die innere Zierleiste) und dem gleichen dunklen Braun, das auf den Rückseite der Flügel, die offenbar nicht figürlich



2. Derick Baegert, Der hl. Lukas malt die Madonna.
Münster, Westfälisches Landesmuseum

Pieper zu dem von der späteren Forschung un-
be-fragt übernommenen Schluß, daß es sich beim
Stolzenhainer Triptychon um eine Werkstattkopie
nach einem Original von Derick Baegert han-
dele, von dem sich in Münster die Mitteltafel erhalten
hab¹³. Eine genaue Untersuchung der Werke in
Münster und in Stolzenhain zeigt jedoch, daß ihr
Verhältnis zueinander komplizierter ist und nur
dann befriedigend erklärt werden kann, wenn man
einen verlorenen Prototyp postuliert, auf den sich
beide beziehen (vgl. Anhang).

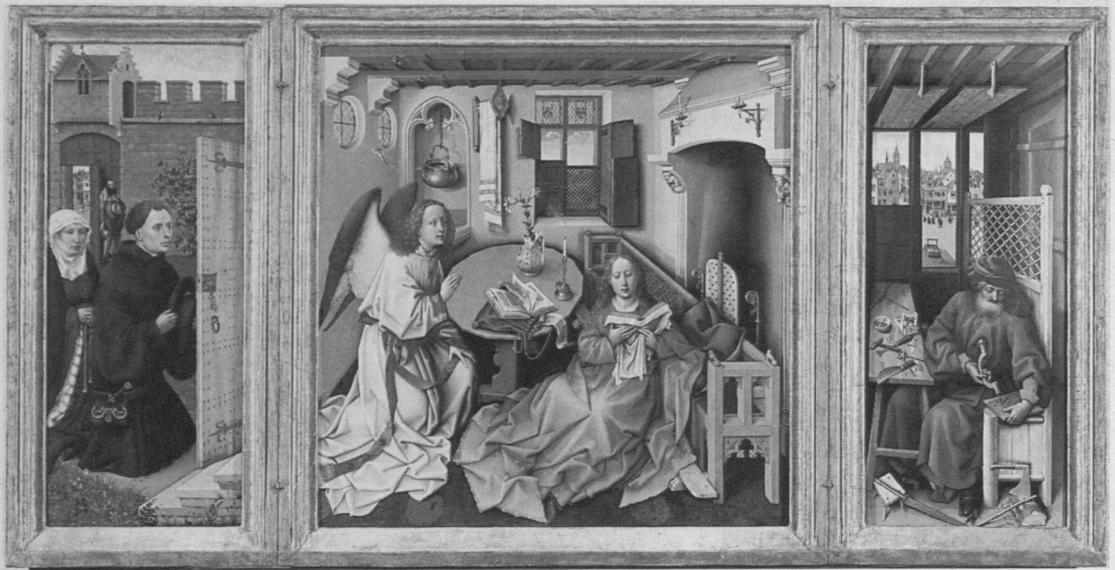
evangelische Kirche in Stolzenhain 1991 wegen Wieder-
herstellungsarbeiten geschlossen werden mußte, wurde
das Triptychon in das Westfälische Landesmuseum ge-
bracht. Bis zu dem für 1993 vorgesehenen Abschluß der
Bauarbeiten in Stolzenhain bleibt das Triptychon neben
der Tafel aus dem Besitze des Landesmuseums in Mün-
ster ausgestellt.

Andererseits muß auch Sprungs Spätdatierung
der Münsteraner Tafel aufgrund der fortgeschrit-
tenen Raumdarstellung, die von den übrigen For-
schern mit Ausnahme von Robert Nissen ebenfalls
übernommen wurde, widersprochen werden. Der
Malstil des Werkes weist eindeutig in die Zeit um
1470¹⁴. Es gibt nur *ein* Gemälde im Gesamtwerk
Baegerts, dessen Raumstruktur mit den Lukasge-
mälden in Münster und Stolzenhain verglichen
werden kann: die Geißelung Christi, in der Aus-
führung zweifellos ein Werkstattprodukt (Abb.

¹³ Paul Pieper, »Der Lukasaltar des Derick Baegert«, *Westfalen* 22 (1937), 233–235.

¹⁴ Robert Nissen (wie Anm. 3), 154: »gleiche Zeit wie die drei übrigen Münsterischen Stücke«. Meiner Meinung nach ist die Lukastafel noch *vor* diesen entstanden.

¹⁵ Siehe Pieper, Katalog Münster (wie Anm. 7), Inv.-Nr. 59 WKV (zur Zeit nicht ausgestellt).



3. Robert Campin, Mérode-Triptychon. New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection

7)¹⁵. Die Analogien in der Gestaltung des Raumes (nach rechts verschobener exzentrischer Augenpunkt, durch eine Säulenarkade abgetrennter Nebenraum links, Stadtausblick rechts) weisen deutlich auf die Komposition der Lukastafeln zurück und zeugen gleichzeitig, da sie viel weniger stringent eingesetzt sind, von einem nur oberflächlichen Verständnis der Vorlage.

Die vollständige Komposition, wie sie in Stolzenhain überliefert ist, besitzt eine zwar außerordentlich komplexe, jedoch völlig kohärente Raumstruktur. Mit der Entdeckung dieses Werkes sind auch die Anklänge an die niederländische Malerei dichter geworden. Die meisten weisen deutlich auf Robert Campin, dessen Mérode-Triptychon (Abb. 3) auf dem rechten Flügel ebenfalls den hl. Joseph bei der Arbeit zeigt¹⁶.

Es hat in der kunsthistorischen Literatur bereits vereinzelt Hinweise darauf gegeben, daß die in Münster und Stolzenhain belegte Komposition keine Erfindung des in Wesel tätigen Derick Baegert sein kann. Carl Georg Heise betrachtete die Münsteraner Tafel in seiner Überblicksdarstellung über die norddeutsche Malerei vorerst als das anziehendste Werk des Meisters, schränkte diese Beurteilung jedoch mit folgender Bemerkung ein: »[...] aber nicht eigene Erfindungsgabe, sondern niederländisches Vorbild hat fast alle Einzelheiten der anheimelnden Bildwirkung bestimmt«¹⁷. Und Wolfgang Pilz stellte in seiner Untersuchung zur Verwendung der Triptychonform in der frühen deutschen Malerei fest, daß der Altar in Stolzenhain mit seinen »genreartigen Seitenszenen« in Deutschland isoliert dasteht¹⁸. Gemäß diesen bei-

¹⁶ In jüngerer Zeit ist die Identität des Meisters von Flémalle mit Robert Campin, dem Lehrer von Rogier van der Weyden, bisweilen – ohne triftige Argumente – wieder in Frage gestellt worden. Auch der Umfang des authentischen Werkes wird – dies zum Teil mit guten Gründen – wieder diskutiert. Der Klarheit halber sei erwähnt, daß ich folgende Werke zum sicheren Bestand aus der frühen Schaffensperiode Campins (vor 1430) zähle: Hl. Johannes (Triptychon-Fragment), Cleveland; Seilern-Triptychon, London; Mérode-Tripty-

chon (ohne linken Flügel), New York. Aus stilistischen Gründen sind auszuschließen: Verkündigung und Vermählung Mariens, Madrid, die jedoch beide auf Kompositionen Campins zurückgehen.

¹⁷ Carl Georg Heise, *Norddeutsche Malerei: Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg*, Leipzig 1918, 46. Heise schreibt dem damaligen Forschungsstand entsprechend die Münsteraner Tafel dem »jüngeren Duenwege« zu.



4. Derick Baegert und Werkstatt, Lukas-Triptychon. Stolzenhain, Evangelische Kirche

den Urteilen wäre Baegert weder für die Gesamtstruktur noch für die Details der Komposition verantwortlich gewesen.

Diese gewichtigen Hinweise darauf, daß Baegerts Tafel in Münster beziehungsweise das Stolzenhainer Triptychon als Kopien nach einer niederländischen Vorlage betrachtet werden müssen, sind in der Forschung nicht aufgenommen worden. Allgemein ist im Zusammenhang mit den beiden Lukas-Gemälden nur die Rede von »Einflüssen« und »Anregungen« der niederländischen Malerei, vor allem jener Rogier van der Weydens, auch wenn bisweilen – gerade mit Bezug auf den Josephsflügel – auf Campin und das Mérode-Triptychon verwie-

sen wird¹⁹. Einer der Gründe dafür mag darin liegen, daß seit 1913 ein Werk von Colijn de Coter (Abb. 6) mit einem verlorenen Lukas-Bild von Robert Campin in Verbindung gebracht wird. Auf dieses Gemälde von de Coter ist deshalb, bevor ich meinen neuen Vorschlag darlegen kann, näher einzugehen.

Vorausgeschickt sei, daß es keinen sicheren Beweis dafür gibt, daß bereits Robert Campin, wie es für zahlreiche bedeutende niederländische Maler nach ihm belegt ist, ein oder mehrere Gemälde mit dem Thema »Der hl. Lukas malt die Madonna« als Geschenk oder im Auftrag für die Kapelle seiner eigenen oder einer fremden Gilde geschaffen hat²⁰.

¹⁸ Wolfgang Pilz, *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutsche Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*, München 1970, 214.

¹⁹ Vgl. Rolf Wallrath im Ausstellungskatalog *Herbst des Mittelalters: Spätgotik in Köln und am Niederrhein*, Kunsthalle Köln, 1970, 51: »Wahrscheinlich ist auch Robert Campin, der sogen. »Meister von Flémalle« für diese Zeichensprache verantwortlich gewesen ...« und Paul Pieper (wie Anm. 7), der auf Campins Mérode-

Triptychon verweist, ohne jedoch einen stilistischen Zusammenhang zu postulieren. Auch in der Einleitung zur Kataloggruppe Derick Baegert verweist Pieper nur auf die »Werke Rogiers van der Weyden«, die Baegert auf Reisen kennengelernt habe. Nur ausnahmsweise wird für einzelne Werke die Möglichkeit erwogen, Baegert habe die ganze Komposition eines niederländischen Malers übernommen, so von Stange (wie Anm. 2), 56 und 59. Joachim Fait (wie Anm. 3) hat aufgezeigt, daß

Das Dokument, wonach man in Tournai für das Seelenheil des berühmten früheren Zunftmitglieds und Sohnes der Stadt, Rogier van der Weyden, eine besonders feierliche Totenmesse hielt und dabei »vor dem hl. Lukas (*devant S. Luc*) Kerzen aufgestellt hat«²¹, beweist nur die Existenz einer Darstellung des hl. Lukas (als Gemälde oder Skulptur) auf dem Altar dieser Gilde im Jahre 1464. Wenn dennoch in der Forschung ein Lukas-Gemälde Robert Campins postuliert wird, so deshalb, weil es in den Niederlanden neben dem von Rogier van der Weyden popularisierten zeichnenden Lukas eine andere Darstellungstradition des hl. Lukas gibt, bei der dieser der Madonna gegenüber an der Staffelei sitzt, und die auf einen offenbar ebenso berühmten, aber verlorenen Archetyp zurückgeht. Die außergewöhnlich innovative Rolle, die Robert Campin im Bereich der Ikonographie gespielt hat, schließt nicht aus, daß er der Erfinder der in den Niederlanden zu Beginn des 15. Jahrhunderts geprägten neuen Darstellungsform war, die den heiligen Maler in der Gegenwart von Maria und Kind, also der neuen realistischen Ästhetik entsprechend diese porträtierend zeigt.

Diese Spekulationen zur möglichen Rolle Campins bei der Entwicklung der Lukas-Darstellung können erklären, weshalb das künstlerisch eher

bescheidene Werk Colijn de Coters in der Literatur eine so starke Beachtung gefunden hat. Das signierte Gemälde ist zuerst von Max Jakob Friedländer, wenn auch nur in allgemeinen stilcharakterisierenden Begriffen, mit dem Meister von Flémalle in Verbindung gebracht worden. Die Tafel erinnerte ihn »nicht so stark an Rogiers klassische Gestaltung dieser Gruppe als an den Flémalle-Meister, nach dessen Vorbilde Zimmertraulichkeit und Helldunkelwirkung mindestens erstrebt sind«²².

Aufgrund dieser Anklänge an den Stil Campins entwickelte Grete Ring in ihrer Dissertation zum altniederländischen Porträt eher beiläufig zwei Hypothesen: (1) daß der Meister von Flémalle *vor* Rogier van der Weyden eine Lukasmadonna gemalt habe, und (2) daß eben dieses Werk in Colijn de Coters Tafel in einer »freien Nachbildung« erhalten sei²³. Diese doppelte Hypothese wurde zuerst von Dorothee Klein in ihrer Studie zur »Lukasmadonna«²⁴ und dann von Erwin Panofsky wieder aufgenommen. Merkwürdigerweise aber machte Panofsky, nachdem er in der Liste der Kopien nach verlorenen Werken Campins »possibly, a ›St. Luke Painting the Virgin‹ reflected in a picture by that great parasite of the past, Colin de Coter« aufgeführt hatte,²⁵ bei der genaueren Be-

die »Kreuzabnahme« im Museum von Stralsund sich eng an ein niederländisches Vorbild anschließt.

²⁰ Dies ist für Rogier van der Weyden (Gilde von Brüssel) wahrscheinlich; belegt ist es für Quentin Massys (Gilde von Antwerpen), Maerten van Heemskerck (Gilde von Haarlem), Jan Gossaert (Gilde von Mecheln), Lancelot Blondeel (Zunftbanner und Gemälde für Gilde von Brügge). Vgl. dazu Dorothee Klein, *St. Lukas als Maler der Maria: Ikonographie der Lukas-Madonna*, Berlin 1933, Anm. 94.

²¹ Georges Hulin de Loo, »Weyden (Rogier de la Pasture), alias Van der«, *Biographie nationale belge*, vol. 27, Brüssel 1938, col. 228.

²² Max Jakob Friedländer, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 29 (1908), 229. Auf dem Gewandsaum der Maria ist zu lesen: COLYN. DE. COTER/PINGIT.ME.IN.BRABANCIA.BRUSELLE. Jeanne Maquet-Tombu, *Colyn de Coter, peintre bruxellois*, Brüssel 1937, 17f hat bemerkt, daß die Angabe des Entstehungsortes (Brabant als Gütesiegel!) den Schluß zuläßt, daß das Werk für den Export bestimmt war. Die Hypothese von Jean Rivière, »Réflexions sur les *Saint Luc peignant la Vierge* flamands; de Campin à Van Heemskerck«, *Jaarboek van het koninklijke museum*

voor schone kunsten, Antwerpen 1987, 75f, wonach Coters Tafel, die genau die gleichen Maße besitzt wie Rogiers Lukas-Tafel, dazu bestimmt gewesen sei, diese in der Kapelle der Brüsseler Gilde zu ersetzen, überzeugt nicht. Das Entstehungsdatum von Coters Werk ist umstritten. Maquet-Tombu, 100, datiert es in die mittlere Schaffenszeit, während C. Périer-d'Ieteren, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Brüssel 1985, 56 überzeugender darin ein Jugendwerk sieht und für ein Datum vor 1493 plädiert.

²³ Grete Ring, *Beiträge zur Geschichte Niederländischer Bildnismalereien im 15. und 16. Jahrhundert* (= *Beiträge zur Kunstgeschichte* N.F. 40), Leipzig 1913, 105, Anm. 1: »Vielleicht stammt eine noch frühere Fassung [des von Rogier van der Weyden gestalteten Themas der Lukasmadonna] vom Meister von Flémalle. Im Original gleichfalls verschollen, dürfte sie uns in freier Nachbildung in einer Tafel des Colijn de Coter in Vieuve vorliegen.«

²⁴ Dorothee Klein (wie Anm. 20), 40.

²⁵ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its Origin and Character*, Cambridge 1953, 175.

sprechung des Werkes aus der doppelten Vermutung Grete Rings eine doppelte Behauptung. Die Existenz eines entsprechenden Gemäldes von Campin wird jetzt fraglos vorausgesetzt und das Verhältnis von de Coters Werk zu dem seiner vermeintlichen Vorlage nicht mehr als »Reflex«, sondern als »Überlieferung« charakterisiert: »In his [d. h. Campins] ›St. Luke‹, transmitted to us through Colin de Coter's picture at Vieuve, the Virgin has deigned to descend to St. Luke's workshop in the flesh«²⁶.

Die Autorität Panofskys hatte zur Folge, daß seither die These, bei Colijn de Coters Tafel handle es sich um eine Kopie eines verlorenen Lukasbildes von Robert Campin, meist unbefragt übernommen wird. So behandelt etwa Gisela Kraut in ihrer Dissertation *Lukas malt die Madonna* Colijn de Coters Werk unter dem Titel »Der Meister von Flémalle«²⁷. Eine Ausnahme macht Jean Rivière, der sich eingehend mit de Coters Tafel auseinandersetzt und deren Verhältnis zu einem möglichen verlorenen Werk Campins kritisch bespricht. Auch Rivière glaubt an die Vorbildrolle Campins für de Coter; von Campins Lukasbild stamme die Grundidee (*idée de base*) für die Tafel in Vieuve; man könne jedoch nicht von einer Kopie im engeren Sinne sprechen wie im Falle des Trinitätsbildes im Louvre²⁸.

