

Felix Thürlemann

## Abschied von der Ikone: Das Bildkonzept Robert Campins und seine Rezeption in Malerei und Kunstgeschichte

Das Werk von Robert Campin steht im Mittelpunkt der nachfolgenden Überlegungen. Robert Campin, der auch unter dem Notnamen „Meister von Flémalle“ bekannt ist, wurde 1375 geboren. Er war in Tournai, im heutigen Belgien, tätig, wo er 1444 starb. Campin ist dokumentarisch als Lehrer von Rogier van der Weyden bezeugt, der noch 1432 seiner Werkstatt angehörte.<sup>1</sup> Auf Grund neuerer Forschungen erweist sich Robert Campin immer deutlicher als die bedeutendste Künstlerfigur der frühen Niederlande neben Jan van Eyck. Campin und der wohl etwas jüngere Jan van Eyck können zusammen als die eigentlichen Gründerväter der von Erwin Panofsky so bezeichneten *ars nova* betrachtet werden, das heißt der neuen künstlerischen Ausdrucksform, die die Malerei des Nordens im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts revolutionierte.<sup>2</sup>

Trotz der überragenden kunsthistorischen Bedeutung Campins hat das geistige Profil des Malers bislang noch keine präzisen Konturen angenommen. Dafür gibt es vor allem zwei Ursachen: zum einen die zahlreichen offenen Fragen der Zuschreibung, die die Konstitution eines allgemein anerkannten Korpus von authentischen Werken verhindert haben, zum anderen die noch immer vorherrschende Tendenz, die Leistungen der niederländischen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts unter dem Etikett „Spätmittelalter“ konservativ zu interpretieren. Diese Tendenz wird noch heute genährt durch das Fehlen einer sprachlich fixierten Kunsttheorie im Norden einerseits und durch das weniger deutlich sichtbare Anknüpfen an die kulturellen Leistungen der Antike andererseits. Die konservative Interpretation der franko-flämischen Kultur des fünfzehnten Jahrhunderts – Huizinga *Herbst des Mittelalters* ist dafür das bekannt-

<sup>1</sup> Die Identifikation des „Meisters von Flémalle“ mit Robert Campin wurde 1909 von Georges Hulin de Loo: *An Authentic Work by Jacques Daret, Painted in 1434*. In: *The Burlington Magazine* 15, 1909, S. 202–208, vorgeschlagen und wird heute von den meisten Forschern akzeptiert. Die wichtigsten Dokumente zum Leben Robert Campins sind zusammengefaßt und kommentiert bei: Maurice Houtart: *Quel est l'état de nos connaissances relativement à Robert Campin, Jacques Daret, et Rogier van der Weyden?* In: *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique, XXIIIe congrès, Gand 1913, Gent 1914*, Bd. 3, S. 88–108; cf. jetzt auch Peter H. Schabacker: *Notes on the Biography of Robert Campin*. In: *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten* 41.2, 1990, S. 1–14.

<sup>2</sup> Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*. Cambridge Mass. 1953, S. 150. Panofsky überträgt einen seit 1320 zur Charakterisierung der neuen polyphonen Musik belegten Begriff auf die Malerei.

teste Beispiel – hat bis heute fast alle Versuche vereitelt, das Schaffen der nördlich der Alpen lebenden Zeitgenossen Masaccios und Brunelleschis in einen Dialog mit dem avancierten philosophischen Diskurs der damaligen Zeit zu bringen.

Im folgenden soll versucht werden, das für Campin charakteristische Bildkonzept in einigen seiner wichtigsten Aspekte zu definieren. Im Mittelpunkt der Überlegungen soll dabei Campins Umgang mit den Kategorien von *Zeit* und *Raum* stehen. Das wechselseitige Verhältnis dieser beiden Kategorien kann als zentrale Dimension von Campins Bildkonzept betrachtet werden. Dies aus zwei Gründen: Zum einen spielen die beiden Kategorien in zahlreichen Werken Campins eine entscheidende Rolle im Prozeß der Bedeutungskonstitution; die Raum-Zeit-Problematik ist für Campins Werke im semiotischen Sinne zentral. Zum anderen hat Campin im Blick auf das Zusammenspiel der beiden Kategorien einen höchst originellen historischen Beitrag geleistet. Die Untersuchung der Raum-Zeit-Dimension erlaubt es, den kunsthistorischen Ort und die kunsthistorische Bedeutung seines Werkes präziser als bisher zu bestimmen.

Historisch betrachtet, kann Campins Leistung unter die Formel „Abschied von der Ikone“ gestellt werden. Unter Ikone im weiteren Sinne soll hier das ikonische Bild, die Bildformel verstanden werden, die in ihren Hauptcharakteristika von der Spätantike bis ins späte Mittelalter Bestand hatte. Das ikonische Bild ist dadurch gekennzeichnet, daß es die dargestellten heiligen Figuren als autonome, in ihrer Existenz vom individuellen Betrachter grundsätzlich unabhängige, von seiner Präsenz nicht affizierte Größen darstellt. Als deutliches Indiz dafür kann gelten, daß die ikonische Darstellung gleichsam „von innen heraus“ gedacht ist. Dies äußert sich unter anderem darin, daß die Kategorie rechts/links von den Hauptfiguren und nicht vom Betrachter aus verstanden werden muß. Die hierarchisch dominanten Elemente der Darstellung sind im heraldischen Sinne rechts (das heißt vom Betrachter aus gesehen links) dargestellt, die hierarchisch untergeordneten Elemente im heraldischen Sinne links.

