

## 15./16. JAHRHUNDERT

Felix Thürlemann

## Robert Campin um 1400 als Malergeselle in Tournai

## Ein kennerschaftlicher Versuch zu den Tapissereien der Heiligen Piatius und Eleutherius

Die Frage nach der künstlerischen Herkunft Robert Campins, des Meisters von Flémalle, ist bis heute im Grunde unbeantwortet geblieben<sup>1</sup>. Da keine Dokumente die Lehrzeit Campins betreffend vorliegen, haben sich die Kunsthistoriker mit dem Versuch begnügen müssen, Campins besonderen Stil auf Vorlagen zurückzuführen, auf die sich der Maler in seiner Arbeit nachahmend bezogen haben könnte. Im wesentlichen werden seit Beginn des Jahrhunderts bis heute, meist miteinander kombiniert, drei stilistische »Quellen« für Campins Malstil vorgeschlagen: die franko-flämische Buchmalerei, die mit den Namen Melchior Broederlam und Henri Bellechose verbundene burgundische Tafelmalerei und die burgundische Plastik des 14. Jahrhunderts, allen voran die Werke von Claus Sluter in der Kartause Champmol bei Dijon. Bei keinem der bisher angeführten Werke ist jedoch die direkte Kenntnis durch Campin zwingend<sup>2</sup>.

Die prekäre Überlieferung des Denkmälerbestandes läßt es heute als aussichtslos erscheinen, das Schaffen Campins in einen Schulzusammenhang einordnen zu wollen. Dennoch soll dieser Versuch hier unternommen werden. Unserer Meinung nach hat nämlich eine lang akzeptierte falsche Hypothese zum Geburtsort Campins das Augenmerk der Kenner von einer wichtigen Fährte abgelenkt. Es handelt sich um ein Werk, das sich noch heute in der Kathedrale von Tournai, dem Ort, für den es geschaffen worden ist, befindet.

Bis vor kurzem wurde aufgrund der Tatsache, daß Campin im Jahre 1410 als etwa 35jähriger<sup>3</sup> sein Bürgerrecht erkaufte, allgemein angenommen, daß er von außerhalb Tournais zugezogen sei und seine Ausbildung als Maler an einem anderen Ort erhalten habe<sup>4</sup>. Dieser Schluß war aber, wie Schabacker gezeigt hat, unzulässig<sup>5</sup>. Das Bürgerrecht war in Tournai nämlich nicht erblich. Selbst Söhne von Bürgern mußten ihr Bürgerrecht käuflich

erwerben, und dies wurde nur etwa dreißig von ihnen im Jahr gestattet. Ungewöhnlich ist, daß Campin, der als Handwerker *de petit état et condition* war, dieses Privileg zugestanden wurde. Man kann vermuten, daß diese Ausnahme mit Campins *de facto*-Ernennung zum Maler der Stadt zusammenhing<sup>6</sup>. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß Campin seine Malerlehre an seiner späteren Wirkungsstätte absolvierte.

## Eine Tapissereienfolge von 1402

Bereits für das Ende des 14. Jahrhunderts sind in Tournai florierende Malerwerkstätten dokumentiert<sup>7</sup>. Es hat sich jedoch kein einziges Werk der Malerei erhalten, von dem man mit Sicherheit sagen könnte, daß es in den Jugendjahren Campins in Tournai entstanden ist<sup>8</sup>. Nun birgt aber die Kathedrale der Stadt noch immer ein in seinem Verhältnis zur altniederländischen Malerei noch kaum gewürdigtes künstlerisches Monument von einzigartigem Rang: die Tapissereien mit Szenen aus dem Leben der beiden Stadtheiligen Piatius und Eleutherius, die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts über den beiden Chorstuhlreihen der Kathedrale hingen (*Abb. 1 und 2*)<sup>9</sup>.

Für die stiefmütterliche Behandlung dieser und anderer textiler Arbeiten in der kunstgeschichtlichen Literatur können zwei Gründe angeführt werden: Im Gefolge der romantischen Genieästhetik gelten noch heute vielfach nur solche Werke als »originale« und damit ästhetisch bedeutende Schöpfungen, die in der Ausführung die Handschrift des Künstlers zeigen. Hinzu kommt, daß die Kunstgeschichte noch immer eine Geschichte der drei großen Gattungen Malerei, Skulptur und Architektur ist. Tapissereien werden meist getrennt von der Malerei behandelt und in Museen für Kunsthandwerk oder angewandte Künste gezeigt. In den frühen Niederlanden aber wurden Tapis-

serien, natürlich auch aufgrund ihres größeren Materialwerts, höher geschätzt als Gemälde. Eine Wende bahnte sich erst nach dem ersten Drittel des Jahrhunderts infolge des Triumphs der Malerei in Werken wie dem Genter Altar an<sup>10</sup>. Doch wird gerade in höfischen Kreisen das Tafelgemälde mit Ausnahme der Gattung des Porträts noch lange eine Nebenrolle spielen<sup>11</sup>.

Im folgenden soll versucht werden, die beiden für die Kathedrale von Tournai geschaffenen Tapissereien stilistisch zu bestimmen und ihr Verhältnis zur altniederländischen Malerei zu präzisieren. Der Vergleich zwischen Tapissereien und Gemälden setzt voraus, daß die Teppichwirker, die in jener Zeit mit den entwerfenden Händen nicht mehr identisch sind, fähig waren, die ihnen vorliegenden *cartons* ohne allzu große Vergrößerungen und Verfälschungen in das textile Medium umzusetzen. Die kürzlich von Fabienne Joubert vorgelegten Studien zur Apokalypse von Angers und zu dem in die Kathedrale von Beauvais gestifteten Petrusleben haben gezeigt, daß eine kennerschaftliche Untersuchung von Tapissereien möglich und fruchtbar sein kann<sup>12</sup>.