Zahlreiche Elemente in der Tafel von de Coter verweisen nach Rivière auf Campin, etwa die Art und Weise, wie die Hauptfiguren in den Vordergrund gesetzt sind, sowie zahlreiche für diesen Maler charakteristische Details (etwa der Kamin, die durch ein Kreuz unterteilten Fenster und Türe, das Stilleben in der rechten oberen Ecke, der mit

der Herstellung von Mausefallen [sic] beschäftigte hl. Joseph). Kompositorische Schwächen und Eigenheiten würden jedoch anzeigen, daß der Maler sich von seiner Vorlage deutlich entfernt habe, etwa die unsichere Lage des Kindes auf dem Schoße der Mutter, das Fehlen der sonst bei Campins Innenräumen üblichen niederen Zimmerdecke. Rivière vermutet, daß es sich bei Campins Original um ein Triptychon gehandelt habe, und wagt sogar eine zeichnerische Rekonstruktion des Werkes (Abb. 5): der hl. Joseph nimmt – wie im Mérode-Triptychon (Abb. 3) – auf dem rechten Flügel Platz; Lukas wird in den linken Flügel gesetzt, wobei der Autor selber bemerkt, daß in dieser Stellung wohl zu wenig Platz für die Staffelei bliebe.

Vieles an dieser Rekonstruktion mutet willkürlich an, etwa die Vertauschung der Plätze des Malers Lukas und der Madonna oder die Lage des Kindes am Boden (nach dem Vorbild von Campins Geburtsdarstellung in Dijon). Problematisch aber ist vor allem die Art und Weise, wie Rivière und andere Forscher vor ihm die campinesken Elemente im Werk de Coters gewichten. Es fällt auf, daß viele davon, wie der Kamin mit dem leeren Kerzenhalter, der Konvexspiegel, die aus einem Buch hervorquellende Schriftrolle und der löcherbohrende hl. Joseph, in der Zeit um 1500 bereits allseits beliebte Versatzstücke geworden sind, deren Existenz keinesfalls den Schluß zuläßt, es würde dem Werk, in denen sie auftreten, eine Komposition Robert Campins zugrundeliegen, in denen diese bereits in ähnlicher Anordnung vorkommen²⁹.

Das Motiv des hl. Joseph zum Beispiel, der mit einem Drillbohrer Löcher in ein Brett bohrt,

²⁶ *Ibid.*, 254. Vgl. zur Frage des Verhältnisses von Colijn de Coters Tafel zu Campin auch die Ausführungen bei Colin T. Eisler, *Les primitifs flamands des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle*, vol. 4: *New England Museums*, Brüssel 1961, 85.

²⁷ Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna: Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986, 27ff.

²⁸ Jean Rivière (wie Anm. 22), 28. Das Trinitäts-Triptychon de Coters, von dem im Louvre das Mittelbild und der mit einem Fragment vom verlorenen linken Flügel ergänzte rechte Flügel erhalten sind, ist eine Kopie nach einem auch sonst sehr häufig kopierten Original im Stile

Robert Campins. Von der Urfassung hat sich die Mitteltafel in Löwen wahrscheinlich im Original erhalten. Abb. bei Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Bd. 2, Brüssel 1967, Nr. 71a, plate 99. Die Komposition ist zweifellos ein Pastiche nach verschiedenen Werken Campins und kann entgegen der üblichen Meinung nicht von diesem selbst stammen.

²⁹ Kritisch zu diesem Verfahren hat sich bisher, soweit ich sehe, nur Henri Pauwels, »Naar aanleiding van een gravure naar Quinten Metsys«, *De gulden passer* 53 (1975), 248–262, dort Anm. 28, S. 259, geäußert: »De aanwezigheid van Flémalleske elementen in de *Lukas-Madonna* von Colijn de Coter te Vieuve [...], lijkt ons



5. Rekonstruktion eines Lukas-Triptychons von Robert Campin (Jean Rivière)

stammt aus dem Mérode-Triptychon (Abb. 3), wo es in die theologische Gesamtaussage des Werkes präzise integriert ist. Das Löcherbohren hat dort den Status einer »Ersatzhandlung«, die anzeigen soll, daß der Nährvater Jesu – er ist von Marias Wohnraum durch eine geschlossene Mauer getrennt – mit dem Ereignis der Menschwerdung Christi nichts zu tun hat. Dieses Verständnis des Motivs scheint auch noch, wie es Josephs räumliche Absonderung von Mutter und Kind anzeigt, de Coters Werk zugrunde zu liegen, auch wenn das Motiv im dortigen thematischen Kontext weniger stark motiviert ist³⁰.

Vergleicht man die in Stolzenhain überlieferte Komposition aus der Werkstatt Derick Baegerts (Abb. 4) mit der Tafel de Coters (Abb. 6), wird sofort klar, daß das Stolzenhainer Triptychon viel eher den Anspruch erheben kann, einen verlorenen Lukasaltar von Robert Campin im Sinne einer Kopie wiederzugeben. Es überrascht vorerst, daß in Stolzenhain einige der von Jean Rivière für Campins Archetyp postulierten Elemente realisiert sind, so die Triptychonform und die niedere Decke. Aber auch die für Campins Innenraumdar-

hiervoor geen afdoende bewijs«. Aufschlußreich ist Friedrich Gorissen, *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve: Analyse und Kommentar*, Berlin 1972, 965–997, wo die flemallesken Versatzstücke für die Miniaturen dieser Handschrift systematisch zusammengestellt sind.

³⁰ Zur Begründung dieser Interpretation des Motivs und

stellungen charakteristischen Stilelemente, die Friedländer in de Coters Tafel in Spuren festmachen konnte, nämlich »Zimmertraulichkeit und Helldunkelwirkung«, sind viel deutlicher wahrzunehmen. Es wäre schließlich ein leichtes, für den Stolzenhainer Altar ebensoviele campineske Motive aufzuzählen wie für de Coters Werk. Erwähnt seien etwa, um nur den Josephsflügel in Betracht zu ziehen: der Drillbohrer, Josephs Trippenschuhe und der dreibeinige Hocker im Vordergrund.

Isolierte Wiederholungen von Motiven können jedoch für die Kopienkritik – wie erwähnt – nicht entscheidend sein. Differenzen zählen ebensosehr. Die Tatsache, daß die Josephsszene gegenüber dem Mérode-Triptychon in kreativer Weise neu gestaltet ist, spricht eher für die Autorschaft eines notorischen Erfinders wie Campin als eine Motivwiederholung, wie de Coters Bild sie zeigt. Selbst Campins »Realismus«, Zeugnisse seiner ungewöhnlichen Beobachtungslust gegenüber den Dingen des Alltags, ist – gerade beim Josephsflügel (Abb. 10) – sehr deutlich erfahrbar. Ich möchte nur auf die charakteristische Wiedergabe des Hackklotzes hinweisen, der dem Zimmermann als Arbeitsgrundlage dient: auf die dem Baumstrunk noch anhaftende Rinde, die oben abgeblättert ist, den Spalt, der aufklafft, ohne die Rinde aufzureißen, auf die frischen Holzspäne, die eben aus der Kerbe gefallen sind, die Joseph in den Ast gehauen hat. Einige Elemente der Gestaltung in der Münsteraner Tafel und im Stolzenhainer Triptychon sind hingegen für Baegerts eigenhändige Arbeiten und seine Werkstattprodukte charakteristisch, so etwa einzelne Gesichtstypen und vor allem der bisweilen ungelenke, harte Draperienstil mit den röhrenartigen Wülsten.

Entscheidend für eine mögliche Zuweisung der Komposition an Robert Campin sind jedoch nicht einzelne Motive und Darstellungskonventionen. Es geht um die Frage, ob dem Werk als Ganzem die

einer Kritik der bisherigen Deutungsvorschläge des Objektes in Josephs Händen siehe F. Thürlemann, »Der Blick hinaus auf die Welt: zum Raumkonzept des Mérode-Triptychons von Robert Campin«, in: P. Fröhlicher et alii (Hg.), *Espaces du texte: recueil d'hommages pour Jacques Geninca*, Neuchâtel 1990, 383–396, bes. 386ff und Anm. 19.



6. Colijn de Coter, Der hl. Lukas malt die Madonna. Vieure, Kirche

gleiche ästhetische Konzeption zugrundeliegt, die auch die eigenhändigen Werke Campins trägt. Um diese Frage abzuklären, möchte ich die komplexe Raumstruktur des Stolzenhainer Triptychons und die Symbolisierungsprozesse, das heißt die Art und Weise, wie die dargestellten Dinge der Welt als Bedeutungsträger eingesetzt werden, genauer untersuchen. Anschließend soll das Verhältnis zu anderen Werken der altniederländischen Malerei näher bestimmt werden, von denen einige bereits hypothetisch mit einem verlorenen Lukasgemälde Campins in Verbindung gebracht worden sind.

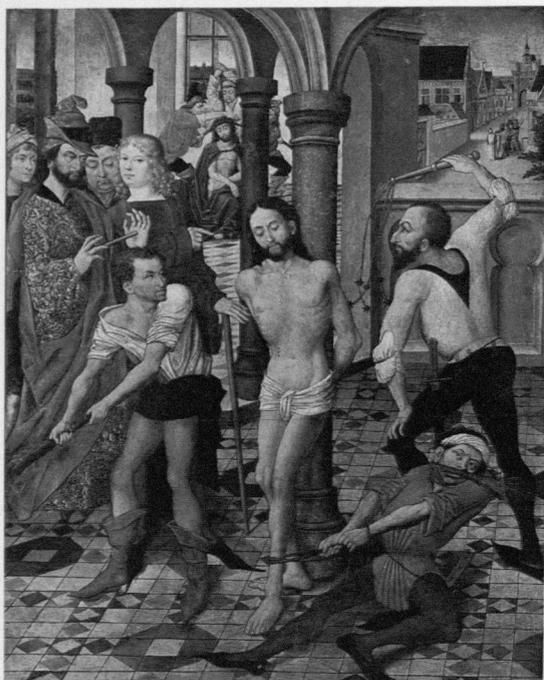
Die Möglichkeit einer stringenten genealogischen Vernetzung mit diesen Werken kann als Kontrolle der zuvor entwickelten These von der Autorschaft Campins dienen.

Ein ikonographisches Problem ist vor der Analyse abzuklären: die Bestimmung der Figur auf dem linken Flügel des Stolzenhainer Triptychons (Abb. 9). In der ältesten Besprechung des Werkes hat Spaemann³¹ darin den hl. Dominikus gesehen. Im Katalog der Baegert-Ausstellung von 1937 wird dieser Vorschlag mit Recht zurückgewiesen³². Die Figur wird dort als Evangelist Johannes gedeutet

³¹ Wie Anm. II.

³² Das Hündchen zu Füßen des Heiligen ist braun-weiß statt schwarz-weiß gefleckt und es fehlt ihm, wie es beim Attribut des Gründers des Dominikanerordens der Fall

wäre, auch die brennende Fackel im Maul. Gegen eine Identifikation mit dem hl. Dominikus sprechen schließlich das Fehlen der Tonsur und die rot-grünen Kleider des Heiligen.



7. Derick Baegert (Werkstatt), Geißelung Christi. Münster, Westfälisches Landesmuseum (Depot)

und zwar aufgrund einer gewissen Ähnlichkeit mit einer gesicherten Darstellung dieses Heiligen durch Baegert. Ungewöhnlich und schwierig zu erklären ist jedoch bei dieser Identifikation der Ersatz des traditionellen Evangelistensymbols, des Adlers, durch einen Hund, zumal im gleichen Triptychon der Evangelist Lukas zusammen mit seinem Symboltier, dem Ochs, dargestellt ist³³. Es ist darauf hinzuweisen, daß das ikonographi-

sche Schema, nach dem der linke Flügel gestaltet ist, auch bei der Darstellung von alttestamentlichen Propheten Anwendung findet. Es ist deshalb in Erwägung zu ziehen, ob mit der Figur auf dem linken Flügel nicht der unter den Großen Propheten üblicherweise als bartloser Jüngling dargestellte Daniel gemeint sein könnte. Die von Löwen getragene salomonische Säule neben dem Schreiber paßt nur zu einer Figur des Alten Testaments und könnte, falls Daniel gemeint ist, gleichzeitig als indirekter Verweis auf die Episode in der Löwengrube dienen. In beiden Lesarten aber – Prophet oder Evangelist – wäre das Hündchen nicht als persönliches Attribut des schreibenden Heiligen aufzufassen, sondern als Vorläufer des von Patrik Reuterswärd untersuchten Motivs des Hundes als Gesellschafter des Humanisten in seinem Studio³⁴.

Beigefügt sei ein Wort zu dem im Profil dargestellten Kopf des hl. Lukas, der auf der von Baegert signierten Tafel (Abb. 14) mit außerordentlicher Virtuosität, auf dem Stolzenhainer Triptychon (Abb. 4) etwas schwächer gemalt ist. Der auffallend charakteristische Kopf ist schon als Porträt betrachtet worden³⁵. Es kann sich jedoch nicht um ein Selbstporträt des Malers Derick Baegert handeln, wenn man die Figur, die regelmäßig in seine Kreuzigungsdarstellungen mit Blick auf den Betrachter eingefügt ist (vgl. Abb. 1), als eine Selbstdarstellung auffaßt. Es wäre höchstens möglich, daß Baegert das Porträt eines ihm bekannten Malers, etwa im Sinne einer Hommage, in Abwandlung seiner Vorlage neu eingesetzt hätte. Es fällt jedoch auf, daß sich die gleichen markanten Ge-

³³ Es fällt auf, daß der Maler auf dem linken Flügel des Triptychons (Abb. 9) mit dem Zusammenstellen einer Vielzahl mehr oder weniger wilder Tiere von unterschiedlichem Realitätsstatus auf engem Raum spielt: gleich oberhalb des lebenden Hündchens erscheinen die zwei kleinen, in Erz gegossenen salomonischen Löwen als Säulenträger, neben ihm in den Ständer des Schreibpultes geschnitzt, die stilisierte Fratze eines Wolfes oder Hundes.

³⁴ Patrik Reuterswärd, »The Dog in the Humanist's Study«, in: P. R., *The Visible and Invisible in Art*, Wien 1991, 206–255. Reuterswärd zitiert 217 eine Stelle aus den *Hieroglyphica* des Horapollo, wo von den alten Ägyptern gesagt wird, sie hätten u. a. dann einen Hund gezeichnet, wenn sie einen »heiligen Schreiber oder Propheten« anzeigen wollten (Horapollon's Schrift ist jedoch erst 1419

entdeckt und 1505 in Venedig gedruckt worden). Es ist auch nicht auszuschließen, daß die Figur auf dem linken Flügel gegenüber der Vorlage verändert wurde, um sie der Dedikation des Altares, für den die Triptychonkopie bestimmt war, anzupassen. Jedenfalls würde die kleine Szene im Hintergrund des linken Flügels mit dem Boot, das an Land gezogen wird und in dem sich ein Mann in rotem Mantel und offenbar ein weißgekleideter Engel als Reisebegleiter befindet, besser zum Evangelisten Johannes (Anspielung an die Reise zur Insel Patmos?) passen. Es fällt auf, daß der Engel auf dem linken Flügel im Gegensatz zum Farbenreiber auf der Mitteltafel keine Flügel trägt, was ein Indiz dafür sein könnte, daß diese Szene vom Kopisten neu geschaffen wurde.

³⁵ So von Dorothee Klein (wie Anm. 20), 52: »Lukas' Kopf läßt auch ein Porträt vermuten.«

sichtszüge – lange Adlernase, spitz hochgezogene Augenbrauen, dicke Unterlippe, prägnantes Doppelkinn, eckige und gleichzeitig fleischige Gesichtsförm – in anderen seiner Werke wiederfindet, so mehrfach bei Nebenfiguren auf den Fragmenten der großen Kreuzigung in der Sammlung Thyssen-Bornemisza (vgl. Abb. 1)³⁶. Es scheint mir deshalb wahrscheinlicher, daß keine Porträtabsicht vorliegt und Baegert nur die »jüdischen« Züge des Lukas-Kopfes unterstreichen wollte. Eine genauere Vorstellung von den Gesichtszügen in Baegerts niederländischer Vorlage mag die meiner Meinung nach ebenfalls auf diese zurückgehende Holzsulptur des hl. Lukas im Reichsmuseum in Amsterdam vermitteln (Abb. 19).

Das Triptychon in Stolzenhain (Abb. 4) erscheint als ein ungewöhnlich reiches Zusammenspiel verschiedenster räumlicher Register, das – wenn ein Vergleich mit der Musik erlaubt ist – in seiner Komplexität und Stringenz mit einer bachschen Fuge verglichen werden kann. Die komplexe Raumstruktur ist jedoch nicht malerischer »Selbstzweck«³⁷, sondern präzise kalkulierte Ordnung im Dienst der Bildaussage und kann zu den Höchstleistungen der abendländischen Malerei in diesem Bereich gezählt werden.

Die Tafeln des Triptychons zeigen zusammen eine perspektivisch einheitlich aufgefaßte, wenn auch nicht geometrisch präzise konstruierte Szene, genauer: sie zeigen einen einzigen Raum mit vielen Aus- und Durchblicken, der von einem impliziten Betrachterstandpunkt aus wahrgenommen ist, der gegenüber der Mittelachse des Triptychons stark nach rechts verschoben ist. Die Orthogonalen des dargestellten Raumes treffen sich im rechten Flügel, etwas unterhalb des Landschaftshorizonts im Bereich des vorderen Torbogens. Dieser seitlich eingesehene dargestellte Raum aber, der alle Hauptfiguren – Joseph mit dem Jesusknaben, den Maler Lukas gegenüber der Madonna und den Propheten – birgt, besitzt einen merkwürdig kompositen Charakter: in der linken Hälfte des Triptychons hat man es mit einer *herrschaftlich-sakralen* Säulenarchitektur zu tun, in der rechten Hälfte mit



8. Domenico di Bartolo, Demutsmadonna, 1433. Siena, Pinacoteca Nazionale

einem *bürgerlich-profanen* Interieur. Daß trotz dieser Differenzierung in zwei gegensätzliche architektonische Register ein einheitlicher Raumeindruck bewahrt bleibt, resultiert aus einem genau kalkulierten Einsatz der gestalterischen Mittel. Die von rechts eingesehene seitliche Begrenzung des Raumes wird in ihrem Verlauf verwandelt: rechts ist sie die Seitenwand einer bürgerlichen Wohnstube mit einem viergeteilten Fenster, das oben eine Rautenverglasung und Holzläden, unten Fensterflügel mit Butzenscheiben aufweist. Dann aber wird die Mauer geöffnet und in eine Säulenarkade überführt, indem auf Fenster verzichtet und die Brüstungsmauer immer tiefer hinuntergeführt wird, bis diese auf dem linken Flügel ganz ver-

³⁶ Siehe Isolde Lübecke (wie Anm. 5).