Robert Campin hat diese Regel, wie es scheint, als erster Maler überhaupt aufgegeben. Die Kategorie links/rechts wird von ihm narrativisiert und von der Betrachterposition abhängig gemacht. Überhaupt bestimmt Campin die Position des Betrachters konsequent als *origo*, als maßgeblichen Bezugspunkt der Darstellung.<sup>3</sup> Die konsequente Rückbeziehung der Darstellung auf die Instanz des individuellen Betrachters führt auch bei Campin zu einer zentralperspektivischen Gestaltung des Bildraumes, selbst wenn die Zentralperspektive von ihm wahrscheinlich weitgehend empirisch entwickelt und nicht – wie bei seinen italienischen Zeitgenossen – theoretisch begründet ist. Die Ausrichtung der Bildgestalt auf die Instanz des Betrachters hat aber als ebenso bedeutende Kon-

<sup>3</sup> Der Begriff „Position des Betrachters“ ist zu präzisieren. Gemeint ist damit nicht der Ort des jeweiligen Betrachters vor dem Bild, sondern eine implizite, mit Hilfe gestalterischer Mittel vom Bild selber konstituierte Instanz, die vom einzelnen Betrachter im Augenblick der Rezeption mental „besetzt“ werden kann.

sequenz eine neue Konzeption des Phänomens Zeit zur Folge. Anders ausgedrückt: Campins Neugestaltung des Bildes verweist auf ein neues Geschichtsverständnis, das in einigen wesentlichen Aspekten als neuzeitlich bezeichnet werden kann.

Man hat bislang innerhalb der Kunstwissenschaft noch wenig darüber nachgedacht, welche Auswirkungen die Einführung der Zentralperspektive für die bildliche Darstellung von Phänomenen der Zeit hatte. In zahlreichen Kulturen kann man die Tendenz beobachten, die Kategorien von Raum und Zeit konzeptuell analog zu behandeln, was sich in sprachlich analogen Formulierungen ausdrückt. So entspricht beispielsweise dem räumlichen „vor und nach“ regelmäßig ein zeitliches „vorher und nachher“. Wenn nun mit der Einführung der Zentralperspektive der Raum nach Erwin Panofsky als „unendliche, stetige und homogene“ Größe behandelt wird, hätte dies – bei analoger Behandlung von räumlichen und zeitlichen Kategorien – die Gewinnung eines Konzeptes von Zeit zur Folge, wonach diese ebenfalls als „unendlich, stetig und homogen“ charakterisiert werden kann.<sup>4</sup>

Eine abschließende methodische Vorbemerkung sei hier angefügt: Das Phänomen Zeit kann sich im Bilde grundsätzlich auf zwei Arten manifestieren: figürlich, mit Hilfe von einzelnen Zeichen wie Allegorien, Symbolen und Personifikationen, oder aber systematisch, und zwar dadurch, daß die Kategorien der Zeit genuinen Kategorien des Bildes, allen voran jenen des Raumes zugeordnet werden. (Gemeint sind hier nicht nur Kategorien des darstellenden Raumes wie links/rechts oder oben/unten innerhalb der Bildfläche, sondern auch Kategorien des dargestellten, simulierten Raumes, wie „vorne/hinten“ oder „innen/außen“.) Im folgenden soll vor allem diese zweite, die systematische Manifestation von Zeit im Werk Campins mit genauem Bezug auf zwei seiner Arbeiten untersucht werden, den für eine Kirche in Brügge um 1430 gemalten *Kreuzabnahmealtar*, der mit Hilfe einer Kleinkopie in Liverpool (Abb. 1) und des Schächerfragments in Frankfurt (Abb. 2) rekonstruiert werden kann, und die um 1425 entstandene *Madonna vor dem Ofenschirm* der Londoner National Gallery (Abb. 6).

In dem für eine Kirche in Brügge gemalten Kreuzabnahmealtar spielt die Perspektive im engeren Sinne kaum eine Rolle. Die Kleinkopie des Triptychons in Liverpool (Abb. 1) gibt, was den kompositorischen Aufbau betrifft, eine ziemlich getreue Vorstellung vom verlorenen Werk Campins. Auch in der Farbigkeit scheint die Kopie der Vorlage in etwa zu entsprechen, mit Ausnahme des ursprünglichen brokat-gemusterten Goldgrundes, der in der Kopie durch einen realistischen blauen Himmel ersetzt ist. Das im Frankfurter Städel aufbewahrte Fragment (Abb. 2), der einzige erhaltene Teil des Originals, zeigt

<sup>4</sup> Erwin Panofsky: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25*, S. 261–308. Wiederabgedruckt in: id.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von H. Oberer und E. Verheyen, Berlin 1974, S. 99–167, hier S. 101.