Aufgrund einer heute verlorenen, durch eine Abschrift bekannten Inschrift sind die Umstände der Entstehung der Piatius- und Eleutheriusteppeiche genau bekannt. Das Tapissereienensemble wurde im Dezember des Jahres 1402 von dem in Arras ansässigen Teppichwirker Pierre Feré vollendet. Sein Auftraggeber war ein Kanoniker der Kathedrale von Tournai, Toussaint Prier, der zuvor das Amt eines Beichtvaters der burgundischen Herzöge innehatte<sup>13</sup>. Wer die Entwürfe für die Tapissereienfolge geschaffen hat, erwähnt die Inschrift nicht. Es ist durchaus möglich, daß sie aus einem Maleratelier der Stadt Tournai stammten, da es in den Teppichen zahlreiche Elemente gibt, die die neue Ästhetik des niederländischen Realismus ankündigen<sup>14</sup>. Auch

die porträthafte Darstellung einiger wichtiger Gebäude der Stadt spricht dafür.

Das Werk besteht aus zwei Teilen: aus einer zusammenhängenden Folge von sechs Szenen aus der Vita des hl. Piatus (*Abb. 1*), der ursprünglich noch drei weitere Szenen folgten, und einer Folge von acht Szenen aus der Vita des hl. Eleutherius (*Abb. 2*)<sup>15</sup>. Auch dieser Teil ist an seinem Ende verstümmelt überliefert. Jede Szene ist mit einem kurzen Titulus in französischer Sprache versehen. Die beiden Teppiche waren auf der Evangelien- und auf der Epistelseite einander gegenüber angebracht.

Es sind keine weiteren Bildwerke überliefert, in denen Leben und Passion der beiden Lokalheiligen Tournais geschildert wären<sup>16</sup>, und es ist anzunehmen, daß es sich bei den Tapisserien um originäre, direkt nach einer Textvorlage geschaffene Darstellungen handelt. Diese Textvorlage muß ausführlicher gewesen sein als die heute noch bekannten, in den *Acta Sanctorum* oder in Jean Cousins *Histoire de Tournai* abgedruckten Viten der beiden Heiligen. Zahlreiche Nebenmotive, die auch in den Tituli nicht erwähnt sind, werden in der bisherigen Literatur nicht erwähnt oder sind ungeklärt geblieben.

Der Teppich mit den Eleutherius-Szenen (*Abb. 2*) ist, was Erzählstruktur und Gestaltung betrifft, der konventionellere. Die sechs Innenraumszenen sind in kastenartigen, zum Betrachter hin geöffneten Gehäusen angesiedelt. Dieses Verfahren bei der Darstellung von Innenräumen ist auch in der um 1400 geschaffenen französischen Buchmalerei geläufig<sup>17</sup>. Fast alle Szenen sind auf einer annähernd quadratischen Bildfläche dargestellt. Auch die beiden Freiraumszenen, die zwischen die Gehäuse gesetzt sind, haben die gleichen Ausmaße. In der Piatus-Folge hingegen (*Abb. 1*) sind die Erzähleinheiten in der Breite variabel gestaltet. Zudem werden Ereignisse, die nacheinander in der Stadt Tournai spielen, gemeinsam dargestellt.

## Geschichte des hl. Piatus

Betrachten wir den Teppich mit der Geschichte des hl. Piatus genauer. Die erste Szene zeigt in einem puppenstubenähnlichen Kirchenraum die Berufung des Heiligen zum Missionar (*Abb. 5*). Der Bischof kniet zusammen mit elf Gefährten vor einem Altar, dessen Retabel mit Edelsteinen reich geschmückt ist. Über dem Altar erscheint Gottvater. In seiner Linken hält er ein Spruchband, dessen Worte der Szene gleichzeitig als Titulus dienen: »Ich habe den hl. Piatus erwählt, um die Bewohner Tournais zum Glauben zu bekehren.« Jeder der zwölf Kleriker reagiert in seiner Art auf die himmlische Botschaft.

Die Szenen zwei und drei spielen beide im noch heidnischen Tournai (*Abb. 7*). Die Stadt

ist links und rechts von mächtigen Toren begrenzt. Im Bildgrund ragen mit gleicher oberer Abschlußlinie hohe Gebäude auf, während die Stadt zum Betrachter hin – einem konventionellen Schema entsprechend – mit auffällig niederen bewehrten Mauerzügen abgegrenzt ist, um Einsicht in die im Innern sich abspielenden Ereignisse zu gewähren. Die Gebäude im Bildgrund sind Porträts; es sind – aus einem ähnlichen Blickwinkel heraus gesehen wie in der späteren Darstellung des Sanderus (*Abb. 6*) – die wichtigsten öffentlichen Gebäude der Stadt. Unter ihnen sticht der Beffroi, wie er sich um 1400 noch ohne Zifferblätter präsentierte, hervor.

Nach dem Schema des kontinuierenden Erzählstils ist der Heilige, jeweils mit einer edelsteinbesetzten Nimbusscheibe ausgezeichnet, zweimal dargestellt. Links schreitet er durch das Stadttor hinein, während der Herold, der ihm vorangeht, bereits bei einem Platz im Innern angelangt ist. Dort wird unter der Leitung von vier Götzendienern gerade ein Lamm geopfert. Direkt über dem Feuer steht ein Mann mit einem weiteren Lamm als nächstem Opfer bereit. Im Hintergrund wendet sich ein Paar mit seinen beiden Kindern an eine von einer Säule getragene Götterfigur, deren Antlitz aber von ihnen abgewandt erscheint. Den Hilfesuchenden starrt statt dessen die Fratze seines Schildes entgegen. Ein fünfter heidnischer Priester, der ein Bübchen auf dem Arm hält, blickt zur Flamme, die das Lamm lebendig verzehrt, hinunter.

Vor allem die Kostüme der meist als zahnlose Greise dargestellten Götzendiener sind pittoresk gestaltet. Alle tragen spitze Hüte oder Gugeln. Einige ihrer Mäntel sind mit Schmuckborten verziert, die pseudohebräische Buchstaben und einen Mäander zeigen. Auffällig sind auch ihre reich geschmückten Gürtel. Am Gürtel des Priesters mit dem lammfellgefütterten Mantel baumelt rechts außen, dem Betrachter zugewandt, ein Dolch.