³⁷ Annemarie Sprung (wie Anm. 3), 35.



9. Derick Baegert oder Werkstatt,
Lukas-Triptychon, linker Flügel (Det. aus Abb. 4).
Stolzenhain, Evangelische Kirche

schwunden und zu einer bloßen Bodenmarkierung geworden ist.

Die bürgerliche rechte Triptychonhälfte erscheint in sich relativ abgeschlossen, weil der Augenpunkt der Darstellung so gewählt ist, daß die Balkendecke einerseits in der rechten oberen Ecke des Triptychons, andererseits in der Mitte der Mitteltafel endet. Der rechte Flügel und die rechte Hälfte der Mitteltafel ergeben zusammen einen puppenstubenartigen Kastenraum der Art, wie er in der Mitteltafel des Mérode-Triptychons (Abb. 3) vorgebildet ist. Die relative Abgeschlossenheit der bürgerlich-profanen rechten Triptychonhälfte wird dabei durch die analoge Gestaltung und axial-symmetrische Disposition der beiden fenstergeöffneten Seitenwände sowie die Spiegelung des rechten Fensters in dem am linken Fensterkreuz angebrachten Konkavspiegel noch unterstrichen. Der relativen räumlichen Abgeschlossenheit der rechten bürgerlichen steht die Offenheit der herrschaftlichen linken Triptychonhälfte gegenüber. Weil die Balkendecke nur bis in die Mitte der Mitteltafel eingesehen werden kann, scheint der dargestellte Raum in dem Augenblick, wie er ins sakral-herrschaftliche Register überführt wird, gleichsam im Betrachtterraum aufzugehen. Wie die beiden Säulen der linken Seitenwand architektonisch überbrückt sind, wird im Bild nicht gezeigt, kann jedoch über die dreifache Bogenöffnung der Arkadenterrasse im Mittelgrund der linken Triptychonhälfte *per analogiam* erschlossen werden. Die Dreierarkade ist es auch, die der offenen linken Bildhälfte die nötige Kohärenz gibt und dem axial-symmetrisch gestalteten bürgerlichen Bereich ein optisches Gegengewicht entgegensehlt³⁸.

³⁸ Als einziger hat bisher Géza Jászai das Ungewöhnliche der räumlichen Inszenierung erkannt und mit Bezug auf die Münsteraner Tafel kurz beschrieben: »Der doppelte Charakter (offen/geschlossen – Halle/Kastenraum) des dargestellten Raumausschnittes ist nur durch seine Sinnbezüge zu erklären [...].« Siehe G. J., »Im Hinblick des Malers: Notizen zu Derick Baegerts Altarbild ›Der Evangelist Lukas malt die Muttergottes‹«, *Das Kunstwerk des Monats*, Westfälisches Landesmuseum, Münster 1986 (Juni), unpaginiertes Faltblatt. Die starke Differenz, mit der in der perspektivischen Wiedergabe die beiden rechtwinklig zueinander stehenden Wände behandelt werden, erscheint dem heutigen Betrachter fast

Die Architektur des herrschaftlich-sakralen Bereichs setzt die bürgerlich-profane Architektur als Ansatz- und Ausgangspunkt voraus. Sie *transzendiert* sie aber, indem sie sie sowohl horizontal über die linke Begrenzung des Triptychons als auch nach vorne – entlang der perspektivischen Konstruktionslinien – über die ästhetische Grenze hinaus quasi ins Unendliche weiterführt. Es liegt hier die einmalige Form einer die Bildfläche überschreitenden Raumdarstellung vor, wie sie anscheinend in keinem anderen Werk der frühneuzeitlichen nordischen Malerei, auch nicht in den für ihre gewagten Raumexperimente bekannten Werke Jan van Eycks, realisiert ist.

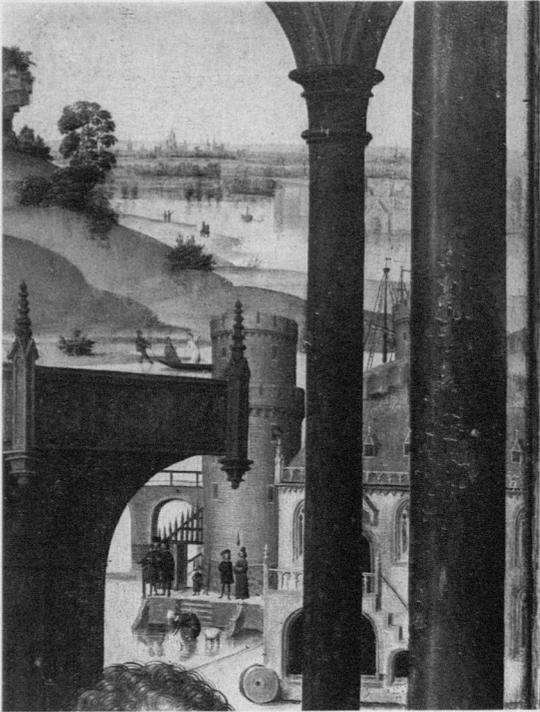
Es fällt auf, daß die beiden vorderen Säulen, die die gleiche Wand tragen, auf unterschiedlichen Sockeln stehen, von denen jeweils ein anderer markanter Teil in Gold oder Gelbguß gearbeitet ist. Diese Differenzierung verlangt eine symbolische Deutung. Aufgrund des bereits Gesagten liegt es nahe, die Säulenarchitektur der linken Triptychonhälfte als Darstellung der *ecclesia*, der »Kirche« im theologischen Sinne, aufzufassen. Da die linke Säule durch zwei (von vier?) den Sockel tragende Löwen als »salomonisch« charakterisiert ist, die rechte Säule aber räumlich Maria mit dem Jesuskind zugeordnet ist, versinnbildlicht das ungleiche Säulenpaar zweifellos das Alte und das Neue Testament als die beiden Stützen der *ecclesia*³⁹. Dadurch, daß bei der linken Säule der unterste Teil, der Sockel, in Metall gearbeitet ist, bei der

gewalttätig: während die linke seitliche Wand einer starken Verkürzung unterworfen ist, wird die Rückwand bildparallel dargestellt und bleibt geometrisch unverändert. Der gleiche betonte Unterschied bei der perspektivischen Wiedergabe zweier rechtwinklig aneinandergrenzenden Wände, den die Maler sonst zu kaschieren versuchen, findet sich auch in der Wiedergabe des Geburtsstalles in Campins Anbetung der Hirten (Dijon, Musée des Beaux-Arts). Dort ist die seitlich eingesehene vordere Öffnung des Stalles ebenfalls stark verkürzt dargestellt, während die Türöffnung der Rückwand, durch die die Hirten in den Raum schauen, parallel zum Bildrahmen ausgerichtet ist.

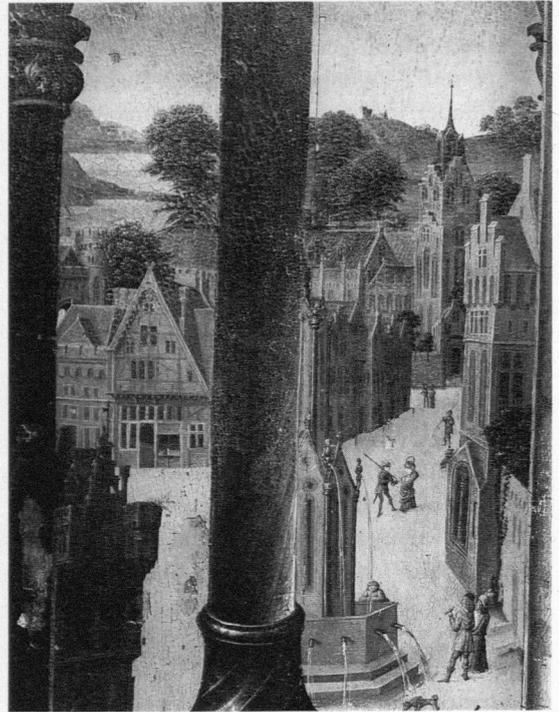
³⁹ In einem Psalterium aus dem 13. Jahrhundert wird Maria ausdrücklich als *columna novi testamenti* angesprochen. Siehe Guido M. Dreves, *Gereimte Psalterien des Mittelalters*, 2. Folge (= *Analecta hymnica medii aevi* 36), Leipzig 1901, 21.



10. Derick Baegert oder Werkstatt, Lukas-Triptychon, rechter Flügel (Det. aus Abb. 4). Stolzenhain, Evangelische Kirche



11. Derick Baegert oder Werkstatt, Det. aus Abb. 9.
Stolzenhain, Evangelische Kirche



12. Werkstatt von Derick Baegert, Det. aus Abb. 4.
Stolzenhain, Evangelische Kirche

rechten jedoch die auf einen hohen Säulenstuhl gesetzte Basis, wird die hierarchische Differenz zwischen den beiden Epochen des Alten und des Neuen Bundes veranschaulicht⁴⁰.

Zur eben besprochenen Zweiteilung der dargestellten Welt in einen herrschaftlich-sakralen und einen bürgerlich-profanen Bereich tritt eine weitere, feinere Unterteilung hinzu. Den vier Figuren, bzw. Figurenpaaren des Vordergrundes ist jeweils ein anderer charakteristischer Ausblick in den Bildgrund zugeordnet: hinter dem hl. Joseph mit dem Jesusknaben ist die Rückwand des Raumes vollständig geöffnet und erlaubt einen direkten Zugang auf die Straße am Stadtgraben, die durch

das von Rundtürmen flankierte Stadttor nach rechts aus dem Bild hinaus verschwindet (Abb. 10, 13); hinter dem Maler Lukas gibt eine geöffnete Tür Einblick in eine Hinterstube, in der ein dienstbeflissener Engel anstelle eines Gesellen die Farben reibt und der hl. Joseph lesend sich vor dem Kamin niedergelassen hat; hinter Maria mit dem Kind gibt die Bogenöffnung den Blick auf einen brunnengeschmückten Platz in der Stadt frei, an dessen Ende ein Kirchturm aufragt (Abb. 4, 12); hinter dem Propheten schließlich erblickt man das andere Ende der Stadtbefestigung beim Hafen, der sich auf eine weite Flußlandschaft hin öffnet (Abb. 9, 11). Die Landschaftsveduten stellen durch die Schilde-

⁴⁰In der Münsteraner Tafel ist kein Teil der Säule hinter der Madonna in Metall gearbeitet. Es ist dies ein erneuter Beweis dafür, daß dieses, von Baegert signierte Werk kein Fragment ist, sondern als Teilkopie des ursprünglichen niederländischen Triptychons konzipiert wurde. Isoliert hätte die metallene Basis der Vorlage keinen Sinn ergeben. Zwei Säulen, die von je einem Löwen getragen werden und deren metallene Basen wie in

Stolzenhain gedreht sind, erscheinen – ohne erkennbaren ikonographischen Zusammenhang – auf der Mitteltafel eines Triptychons mit einer Pietà-Darstellung, die Derick Baegert unter Beteiligung seines Sohnes Jan zugeschrieben wird. Siehe Ernst Günther Grimme, *Das Suermondt-Museum (= Aachener Kunstblätter, Heft 28)*, Aachen 1963, Nr. 126, 233f.



13. Derick Baegert oder Werkstatt. Det. aus Abb. 10. Stolzenhain, Evangelische Kirche

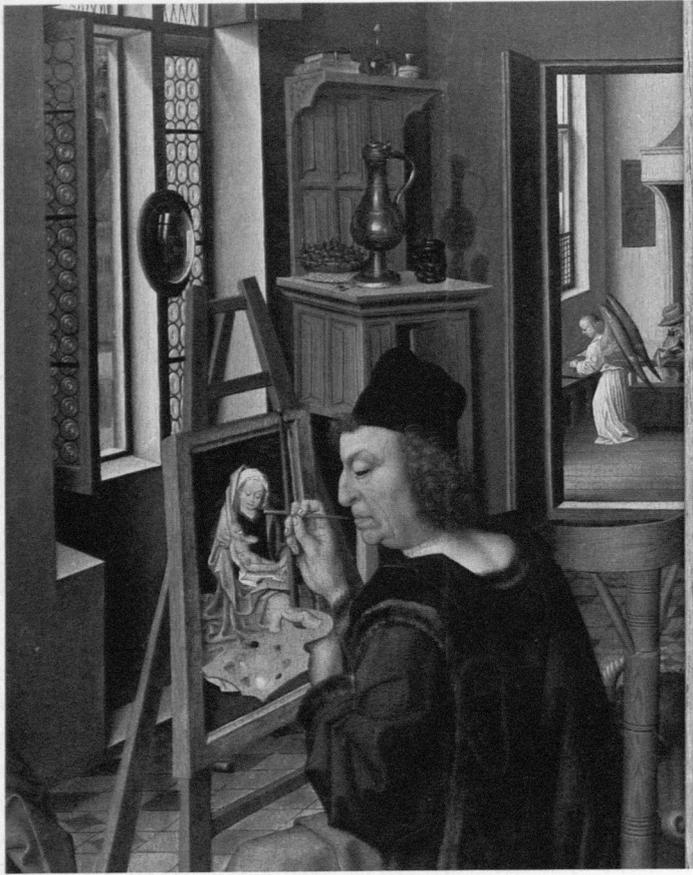
nung dreier charakteristischer Quartiere einer zeitgenössischen Stadt zusammen die Lebenswelt dar, aus der der Gläubige herausgetreten war, wenn er zum Zweck der Andacht vor dem Triptychon niederkniete⁴¹.

Es ist nun aufschlußreich, daß das Verhältnis zwischen den Hauptfiguren auf jeder der beiden Triptychonhälften und dem Bildgrund mit der Darstellung der Alltagswelt unterschiedlich gestaltet ist. Während der profane Bereich der rechten Hälfte über die geöffnete Rückwand im Josephsflügel mit der profanen Lebenswelt des Bildgrundes direkt verbunden ist, ist der sakrale Bereich der linken Bildhälfte von ihr konsequenterweise durch einen leeren Nebenraum und den Kanal, der hinter der Arkadenterrasse durchläuft, deutlich abge sondert.

⁴¹ Zum Sinn der Veduten in den Bildgründen bei Campin und Jan van Eyck siehe F. Thürlemann (wie Anm. 30), 392f.

In meiner Analyse der Raumstruktur habe ich bisher das Register der dargestellten Welt allein berücksichtigt. Dieses tritt jedoch mit der Triptychongliederung des Werkes in ein komplexes kontrapunktisches Wechselspiel. Dem kohärenten simulierten Raum mit seiner Unterteilung in zwei gegensätzliche Sinnbereiche ist – wie eine dreifache Bühneneinfassung – das Rahmenwerk des Triptychons vorgeblendet. Für die Interpretation des Werkes ist dieses Zusammenspiel von Zweier- und Dreierhythmus von entscheidender Bedeutung. Das Rahmenwerk des Triptychons sondert in der Mitteltafel einen hierarchisch dominanten Ort aus, in dem die beiden gegensätzlichen Bereiche, der herrschaftlich-sakrale und der bürgerlich-profane, einander begegnen und miteinander vermittelt werden, während die Flügel in ihrer Randstellung die konträren Sinnbereiche jeweils rein vertreten.

Die Vermittlung, die im Zentrum stattfindet, macht den eigentlichen Sinn der dargestellten Szene aus. In der Begegnung zwischen dem Maler Lukas und der Madonna im Akt der malerischen Darstellung begegnen sich das Irdische und das Göttliche. Dynamisch ausgedrückt heißt dies: im Lukas-Triptychon, wie es in der Kopie in Stolzenhain überliefert ist (Abb. 4), wird der Prozeß des Malens – unterstützt durch die Fluchtung des simulierten Raumes nach rechts – als Hinüberführen des Sakralen in die profane Lebenswelt gedeutet. Das Auge des Malers spielt dabei – vor der Hand – die entscheidende Rolle als Instrument der Transformation: Die bereits vollendete Tafel mit der *Demutsmadonna* in Ganzfigur auf der Staffelei des hl. Lukas erscheint trotz der Schrägstellung des Bildträgers als eine genaue proportionale Reduktion der »wirklichen« Madonna vor ihm. Das Auge des Malers ist der Ort, in dem die Linien zusammenfließen, die jeweils zwei sich entsprechende Punkte der dargestellten Realität und des dargestellten Gemäldes miteinander verbinden (vgl. Abb. 2). Das Dispositiv der Mimesis, das Urbild und Abbild systematisch aufeinander bezieht, wird so für den Betrachter zu einem Beweis für die Wahrhaftigkeit des Andachtsbildes, zu einer »*demonstratio sacra*« der Entstehung des wahren Bildes



14. Derick Baegert, Der hl. Lukas malt die Madonna
(Det. aus Abb. 2). Münster, Westfälisches Landesmuseum

(Christi und Mariens)«, um die Formel Géza Jászais wieder aufzunehmen⁴².