Abb. 1: Robert Campin (Kopie nach), Kreuzabnahme-Triptychon.  
Liverpool, Walker Art Gallery.

die obere Hälfte des rechten Flügels und vermag einen Eindruck von den künstlerischen Qualitäten des Originals zu vermitteln.

Ungewöhnlich an Campins Komposition ist bereits die Tatsache, daß die Schächerkreuze nicht eine Mitteltafel mit dem Kruzifix, sondern eine Kreuzabnahme rahmen. Zu ausführlichen Diskussionen hat in der kunsthistorischen Literatur aber vor allem die Frage Anlaß gegeben, ob in dem in Frankfurt erhaltenen Fragment des rechten Flügels Dismas oder Gesinas, der gute oder der böse Schächer, dargestellt sei. Der Bildtradition entsprechend, müßte es sich um den bösen Schächer, Gesinas, handeln, da dieser vor Campin ausnahmslos zur Linken Christi dargestellt ist. Als bösen Schächer hat denn auch Erwin Panofsky – mit Berufung auf die ikonographische Norm – die in Frankfurt erhaltene Figur in seinem Werk *Early Netherlandish Painting* gedeutet.<sup>5</sup> Dieser Interpretation hat unter anderen Julius Held mit guten Gründen widersprochen.<sup>6</sup> Denn die beiden Schächer, der gute und der böse, sind mit mehrfachen Mitteln so deutlich charakterisiert, daß eine traditionelle Interpretation nicht in Frage kommt. Der Körper des auf dem linken Flügel dargestellten Schächers, dessen Augen als Zeichen seiner geistigen Blindheit verbunden sind, ist konvulsivisch verdreht und hängt an einem aus unbearbeiteten Baumstämmen zusammengesetzten Kreuz. Das Kreuz des Schächers auf dem rechten Flügel hingegen ist ähnlich wie das Kreuz Christi sorgfältig gearbeitet. Der an ihm hängende

<sup>5</sup> Panofsky (Anm. 2), S. 167.

<sup>6</sup> Julius S. Held, Rez. Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting*. In: *The Art Bulletin* 37, 1955, S. 205–234; hier S. 213 f.

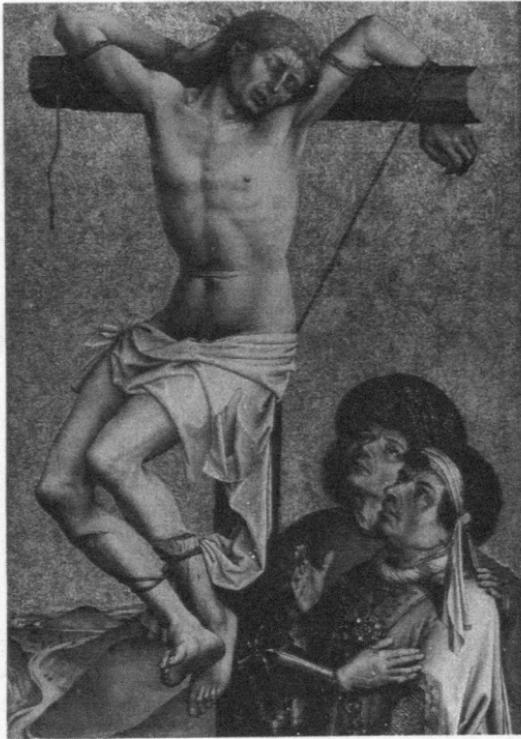


Abb. 2: Robert Campin, Schächer (Fragment).  
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

tote Schächer hat einen friedlichen Ausdruck, und seine ganze Körperhaltung ist derjenigen des toten Christus angeglichen.

Es kann kein Zweifel bestehen: Campin hat die Stellung der beiden Schächer gegen die tausendjährige ikonographische Norm vertauscht. Das in Frankfurt erhaltene Fragment (Abb. 2) zeigt den guten Schächer Dismas. Schwieriger ist die Frage zu beantworten, weshalb Campin die Schächer gegenüber der Tradition vertauscht hat. Eine genaue Betrachtung der beiden unterhalb des guten Schächers auf dem Frankfurter Fragment sichtbaren Männer kann mithelfen, eine Antwort auf diese Frage zu finden. Dargestellt ist zum einen, in Kettenhemd und bläulich verschattetem Umhang, der römische Hauptmann. Er richtet seinen Blick zu Christus auf der Mitteltafel hinüber und drückt mit der Geste innigen Glaubens – der auf das Herz gelegten rechten Hand – den Gedanken aus, den die Maler üblicherweise mit Hilfe eines Spruchbandes erläutern: *Vere filius Dei erat iste* („Dieser war wahrlich der Sohn Gottes“). Dem römischen Hauptmann hat ein zweiter Mann, der mit seinem Turban als orientalischer Jude gekennzeichnet ist, die Linke über die Schultern gelegt, während er mit seiner erhobenen Rechten Staunen ausdrückt. Der Jude blickt – diese Feinheit hat

der Kopist und haben die meisten Kunsthistoriker nach ihm nicht bemerkt – zum guten Schächer und nicht wie der Hauptmann zu Christus hoch.