Auf der nachfolgenden Szene sieht man den Heiligen von einer einfachen Holzgezimmerten Kanzel aus predigen. Von einem ausdrucksvollen Spiel der Hände begleitet, erklärt er die Inhalte des neuen Glaubens. Dem Prediger gegenüber kniet, aufmerksam zu ihm aufblickend, die Familie des Irenäus, eines einflußreichen Bürgers der Stadt. Der weißhaarige, würdige Greis trägt hier und in zwei weiteren Szenen einen roten, hermelinbesetzten Brokatmantel. Hinter der Familie stehen, von Krücken gestützt, als weitere Zuhörer vier Bettler in zerschissenen Kleidern, die meisten von ihnen mit amputierten Gliedern. Es verwundert nicht, daß der Wiederentdecker der Tapisserien im 19. Jahrhundert, Jean Voisin, gerade diese, Brueghels Menschendarstellung vorausnehmende Szene in einer aufwendigen Farblithographie reproduzieren ließ<sup>18</sup>.

Besonders interessant sind in ihrer Erzählstruktur die Szenen vier, fünf und sechs gestaltet, die von einer einzigen, mit leichten Einsprünge gegliederten Stadtmauer eingefasst sind (*Abb. 9 und 12*). In Szene vier erscheint nochmals der hl. Piatus predigend (*Abb. 9*). Diesmal spricht er von einer runden, verzierten Kanzel aus. Zu seinen Füßen sitzen drei Männer als aufmerksame Zuhörer; in seinem Rücken stehen drei Figuren – darunter eine vermummte Frauengestalt –, die sich über den Heiligen zu unterhalten scheinen. Ihm gegenüber stehen Irenäus und zwei weitere Männer. Sie machen sich daran, die Worte des Predigers in die Tat umzusetzen: Mit Keulen schlagen sie den bereits in der zweiten Szene dargestellten heidnischen Götzen von seinem Podest herunter. In der oberen Bildhälfte stehen fünf hilflose Anhänger des alten Glaubens, händierend oder sich in den Bart greifend, tatenlos daneben. Zwei weitere stehen im Vordergrund rechts und schmieden ein Mordkomplott gegen den Missionar. Der jüngere ergreift den Dolch des aus der zweiten Szene bekannten Götzendieners, der gleichzeitig auf den Heiligen in der nachfolgenden Szene, das Ziel des Anschlags, zeigt.

Die beiden letzten Szenen, die fünfte und die sechste, gehören eng zusammen (*Abb. 12*). Die erste zeigt den hl. Piatus inmitten von Handwerkern beim Bau der neuen Kirche. Es ist eine außerordentlich lebendige Darstellung, die eine präzise Beobachtung des zeitgenössischen Baubetriebs voraussetzt. Man erkennt Gesellen, die Mörtel mischen, andere, die ihn in einem Holzbottich wegtragen, Steinmetzen, die die Blöcke zurechthauen, nochmals andere, die sie zum Bauplatz tragen, wo sie mit Hilfe des Mörtels in die Mauer eingefügt werden. Es wird eine Vielfalt von Motiven ausgebreitet, die jedoch, anders als in den um die Mitte des 15. Jahrhunderts beliebten Holzfällerteppichen, nicht isoliert dastehen, sondern als Elemente eines komplexen Handlungszusammenhangs fungieren.

Über dem hl. Piatus, der das Taufbecken vollendet, steht Irenäus, nochmals im roten, hermelinbesetzten Brokatmantel. Er legt selber Hand an und fordert säumige Arbeiter, die Kelle und Hammer in der Linken halten, zur Eile auf. Im Vordergrund tragen zwei Helfer Steinplatten auf einer Holzbahre heran. Der vordere schaut dabei überrascht in die Luft auf einen frei fallenden Stein. Dieser hat offenbar zuvor den Mann rechts außen – ist es der von den Götzendienern gedungene Mörder? – am Kopf getroffen.

In der sechsten, der letzten der erhaltenen Szenen der Piatus-Geschichte, sieht man im noch ungedeckten Kirchenraum die Familie des Irenäus, wie sie nackt im Taufbecken stehend unter Anteilnahme einer Gruppe von Christen vom Bischof die Taufe empfängt.



1 Piatus-Teppich, 1402. Tournai, Cathédrale Notre-Dame

## Drei Hände

In der bisherigen Literatur wird allgemein angenommen, daß die Entwürfe für die beiden Teppiche mit den Leben des hl. Piatus und des hl. Eleutherius auf einen einzigen Künstler zurückgehen. Dies kann jedoch nicht zutreffen. Sie stammen vielmehr, wie eine nähere Untersuchung der stilistischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Szenen zeigt, von drei verschiedenen Künstlern oder – um den Sprachgebrauch der Kennerschaft anzuwenden – von drei unterschiedlichen Händen. Dabei gehen die Entwürfe für die ganze Eleutherius-Geschichte, so wie sie jetzt erhalten ist, auf einen einzigen Künstler zurück (Abb. 2). Dieser, der sich durch seine konservative Haltung auszeichnet, wird im folgenden als »erste Hand« bezeichnet. Die Entwürfe für die soeben näher besprochene Piatus-Geschichte (Abb. 1) stammen von zwei weiteren Malern, der »zweiten« und der »dritten Hand«. Dabei hat die zweite Hand bloß eine einzige der erhaltenen Szenen, die erste mit der »Berufung des hl. Piatus« (Abb. 5), entworfen. Ein Ver-

gleich zweier inhaltlich verwandter Szenen soll es vorerst erlauben, die charakteristischen Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Hand deutlich zu machen. Stellen wir die vierte Szene des Eleutherius-Teppichs mit der »Weihe des Eleutherius zum Bischof« (Abb. 3) – sie stammt von der ersten Hand – der Szene mit der »Berufung des hl. Piatus« (Abb. 5) gegenüber.

Die Figuren der Eleutherius-Szene (Abb. 3) sind gedrungen und haben vielfach zu große Köpfe im Verhältnis zum Körper. Haartracht und Physiognomien entsprechen einigen wenigen Typen. Charakteristisch sind die kleinen Münder mit ihren weichen, weiblichen Lippen. Eigentümlich auch die Nasen, die vielfach in einer knolligen Spitze enden. Die Anordnung der stehenden Erwachsenen in zwei horizontalen Reihen übereinander wirkt monoton. Auch die Gewänder sind in ruhige, parallel geführte, langgezogene Falten gelegt. Der Mantel des krönenden Bischofs trägt als einziger ein einfaches Lilienmuster, wobei der Faltenwurf das Muster kaum verunklärt.