Die Triptychonform mit den hierarchisch und oppositiv einander zugeordneten Bildteilen gibt Anlaß, die auf den drei Tafeln dargestellten Figuren miteinander in Bezug zu setzen (Abb. 4). So sind der mit aufmerksam vorgerecktem Kopf sitzende Maler Lukas und der gebeugt stehende Zimmermann Joseph nach dem Schema der translateralen Symmetrie einander zugeordnet. Beide arbei-

ten zudem mit einer ganz ähnlichen Haltung der Arme und Hände. Im gleichen profanen Teil des Raumes niedergelassen gehören beide, der Zimmermann Joseph und der Maler Lukas, zur Welt der Handwerker. Wie Lukas ist auch Joseph bei seiner Arbeit nicht allein: auch er hat Christus als sein Gegenüber, jetzt aber bereits als jugendlichen Helfer, der ihm mit der Meßlatte das Maß für das zu bearbeitende rohe Holzstück vorgibt. In dieser Szene, die auch in einer im dritten Viertel des

⁴² Géza Jászai (wie Anm. 38). In der schwächeren Stolzenhainer Fassung ist das Phänomen der proportionalen Reduktion weniger klar wahrzunehmen. Die proportionale Reduktion hat natürlich, auch wenn sie hier ebenfalls auf einen »Augenpunkt« bezogen ist, mit dem perspektivischen Verfahren, wie es Alberti 1435 im

Traktat *De pictura* schriftlich niedergelegt hat, nichts zu tun. Die Leistung des perspektivisch konstruierten Bildes (definiert als Durchschnitt durch die Sehpyramide) besteht darin, das flächige Bild zur dreidimensionalen Wirklichkeit in einen geregelten Bezug zu setzen.

15. Jahrhunderts entstandenen Holzskulptur mit der Heiligen Familie dargestellt ist (Abb. 20), scheint der Jesusknabe eine komplexe Rolle zu verkörpern: jene des Menschensohnes, der bei seinem Nährvater willig in die Lehre geht, und gleichzeitig jene des Schöpfergottes, des *deus faber*, der den Dingen der Welt das richtige Maß verleiht.

Der Maler Lukas ist aber auch mit dem Propheten auf dem entgegengesetzten linken Flügel in Bezug gesetzt. Fast im gleichen Abstand von der Madonna sitzen die beiden, in spiegelsymmetrischer Gegensätzlichkeit angeordnet, einander gegenüber. Beide arbeiten – der eine mit Feder und Messer, der andere mit Pinsel, Palette und Malstock – auf einer rechteckigen Holzplatte; das eine Mal ist diese quer-, das andere Mal hochgestellt. Wie der Maler hat auch der Prophet die Aufgabe, das Göttliche den Menschen zu vermitteln. Doch anders als der Maler benötigt jener kein körperliches Gegenüber als »Modell«; im sakralen Raum niedergelassen horcht er auf die Stimme Gottes und schreibt das Gehörte direkt nieder. Der Maler hingegen ist Bewohner der profanen Welt und von den Dingen des Alltags umgeben. Dennoch ist er dem Verkünder des göttlichen Wortes nicht gänzlich unterlegen. Denn nur *er* ist fähig, das Göttliche als anschauliche Präsenz in die Welt der Menschen hinüberzuführen. Das Andachtsbild ist ganz Teil der profanen Welt und hat dennoch seinen Ursprung und seine »Bezugsgröße« im himmlischen Bereich⁴³.

Die Madonnengruppe ist wahrscheinlich ein Zitat nach einer italienischen Vorlage. Sie ist überraschend eng verwandt mit einer 1433 datierten *Madonna dell'umiltà* von Domenico di Bartolo (Abb. 8). Beiden Darstellungen gemeinsam ist die Lage des nackten Kindes auf der Windel, seine Geste des Fingerlutschens, der Blick des Kindes auf den Betrachter und das Niederschauen Mari-

⁴³ Ähnlich spricht Kraut (wie Anm. 27) 56 mit Bezug auf die Gegenüberstellung von Moses und Lukas in Jan Gossaerts Wiener Tafel (hier Abb. 32) von einer »Überwindung der verbalen Dogmatik durch die bildhaft-sinnliche Gestaltung im Zeitalter *sub gratia*.«

⁴⁴ Domenico di Bartolo hat nach Vasari in seiner frühen Zeit in Florenz gearbeitet. Doch selbst innerhalb des an der florentinischen Frührenaissance orientierten Früh-



15. Meister von Frankfurt, Selbstbildnis mit Ehefrau, 1496. Antwerpen, Koninklijk museum voor schone kunsten

ens auf das Kind sowie die Art, wie Maria ihren Sohn mit der Rechten unter der Achsel hält und mit der Linken einen seiner Füße umfaßt. Diese Analogien sind in ihrem Zusammenspiel so charakteristisch, daß die beiden Darstellungen, auch wenn sie in anderer Hinsicht differieren, miteinander verwandt sein müssen. Es kann vermutet werden, daß beide – direkt oder indirekt – auf ein gemeinsames florentinisches Vorbild, möglicherweise von der Hand Masaccios, zurückgehen⁴⁴.

In den beiden Lukasbildern Baegerts – vor allem in der Münsteraner Tafel, wo das Kind den Zeige-

werks sticht die Komposition der Demutsmadonna durch ihre hohe Qualität und Nähe zum Stil Masaccios hervor. Siehe Hans Joachim Wagner, *Domenico di Bartolo Ghezzi*, Göttingen 1898; Cesare Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Mailand 1949, 105–120; C. B. Strehlke, »La Madonna dell'Umiltà« di Domenico di Bartolo e San Bernardino«, *Arte Cristiana* 72 (1984), 381–390. Die gleiche Geste wie in den Lukasdarstellungen Baegerts –

finger mehr zum Mund als in den Mund führt (Abb. 2) – ist diese Geste, kombiniert mit dem direkten Blick des Kindes auf den Betrachter, gleichzeitig auch eine Aufforderung zum Schweigen, zur stummen Meditation über das Geheimnis der Menschwerdung Christi. Das Schweigen wird auf der Mitteltafel noch einmal thematisiert, erfährt jetzt aber – auf der Seite des Malers – eine Wendung ins Kunsttheoretische. Auf die Fähigkeit der Malerei, ohne Worte zu sprechen – *muta poesia* zu sein, wie die italienischen Theoretiker den Topos später bezeichnen werden – scheint der Pinsel Bezug zu nehmen, der vom Maler Lukas so gehalten wird, daß sich eine direkte Verbindung zwischen seinem geschlossenen Mund und der dargestellten Bildtafel ergibt⁴⁵.

Neben dem bereits besprochenen Einsatz der dargestellten Architektur als »Bedeutungsträger« kommt auch sonst die von Campin und Jan van Eyck entwickelte Form der Dingsymbolik zum Tragen. Bei diesem Symbolisierungsverfahren, das Erwin Panofsky unter dem Begriff »disguised symbolism« (verborgene Symbolik) thematisiert hat, können dargestellte Gegenstände des Alltags über die Art ihrer Einbindung in den malerischen Kontext des Bildes zusätzlich eine übertragene, wenn auch – dies ist gegen Panofsky festzuhalten – nicht notwendig sakrale Bedeutung annehmen⁴⁶.

Nach dem Prinzip des »disguised symbolism« sind grundsätzlich alle Objekte der dargestellten Welt fähig, eine symbolische Bedeutung anzuneh-

men. Um aber das hermeneutische Verfahren nicht ganz der Willkür anheim zu stellen, sollte – stärker als dies in der kunsthistorischen Praxis meist der Fall ist – die jeweilige kompositionelle Eingliederung der dargestellten Gegenstände und ihr Zusammenspiel untereinander beachtet werden. So ist zum Beispiel der Spiegel, gestützt durch die Wortverbindung aus dem Hohelied *speculum sine macula*, ein beliebtes Mariensymbol⁴⁷. Im vorliegenden Werk ist der Konvexspiegel jedoch im profan-bürgerlichen Wirkungsbereich des Malers dargestellt und wird, über der Staffelei am Fenster aufgehängt, mit diesem zusammen zu einer doppelten, komplementären Definition des Bildes: das gemalte Bild öffnet *wie ein Fenster* den Blick auf die Welt und faßt diese *wie ein Spiegel* im engen Bereich der gerahmten Fläche täuschend ähnlich zusammen⁴⁸.

Einen doppelten Bezug zu Lukas haben die Gegenstände, die oberhalb seines Kopfes auf den beiden Etagen des Stollenschranks angebracht sind (Abb. 14). Die Gegenstände auf dem oberen Brett – Bücher und Flaschen – beziehen sich offenbar auf seinen Beruf als Arzt, die Objekte auf der Anrichte darunter – ein schlanker Zinnkrug, ein Nuppenglas, ein Korb voller Kirschen und die *trompe-l'œil*-Fliege – verweisen, wenigstens zum Teil, auf seine Rolle als Maler der Muttergottes.

Die Kirsche ist in der niederländischen Malerei üblicherweise als paradisische Frucht aufgefaßt und der Muttergottes oder dem Jesuskind zuge-

anders als in der italienischen Darstellung lutscht hier das Kind bei angewinkeltem linken Arm am Zeigefinger – findet sich in der Variation von Vrancke van der Stockt über die Medici-Madonna Rogier van der Weydens. Siehe Friedländer (wie Anm. 28), Nr. 122, plate 126.

⁴⁵ Vom Maler der Mitteltafel des Triptychons in Stolzenhain, die im wesentlichen eine Kopie nach der Münsteraner Tafel darstellt, ist diese doppelte Thematisierung des Schweigens nicht mehr verstanden worden. Das Kind führt dort den Zeigefinger deutlich *in* den Mund, und das spitze Ende des Pinsels ist nicht mehr genau auf die geschlossenen Lippen des hl. Lukas gerichtet.

⁴⁶ Vgl. Panofsky (wie Anm. 25), Kap. 5, 131ff. Für eine Kritik des Prinzips des »disguised symbolism« siehe F. Thürlemann (wie Anm. 30), 384ff.

⁴⁷ Zur Symbolik des Spiegels allgemein siehe Heinrich

Schwarz, »The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout«, in: *Studies in the History of the Art dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, London 1959, 90–105.

⁴⁸ Auch hier denkt man an den 1435 verfaßten Malerei-Traktat Albertis. Leon Battista Alberti, *De pictura*, ed. Cecil Grayson, Bari 1973. Alberti gebraucht in seinem Text zwei metaphorische Definitionen des Bildes: eine erste, in der er das Bild mit einem Fensterausblick vergleicht (Buch I, Kap. 19: »quadrangulum ... quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur«), und eine zweite, in der er das Bild der Spiegelfläche des Wassers gleichsetzt, die der selbstverliebte Narziss zu umarmen versucht (Buch II, Kap. 26: »Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?«)

ordnet⁴⁹. In dieser Eigenschaft erscheint sie auch in Derick Baegerts Darstellungen der hl. Sippe und jenen seines Sohnes Jan, des Meisters von Cappenberg⁵⁰. Über die Bedeutung der *trompe-l'œil*-Fliege, die zum ersten Mal in dem 1446 datierten Porträt eines Karthäusermönches von Petrus Christus belegt ist,⁵¹ ist viel gerätselt worden. Die einfachen symbolischen Deutungen, die vorgeschlagen worden sind – apotropäisches Mittel oder Zeichen des Bösen –, greifen zweifellos zu kurz⁵². Die augentäuschende Fliege ist immer auch – vielleicht sogar primär – selbstbewußte Darstellung überlegenen malerischen Könnens und es ist somit kein Zufall, wenn sie bei Petrus Christus und auch später häufig ganz nahe bei der Künstlersignatur angebracht ist⁵³. Ob Baegert die *trompe-l'œil*-Fliege, die in seinem Werk noch einmal erscheint⁵⁴, für die Lukastafel aus seiner niederländischen Vorlage übernommen hat, ist vorerst nicht klar.

Kombiniert mit den gleichen Stillebegegenständen – Kirschenschale, Zinnkrug, Nuppengläser – erscheint die Fliege noch in einem anderen Malerbild (Abb. 15), dem 1496 datierten Doppelporträt, in dem sich der 36-jährige Meister von Frankfurt (Hendrik van Wueluwe?) zusammen mit seiner neun Jahre jüngeren Ehefrau (Heylwich, Tochter des Malers Jacob Thonis?) unter dem Motto der Antwerpener Malergilde, den »Violieren«, selbst dargestellt hat. Zu den erwähnten identischen Ge-

genständen gesellt sich als Behälter von wirklichen »Violieren« (*viola lutea*) ein Majolikakrüglein, das sich mit seinem Knubbelfuß, der Beschriftung um den Bauch und der Vierpaßöffnung als Zwilling der Signaturvase in Baegerts Lukastafel erweist⁵⁵. Ein direkter oder indirekter Zusammenhang zwischen den beiden Werken besteht ohne jeden Zweifel. Entweder hat sich der Antwerpener Meister ebenfalls auf Baegerts niederländische Vorlage bezogen oder er hat Baegerts Kopie davon gekannt. Während die ältere Forschung eine mögliche Herkunft des Meisters von Frankfurt aus dem Gebiet des Niederrheins erwogen hat, wird dies neuerdings ausgeschlossen, und es wird erst für die Zeit der Frankfurter Aufträge eine Beziehung des in Antwerpen tätigen Meisters zum deutschen Sprachgebiet angenommen⁵⁶. Es ist somit durchaus möglich, daß es der niederländische Maler war, der in seinem verlorenen Lukas-Triptychon noch vor Petrus Christus eine *musca depicta* als Zeichen malerischer Überlegenheit und Mittel zur Irritation des Betrachters eingefügt hat. Dafür, daß die Fliege schon in Baegerts Vorlage saß, spricht auch eine um 1460 gemalte Verkündigung des niederländisch beeinflussten Wiener Meisters von Maria am Gestade, wo – noch vor den Werken von Baegert und dem Meister von Frankfurt – eine Fliege als Teil eines ähnlichen Stillebens auf dem Kastentisch der Muttergottes dargestellt ist⁵⁷.

⁴⁹ Siehe Ingvar Bergström, »Disguised Symbolism in ›Madonna‹ Pictures and Still Life: 1«, *The Burlington Magazine* 97 (1955), 303–308, bes. 304.

⁵⁰ Siehe Kat. Münster 1937 (wie Anm. 3), Nr. 1 und 10 sowie Gundula Tschira van Oyen, *Jan Baegert der Meister von Cappenberg*, Baden-Baden 1972, Kat. 25 und 44.

⁵¹ Abb. 405 bei Panofsky (wie Anm. 25).

⁵² Zur Bedeutung der gemalten Fliege siehe André Pigler, »La mouche peinte: un talisman«, *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* 24 (1964), 47–64, Harry Kühnel, »Die Fliege – Symbol des Teufels und der Sündhaftigkeit« in: *Aspekte der Germanistik: Festschrift für Hans-Friedrich Rosenfeld zum 90. Geburtstag* (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik* Bd. 521), Göttingen 1989, 285–305. Differenzierter sind die Deutungen der gemalten Fliege bei André Chastel, *Musca depicta*, Mailand 1984.

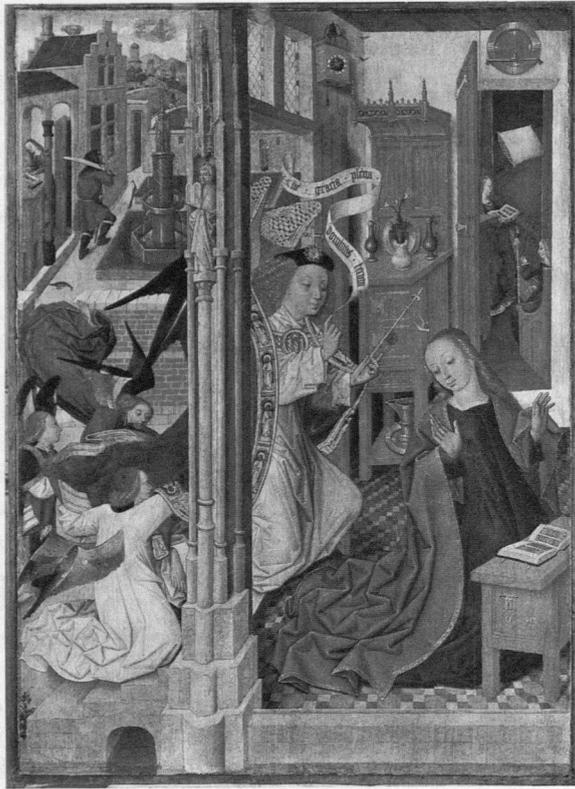
⁵³ Es überrascht deshalb nicht, wenn der Schüler Baegerts, der die Mittelafel des Stolzenhainer Triptychons malte, das Signaturkrüglein gleichzeitig mit der Fliege weglassen hat.

⁵⁴ Siehe Katalog Münster 1937 (wie Anm. 3), Nr. 31.

⁵⁵ Siehe die Monographie von Stephen H. Goddard, *The Master of Frankfurt and his Shop, Verhandelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, Klasse der schone kunsten* 46 (1984), Nr. 38, bes. 38f und 129–131 (zum Antwerpener Doppelporträt). Auch wenn man annimmt, daß der Meister von Frankfurt das Stilleben dem gleichen Lukas-Triptychon entnommen hat, das auch Derick Baegert und seine Werkstatt kopierten, hat er die Gegenstände im Sinne der Ethemematik neu interpretiert: der Mann offeriert der Frau Brot und Wein (als Zeichen für den Lebensunterhalt?), während die Frau diesem als Gegengabe eine »Violiere« als Zeichen der Treue reicht. Die Kirschen hingegen scheinen (als Zeichen der Fruchtbarkeit?) beiden zugeordnet zu sein.

⁵⁶ *Ibid.*, 38f.