Gestik und Gesichtsausdruck der beiden Männer auf dem Frankfurter Fragment haben eine narrative, genauer gesagt eine argumentative Funktion: Sie beziehen die Darstellung des guten Schächers auf die des toten Gottessohnes zurück. Sie erklären die zum Körper Christi parallele Haltung des reumütigen Schächers und deuten sie als Ausdruck seiner Rettung infolge des Versprechens Christi (Lk 23.43): „Noch heute wirst du mit mir im Paradiese sein.“

Anders als in der Tradition der ikonischen Darstellung, wo die beiden Schächer in ihrer Verteilung auf die beiden Bildhälften die zeitlose hierarchische Trennung in gut und böse anzeigen, ist bei Campin das Verhältnis der Flügel zur Mitteltafel narrativ artikuliert. Campin faßt die Darstellung des Todes Christi als eine Erzählung auf, die primär den Betrachter betrifft und von seiner Position aus wahrgenommen werden soll. Der individuelle Betrachter kann die Geschichte der Rettung des reumütigen Schächers so als ein Versprechen seiner eigenen Rettung auf sich selber beziehen.

Nicht erst die Kunsthistoriker, schon die Künstler der nachfolgenden Generationen hatten Schwierigkeiten mit Campins neuem anti-ikonischem Bildkonzept. Im Gegensatz zu den Kunsthistorikern deuteten die Künstler jedoch Campins Bildformel richtig; sie waren aber nicht bereit, diese zu übernehmen. (Die Kleinkopie in Liverpool (Abb. 1) ist anscheinend das einzige Werk, in dem die Schächer mit der gleichen Verteilung und der gleichen Deutung unverändert übernommen werden.) Die Künstler waren von Campins ungewöhnlichen, lebensecht gemalten Schächerfiguren fasziniert. Da sie aber Campins auf den Betrachter bezogene Bildformel nicht übernehmen wollten, haben sie seine Komposition mit unterschiedlichen Verfahren korrigiert.

Zwei Beispiele sollen dieses Verstehen bei gleichzeitigem Nicht-befolgen-Wollen belegen: Der Meister des Diptychons der Jeanne de France (Abb. 3) setzt Campins Figur des guten Schächers entsprechend der Tradition wieder zur Rechten des Gekreuzigten und erfindet einen neuen bösen Schächer, den er mit dunklerem Inkarnat versieht und – wie schon Campin – vom Rücken her gesehen darstellt. Einen anderen Weg wählt ein Brügger Meister in seiner um 1480 entstandenen Kreuzigung (Abb. 4). Er verwendet Campins Figur des bösen Schächers zweimal. Einmal setzt er sie zurück an den traditionellen Ort zur Linken Christi, ein andermal macht er sie zum guten Schächer, indem er sie von vorne und mit zu Christus hin geneigtem Kopf zeigt.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Die gleiche Lösung findet sich auf dem Stich des Meisters mit den Bandrollen, bei dem aber die ursprüngliche Kreuzabnahmegruppe durch jene vom Altar der Löwener Armbrustschützen ersetzt ist. (cf. Max J. Friedländer: *Early Netherlandish Painting*, Leyden/Brüssel 1957, Bd. 2., plate 6 und plate 9.) Um jeden Zweifel an der Identifikation der beiden Schächer auszuschalten, gibt der Stecher ihre Namen auf Bandrollen. Auch für die Kreuzigungsgruppe auf einer 1480–1490 geschaffenen südniederländischen Tapiserie wird die Lösung des Brügger Meisters von 1480 (Abb. 4) gewählt. Doch wird hier der gute Schächer, zur Rechten Christi zurückversetzt, wie bei Campin ohne Augenbinde und mit einer zu jener