In der von der zweiten Hand konzipierten,

inhaltlich vergleichbaren Piatus-Szene hingegen (Abb. 5) sind die Köpfe stark individualisiert. Die Nasen enden im allgemeinen spitz und zeigen häufig eine starke Betonung des flachen Nasenrückens. Das Verhältnis von Kopf und Körper ist hier ausgewogener. Die Anordnung der Figuren zueinander ist außerordentlich bewegt und erfinderisch. Das gleiche gilt für die Draperien. Man beachte vor allem den ungewöhnlich reich gegliederten, ondulierenden Faltenwurf beim Brokatmantel des Bischofs, der das feine Muster in eine quirlende Bewegung versetzt.

Deutlich unterscheiden sich die beiden Szenen auch in der Gestaltung des Raumes. In der Eleutherius-Szene (Abb. 3) ist ein gewisser *horror vacui* zu beobachten: Die Figuren füllen das Gehäuse bis zur Decke und von Wand zu Wand fast vollständig aus. In der Piatus-Szene hingegen (Abb. 5) wird der leere Raum wie eine autonome Größe aufgefaßt.

Gänzlich verschieden ist schließlich die Darstellung der beiden Altäre. Die erste Hand (Abb. 3) gibt den Altar in einer Überschau wieder, ohne die Parallelen anzutasten, ganz

2 Eleutherius-Teppich, 1402. Tournai, Cathédrale Notre-Dame





nach dem heute gängigen Verfahren der axonometrischen Architekturdarstellung. Dies geschieht systematisch, wie es die Wiedergabe eines Altars durch die gleiche Hand in der zweit-letzten Szene der Eleutherius-Geschichte, der Taufszene, zeigt (Abb. 2).

In der von der zweiten Hand gestalteten ersten Piatu-Szene hingegen (Abb. 5) werden alle architektonischen Elemente der perspektivischen Verkürzung unterworfen. Dies erkennt man deutlich in der Wiedergabe des Altars oder in der Art und Weise, wie die Profile der rechten Außenwand der Kirche – wenn auch nicht ganz konsequent – fluchtend gegeneinander geführt werden<sup>19</sup>.

Die dritte Hand, der Maler, der fast die ganze restliche Piatu-Geschichte entworfen hat (Abb. 7, 9, 12), vertritt noch deutlicher als die zweite eine für die Zeit um 1400 überraschend fortschrittliche Ästhetik. Von allen beteiligten Künstlern ist er der phantasievollste. Vor allem erweist er sich als ein begnadeter Erzähler. Der linear-ornamentalen Auffassung der Figuren der zweiten Hand (Abb. 5) stellt er eine dezidiert skulpturale entgegen. Mit der Ge-

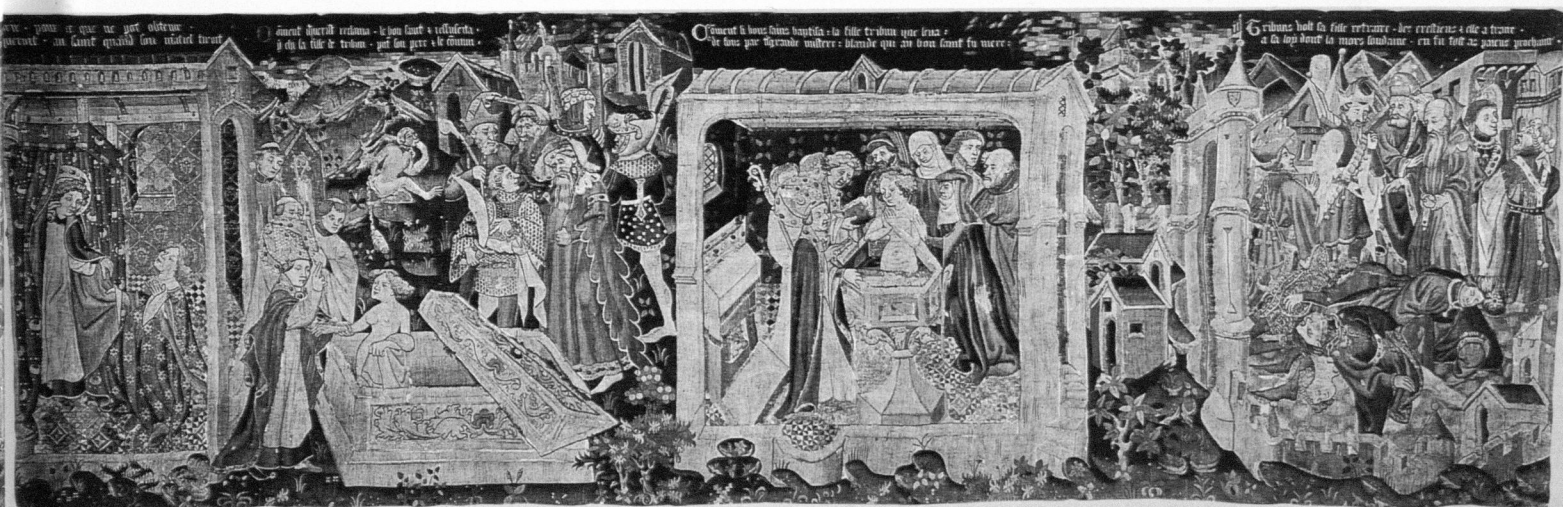
staltung der Gewänder versucht er, die Rolle der handelnden Figuren in der Erzählung sinnfälliger zu machen. Die Gesichter sind noch vielfältiger, noch lebensnaher aufgefaßt.