⁵⁷ Das entsprechende Detail ist bei Harry Kühnel (wie Anm. 52, dort Abb. 1) wiedergegeben. Eine vergleichbare Gruppierung von Gegenständen auf einer Anrichte (Messingkrug, zwei Nuppengläser, Schale mit roten



16. Meister von Sainte Gudule, Verkündigung.
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

Als Symbolzeichen sind zweifellos auch das Kirchengebäude und der Brunnen zu deuten, die den Fensterausblick oberhalb der Madonna in beiden Fassungen, in Münster und in Stolzenhain, dominieren (Abb. 12, 24). Sie verweisen auf zwei Deutungen Mariens in der Tradition der Hoheliedexegese, ihre Benennung als *fons vitae* oder *puteus aquarum viventium* und ihre bereits besprochene Gleichsetzung mit der *ecclesia*. Die beiden Schwä-

ne, die bei flächiger Betrachtung direkt neben dem Kopf der Muttergottes schwimmen (Abb. 2, 4), können als Verweis auf ihre »Reinheit« verstanden werden. Auch die Majolika-Vase kann in die Serie der marianischen Symbolgegenstände eingefügt werden: sie verweist auf Marias Rolle als Gottesgebärierin und entspricht der häufigen Bezeichnung Mariens als *vas* in der Hymnenliteratur⁵⁸. In einer einzigen Linie sind hinter der Madonna fünf tradi-

Früchten) zeigt auch die mit umstrittener Datierung Jan van Eyck zugeschriebene Miniatur mit der Geburt des Johannes im Turiner Stundenbuch (fol. 93 verso, Turin, Museo Civico). Gute Farbabb. bei Otto Pächt, *Van Eyck: die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989, Tafel 16. In dieser Miniatur ist zudem Joachim in einer Hinterstube lesend, also in der gleichen Position wie Joseph auf der Mitteltafel des Lukas-Triptychons dargestellt.

⁵⁸Nach Elfriede Schnell, *Fayencen in der Malerei des Mittelalters* (Diss. München), Ottobrunn 1977, 101

ist die Vase bei Baegert »wohl mehr ... Phantasiegebilde, wenn auch mit niederländischem Einschlag.« Zur Symbolik bemerkt Schnell (102), daß »auch am Ende des (15.) Jahrhunderts noch einmal erkennbar (wird), daß immer noch auch die Vase selbst, nicht nur in Verbindung mit dem gewohnten Blumeninhalt, als Symbol für die Gottesmutter gesehen wird.« Dazu jedoch präzisierend in Anm. 4, S. 102: »Der tiefe, theologisch-religiöse Hintergrund des Symbols allerdings scheint dem westfälischen Maler doch nicht mehr ganz geläufig gewesen zu sein, denn sonst hätte er kaum die



17. Meister von Sainte Gudule, Det. aus Abb. 16



18. »La foun das pissairès«, Lacaune

tionelle marianische Symbole – Vase, Säule, Schwäne, Brunnen und Kirche – als eine Art von bildlicher Definition ihrer Person aneinandergereiht⁵⁹.

Eine genauere Betrachtung verdient der gotische Brunnen, der in der Stolzenhainer Fassung etwas weniger reich ausgestattet, aber grundsätzlich gleich gestaltet ist wie in Münster (Abb. 24). Es ist ein zweistöckiger, offenbar sechseckiger Bau über einem ebenfalls sechseckigen Trog. Im unteren Teil sind vergoldete Standbilder in Nischen eingestellt; vergoldet sind auch die Ziergiebel und die schmalen Ecksäulen. Die Säulen der unteren Etage

Vase zum Träger seiner Signatur gemacht.« Auch diese unabhängige Analyse der Fayence-Spezialistin ist ein Indiz dafür, daß es sich bei Baegerts Werk um eine Kopie nach einer älteren niederländischen Vorlage handelt.

⁵⁹ Eine ähnliche symbolische Deutung der der Maria zu-

tragen die wiederum vergoldeten Wasserspender, von denen zwei sichtbar sind: es handelt sich um geharnischte, urinierende Männer.

Dieses merkwürdige Motiv an einem der Muttergottes symbolisch zugeordneten Brunnen mag überraschen. Aus der Antike bekannt ist das Motiv des *puer mingens*, des pinkelnden Knaben, das in der Renaissance auch als Brunnenfigur wieder aufgenommen worden ist und auf das schließlich noch der aus dem frühen 17. Jahrhundert stammende »Manneken-Pis« in Brüssel zurückgeht⁶⁰. Einen Vorläufer für die berühmte Brüsseler Brunnenfigur konnten die Lokalhistoriker bisher nicht fest-

geordneten Objekte hat bereits Jászai (wie Anm. 38) vorgeschlagen.

⁶⁰ Siehe die ausführliche Untersuchung von W. Deonna, »Fontaines anthropomorphes: la femme aux seins jailissants et l'enfant ›mingens«, *Genava* N.S. 6 (1958), 239–296.

machen. Es gibt ihn aber, gemalt, auf einem Verkündigungsbild des zwischen 1470 und 1520 in Brüssel tätigen Meisters von Sainte Gudule (Abb. 16)⁶¹. Auch hier handelt es sich, wie bei Derick Baegert, um ein mehrstöckiges Gebilde mit urinierenden Männern als Wasserspender und wieder ist der Brunnen – diesmal im Vorgarten der Wohnung Mariens aufgestellt – dieser eindeutig zugeordnet. Der Brunnen bezeichnet hier genauer die Fruchtbarkeit Mariens, ihre Rolle als Gottesgebäerin. Denn Joseph, der mit einer langen Säge ausgerüstet seine schwangere Verlobte verlassen will, wirft einen grimmigen Blick auf die Brunnenspitze mit den Spendern des »fruchtbaren Wassers«, die er anscheinend für sein Unglück verantwortlich macht (Abb. 17).

Solche Brunnen mit urinierenden Männern als Wasserspender, wie sie Derick Baegert und der Meister von Sainte Gudule wohl beide nach dem gleichen niederländischen Vorbild gemalt haben, hat es in Wirklichkeit gegeben. Einer von ihnen, bei dem die vier Figuren aus Metall gegossen sind – sie werden ins 13. Jahrhundert datiert – hat sich im südfranzösischen Städtchen Lacaune erhalten (Abb. 18)⁶². Hinter dem Brunnenmotiv steckt zweifellos eine alte heidnische Fruchtbarkeitsvorstellung, wie sie in zahlreichen Kulturen belegt ist. Es scheint, daß der Maler des originalen Lukas-Triptychons in einer Zeit, als die Brunnen mit solchen Figuren bereits Opfer einer engeren christlichen Frömmigkeitsauffassung zu werden drohten, an deren ursprünglichen Bedeutung angeknüpft und zu einem Symbol für die Gottesgebäerin umgedeutet hat⁶³.

Noch ein letztes Wort zum Symbolgebrauch in der von Baegert und seiner Werkstatt kopierten

Komposition. Es ist außerordentlich interessant zu sehen, wie auf dem Triptychon unterschiedliche Realitätsbereiche mit ihren jeweiligen Zeichentypen und Deutungskonventionen gegeneinander ausgespielt werden. So wird der Schwan, der auf der Mitteltafel als Symbol für Marias Reinheit gedeutet werden kann, auf dem rechten Flügel des Triptychons (Abb. 13) wieder aufgenommen, wo er – jetzt in gänzlich profaner Funktion – das Schild eines Gasthauses mit dem entsprechenden Namen schmückt. Unterhalb des Schildes steht auf der Theke ein dickbauchiger Zinnkrug; ein weiterer wird gerade einem schwarzgekleideten Gast⁶⁴, der auf einer Bank vor der Wirtschaft Platz genommen hat, von der Wirtin vorgesetzt. Ein drittes Mal schließlich erscheint ein Krug der gleichen Art zwischen dem Jesusknaben und dem hl. Joseph im Vordergrund des rechten Flügels (Abb. 10), wo er – auf einen dreibeinigen Schemel gestellt und von Jesu Meßplatte zeigend hervorgehoben – offenbar als Weinkrug aufgefaßt ist und als Hinweis auf die Präsenz des dreifaltigen Gottes in der Eucharistie gedeutet werden muß⁶⁵. Es ist durchaus konsequent, wenn dieser Hinweis auf das Meßopfer, in dem die Gläubigen Christi Leib empfangen, im bürgerlich-profanen rechten Triptychonflügel, in der Welt des Betrachters, seinen Platz hat.

In der Lukastafel ist das Verfahren des »disguised symbolism« in seiner Genese dargestellt. Es wird gezeigt, wie ein Ding der Alltagswelt – hier ein Weinkrug – aus dem (im Bild dargestellten) normalen Gebrauchskontext herausgezogen wird, um mit anderen Dingen zusammen in einer neuen, bildmäßig kalkulierten Anordnung für den Betrachter zum Träger einer übertragenen Aussage zu werden.

⁶¹ Zum Brüsseler Gemälde siehe Edouard Michel, »Le maître de la vue de Ste Gudule au musée de Bruxelles«, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 1 (1952) 122–130. In Anm. 1, S. 124 wird davon berichtet, daß die Brüsseler Lokalhistoriker kein Zeugnis für die reale Existenz eines solchen Brunnens ausmachen konnten.

⁶² Vgl. dazu Deonna (wie Anm. 60), 260f.

⁶³ In seiner Sammlung der Beiwörter Mariens führt Bourrassé einen Beleg für den Ausdruck *fons praestantissimae procreationis* an. Siehe Jean Jacques Bourrassé,

Summa aurea de laudibus beatissimae Virginis Mariae, vol. 9, Paris 1862, col. 1202.

⁶⁴ Die Figur wird von Paul Pieper (wie Anm. 13, 235) mit einem Pilger identifiziert.

⁶⁵ Schwieriger sind im gleichen Kontext die übrigen Handlungen und Gegenstände zu deuten. Der mit seiner Spitze auf den Oberkörper des Jesusknaben gerichtete Drillbohrer ist vielleicht als Hinweis auf die künftige Passion aufzufassen. Daß auch Josephs Handlung – das Zurechthauen eines Astes mit einem Beil – symbolisch interpretiert werden muß, wird aus dem



19. Hl. Lukas, Eiche, nordniederländisch (?), um 1515.
Amsterdam, Rijksmuseum

Faßt man die vorgelegten symbolischen Deutungen zusammen und betrachtet man die drei Tafeln des Triptychons (Abb. 4) in der Lektürierichtung von links nach rechts, stellen sie drei Epochen der Heilsgeschichte in ihrer zeitlichen Abfolge dar: der linke Flügel mit dem Propheten und der salomonischen Säule verweist auf die Epoche des Alten Testaments, in der Gott für den Gläubigen im Wort allein zugänglich ist; die Mitteltafel zeigt den Mensch gewordenen Sohn Gottes auf dem Schoß seiner Mutter, deren beider Aussehen vom Zeitgenossen Lukas für die Nachwelt mit den Mitteln der Malerei festgehalten wird; der rechte Flügel

schließlich enthält einen symbolischen Hinweis auf die Eucharistie, in der Christus für den gläubigen zeitgenössischen Betrachter präsent ist. Es handelt sich um das gleiche ikonographische Konzept, das auch der Madonna vor dem Ofenschirm von Robert Campin zugrunde liegt (Abb. 22). Diese Tafel zeigt, ebenfalls in der Lektürierichtung von links nach rechts angeordnet, folgende drei einander zugeordnete Größen: das auf eine mit salomonischen Löwen verzierte Bank gelegte Alte Testament, das Jesuskind, dessen Windel der Chemisette des Buches genau entspricht, und den Kelch als Hinweis auf die Eucharistie⁶⁶.

Vergleich mit der Josephszene im Mérode-Triptychon deutlich.
⁶⁶ Zu dieser Deutung der Londoner Tafel siehe F. Thürle-

mann, »Eine Malerei der Inkarnation: zu Sinn und Genese des niederländischen Bildkonzeptes«, *Neue Zürcher Zeitung*, 15./16. Dezember [Fernaussgabe 14.



20. Hl. Familie, Eiche, niederländisch, 2. Hälfte 15. Jhd. Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijnekonvent

Die hier vorgelegten Ansätze zu einer Analyse des Lukatriptychons aus der Werkstatt Derick Baegerts zeigen, daß die ihm zugrundeliegende Komposition nicht nur aufgrund stilistischer Eigentümlichkeiten gut in das Œuvre von Robert Campin eingefügt werden kann. In seiner Gesamtanlage erscheint das Werk als eine konsequente Weiterbildung der Triptychon-Konzeption, wie sie bereits im Seilern-Triptychon mit der Grablegung Christi (Courtauld Gallery, London) und im

Mérode-Triptychon mit der Verkündigung an Maria (Abb. 3) angelegt ist. Aber auch die symbolische Deutung der dargestellten Architektur und die vielfältige Anwendung des Prinzips des »disguised symbolism« sind für das malerische Werk Robert Campins charakteristisch. Ich werde deshalb im folgenden die verlorene, von Derick Baegert und seiner Werkstatt kopierte niederländische Komposition Robert Campin zuschreiben.

Selbst winzige Einzelheiten wie die gemalte Fliege und das Brunnenmotiv der urinierenden Männer deuten auf einen Ursprung des Originals im Gebiet der südlichen Niederlande hin. Ob alle Sachdetails auf Campin zurückgehen, muß natürlich offen bleiben. Der altertümliche, naiv-kindliche Geist, der aus den beiden Nebenmotiven spricht, in denen Engel sich als dienstbeflissene Helfer der Heiligen – als Reisebegleiter und als Farbenreiber – betätigen, ist sonst bei Campin kaum wahrzunehmen⁶⁷. Zumindest der farbenreibende Engel aber muß schon zum Bestand des Originals gehört haben, wie es die Zeichnung des Antwerpener Manieristen Jan de Beer (Abb. 30) belegt, die sich auch sonst in vielfacher Hinsicht an die gleiche Vorlage anlehnt, auf die sich auch Baegert bezieht⁶⁸.

Es ist zunächst naheliegend anzunehmen, daß es sich bei Campins Lukas-Triptychon, das wir als Vorlage für die Kopie aus der Baegert-Schule postulieren, um ein Altarwerk handelte, das der Maler für die Kapelle der Lukas-Gilde in Tournai, dessen zweifellos berühmtestes Mitglied er über längere Zeit war, geschaffen hat. Die Zunft der Maler und Goldschmiede hatte ihre Kapelle vor-

Dez.] 1990, 67. Der Kelch ist das Werk eines Restaurators aus dem 19. Jahrhundert, doch war – wie es eine alte Kopie zeigt – auf dem Original bereits ein Becher dargestellt; siehe Joseph Destrée, »Altered in the Nineteenth Century? A Problem at the National Gallery, London«, *Connoisseur* 74 (1926), Abb. S. 209. Campin nimmt in seiner Madonnatafel ein altes ikonographisches Schema der *Maiestas Domini* variierend wieder auf, wie es etwa in einer Miniatur der *Petites Heures* des Herzogs von Berry, Paris B.N., ms. lat. 18014, fol. 53, belegt ist.

⁶⁷ Solche Motive sind typisch für die Zeit um 1400. Vgl. etwa das niederrheinische (?) Täfelchen mit der Geburt Christi in Berlin Dahlem. Abb. 110 bei Panofsky (wie Anm. 25).

⁶⁸ Weitere gemeinsame Motive neben dem farbenreibenden Engel sind der Konvexspiegel und der Majolika-krug, der ebenfalls im Vordergrund nahe der Muttergottes dargestellt ist. Der Farbenreiber wird zu einem Grundbestand der Lukasbilder, in denen Lukas als Maler an der Staffelei sitzend dargestellt ist. Er wird jedoch – außer bei de Beer – immer zu einem gewöhnlichen menschlichen Helfer umgedeutet. Ob auch auf Jan de Beers Leinwandbild mit der Lukasszene in der Brera (Nr. 11, plate 11 bei Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Bd. 11, Brüssel 1974) ein Engel die Gesellenarbeit verrichtet, kann wegen der schlechten Erhaltung des Gemäldes nicht entschieden werden.

erst in der Kathedrale und nach 1423 in der nahegelegenen Pfarrkirche St. Pierre. Bei der Kirche St. Pierre handelte es sich um einen dreischiffigen Bau aus dem 12. Jahrhundert auf älteren Fundamenten, der im Jahre 1821 im Zuge der urbanistischen Erneuerung der Stadt abgerissen worden ist⁶⁹.

Zu der noch im romanischen Stil gebauten ehemaligen Kirche St. Pierre würde die in der linken Hälfte des Triptychons dargestellte Säulenarchitektur passen. In einem solchen architektonischen Kontext wäre das dargestellte, seitlich eingesehene Raumgebilde – das, wie bereits festgestellt, in dem Moment in eine Säulenhalle verwandelt wird, in dem es im Betrachterraum aufgeht – von der Rundbogenarchitektur des realen Kirchenbaus weitergeführt worden. Der Kirchenraum, in dem sich der Gläubige befand, wäre so als Fortsetzung der von den Säulen des Alten und des Neuen Testaments getragenen, gemalten *ecclesia* erschienen, in den der Maler die Madonna und den Propheten angesiedelt hat. Der stark exzentrische, nach rechts verschobene Augenpunkt des Gemäldes läßt die Annahme zu, daß Campins Lukas-Triptychon ursprünglich für einen Altar gemalt war, der in einer linken Seitenkapelle parallel zum Hochaltar (oder an der Westwand einer rechten Seitenkapelle) aufgestellt war, wo es vom Mittelschiff aus zuerst in einem spitzen Winkel wahrgenommen wurde⁷⁰.