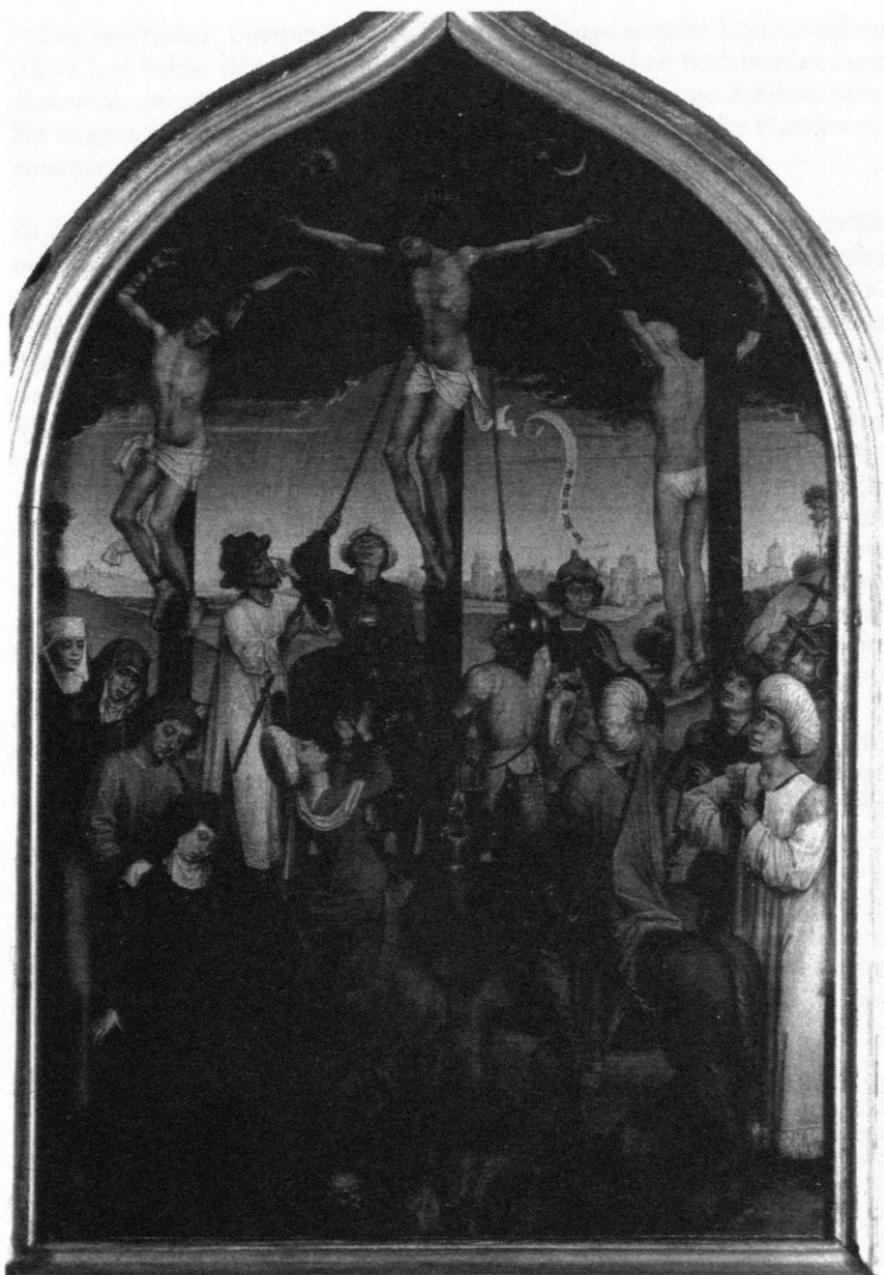


Abb. 3: Diptychon der Jeanne de France (rechter Flügel), Kreuzigung, 1452.  
Chantilly, Musée Condé.

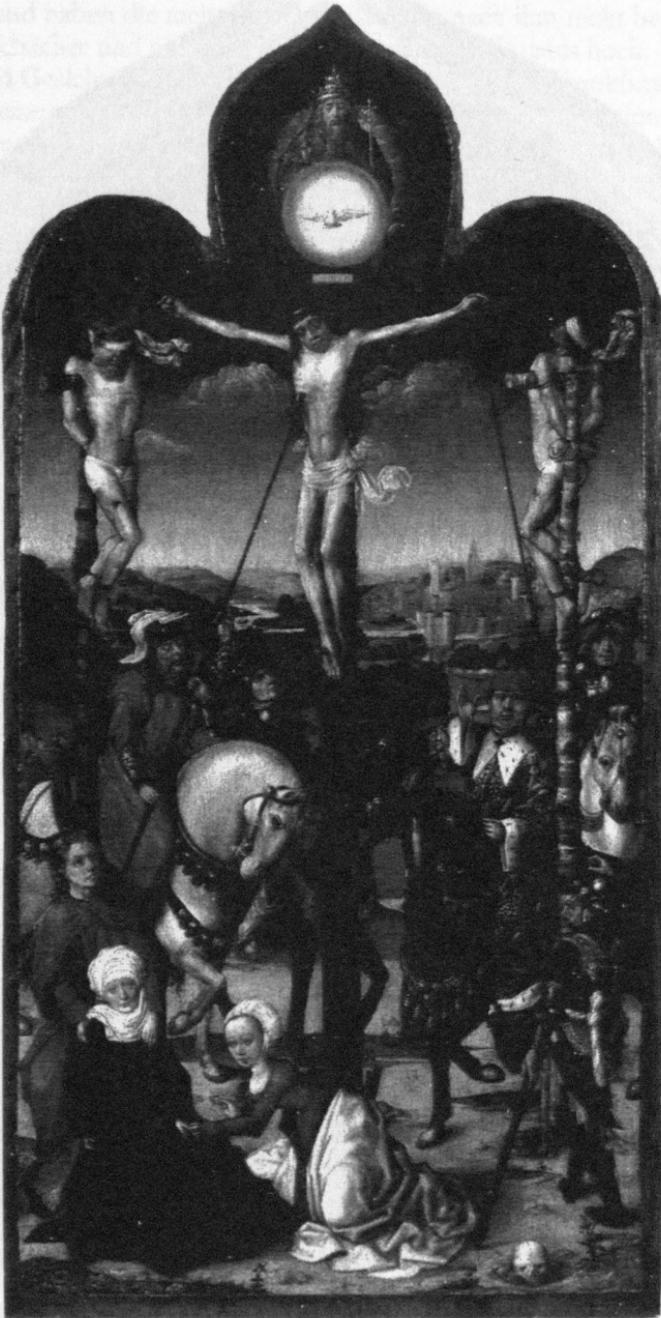


Abb. 4: Brügger Meister um 1480, Kreuzigung.  
Philadelphia Museum of Art.