Auch was die Darstellung der architektonischen Elemente betrifft, überzeugen die von der dritten Hand entworfenen Szenen mehr als die der beiden übrigen Hände. Man beachte etwa, wie die beiden Stadttore, die die zweite und dritte Piatu-Szene rahmen, zu einem eigentlichen Schaustück in elementarer Stereometrie ausgestaltet sind (Abb. 7). Mit den gleichen Details – Zinnen und Pechhauben – ausgestattet, besitzt der eine einen kreisförmigen, der andere einen quadratischen Grundriß. Bei dem den Stadttoren benachbarten Kanzelpaar wird der gleiche Kontrast von rund und eckig wiederholt. Um wieviel traditioneller die erste Hand den architektonischen Raum gestaltet und ihn mit Figuren füllt, lehrt ein Blick auf die Wiedergabe der Stadt Tournai auf der letzten erhaltenen Szene des Eleutheriusteppichs, der Darstellung der Pest (Abb. 4). Die erste, stilgeschichtlich traditionellste Hand ist punktuell auch im Piatu-Teppich nachzuweisen,

und zwar in der letzten erhaltenen Szene, der Taufe der Familie des Irenäus (Abb. 12). Doch geht überraschenderweise nicht die ganze Szene auf sie zurück. Nur bei der engeren Taufgruppe, den Täuflingen, dem Heiligen und dem Diakon zu seiner Rechten, erkennt man die überdimensionierten Köpfe mit den für die erste Hand charakteristischen Knollennasen. Die Gruppe der im Vordergrund knienden Gläubigen stammt von der dritten Hand.

### Mitglieder einer Werkstatt

Trotz der deutlichen Unterschiede zwischen den drei entwerfenden Händen, die im wesentlichen auf einen Hauptgegensatz zwischen einem traditionellen und zwei fortschrittlichen, aber untereinander wiederum gegensätzlichen Modi der Gestaltung zurückgeführt werden können, gibt es so zahlreiche stilistische Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Szenen, daß die drei entwerfenden Maler einer gemeinsamen Schule angehört haben müssen. Das präzise Zusammenwirken der drei Hände macht es wahrscheinlich, daß alle





3 Unbekannter Maler – »erste Hand« (Entwurf),  
Eleutherius-Teppich,  
4. Szene: Bischofsweibe des Eleutherius

einer einzigen Werkstatt angehören. Darauf weist auch die Tatsache, daß sich die drei Maler in der Wahl und Ausgestaltung der Kostüme, etwa in der Verwendung der mit Edelsteinen besetzten Bordüren für die Ornate der beiden heiligen Protagonisten genau abgesprochen haben.

Es liegt nahe, in der ersten Hand, dem traditionellsten der drei Künstler, den Leiter der Werkstatt zu sehen. Dieser hätte etwa die Hälfte seines bedeutenden öffentlichen Auftrags zwei begabten und ehrgeizigen jungen Mitarbeitern überlassen. Vieles spricht dafür, daß der Mitarbeiter, der den Großteil der Szenen in der Piatu-Geschichte entworfen hat (Abb. 7, 9, 12), mit dem jungen Robert Campin zu identifizieren ist. Auch wenn die kennerschaftliche Argumentation durch die Tatsache erschwert ist, daß es sich um ein Werk der Textilkunst handelt, das die malerische Vorlage zweifellos vergrößert und bis zu einem gewissen Grade auch verfälscht hat, läßt sich, wie mir scheint, die Zuschreibung an Campin so gut begründen, daß sie zumindest einer kritischen Beurteilung unterworfen werden kann.

Ein gestalterisches Element, das nur bei der dritten Hand nachgewiesen werden kann, stellen die mit kufischen Buchstaben verzierten Bordüren und Gewandstreifen dar. Eine derartige Schmuckbordüre weist der Mantel des Helfers auf, der in der zweiten Szene eines der Lämmer trägt (Abb. 7). Mit pseudohebräischen Zeichen sind zudem die horizontalen Streifen des Rocks eines der knienden Gläubigen in der letzten Szene des Piatu-Teppichs

verziert (Abb. 12). Solche textilen Zierelemente sind in Campins frühen malerischen Werken, etwa der Geburt Christi und dem Seilern-Triptychon, zahlreich nachzuweisen<sup>20</sup>.

Charakteristisch für die dritte Hand ist ein ausgeprägtes Interesse für die materielle Beschaffenheit der einzelnen Dinge. Man beachte etwa die genaue Darstellung der Dachziegelmuster auf den öffentlichen Gebäuden Tournais in der zweiten Piatu-Szene (Abb. 7). Auch die Präzision, mit der in der nachfolgenden Szene die Holzmaserungen und die Nagelköpfe an der Kanzel wiedergegeben sind, nimmt die detailbesessene Gestaltungsweise des Mérode-Triptychons voraus<sup>21</sup>.

An Campin erinnert auch der vor allem in der zweiten und dritten Szene bei den heidnischen Priestern zu beobachtende Gesichtstyp des bärtigen zahnlosen Greises (Abb. 7). Er erscheint wie eine Vorausnahme des Josephstypus in Campins Gemälden. Man beachte, wie in der Tapissérie und in den malerischen Werken die Stirnfalten und die vertikalen Falten zwischen den Augenbrauen betont werden<sup>22</sup>.

Eine prägnante Verbindung von Bewegungs- und Gewandmotiv zeigt die fünfte Szene im Piatu-Teppich (Abb. 12). Die Figur des mit dem rechten Fuß weit ausschreitenden Maurers, der den Mörtel mischt und dabei den Rock in seinen Gürtel hochgesteckt hat, erscheint dreißig Jahre später verwandelt als ebenso dezidiert agierender Joseph von Arimathia in der Madrider Kreuzabnahme wieder<sup>23</sup>.

Die verummte, von Kopf bis Fuß in einen dunklen Mantel gehüllte Frau in der vierten Szene (Abb. 9) ist eine Figur, die Campins Werk wie ein Leitmotiv durchzieht. Die in Rücken- oder Seitenansicht dargestellte verhüllte Frau kehrt in ganz unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen, aber mit gleicher Wirkung als Magdalena auf dem linken Flügel des in einer Kopie überlieferten Brügger Kreuzabnahmealtars und als heilige Anna auf dem Marienmantel des Wiener Paramentenschatzes wieder<sup>24</sup>.