Um die Frage nach dem ursprünglichen Bestimmungsort des originalen Triptychons abzuklären, könnte auch eine Untersuchung der auf den Bildgründen dargestellten Stadt- und Landschaftsprospekte von Belang sein. Doch weiß man – und dies zeigt auch ein Vergleich der beiden Fassungen der Komposition in Münster und Stolzenhain –, daß es gerade diese Bildelemente sind, bei denen Kopisten sich üblicherweise die größten Freiheiten nehmen.



21. Robert Campin (?), Hl. Barbara, rechter Flügel des Werl-Altars, 1438. Madrid, Prado

⁶⁹ Siehe A.-F.-J. Bozière, *Tournai ancien et moderne*, Tournai 1864, 155–159, wo auch ein Aufriß und Schnitte der zerstörten Kirche abgebildet sind. Nach Lucie Ninane, »Robert Campin et Roger de le Pasture«, in: R. Lejeune–J. Stiennon (Hg.), *La Wallonie: le pays et les hommes*, vol. 2: *Lettres – art – culture*, t. 1: *des origines à la fin du XVe siècle*, Brüssel 1977, 411 wurde der Sitz der Malergilde unter dem Vorsitz Campins in die Pfarrkirche St. Pierre, dessen Kirchenvorsteher Campin gleichzeitig war, verlegt.

⁷⁰ Wenn Campins Lukas-Triptychon tatsächlich für St. Pierre in Tournai gemalt war, wäre es wohl beim Bildersturm vom 23. August 1566, dem so gut wie alle Altäre der Stadt zum Opfer fielen, zerstört worden. Zum Bildersturm von Tournai siehe den Augenzeugenbericht, der abgedruckt ist bei B. du Mortier, *Etude sur les principaux monuments de Tournai*, Tournai 1862, 106f.



22. Robert Campin, *Madonna vor dem Ofenschirm*. London, National Gallery

So besitzen die Kirchengebäude am Ende des Platzes jeweils einen ganz anderen Turm (Abb. 12, 24), und verschieden sind auch die links von der Säule sichtbaren Gebäude. Weil die Mitteltafel in Stolzenhain zum Teil von der Münsteraner Tafel abhängt, bedeuten architektonische Gemeinsamkeiten auch nicht unbedingt, daß ihnen ein Element des Originals entspricht. Wenn vom Brunnen angenommen werden kann, daß er ähnlich bereits in Campins Original vorhanden war, ergibt sich dies aus der Analogie zu einem dritten, unabhängigen Gemälde (Abb. 16f).

Zweifellos ist die von Baegert signierte Einzeltafel von größerer malerischer Qualität als die Mitteltafel in Stolzenhain. Dies zeigt gerade der Ver-

⁷¹ Es handelt sich dabei wohl um die Werkstatt und den Laden eines Gelbgießers und nicht, wie es Jászai (wie Anm. 38) nochmals entschieden vertreten hat, um eine Barbierstube. Ein ähnliches Gebäude erscheint auch auf dem rechten Flügel des Mérode-Triptychons (Abb. 3) und auf der Salting-Madonna von Robert Campin

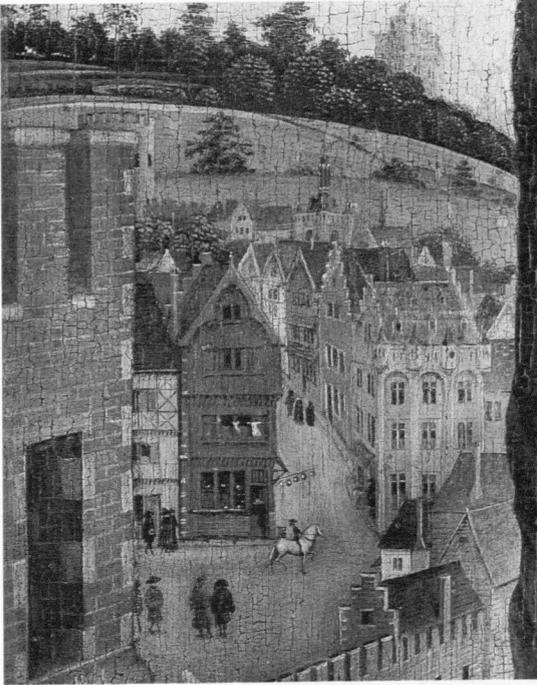
gleich der beiden Stadtprospekte. Doch scheint die Tafel in Münster, abgesehen vom Fehlen der zum linken Flügel überleitenden Wasserfläche, die verlorene Vorlage auch genauer wiederzugeben. Es fällt auf, daß es sich bei den beiden Gebäuden links der Säule, wie sie in Münster erscheinen (Abb. 24), um typische Versatzstücke der Campin-Schule handelt: das Steinhaus mit den mehrere Stockwerke übergreifenden Blendbögen – es ist in Stolzenhain durch einen Fachwerkbau (Abb. 12) ersetzt – findet sich ähnlich vielfach im Werk Rogier van der Weydens, so auch auf seinem Lukas-Gemälde (Abb. 23), wo es wie auf der Münsteraner Tafel ebenfalls einem Haus mit ausgehängten Messingtellern gegenübersteht⁷¹.

Auch der Kirchturm der Münsteraner Tafel (Abb. 24) hat zweifellos eher jenem des Originals entsprochen als der davon gänzlich verschiedene in Stolzenhain (Abb. 12). Die Turmfassade in Münster zeigt die für die Scheldegotik typischen seitlichen Türmchen auf polygonalem Grundriß. Zudem fällt auf, daß die Zierformen des Brunnens und jene der Turmfassade in Münster genau aufeinander abgestimmt sind, was in Stolzenhain nicht mehr der Fall ist. Somit ist die Annahme berechtigt, daß der Stadtprospekt in Münster jenen des Originals einigermaßen treu wiedergibt, während in der Stolzenhainer Kopie einige Gebäude, allen voran der Kirchturm, stark verändert worden sind. Möglicherweise geschah dies, um den Stadtausblick stärker dem Ort anzupassen, für den das Stolzenhainer Triptychon geschaffen wurde.

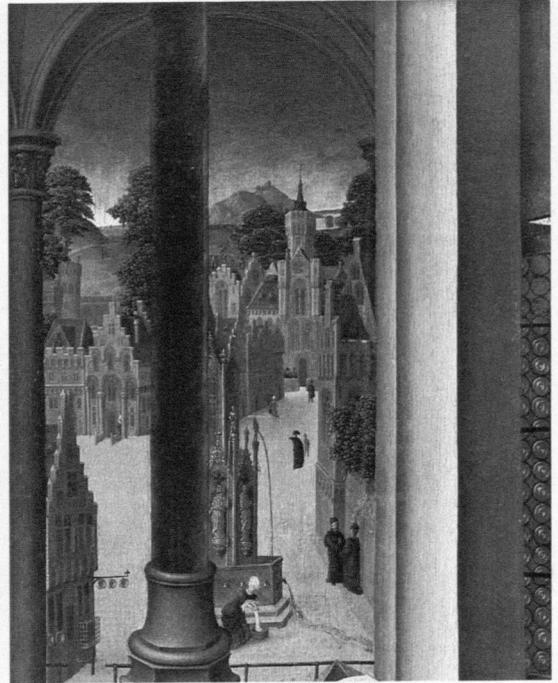
Entsprechen die in Stolzenhain und Münster dargestellten Gebäude einzelnen realisierten Bauten? Paul Pieper hat sich gefragt, ob mit der Stadtansicht – die beiden Fassungen werden von ihm nicht unterschieden – Wesel gemeint sein könnte. Eine sichere Antwort konnte der Autor jedoch nicht geben⁷². Wenn man nun versuchen will, aufgrund der dargestellten Bauten den ursprünglichen Be-

(Abb. 22), sowie – etwas verändert – auf der Mitteltafel des Bladelin-Altars von Rogier van der Weyden.

⁷² Wie Anm. 7, 337. Vgl. auch Jászai (wie Anm. 38) zur Münsteraner Fassung: »Die Frage, ob das gemalte Stadtbild die Stadt Wesel, den Entstehungsort des Bildes darstellen soll, wurde bisher noch nicht überzeugend



23. Rogier van der Weyden, Der hl. Lukas zeichnet die Madonna.
Det. aus Abb. 26. Boston, Museum of Fine Arts



24. Derick Baegert, Der hl. Lukas malt die Madonna.
Det. aus Abb. 2. Münster,
Westfälisches Landesmuseum

stimmungsort von Campins Original auszumachen, stellt sich das Problem noch komplexer dar. Zwar kann man davon ausgehen, daß die Stadtansicht auf der Münsteraner Einzeltafel dem Original in den Grundzügen entspricht, daß jedoch die Flügel in Stolzenhain, die zu dieser die notwendige Ergänzung bilden, gegenüber der Vorlage – ähnlich wie es für den Stadtprospekt auf der Mitteltafel der Fall war – tiefgreifend umgestaltet worden sind. Soweit zum Material, das als Ausgangspunkt zur Verfügung steht.

beantwortet, obwohl Derick Baegert zu den ersten Malern gehört, die die Stadtlandschaft als topographisches Porträt in der altdeutschen Malerei eingeführt haben.«

⁷³ Siehe A. Nagelmackers, »Huy au XVe siècle d'après la ›Nativité‹ du Maître de Flémalle«, *Bulletin de la société royale Le Vieux Liège* 7 (1969), 431–435 und André Joris, *Le visage de Huy: choix et commentaire de documents iconographiques anciens XVe – XIXe siècle*, Brüssel 1976, 12–27. Kritisch zur vorgeschlagenen Identifikation:

Andererseits ist zu fragen, ob wir in einem Gemälde Campins überhaupt schon eine Darstellung einer zeitgenössischen Stadt im Sinne eines Porträts erwarten dürfen. Bisher konnte in keinem Fall, weder für die Geburt Christi in Dijon⁷³ noch für das Mérode-Triptychon (Abb. 3)⁷⁴, ein überzeugender Vorschlag gemacht werden. Gehen wir von der Hypothese aus, das originale Lukas-Triptychon Campins sei für Tournai geschaffen worden, so kann man zwar eine gewisse Entsprechung zwischen der malerischen Stadtdarstellung und

tion: Luc Génicot, »A propos de Huy dans la Nativité du Maître de Flémalle à Dijon«, *Bulletin de la commission royale des monuments et des sites* 11 (1960), 175–185.

⁷⁴ A. Heins (mit Diskussionsbeiträgen von Georges Hulin de Loo), »La vue de Gand qui paraît avoir été interprétée sur les volets de l'Annonciation du Maître de Flémalle ou de Mérode«, *Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand* 15 (1907), 201–224 und J. Duchesne Guillemin, »On the cityscape of the Mérode altarpiece«, *Metropolitan Museum Journal* 11 (1976), 129–131.



25. Jan van Eyck, Madonna des Kanzlers Rolin. Paris, Musée du Louvre

der allgemeinen geographischen Lage der an der Schelde gelegenen Stadt feststellen (Flußhafen, Wasserlauf quer durch Stadt); eine Ähnlichkeit zwischen den dargestellten Gebäuden, etwa dem in Münster dargestellten Kirchenbau, und einem bekannten historischen Bau Tournais kann jedoch nicht ausgemacht werden. Auch ist nicht belegt, ob der heute zerstörte Renaissance-Brunnen auf der Grand-Place in Tournai einen gotischen Vorläufer hatte⁷⁵. Mindestens in einem Punkt aber müßte die Vorlage, wenn darauf Tournai dargestellt gewesen wäre, in den Kopien Baegerts und seiner Werkstatt verändert worden

sein: den Türmen der Stadtbefestigung. Diese haben im 15. Jahrhundert in Tournai eine konische Bedachung aufgewiesen⁷⁶. Das Fazit ist also negativ. Aus dem Studium der Kopien können keine Argumente für Tournai als ursprünglichen Bestimmungsort des von Baegert und seiner Werkstatt kopierten Lukas-Triptychons gewonnen werden.

Andererseits steht keineswegs fest, daß Campins Werk für den Altar der Zunft der Maler und Goldschmiede in der Kirche St. Pierre in Tournai bestimmt war. Ein Auftrag von Seiten einer auswärtigen Gilde ist, wie es spätere dokumentierte Bei-

⁷⁵ Das Aussehen des Renaissance-Brunnens zeigt ein Aquarell von Cantagallina aus dem Jahre 1612. Siehe Abb. S. 225 bei Paul Rolland, *Histoire de Tournai*, Tournai 1964.

⁷⁶ Nach den Angaben im Inventarband *Le patrimoine monumental de la Belgique*, vol. 6, t. 2 (province de Hainaut, arrondissement de Tournai T-W), Liège 1978,

494. Auch auf dem Silbermedaillon des »Quignon des damoiseaux« aus dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts sind die Türme der Stadt Tournai mit konischen Dächern dargestellt. Abb. 114 im Ausst.-Katalog *Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilisation*, Detroit 1960, 291.



26. Rogier van der Weyden, Der hl. Lukas zeichnet die Madonna.
Boston, Museum of Fine Arts

spiele belegen, nicht auszuschließen⁷⁷. Wenn man die Rezeption von Campins Komposition untersucht, fällt auf, daß dabei die Antwerpener Malerschule eine besondere Stellung einnimmt. In Antwerpen wird die Komposition Campins, wie man sie über die Kopien in Münster und Stolzenhain rekonstruieren kann, auffallend häufig und – was

entscheidend ist – mit genauem Bezug zu einzelnen charakteristischen Details rezipiert. Folgende Werke von Antwerpener Maler zeugen mit einiger Sicherheit von einer direkten Kenntnis der Komposition Campins: Meister von Frankfurt, 1496 (Abb. 15), Nachfolger Massys', um 1520 (Abb. 29), Jan de Beer, um 1520 (Abb. 30). Es scheint nicht

⁷⁷ Jan Gossaert hat die Lukas-Tafel, die sich heute in Prag befindet (G. Kraut, wie Anm. 27, Abb. 9) für den Altar der Malerzunft von Mecheln gemalt, der er selber nicht angehörte. 1550/51 wird der in Haarlem ansässige Maerten van Heemskerck von der Delfter Lukas-Gilde für

die Lieferung eines Bildes bezahlt. Gisela Kraut (Anm. 196) vermutet, daß sich der Eintrag auf die zweite, heute in Rennes aufbewahrte Lukas-Tafel (Abb. 21 bei Kraut) bezieht.



27. Hugo van der Goes, Hl. Lukas. Lissabon,
Museu nacional de arte antiga

ausgeschlossen, daß Campins Triptychon – vielleicht über die Vermittlung eines ehemaligen Schülers – für Antwerpen geschaffen oder schon früh (in einer Kopie) in diese Stadt gekommen ist⁷⁸.

Leider ist die Herkunft des Fragments einer

Holzskulptur, die ursprünglich den hl. Lukas der Madonna gegenüber zeigte und die ebenfalls auf Campins Werk zurückgeht (Abb. 19), nicht gesichert, so daß es keine Schlüsse über den Aufbewahrungsort des Originals zu ziehen erlaubt.

⁷⁸ Daß einmal eine Lehrer-Schüler-Verbindung zwischen Robert Campin und einem Antwerpener Maler bestanden hat, ist wahrscheinlich. Dafür spricht das gehäufte Auftreten nicht nur einzelner campinesker Motive, son-

dern ganzer Figurengruppen in Werken der Antwerpener Schule um 1500. Besonders aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang zwei Darstellungen der Geburt Mariens, jene von Jan de Beer (Max J. Friedländer, *Early*



28. Anton Wierix (nach Hugo van der Goes), Der hl. Lukas zeichnet die Madonna, Brüssel, Bibliothèque royale Albert 1^{er}

Während in der älteren Literatur der Niederrhein als Entstehungsort der Skulptur vermutet worden ist, wird diese heute als nordniederländisch bestimmt⁷⁹.

Gibt es eine Möglichkeit, eine Antwort auf die zweite Frage, jene nach der Entstehungszeit von

Campins verlorenem Lukas-Altar, zu finden? Die gegenüber dem üblicherweise um 1425 datierten Mérode-Triptychon (Abb. 3) fortgeschrittenere Raumkonzeption läßt die Vermutung zu, daß das Lukas-Triptychon später als jenes entstanden ist. Zweifellos wurde es vor dem 1438 datierten Werl-

⁷⁸ *Netherlandish painting*, vol. II, Brüssel 1974, Nr. 25, plate 20) und jene des Meisters von Frankfurt (Friedländer, *E.N.P.*, vol. 7, Nr. 129, plate 100). In beiden Werken, die nicht direkt voneinander abhängen können, erscheint die campineske Gruppe einer Dienerin, die ihre Hand am Kaminfeuer wärmt, bevor sie das nackte Kind berührt. (Friedländer, wie Anm. 28, Nr. 64, plate 93). Beim Meister von Frankfurt ist zudem eine Rückenfigur hinzugefügt, die nach einer der beiden Hebammen in Campins Geburt Christi in Dijon kopiert ist (Friedländer, wie Anm. 28, Nr. 53, plate 76).

⁷⁹ Vgl. W. Vogelsang (Hg.), *Die Holzskulptur in den Niederlanden*, vol. II: M. van Notten, *Das niederländische Museum zu Amsterdam*, Utrecht 1912, Nr. 29, Tafel XXI: Niederrhein, 3. Viertel des 15. Jahrhunderts, und

Jaap Leeuwenberg, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Amsterdam 1973, Nr. 89, S. 102: Nordniederlande, ca. 1515. Die Eichenskulptur, die noch Reste der originalen farbigen Fassung aufweist, ist gestalterisch mit den Lukas-Figuren Baegerts und der Baegert-Werkstatt eng verwandt. Man beachte die Ähnlichkeiten in der Gestaltung des Mantelzipfels unten rechts. Der im Vergleich zu den malerischen Kopien fülligere, der niederländischen Stilauffassung besser entsprechende Faltenwurf weist die Holzskulptur jedoch als eine von den Tafeln in Münster und Stolzenhain unabhängige Teilkopie nach dem Werke Campins aus und vermag, gerade was den Draperienstil betrifft, eine genauere Vorstellung vom verlorenen malerischen Original zu vermitteln.