Das von Robert Campin für eine Kirche in Brügge gemalte Kreuzabnahme-triptychon belegt den Ersatz der atemporalen ikonischen Bildstruktur durch eine neue, narrative, auf den individuellen Betrachter bezogene Bildstruktur. Sie ist grundsätzlich für alle Werke Campins mit Ausnahme der Porträts und einzelner Heiligenfiguren gültig.

Es gibt im Œuvre Robert Campins auch Arbeiten, die zusätzlich das Verhältnis der dargestellten historischen Zeit zur Gegenwart des Betrachters reflektieren und dieses Verhältnis zu einem zentralen Thema der Darstellung machen. Dabei sind die Kategorien des Raumes konsequent mit den Kategorien der Zeit verbunden, so daß der Bildraum als zeitsymbolischer Raum verstanden werden kann. Dies ist der Fall bei der sogenannten *Salting-Madonna* oder *Madonna vor dem Ofenschirm* in der National Gallery in London (Abb. 6), einem ganz ungewöhnlichen Werk, das bislang noch nicht adäquat gedeutet worden ist. Die Darstellung wird von den Kunsthistorikern meist nur als Beispiel für das von Erwin Panofsky beschriebene Verfahren des „disguised symbolism“ angeführt<sup>8</sup>; besprochen wird die Entscheidung Campins, die Nimbus-scheibe durch den in die Szene mimetisch integrierten Ofenschirm zu ersetzen.

Eine kurze Vorbemerkung zum Erhaltungszustand der Tafel<sup>9</sup>: Wie auf Grund von Röntgenaufnahmen hervorgeht, ist der vertikale Bildstreifen rechts, der etwa ein Fünftel der Fläche ausmacht, das Werk eines Restaurators des neunzehnten Jahrhunderts. Er entspricht exakt der Breite des Schrankes, auf den die Muttergottes ihren linken Arm gelegt hat. Es hat sich jedoch eine etwas krude alte Kopie des Werkes erhalten, aus der hervorgeht, daß die neu gemalte Zone mit dem Schrank und dem Trinkgefäß darauf im wesentlichen dem originalen Zustand entsprochen haben muß. Man kann deshalb annehmen, daß der Restaurator sich an einem beschädigten Brett des Originals orientieren konnte, als er seine Ergänzung schuf.<sup>10</sup>

Genetisch betrachtet, kann Campins Andachtsbild als eine Kombination und Korrektur zweier ikonischer Bildformeln verstanden werden. Der eine Bezugspunkt ist die Anfang des vierzehnten Jahrhunderts wahrscheinlich vom Sienerer

---

Christi analogen Kopfhaltung dargestellt. (cf. Adolfo Salvatore Cavallo: *Medieval Tapestries*. In: *The Metropolitan Museum of Art* Nr. 15, New York 1993.) Ich kenne neben der Liverpooleser Kleinkopie (Abb. 1) nur noch einen Fall, bei dem Campins Schächerfiguren am ursprünglichen Platz belassen sind: die Kreuzigung des sogenannten „Brügger Meisters von 1500“. (cf. Max J. Friedländer: *Early Netherlandish Painting*, Leyden/Brüssel 1978, Bd. 9, 2, Abb. 184.) Wahrscheinlich sind die beiden Schächer hier aber der traditionellen Stellung entsprechend gedeutet, da Christus dem mit verbundenen Augen zu seiner Rechten dargestellten Schächer den Kopf zuneigt.

<sup>8</sup> cf. Panofsky (Anm. 2), S. 131–148.

<sup>9</sup> Dazu jetzt ausführlich Lorne Campbell, David Bomford, Ashok Roy und Raymond White: *The Virgin and Child before a Firescreen. History, Examination and Treatment*. In: *National Gallery Technical Bulletin* 15, 1994, S. 20–35.

<sup>10</sup> cf. Lorne Campbell et al. (Anm. 9), Fig. 2. Die Beschädigung war wahrscheinlich durch Feuer verursacht; *ibid.*: S. 26.



Abb. 5: Benedetto di Bindo, Madonna humilitatis (linker Flügel eines Diptychons).  
Cleveland Museum of Art.



Abb. 6: Robert Campin, Madonna vor dem Ofenschirm. London, National Gallery.

Simone Martini geschaffene Darstellung der *Madonna humilitatis*, der Demutsmadonna. Als Beispiel für diesen Bildtypus sei auf ein Benedetto di Bindo zugeschriebenes Madonnatäfelchen vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts (Abb. 5) verwiesen. Wie bei Campin sitzt hier die Muttergottes nicht auf der Bank, sondern kauert auf dem Boden davor, um die Tugend der Demut als eine Hauptvoraussetzung für ihre Gottesmutterchaft auszudrücken. In beiden Fällen ist die Muttergottes als *Maria lactans*, ihr Kind an der Brust nährend, dargestellt. Den häuslichen Rahmen, den der Sieneser Maler des vierzehnten Jahrhunderts durch das Buch und das Gestell mit den farbigen Fadenspulen bloß angedeutet hatte, hat Campin zu einer vollständigen Interieurdarstellung mit den dem Betrachter vertrauten Alltagsgegenständen ausgebaut. Dennoch wird auch bei Campin die hieratische Distanz der Darstellung gewahrt, etwa durch den pelzgefütterten, edelsteinbesetzten Mantel Marias oder durch den bereits erwähnten Ofenschirm als Nimbusersatz.