Zum Abschluß sei die Figurengruppe eines Erwachsenen mit Kind aus dem Piatu-Teppich mit einer ebensolchen aus dem malerischen Werk Campins zusammengestellt (Abb. 10, 11). Wer muß nicht, wenn er in der zweiten Pia-

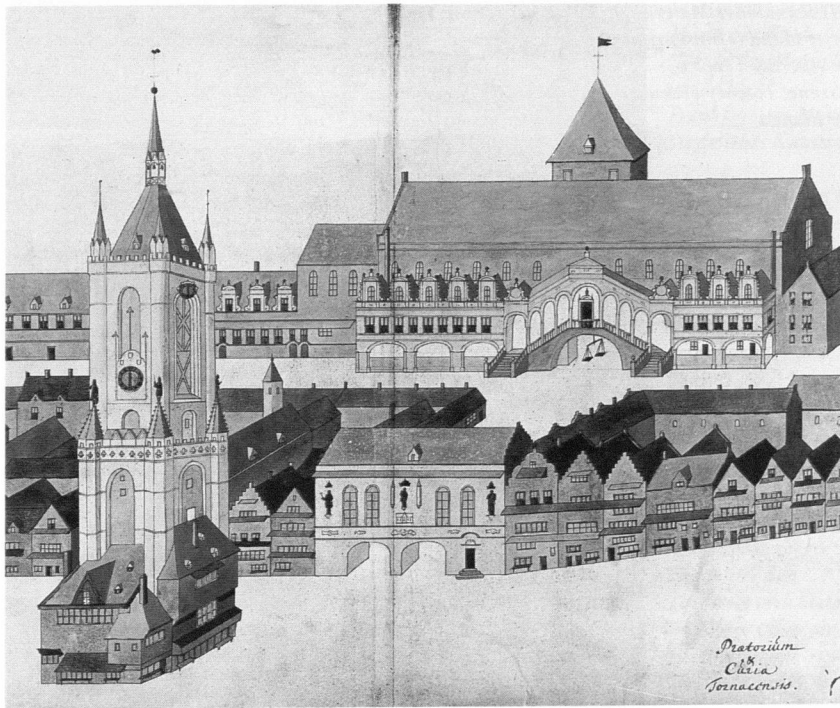


4 Unbekannter Maler – »erste Hand« (Entwurf),  
Eleutherius-Teppich,  
8. Szene: Pest in der Stadt Tournai

tus-Szene den Priester mit dem Bübchen im Arm betrachtet, dessen Zehen wie eine kleine Perlenreihe aneinandergereiht sind, an die Muttergottes mit ihrem Kind auf der Flémaller Tafel im Stadel denken? Was den beiden im Abstand von dreißig Jahren entstandenen Figurenpaaren gemeinsam ist, ist die überzeugende Verbindung zweier gegensätzlicher Eindrücke: des Eindrucks des Ephemeren-Zufälligen als Resultat von direkter Naturbeobachtung und des Eindrucks des Endgültigen als Ergebnis der gestalterischen Durchdringung des Beobachteten.



5 Unbekannter Maler – »zweite Hand«  
(Entwurf), Piatu-Teppich, 1. Szene:  
»Ich habe den hl. Piatu erwählt,  
um die Bewohner von Tournai zum  
christlichen Glauben zu bekehren.«



6 »Praetorium et Curia Tornaciensis«, aus: A. Sanderus, *Flandria illustrata*. Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, ms. 16823, fol. 15 vo-16 ro

sprung der niederländischen Malerei eine außerordentliche Bedeutung. Sie erlauben es, wenn die hier vorgeschlagene Zuschreibung der zentralen Teile des Piatu-Teppichs an den jungen Campin akzeptiert wird, für diesen einen Werkstattkontext zu rekonstruieren, innerhalb dessen er sich als Maler künstlerisch entwickelt hat. Treffen auch unsere Hypothesen zum Generationenverhältnis der drei Hände untereinander zu, so läßt sich beobachten, wie sich der etwa Fünfundzwanzigjährige im Wettbewerb mit einem wahrscheinlichen Altersgenossen für neue künstlerische Ideen öffnet, und wie er sich dabei gleichzeitig von seinem Lehrer, dem Schöpfer der Eleutheriusvita, emanzipiert, um ihn mit seinem ungewöhnlichen Erzähltalent sogleich in den Schatten zu stellen.

<sup>1</sup> Wir gehen hier von der Richtigkeit der Identifikation des Meisters von Flémalle mit Robert Campin aus, das heißt davon, daß die unter dem Notnamen Meister von Flémalle gruppierten Arbeiten im wesentlichen von dem in Tournai zwischen 1410 und 1445 tätigen Maler stammen. Die bisher bekannten und einige zusätzliche Dokumente zu Robert Campin sind bei Albert Châtelet, Robert Campin – Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien, Antwerpen 1996, S. 345–357, abgedruckt.

<sup>2</sup> Dies gilt unseres Erachtens auch für die Arbeiten von Claus Sluter in Champmol, die neuerdings von Châtelet (wie Anm. 1) als prägende Vorbilder ins Feld geführt werden.

<sup>3</sup> Das Geburtsdatum Campins – 1375 oder 1378/79 – ist umstritten. Siehe Châtelet (wie Anm. 1), S. 345.

<sup>4</sup> Noch Châtelet (wie Anm. 1) geht davon aus, obwohl die von ihm vorgebrachten Dokumente diese Annahme nicht stützen. Diese belegen zwar die alte Vermutung, daß Campins Familie aus Valenciennes stammt. Andererseits zeigen sie, daß ein naher Verwandter Campins, wahrscheinlich ein Onkel väterlicherseits, bereits 1399/1400 enge Kontakte zu Tournai hatte.