Altar gemalt, der die hier entwickelte Raumlösung voraussetzt (Abb. 21)⁸⁰. Andererseits wirkt im Barbara-Flügel des Werl-Altars das Rahmenwerk nach dem Vorbild der »Verkündigung« in dem 1432 vollendeten Genter Altar Schlagschatten auf den dargestellten Fußboden, was im Lukas Triptychon – jedenfalls so wie es in der Kopie der Baegert Werkstatt überliefert ist – nicht der Fall ist. Aus diesen Gründen scheint mir eine Datierung von Campins Original des Lukas-Altars um 1430 nahe zu liegen⁸¹.

Zum Abschluß soll versucht werden, das Verhältnis zwischen der Komposition, die ich Campin zuschreibe, und einigen anderen Werken der niederländischen Malerei näher zu bestimmen, die bereits früher auf ein verlorenes Lukas-Gemälde von Robert Campin bezogen worden sind. Die Existenz der Kopie in Stolzenhain wird es erlauben, die vorgebrachten Hypothesen zu überprüfen und zu präzisieren.

Wenn die Datierung des originalen Triptychons um 1430 zutrifft, könnte es noch vor der Rolin-Madonna Jan van Eycks entstanden sein, die möglicherweise auf den Frieden von Arras vom 21. September 1435 als ihren direkten Anlaß zurückgeht (Abb. 25)⁸². Schon Colin Eisler hat die Vermutung geäußert, Jan van Eycks Tafel, die später Rogier van der Weyden für dessen Lukas-Gemälde als prägendes Vorbild dienen wird, habe ihrerseits bereits auf eine Lukas-Darstellung von Robert Campin Bezug genommen⁸³. Diese Hypothese wird durch die Kopie in Stolzenhain (Abb. 4) gestützt. Nicht nur erscheint das Motiv der dreifachen Bogenöffnung, die den Blick auf einen Landschaftsprospekt freigibt, auch in Campins Kom-

position; in beiden Werken ist die durch die Dreierarkade sichtbare Landschaft in eine rechte städtische mit dominierendem Kirchenbau und eine linke ländliche Hälfte geteilt, wobei die Madonna der gewichtigeren rechten Hälfte zugeordnet ist. Schließlich ist beidemal die Darstellung der profanen Lebenswelt im Bildgrund von der sakralen Szene im Vordergrund deutlich getrennt: bei van Eyck durch Vorgarten und Stadtmauer, bei Campin durch Vorhalle und Kanal. Der entscheidende Unterschied zwischen dem eyckischen Werk und der Komposition Campins liegt darin, daß van Eyck den Bildgrund wie die Hauptszene – die ebenfalls die Begegnung eines Menschen mit Madonna und Kind darstellt – axialsymmetrisch gestaltet, um so eine inhaltliche Analogie zwischen der Begegnung der Figuren im Vordergrund und dem Brückenschlag herzustellen, durch den die durch den Fluß getrennten geographischen Bereiche im Hintergrund miteinander verbunden werden.

Besonders aufschlußreich ist es aber, Rogier van der Weydens Lukas-Tafel (Abb. 26), die wohl nur kurz nach der zwischen 1432 und 1435 erfolgten Übersiedlung des Malers nach Brüssel gemalt worden ist, mit Campins Lukas-Triptychon (vgl. Abb. 4) und Jan van Eycks Rolin-Madonna (Abb. 25), auf die beide es sich offensichtlich bezieht, zu vergleichen. Rogier muß das Werk Campins, das wohl noch während seiner Lehrzeit bei diesem entstanden ist, gekannt haben. Aufgrund des identischen Themas war es für ihn das naheliegende Vorbild. Umso überraschender ist es zu sehen, wie stark sich der Schüler mit seiner Tafel vom Werk des Lehrers absetzt. Dieses Sich-Absetzen kann

⁸⁰ Die Raumdarstellung des Mérode-Triptychons kann nur bedingt mit derjenigen des Lukas-Triptychons verglichen werden, weil dort die Mitteltafel und der rechte Flügel aus ikonographischen Gründen als gesonderte Räume behandelt sind. Joseph ist ohne Bezug zum Wunder der Menschwerdung Christi, an dem er keinen Anteil hat, dargestellt. Der Barbara-Flügel des Werl-Altars zeigt, daß dieser Altar – wenn es sich dabei um ein Triptychon handelte – einen ähnlichen exzentrischen Augenpunkt auf der rechten Seite und aufgrund der gleichen Deckengestaltung wahrscheinlich auch eine Mitteltafel mit einer ähnlich komplexen Raumstruktur besessen hat. Diese Überlegungen sind unabhängig von

der Frage der Zuschreibung des Werl-Altars. Martin Davies, *Rogier van der Weyden*, München 1972, Campin (Madrid 2), 121, hat meines Erachtens mit Recht Zweifel an einer Autorschaft Campins angemeldet.

⁸¹ Der Konvexspiegel im Lukas-Triptychon muß Jan van Eycks Arnolfini-Hochzeit von 1434 nicht voraussetzen, da er hier – anders als im Werl-Altar – noch nicht zur Spiegelung des Standortes des Malers oder des idealen Betrachters der Tafel dient.

⁸² Siehe Emil Kieser, »Zur Deutung und Datierung der Rolin-Madonna des Jan van Eyck«, *Städel-Jahrbuch* N.F. 1 (1967), 73–95.

⁸³ Colin T. Eisler (wie Anm. 26), 85.

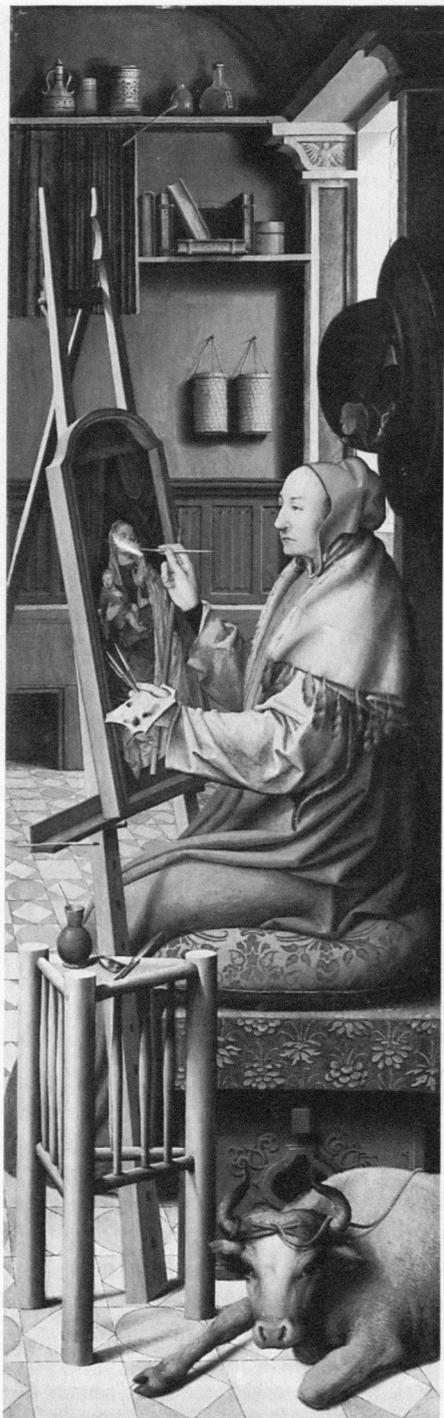
nur als polemische Distanznahme, als Behauptung einer eigenen ästhetischen und religiösen Position verstanden werden.

Von Campins Werk hat Rogier hauptsächlich die allgemeine Disposition der Hauptfiguren auf der Mitteltafel mit dem heiligen Maler rechts, der Muttergottes und dem Kind links übernommen, wobei auch bei ihm die Madonna gegenüber dem Maler eine noch tiefere *humilitas*-Pose einnimmt. Nur wenige, aber bedeutsame Details, die für eine Kenntnis von Campins Triptychon sprechen, sind bei Rogier wiederholt: die halb sitzende Lage des nackten Kindes auf der Windel, die fez-artige Kopfbedeckung des Malers, der abgelegte, über die Schultern geworfene Chaperon als Zeichen der Ehrfurcht⁸⁴, die Kammer im Hintergrund rechts, in der Rogier jedoch das Symboltier und die Bücher des Evangelisten unterbringt.

Rogiers Gemälde ist aber vor allem durch den deutlichen Bezug zur Rolin-Madonna Jan van Eycks (Abb. 25) geprägt. Gegen die komplexe, kontrapunktisch gestaltete Raumstruktur bei Campin entscheidet sich Rogier demonstrativ für den »Klassizismus« van Eycks, für die ruhige symmetrische Ordnung des Raumes als Verdoppelung der ausbalancierten Disposition der Figuren. Von der Rolin-Madonna übernimmt er auch die Grundelemente des Landschaftsprospektes: den Flußlauf entlang der vertikalen Mittelachse des Bildes, den Vorgarten und die Stadtmauer, an die er anstelle der eyckischen Figuren von Maler und Betrachter die in die dargestellte Szene erzählerisch integrierten Eltern Mariens, Joachim und Anna, stellt⁸⁵. Daß Rogier sein Handwerk bei

⁸⁴ Vgl. die Stickerei mit einer Szene aus dem Leben des hl. Martin, deren Entwurf Barthélémy van Eyck zugeschrieben wird. Auf ihr ist ein Bauer zweimal dargestellt, zuerst stehend und allein, dann vor dem Heiligen niedergekniet, wobei er den Chaperon, den er zuvor noch auf dem Kopfe trug, als Zeichen der Ehrfurcht auf die Schulter gelegt hat. Siehe Abb. 51 bei Nicole Reynaud, »Barthélémy d'Eyck avant 1450«, *Revue de l'Art* 84 (1989), 22–43.

⁸⁵ Zu dieser Deutung der Figuren bei Rogier van der Weyden siehe Panofsky (wie Anm. 25), 253. Zur Identifikation der Figuren bei van Eyck siehe Thürlemann (wie Anm. 30), 393.



29. Quentin Massys (Nachfolger), Der hl. Lukas malt die Madonna. London, National Gallery



30. Jan de Beer, Der hl. Lukas malt die Madonna. London, British Museum

Campin gelernt hat, verrät er indessen in der Wiedergabe des Städtchens im Bildgrund: das Haus mit den ausgehängten Messingtellern und das gegenüberliegende mit den Blendbögen scheint er direkt aus dem Lukas-Triptychon Campins übernommen zu haben (Abb. 23, 24). Wie Jan van Eyck entscheidet Rogier sich schließlich für eine einheitliche Architektur als Rahmen für die Begegnung des Menschen mit der Madonna, wobei er die Schmuckformen zwar wesentlich vereinfacht, im Gegenzug aber den Ort der Madonna gegenüber dem des hl. Lukas durch einen thronartigen Sitz mit Baldachinbekrönung auszeichnet.

Die Änderungen, die Rogier an Campins Konzeption vgl. (Abb. 4) vornimmt, bringen eine ganz

neue Definition des Aktes des Malens und der Begegnung zwischen der irdischen mit den göttlichen Figuren mit sich. Rogiers Darstellung ist gleichzeitig realistischer und artifizierter als jene Campins. Rogier korrigiert seinen Lehrer Campin dadurch, daß er die Begegnung mit der Madonna zu einer wirklichen Porträtsitzung in der Art macht, wie man sie für die frühen Niederlande als Regelfall postulieren muß: Lukas zeichnet die Züge der Muttergottes mit Silberstift auf ein präpariertes Blatt Papier; die malerische Ausführung des Porträts in Ölfarbe auf Holz wird er später in seiner Werkstatt vornehmen⁸⁶.

Gleichzeitig aber hat Rogier die Haltung des Malers dem besonderen Status seines Gegenüber ent-

⁸⁶ Siehe Lorne Campbell, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven 1990, 168ff. Mit der Zeichnung des sogenannten Kardinals Albergati von Jan van Eyck hat sich ein solches vorbereitendes Blatt zusammen mit dem

entsprechenden Gemälde erhalten. In Hugo van der Goes' Lukas-Gemälde (Abb. 27) ist die zweite Stufe der Ausführung des Porträts durch die Präsenz der Staffelei angedeutet.



31. Maerten van Heemskerck, Der hl. Lukas malt die Madonna, 1532.
Den Haag, Franz Hals-Museum

sprechend stilisiert: Lukas ist vor der Madonna niedergekniet, wodurch der Akt des Zeichnens einem Akt der religiösen Verehrung gleichgesetzt wird. Dem entspricht die Beobachtung Panofskys, daß die Pose des hl. Lukas bei Rogier diejenige eines Verkündigungensengels sei, der das »Ave Maria« spricht⁸⁷. Aber auch der von Rogier gewählte Typus der Madonna unterstreicht den Gebetscharakter der Szene. Sie ist als *Maria lactans* darge-

stellt, in einer Haltung, die ihre Vermittlerrolle zwischen dem sie verehrenden Gläubigen und dem göttlichen Kind hervorhebt⁸⁸. Es überrascht deshalb nicht, daß bei den so erfolgreichen Diptychen aus der Werkstatt Rogiers, wo jeweils ein Porträt in Anbetungshaltung mit einem Halbfiguren-Andachtsbild der Madonna verbunden ist, fast alle Madonnendarstellungen auf jene des Lukas-Gemäldes zurückgehen⁸⁹.

⁸⁷ Wie Anm. 25, 254. In diesem Zusammenhang ist es interessant festzustellen, daß bei Hugo van der Goes (Abb. 27) die Schnalle des Evangelienbuches, auf dem der nach dem Vorbild Rogiers knieend dargestellte hl. Lukas schreibt, das Wort »ave« trägt.

⁸⁸ Die Definition der Maria als neuer Eva, die durch die geschnittene Szene des Sündenfalls auf der Lehne der Bank angezeigt ist, entspricht dieser Rolle.

⁸⁹ In diesem Kontext ist, da es die Richtigkeit der Ableitung zusätzlich bestärkt, das Diptychon im Musée des Beaux-Arts in Dijon besonders interessant, das von

Friedländer dem »Meister mit dem gestickten Laubwerk« zugeschrieben wurde und das an Stelle des zu erwartenden profanen Bildnisses auf dem rechten Flügel die Figur des zeichnenden hl. Lukas – wahrscheinlich ein Kryptoselbstporträt der Malers des Diptychons – zeigt. Die Zuschreibung des Werkes an den in Brüssel tätigen Meister von Sainte Gudule durch Albert Châtelet und dessen Identifizierung mit Jan van Coninxloo können nicht überzeugen (Albert Châtelet, »Un dessin, un autoportrait, un artiste: le Maître de la vue de Sainte-Gudule ou Jan van Coninxloo«, in: S. Kummer – G.

Während Robert Campin in seiner Komposition den Akt des Malens im Modus einer distanzierten Historie auffaßt, die diesen programmatisch als Hinüberführen der himmlischen Figuren in den irdischen Bereich schildert, wendet Rogier das Zusammentreffen des Irdischen mit dem Göttlichen ins Persönliche. Die Begegnung zwischen dem hl. Lukas und der Madonna ist als Andachtsbild konzipiert, wobei der präzise beobachtende, demütig niederknien- de Maler Lukas dem gläubigen Betrachter vorbildhaft die Haltung vorführt, mit der er sich den himmlischen Personen, der Muttergottes und dem Kind, nähern soll.

Das Thema »Der hl. Lukas malt die Madonna« erlaubt es den Malern, den Status des religiösen Bildes, aber auch ihre eigene Rolle in der Gesellschaft für sich selbst und gegen außen hin zu definieren. Die übliche Bestimmung der Werke dieses Themas als Retabel für den Altar der eigenen oder einer fremden Lukas-Gilde hat zur Folge, daß man es immer mit Höchstleistungen der jeweils angesehensten Maler einer Stadt oder einer ganzen Region zu tun hat. Diese Situation, die den Werken den Status eines ästhetischen Manifestes und einer öffentlichen künstlerischen Selbstdarstellung verlieh, war – wie Jean Rivière vermutet⁹⁰ – wohl auch Gelegenheit für einen Wettstreit unter den Künstlern, die bei ihren Arbeiten mit einer vergleichenden Wahrnehmung der Rezipienten, insbesondere ihrer jeweiligen Zunftgenossen, rechnen konnten.

Wie bereits bemerkt, sprechen die stilistischen Indizien dafür, daß Campins Komposition um 1430 entstanden ist. Aber auch die Tatsache, daß die Vermittlung zwischen dem herrschaftlich-sakralen (»himmlischen«) und dem bürgerlich profanen (»irdischen«) Bereich die zentrale Aussage von Campins Lukas-Triptychon ausmacht, deutet darauf hin, daß dieses Gemälde die erste Darstellung des Themas »Der hl. Lukas malt die Madonna« im modernen Sinne war, nämlich aufgefaßt als reale Konfrontation des irdischen Malers mit den göttlichen Personen. Gerade die Struktur der Vermitt-

lung wird von Rogier van der Weyden nicht übernommen, sondern durch eine Art Vermischung, eine Darstellung auf halb-profaner und halb-sakraler Stillage ersetzt. Rogiers Gemälde versucht nicht mehr ein Problem zu lösen, sondern setzt dessen Lösung voraus.