Das Bildschema der Demutsmadonna hat Campin mit einem zweiten ikonischen Bildschema, dem der *Maiestas Domini*, kombiniert, bei dem Christus als Weltenherrscher thronend zwischen den Gesetzestafeln als Zeichen des Alten und dem eucharistischen Kelch als Zeichen des Neuen Bundes dargestellt ist. Eine von Jean le Noir um 1375 geschaffene Miniatur in den *Petites Heures* des Herzogs von Berry (Abb. 7) zeigt die seit dem dreizehnten Jahrhundert weitverbreitete Bildformel. Campins Darstellung unterscheidet sich von der ikonischen Vorlage dadurch, daß es jetzt Maria ist, die entsprechend der typologischen Deutung der Formel *sedes sapientiae* als Thron für Christus dient. Die Gesetzestafeln sind bei ihm durch das auf die Bank gelegte Buch, das Alte Testament, ersetzt. Hinzu kommt die links/rechts-Vertauschung. Daß bei Campin mit dem Buch das Alte Testament gemeint ist, deuten die beiden Löwenfiguren an, die die Wange der Wendebank schmücken und diese so als *Thron Salomons* bezeichnen.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Das Möbelstück hat für den Kelch die gleiche stützende Funktion wie die Bank für das Alte Testament und die Muttergottes für das Kind. Auf Grund dieser Analogiereihe ist man geneigt, im Schrank eine Darstellung der *Kirche als Institution* zu sehen, ohne die der Zugang zu Christi Leib und Blut für den Gläubigen nicht möglich ist. Diese Deutung wäre durch die beiden Relieffiguren, die die Vorderseite des Schrankes schmücken, untermauert, wenn man sie mit Sicherheit als Petrus und Paulus identifizieren könnte. (cf. August Schmarsow: Robert van der Kampine und Rogier van der Weyden. In: *Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften* Bd. 39.2, Leipzig 1928. Schmarsow spricht S. 22 von der „Apostelruhe mit dem Abendmahlskelch“.) Es ist jedoch festzuhalten, daß die charakteristischen Attribute der beiden Apostelfürsten, die Schlüssel und das Schwert, auf dem Original nicht eindeutig erkennbar sind. Zudem steht nicht fest, ob sich der Restaurator auch für diese beiden Figuren an der beschädigten Vorlage anlehnen konnte, da sie auf der vereinfachten frühen Kopie (cf. Anm. 10) nicht wiedergegeben sind. Die Tatsache, daß sich die Muttergottes mit ihrem linken Arm neben dem Kelch auf den Schrank stützt, ist, wenn die obige Deutung des Möbelstücks zutrifft, inhaltlich zweifellos bedeutsam. Es könnte sich um einen Hinweis darauf handeln, daß den Menschen der Zugang zur Kirche als himmlischer Realität (dargestellt durch die Madonna) nur über die Kirche als Institution gegeben ist.



Abb. 7: Jean le Noir, *Maiestas Domini*. *Petites Heures des Herzogs von Berry*. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 18014, fol. 53 (Detail).

Durch den Nachweis dieser Bezüge zu den beiden traditionellen ikonischen Bildformeln ist Campins Werk jedoch noch nicht gedeutet. Anders als in der Miniatur mit der *Maiestas Domini* (Abb. 7), wo die beiden Epochen des Alten und des Neuen Testaments Christus dem Weltenherrscher, dargestellt durch die Gesetzestafeln und den eucharistischen Kelch, wie unveränderliche Attribute beigeordnet sind, besitzt Campins Werk (Abb. 5) wiederum eine narrative, auf den Betrachter bezogene Struktur. Die drei Größen Altes Testament (dargestellt durch das Buch), Christusknabe und Kelch sind einander auf einer gerichteten, von links nach rechts zu lesenden Achse zugeordnet.

Die narrative Dimension wird durch eine argumentative Dimension bereichert: Die drei hauptsächlichen Figuren – Buch, Kind, Kelch – sind durch zwei visuelle Gleichungen miteinander verknüpft. So fällt auf, daß das geöffnete Buch axialsymmetrisch zum Christusknaaben ausgerichtet ist und daß die schützende Hülle des Buches aus dem gleichen weißen, faltenreichen Tuch geschnitten ist wie die Windel, auf der das nackte Kind liegt. Dadurch wird eine Entsprechung zwischen dem Wort des Alten Testaments und Christus postuliert, die – wenn man sie gleichzeitig temporal auffaßt – als Visualisierung der Stelle bei Johannes (Jo 1.14): *Et verbum caro factum est* („Und das Wort ist Fleisch geworden“) verstanden werden kann.