<sup>5</sup> Siehe Peter H. Schabacker, »Notes on the Biography of Robert Campin«, in: Mededelingen van de Koninklijke

Besondere Beachtung unter den drei Händen, die dem in Arras tätigen Teppichwirker Pierre Feré die Entwürfe lieferten, verdient natürlich auch die erste, in der wir den Lehrer Campins sehen möchten. Die Regeln der Händescheidung haben uns gezwungen, die Differenzen zwischen der ersten und der dritten Hand zu betonen. Nun enthalten aber die von der ersten Hand entworfenen Szenen trotz der konservativen Züge starke gestalterische Elemente, die für Campin bis in sein spätes Schaffen hinein modellhaft gewirkt zu haben scheinen. Zu verweisen wäre etwa, um das Beispiel der sechsten Eleutherius-Szene mit der Erweckung der Blanda anzuführen (Abb. 8), auf den Einsatz von architektonischen Elementen – hier des schräggestellten Sarkophagdeckels –

als Mittel zur Gliederung der Bildfläche oder auf die Verteilung der beteiligten Akteure in klar lesbare Gruppen entsprechend ihrer aktiven oder passiv-kommentierenden Rolle. Man beachte etwa, wie der mit einem langen Zottelmantel geschmückte heidnische Befehlshaber dem mit einem geknoteten Tuch gegürteten, irritierten Henker besänftigend die Rechte auf die Schulter legt und dabei auf das wunderbare Ereignis der Totenerweckung blickt. Ein solches Figurenpaar als bildinterne Kommentatoren der Handlung verwendet Campin auf dem rechten Flügel des für Brügge gemalten Kreuzabnahmealtars wieder<sup>25</sup>.

Die in der Kathedrale von Tournai erhaltenen Piatu- und Eleutheriusteppiche haben für die Beantwortung der Frage nach dem Ur-



7 Robert Campin (Entwurf), Piatu-Teppich, 2. Szene: »Wie der hl. Piatu nach Tournai kam, um den Glauben zu predigen.« – 3. Szene: »Wie der Großvater und die Großmutter, der Vater und die Mutter des hl. Eleutherius die ersten unter den Einwohnern von Tournai waren, die den Glauben annahmen.«



8 Unbekannter Maler –  
»erste Hand« (Entwurf),  
Eleutherius-Teppich,  
6. Szene: Totenerweckung  
der Blanda

Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten 41.2 (1980), S. 1–14, besonders S. 8.

<sup>6</sup> Vor 1410 sind für Campin drei private, aber nur ein offizieller Auftrag belegt, während sich das Verhältnis danach umkehrt. Ein offizielles Amt des Stadtmalers scheint es aber in Tournai – anders als zeitweise in Brüssel, wo Rogier van der Weyden und nach ihm Vrancke van der Stockt das Amt innehatten – in Tournai nicht gegeben zu haben.

<sup>7</sup> Siehe die Dokumentensammlung von A. de la Grange-Louis Cloquet, *Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, 2 Bde., Tournai 1887/88.

<sup>8</sup> Die ältesten erhaltenen Werke Campins, das Johannes-Fragment und das Seilern-Triptychon, werden allgemein um 1410 bis 1415 datiert. Siehe Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Bd. 2, Leyden/Brüssel 1967, Add. 147 und Add. 149. Das nach den Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg in der Kirche Saint-Brice in Tournai entdeckte Fresko mit der Verkündigung hat mit Robert Campin nichts zu tun. Es wurde von Paul Rolland ohne ausreichenden Grund mit einem Zahlbeleg von 1407 in Beziehung gebracht. Siehe Châtelet (wie Anm. 1), Cat. No. 1, aber Dokument 1406/07, S. 345, das nur von Mal- und Ausbesserungsarbeiten »um das Marienbild und den Altar herum« (entour Notre Dame et l'autel) spricht.

<sup>9</sup> Hier eine Liste der wichtigsten Literatur (im folgenden mit dem Autornamen abgekürzt zitiert): J. Voisin, »Notice sur les anciennes tapisseries de la cathédrale de Tournai«, in: *Bulletin de la Société historique et archéologique de Tournai* 9 (1863), S. 213–245 (erste gründliche Publikation mit einer ausführlichen Beschreibung der Szenen); anonym [Eugène J. Soil de Moriamé], *Tapisseries du quinzième siècle conservées à la cathédrale de Tournai*, Tournai – Lille 1883 (mit Reproduktionen aller Szenen in Strichmanier); A. Guesnon, »Le hautelisseur Pierre Feré d'Arras auteur de la tapisserie de Tournai (1402)«, in: *Revue du nord* 1 (1910), S. 201–215; Marthe Crick-Kuntziger, »Les plus anciennes tapisseries occidentales conservées en Belgique«, in: *Cahiers de Belgique* 1930, S. 177–184; Joseph Warichez, *La Cathédrale de Tournai*, 2 Bde., Brüssel 1935, S. 23–30 und Kat.-Nos 38–52; AA. VV., *Flanders in the Fifteenth Century. Art and Civilisation*, Ausst.-Kat. Detroit, Institute of Arts, Detroit 1960, No. 148; Dora Heinz, in: *Europäische Kunst um 1400*, Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien 1962, No. 515; Monica Stucky-Schürer, *Die Passionsteppiche*

von San Marco in Venedig. Ihr Verhältnis zur Bildwirkelei in Paris und Arras im 14. und 15. Jahrhundert, Bern 1972, S. 64–75; Jean Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300–1500)*, Arras 1978, S. 45–47; Fabienne Joubert in: *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, Ausst.-Kat., Paris 1981, No. 336; Jean Dumoulin-Jacques Pycke, »La tapisserie de Saint-Piat et de Saint-Eleuthère à la cathédrale de Tournai (1402). Son utilisation et son histoire«, in: *Revue des archéologues et des historiens d'art de Louvain* 15 (1982), S. 184–200 (grundlegend für die Geschichte der Tapisserien und zu den verschiedenen Restaurierungen), Fabienne Joubert, »A propos de la tapisserie au 15e siècle. La question des modèles«, in: Jean Dumoulin-Jacques Pycke, *Les Grands Siècles de Tournai (12e–15e siècles)*, Tournai-Louvain-la-Neuve 1993, S. 41–58.

<sup>10</sup> Dazu Hans Belting und Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994.

<sup>11</sup> Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß Philipp der Gute auf den Genter Altar mit dem ikonographisch äquivalenten Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vlies, also einer besonders kostbaren textilen Arbeit, antwortet. Zum Vergleich der ikonographischen Programme der beiden Werke siehe Herbert von Einem, »Bemerkungen zur Sinneinheit des Genter Altars«, in: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der nederlanden*, vol. I, Gent 1968, S. 24–36.