Vieles spricht dafür, daß Campins Lukas-Triptychon und das wohl nur wenige Jahre später entstandene Werk seines Schülers Rogier van der Weyden den ersten »Schlagabtausch Lukasbild gegen Lukasbild« dargestellt haben. Der anläßlich der Gestaltung des Lukas-Themas regelmäßig ausgetragene Künstlerwettbewerb wird in den Niederlanden hundert Jahre später als Ergebnis des gegenseitigen Sich-Hochschaukelns zu den extravaganten manieristischen Spätprodukten eines Jan Gossaert (vgl. Abb. 32) oder Maerten van Heemskerck (vgl. Abb. 31) führen, in denen die religiöse Funktion der Darstellung auf Kosten der artistischen Selbstinszenierung der Maler bisweilen gänzlich in den Hintergrund tritt.

Mit den Lukas-Gemälden von Robert Campin und seines Schülers Rogier van der Weyden haben die beiden prägenden Modelle vorgelegen, an denen sich die niederländischen Maler über lange Zeit hin orientierten. Bisweilen wurde bloß eines der beiden Werke direkt oder indirekt als bestimmendes Vorbild gewählt. Dierick Bouts, Israhel van Meckenem und Jan Gossaert schlossen sich Rogier van der Weyden an; mehr Maler jedoch, etwa der Meister vom Heiligen Blut, Frans Floris, Marten de Vos, Abraham Janssens, Lancelot Blondeel, aber auch viele deutsche Künstler, wählten Campins Lösung als Ausgangspunkt, übernahmen jedoch in keinem Fall die komplexe symbolische Raumstruktur ihrer Vorlage vollständig.

Besonders interessant sind die Beispiele, bei denen die Maler ihre Vertrautheit mit beiden Werken beziehungsweise deren Darstellungsmustern zu erkennen geben und ihre eigene theologische und ästhetische Position dadurch definieren, daß sie einzelne Elemente der beiden Vorlagen bewußt

Satzinger [Hg.], *Studien zur Künstlerzeichnung: Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1990, 32–36). Jean Rivière wiederum (wie Anm. 22, 54ff) schreibt das

Diptychon ohne bessere Gründe einem Meister der Schule von Gent zu.

⁹⁰ Wie Anm. 22, 27.



32. Jan Gossaert, Der hl. Lukas zeichnet die Madonna.
Wien, Kunsthistorisches Museum

auswählen und miteinander kombinieren. So ergibt ein genauer Vergleich, daß Colijn de Coter in seinem Lukasbild (Abb. 6) zwar Campins Formel mit dem Maler vor der Staffelei zum Ausgangspunkt nahm, die Gewänder der Hauptakteure jedoch bis in die Farbwahl hinein nach Rogiers Werk gestaltete, das dem Brüsseler Künstler wahrscheinlich auf dem Altar der Malergilde in der Kirche Sainte Gudule regelmäßig vor Augen stand. Auch der Landschaftsgrund ist nach Rogiers Vorbild konzipiert, nur daß de Coter mit Rückgriff auf

Campin Joseph den Zimmermann anstelle von Marias Eltern in den Vorgarten setzte. De Coters Tafel ist keine Kopie nach Campins Lukas-Gemälde, sondern stellt höchstens den Versuch einer Wiedergabe des Werkes aufgrund einer vagen Erinnerung dar, in der Campin fast nur noch über den archaischen stilistischen Habitus und allgemein verbreitete campineske Motive und nicht mehr über die konkrete Gestaltung präsent ist.

Aufschlußreicher als Beispiel für das kombinierende Verfahren ist eine Komposition von Hugo

van der Goes, von der sich nur die linke Hälfte erhalten hat (Abb. 27), dessen originales Aussehen aber mit Hilfe von einem vor allem im Bildgrund veränderten Reproduktionsstich von Anton Wierix (Abb. 28) rekonstruiert werden kann⁹¹. Das Werk, war zweifellos als Diptychon mit lebensgroßen Figuren angelegt, welches das von Campin in einem einzigen Raum wiedergegebene Zusammentreffen der profanen Welt des Malers und der sakralen Welt der himmlischen Personen auf zwei Tafeln getrennt darstellte. Auf der linken Tafel war der hl. Lukas wie bei Rogier kniend und zeichnend wiedergegeben, wobei ihm sein eigenes Evangelienbuch als Träger für das Zeichenblatt, das heißt gleichsam als Grundlage für die künstlerische Tätigkeit diente. Hinter dem in einer bürgerlichen Stube knienden Maler aber waren Staffelei, Palette, Stuhl und Stier nach dem Vorbild Campins gemalt. Der rechte Flügel zeigte Maria und das Kind auf einem mit Zierelementen reich ausgestatteten Thron aus Stein⁹². Bei van der Goes sind der himmlische und irdische Bereich, die bei Campin im Akt des Malens real vermittelt waren, wieder auseinandergebrochen. In seinem Diptychon wa-

ren sie nur noch auf abstrakte Weise, über die perspektivische Inszenierung, den nach rechts fluchtenden Fliesenboden in der Tafel mit dem Maler und den nach links verschobenen Augenpunkt in der Tafel mit der thronenden Madonna, aufeinander bezogen⁹⁴.

In noch radikalerer Weise wird die Unmöglichkeit der realen Vermittlung des Himmlischen und des Irdischen behauptet, wenn mit der zweiten, etwa 1520 zu datierenden Lukastafel von Jan Gossaert zum ersten Mal in der niederländischen Malerei die Madonna zwar im gleichen Raum wie der Maler, aber als eine von Wolken getragene himmlische Erscheinung dargestellt wird (Abb. 32)⁹⁵. Damit aber ist gleichzeitig das Ende der spezifischen niederländischen Konzeption des religiösen Bildes angezeigt, das auf die Realvermittlung des Himmlischen und des Irdischen mit Hilfe präziser gestalterischer Verfahren wie dem Phänomen des »disguised symbolism« hinzielte, eine Konzeption, für die Campins Lukas-Triptychon zweifellos das prägende Exempel darstellte. Die Bedeutung der einzigen erhaltenen vollständigen Kopie dieses Werkes in Stolzenhain (Abb. 4) kann nicht hoch

⁹¹ Das Werk wird in der Forschung trotz der Angabe auf Wierix' Stich »N. Quintin Mazzys, inventor« allgemein Hugo van der Goes zugeschrieben. Nur Henri Pauwels (wie Anm. 29) hat die Richtigkeit des Stecher-Vermerks verteidigt. Unterdessen tritt jedoch Jochen Sander, *Hugo van der Goes: Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992 wieder entschieden für eine Zuschreibung der Lissaboner Tafel an Hugo van der Goes ein.

⁹² F. J. Van den Branden, *Geschiedenis der antwerpsche schilderschool*, Antwerpen 1883, 80.

⁹³ Eine Ambrosius Benson zugeschriebene Kopie der Madonnatafel ist als Abb. 8 bei Gisela Kraut (wie Anm. 27) reproduziert. Die Figur des hl. Lukas ist auch in der für Hugo van der Goes ungewöhnlichen Farbgebung mit der Komposition Campins verwandt. (Vgl. Farbabb. bei Sanders, wie Anm. 91).

⁹⁴ Eine ähnliche Lösung findet sich bei einem anonymen Nachfolger von Quentin Massys, von dem sich in der National Gallery in London der rechte Flügel eines Triptychons mit dem sitzenden hl. Lukas vor der Staffelei erhalten hat (Abb. 27). Das Aussehen der Mitteltafel kann über das Gemälde, an dem der Heilige arbeitet, erschlossen werden: Es zeigt die stehende Muttergottes mit dem Kind auf dem Arm unter einem grünen Zeltbaldachin. Auch dieses Werk steht in einem engen Bezug zu Campins verlorenem Triptychon. Der dreibeinige Hocker, auf den der Maler seine Werkzeuge, darunter

ein Krüglein gestellt hat, ist dem rechten Flügel von Campins Triptychon entnommen. Auf den beiden Gestellen an der hinteren Wand stehen unten die Bücher des Evangelisten, oben die Medizinaltöpfe und Gläser des Arztes. (Siehe Catherine King, »National Gallery 3902 and the theme of Luke the Evangelist as artist and physician«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48 [1985], 249–255). Jean Rivière hat den Maler des Londoner Bildes ohne zureichende Begründung mit Liévin d'Anvers identifiziert.

⁹⁵ Der Darstellungstyp, der den Maler Lukas nicht mehr mit der Madonna als realem »Modell«, sondern als himmlischer Erscheinung konfrontiert, wurde zuerst in deutschen Buchillustrationen entwickelt. Vgl. Klein (wie Anm. 20) S. 69f. Die Formel findet sich auch in dem in der römischen Accademia di San Luca aufbewahrten Lukas-Gemälde, das früher Raffael selber, heute meist seinem Schüler Giovanfrancesco Penni oder Federico Zuccari zugeschrieben wird (Abb. 13 bei Kraut, wie Anm. 27). Es scheint, daß Giorgio Vasari, der in dem um 1570 gemalten Fresko für die Lukas-Kapelle in der Kirche SS. Annunziata in Florenz (Abb. 14 bei Kraut) ebenfalls die Erscheinungsformel übernahm, gleichzeitig auch mit dem von Campin entwickelten nordischen Darstellungsschema vertraut war, wofür am deutlichsten die Figur des farbenreibenden Gesellen spricht, der im Nebenraum im Hintergrund rechts arbeitet.

genug eingeschätzt werden. In ihr ist uns nicht nur eine der künstlerisch großartigsten, sondern auch historisch bedeutendsten Bildfindungen der alt-

niederländischen Malerei wahrscheinlich ohne wesentliche Verfälschungen des Inhalts erhalten geblieben.

Anhang

Das Verhältnis der Fassungen in Münster und Stolzenhain zueinander und ihre jeweilige Abhängigkeit vom verlorenen niederländischen Original

Nach Pieper (wie Anm. 7) ist die Tafel in Münster ein Werk Derick Baegerts. Es handle sich um die vermutlich seitlich verkürzte Mitteltafel eines ursprünglichen Triptychons, von dem sich in Stolzenhain eine spätere Kopie mit geringen Veränderungen erhalten habe; die Ausführung des Werkes sei einem Mitglied der Werkstatt Baegerts zuzuweisen. Diese Bestimmung des Verhältnisses zwischen der Tafel in Münster und dem Triptychon in Stolzenhain muß korrigiert werden. Die Sachlage ist in Wirklichkeit sehr viel komplexer.

Es spricht vieles dafür, daß das Münsteraner Bild schon immer als *Einzeltafel*, d. h. als Teilkopie eines Triptychons konzipiert worden war, so die Tatsache, daß die Wasserfläche im Landschaftsausblick der linken oberen Ecke als Verbindung zur Flußlandschaft der linken Tafel fehlt. Vor allem aber kann, wie im Haupttext vermerkt, die spiralig verzierte Metallbasis der Säule hinter der Madonna in der Stolzenhainer Fassung keine freie Erfindung eines Kopisten sein. Sie steht zusammen mit dem metallenen Säulenstuhl des linken Flügels im Dienst einer präzisen ikonographischen Aussage. Wenn in der Münsteraner Fassung die Basis nicht in Metall gefertigt ist, so offenbar deshalb, weil dies ohne Bezug auf die Säule im linken Flügel keinen Sinn ergeben hätte.

Dennoch ist die Tafel in Münster zuerst entstanden und scheint für die Mitteltafel in Stolzenhain weitgehend als Vorlage gedient zu haben. Im heutigen Zustand ist bei der Münsteraner Fassung im roten Mantel der Madonna links neben der U-förmigen Mulde unterhalb der rechten Hand des Jesuskindes ein *Pentimento* zu beobachten. In Stolzenhain aber entspricht der Faltenwurf dem übermalten Zustand.

Die Mitteltafel in Stolzenhain scheint somit die Kopie eines Schülers nach der als Einzeltafel konzipierten Münsteraner Fassung zu sein, wobei diesem jedoch das vollständige Triptychon, das bereits Derick Baegert als Vorlage diente, direkt oder – was wahrscheinlicher ist – indirekt (in der Form einer präzisen zeichnerischen Kopie) ebenfalls zur Verfügung stand. Mit Ausnahme der bereits erwähnten Differenz in der Gestaltung der Säule und größerer Änderungen im Stadtausblick sind die Unterschiede zur Münsteraner Tafel im wesentlichen als Vereinfachungen zu verstehen. So erscheint im Konvexspiegel nur noch der Reflex des gegenüberliegenden Fensters; am Gewandausschnitt der Muttergottes fehlen Brosche und Perlenbesatz; der Faltenwurf ist vereinfacht. Einige wenige Elemente sind neu hinzugekommen: ein durchsichtiger Schleier als Ergänzung zum Kopftuch der Muttergottes, der goldene Strahlennimbus des Jesuskindes und das Holzgitter im geöffneten Fenster. Die rückwärtige Wand ist im Übergang zur Säulenarkade – anders als in Münster – aus gefleckten Sandsteinblöcken zusammengesetzt. Natürlich läßt der Schüler auch die Signaturelemente des Meisters, das raffiniert gemalte Keramikkrüglein mit dem Namenszug – es wird durch ein einfaches Nuppenglas ersetzt – und die virtuose *trompe-l'œil*-Fliege auf dem Stollenschrank weg.

Entgegen Piepers Angaben sind die Flügel im Stolzenhainer Triptychon – wie schon Spaemann (wie Anm. 11) beobachtet hatte – wesentlich besser gemalt als die Mitteltafel. (Daß das Triptychon nicht von einer einzigen Hand ausgeführt sein kann, zeigt deutlich die unterschiedliche malerische Gestaltung der zwischen der Mitteltafel und dem linken Flügel durchlaufenden Kanalmauer;

auch die beiden Teile der Balkendecke auf der Mitteltafel und dem rechten Flügel sind farblich nicht genau aufeinander abgestimmt.) Der Qualitätsunterschied ist vor allem bei der Darstellung der kleinen Figuren des Hintergrundes und einzelner Gegenstände, sowie bei der Ausführung der Extremitäten der Hauptfiguren wahrnehmbar; bei den Draperien fällt er kaum ins Gewicht. Im Gegensatz zur Mitteltafel sind auf den Flügeln die Hintergrundfiguren in pastosen, satten Farben ausgeführt; die Lichtreflexe auf den vollbauchigen Zinnkrügen in Vorder- und Mittelgrund des rechten Flügels sind sicher hingesetzt.

In einem wichtigen Punkt unterscheidet sich das Triptychon in Stolzenhain von der Tafel in Münster: dem Fliesenmuster des Fußbodens. Das Muster des Stolzenhainer Triptychons ist genau dasjenige, das Derick Baegert in allen seinen Innenraumdarstellungen anwandte (vgl. Abb. 7), und das sich ähnlich schon bei Rogier van der Weyden, etwa in der Verkündigungsszene des Columba-Altars findet. Das Muster der Münsteraner Tafel ist einfacher. Es fällt auf, daß in Stolzenhain die Bodenmuster der Flügel und dasjenige der Mitteltafel räumlich und was den Rapport betrifft, nicht genau aufeinander abgestimmt sind, obwohl sie zusammen den Fußboden eines einzigen Raumes darstellen sollen. Im rechten Flügel ist, zumindest für die vordersten Plattenreihen, zudem der Augenpunkt etwas höher angenommen als bei den übrigen Teilen.

Die Anwendung des in Baegerts Werkstatt üblichen Fliesenmusters im Stolzenhainer Triptychon spricht dafür, daß diese Fassung in einem größeren zeitlichen Abstand zur Münsteraner Tafel geschaffen worden ist. Wenn dies der Fall war, wäre es

auch möglich, die Ausführung der Flügel dem Meister selbst, Derick Baegert, zuzuschreiben, da die Flügel, vor allem bei der Ausführung der Gliedmaßen, sogar gegenüber der signierten Tafel in Münster eine höhere malerische Qualität aufweisen. Die Vermutung von Spaemann, wonach die Stolzenhainer Flügel ursprünglich zur Tafel in Münster gehört haben könnten, kann schon aufgrund der einleitenden Beobachtungen zur Gestaltung der Landschaft und der Säulenbasis auf dem Münsteraner Bild nicht zutreffen.

Zusammenfassend scheint mir folgende Rekonstruktion des Produktionsprozesses der beiden Werke in Münster und Stolzenhain fähig, die besprochenen Beobachtungen zu erklären: als erstes malt Derick Baegert die Münsteraner Tafel, und zwar als Teilkopie eines Lukas-Triptychons, das er wahrscheinlich auf einer Reise in die Niederlande kennengelernt und in einer sehr genauen zeichnerischen Kopie festgehalten hatte. Die Teilkopie, die er als einziges seiner erhaltenen Werke signiert, ist – aufgrund der hohen Qualität des Stadtausblicks und gleichzeitig gewisser Schwächen in der Wiedergabe der Hände und Füße – der mittleren Schaffensperiode, um 1470, zuzuordnen. Einige Zeit später, vielleicht um 1480, wird von ihm – infolge eines Auftrags? – der Entschluß gefaßt, eine vollständige Kopie des niederländischen Lukas-Triptychons herzustellen. Die Ausführung der Mitteltafel übernimmt ein Mitglied der Werkstatt, dem neben der früheren Teilkopie Derick Baegerts auch dessen vollständige zeichnerische Wiedergabe der ursprünglichen Komposition zur Verfügung stehen. Die Flügel hingegen werden entweder von Derick Baegert selber oder von einem anderen, begabteren Schüler geschaffen.

Abbildungsnachweis: Die Aufnahmen sind, wenn im folgenden nicht anders vermerkt, von den Museen und Sammlungen zur Verfügung gestellt worden. 4, 8 – 12 Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster. – 5 nach *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten*, Antwerpen, 1987. – 6, 15, 16, 22, 25 A. C. L., Brüssel. – 17 nach *Aesculape*, Februar 1932. – 24 Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux, Paris.