<sup>12</sup> Fabienne Joubert, »Jacques Daret et Nicolas Froment cartoniers de Tapisseries«, in: *Revue de l'art* 144 (1996, 4), S. 39–47 und dieselbe, »Création à deux mains. L'élaboration de la teneur de l'Apocalypse d'Angers«, in: *Revue de l'art* 88 (1990, 2), S. 48–56.

<sup>13</sup> Der gereimte Text lautet im Original: Ces draps furent faits et achevés / En Arras par Pierrot Feré. / L'An mil quatre cens et deux / En décembre, mois gracieux. / Veuillez à Dieu tous saints prier / Pour l'âme de Toussaints Prier. Siehe Stucky-Schürer (wie Anm. 9), S. 66, zit. nach Cousin. Die Tituli sind – mit leichten Abweichungen gegenüber dem Original – transkribiert bei Voisin, *Soil de Moriamé* und Stucky-Schürer.

<sup>14</sup> Vgl. Warichez (wie Anm. 9), S. 18: »Il est un renseignement qui nous manque, c'est le nom de l'artiste qui a peint les cartons. On peut croire que ce fut un Tournaisien, tant à raison de la nature du sujet que parce que nous touchons à la célèbre école de peinture de Tournai, au début du XV<sup>e</sup> siècle qu'illustreront bientôt Robert Campin et Rogier de la Pasture.« Ähnlich Pierre Verlet in: P. Verlet et al., *La tapisserie. Histoire et technique du XIV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne 1977, S. 41: »L'auteur des cartons est inconnu, mais son art se distingue par des apports réalistes, dans les paysages et les accessoires surtout, qui laissent transparente des influences plus flamandes que françaises.« Fabienne Joubert (wie Anm. 9), S. 42, hat die Vermutung geäußert, daß sich der Auftraggeber deshalb an eine in Arras lokalisierte Werkstatt gewandt hat, weil um 1400 die Teppichwirkerei in Tournai noch zu wenig entwickelt war. Ähnlich auch Châtelet (wie Anm. 1), S. 47f.

<sup>15</sup> Die beiden Teppiche werden heute, hintereinander gehängt, in der kreisrunden Sacristie du Saint-Esprit der Kathedrale von Tournai aufbewahrt. Jedes der beiden Fragmente ist heute in zwei etwa gleich lange Teile zerschnitten. Sie messen 180/190:564 cm und 180/190:551 cm (Piat-Teppich) und zweimal 180/190:562 cm (Eleutherius-Teppich). Die Teppiche haben stark gelitten. Die Farben der Vorderseiten sind verblichen. Einige Stel-



9 Robert Campin  
(Entwurf),  
Piat-Teppich,  
4. Szene:  
»Wie Irenäus,  
der Großvater  
des hl. Eleutherius,  
die Götzenbilder  
der Bewohner  
Tournais  
zerstören ließ.«



10 Robert Campin,  
Maria mit Kind  
(Detail der *Maria lactans*),  
um 1430.

Frankfurt am Main,  
Städtisches Kunstinstitut

11 Robert Campin  
(Entwurf),  
Der Götzenpriester  
mit dem Kind  
(Detail aus Abb. 7),  
um 1400



12 Robert Campin  
(Entwurf), *Piatius-Teppich*,  
5. Szene:

»Wie der hl. Piatius  
den Grundstein  
zur Kirche der  
Muttergottes legte  
und selber den  
Taufstein errichtete.«

– 6. Szene (Campin  
zusammen mit  
»erster Hand«):  
»Irenäus, der das  
Grundstück für die  
Marienkirche von  
Tournai geschenkt  
hatte, war von allen  
Einwohnern Tournais  
der erste, der  
getauft wurde.« (unten)

len wurden bei den Restaurierungen, die in den Jahren 1767, 1876 und 1938 stattfanden, ergänzt.

<sup>16</sup> Vgl. Stucky-Schürer (wie Anm. 9), S.69, und Jean Huvelle, »Iconographie des saints Piat et Eleuthère«, in: Mémoires de la Société royale d'histoire et d'archéologie de Tournai 4 (1983/84), S.489–567.

<sup>17</sup> Siehe etwa die 1409 vollendeten Grandes Heures des Herzogs von Berry.

<sup>18</sup> Voisin (wie Anm. 9), Abb. nach S.236.

<sup>19</sup> Auch die erste Hand kennt das Verfahren der perspektivischen Fluchtung, wendet es jedoch nur auf ausgewählte, prägnante Gegenstände an, so etwa auf den Sarkophag in

der sechsten Szene des Eleutherius-Teppichs, der »Totenerweckung der Blanda« (Abb. 8).

<sup>20</sup> Siehe Friedländer (wie Anm. 8), No.Add.147 und No.53.

<sup>21</sup> Ibid., No.54. Die beschriebenen Details setzen natürlich voraus, daß der Teppichwirker Pierre Feré einen Sinn für die besonderen Qualitäten von Campins Entwürfen hatte und gleichzeitig fähig war, diese im textilen Medium getreu umzusetzen.

<sup>22</sup> Siehe folgende Gemälde Campins: Geburt Christi (hl. Joseph), Mérode-Triptychon (hl. Joseph), Schächer-Fragment (alle drei Figuren), Grisaille mit dem Gnaden-

stuhl (beide Figuren). Bei Friedländer (wie Anm. 8), Nos 53, 54, 59 und 60.

<sup>23</sup> Ibid., No.3. Zur Zuschreibung der Madrider Kreuzabnahme an Robert Campin siehe F. Thürlemann, »Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung. Das malerische und das zeichnerische Hauptwerk von Robert Campin«, in: Pantheon 51 (1993), S.18–45.

<sup>24</sup> Siehe Friedländer (wie Anm. 8), No.59a (Kreuzabnahmealtar) und Julius von Schlosser, Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vliese, Wien 1912, Tafel XV.

<sup>25</sup> Siehe Friedländer (wie Anm. 8), No.59.