Eine zweite Gleichung besteht zwischen dem Jesusknaaben und dem Kelch. Diese zweite Gleichung wiederum kann als Entsprechung zum zentralen Satz der Meßfeier: *Hoc est corpus meum* („Dies ist mein Leib“) verstanden werden. Beide Gleichungen haben eine gemeinsame Größe, Christus, den menschengewordenen Gottessohn, der in den entsprechenden liturgischen Formeln einmal *caro* (Fleisch), einmal *corpus* (Leib) bezeichnet ist.

Es kommt ein weiteres hinzu: Die zeitlich aufgefaßte Kategorie der Horizontalität (links/rechts) wird in der Salting-Madonna durch die Kategorie der Tiefenerstreckung („hinten“ gegen „vorne“) präzisiert. Das vom Thron Salomons getragene Alte Testament ist räumlich weiter hinten angeordnet als das Jesuskind, das von Maria als *sedes sapientiae* getragen wird. Der vom Schrank getragene Kelch hingegen befindet sich auf der gleichen Ebene wie der Christusknaabe. Dadurch werden die beiden „Gleichungen“ differenziert. Im Übergang vom Wort des Alten Testaments zu Christus besteht eine *Wertsteigerung* (entsprechend dem typologischen Begriffspaar von „Ankündigung“ und „Erfüllung“), während die tiefenräumliche Gleichordnung von Jesusknaabe und Kelch das Dogma von der Realpräsenz Christi im Altarsakrament veranschaulicht. Der Unterschied spiegelt sich in der sprachlichen Differenz: *verbum caro factum est* (im Perfekt) und *hoc est corpus meum* (im Präsens).

Es ist natürlich kein Zufall, wenn der Kelch und der Jesusknaabe im Vergleich zum Alten Testament näher beim Betrachter plaziert sind. Die Kategorie der Tiefenerstreckung (hinten/vorne) ist bei Campin als Ausdruck der Zeitkategorie früher/später eingesetzt. Das im Bilde „vorn“ Dargestellte ist dem Betrachter auch zeitlich näher. Entscheidend ist dabei die Tatsache, daß das Bild nach vorne, auf den Betrachter hin offen ist. Die räumliche Konstruktion und damit auch die beim Alten Testament ansetzende Zeitachse haben ihren Zielpunkt in der vom Bild selber konstituierten Betrachterposition. Die Lebenszeit des Betrachters wird so durch die im Bilde angelegte, auf die Gegenwart hin offene Geschichtsdarstellung historisch definiert und damit gedeutet: Sie ist Zielpunkt der vom Bild entworfenen Heilsgeschichte und gewinnt von ihr her ihren Sinn.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Nach einem ganz ähnlichen dreiteiligen ikonographischen Schema hat Robert Campin sein Lukas-Triptychon gestaltet, das in einer Kopie überliefert ist. cf. Felix Thürlemann: Das

Eine grundsätzliche Beobachtung ist dabei wichtig: Campin benennt die historischen Epochen durch einzelne Symbolzeichen (salomonische Löwen und Altes Testament, Kelch); die Artikulation der Epochen zueinander aber, ihren Bezug auf die Gegenwart des Betrachters, bewerkstelligt er auf systematischer Ebene, durch die syntaktische Artikulation des zeitsymbolischen Bildraumes.

Hier ist eine methodische Zwischenbemerkung angebracht. Die syntaktische Artikulation des Bildraumes wird in der Praxis der Interpretation im allgemeinen kaum berücksichtigt. Dies ist der Hauptgrund, weshalb den ikonographischen Deutungen der Werke der altniederländischen Malerei, die sich auf Panofskys Konzept des „disguised symbolism“ berufen, vielfach etwas Willkürliches anhaftet und sie sich untereinander so häufig widersprechen. Einzelne figürliche Bildelemente werden von den Interpreten herausgegriffen und mit Verweis auf willkürlich ausgewählte Bibelstellen und Passagen in theologischen Traktaten als Träger einer „tieferen“, geistigen Bedeutung bestimmt. Das Verfahren kann mit dem Versuch verglichen werden, einen in einer unbekannt Sprache abgefaßten Text ohne Kenntnis ihrer Syntax mit Hilfe von Wörterbüchern allein entschlüsseln zu wollen.

Erwin Panofskys eigener Vorschlag zur Interpretation der Salting-Madonna belegt den notwendigen Mißerfolg eines Deutungsverfahrens, das die „Bildvokabeln“ allein ohne Rekurs auf die Syntax in Anschlag bringt. So deutet Panofsky die Wendebank mit den beiden Löwen hinter der Muttergottes zwar zutreffend als „bürgerliche Version von Salomons Thron“, das darauf liegende Buch hingegen bezeichnet er willkürlich und unpräzise als „offene Bibel“; den Kelch interpretiert er zwar als „unverhülltes Symbol der zukünftigen Passion Christi“, bringt ihn aber mit keinem der übrigen Bildgegenstände in Verbindung.<sup>13</sup>

Entgegen der Meinung Panofskys ist nicht der „common sense“ das Mittel, das die Deutung nach dem Prinzip des „disguised symbolism“ vor individueller Willkür zu bewahren vermag<sup>14</sup>, sondern die genaue Analyse der syntaktischen Struktur der Bilder. Nur sie vermag die Polysemie der figürlichen Zeichen zu reduzieren und die einzelnen Bedeutungselemente zu übergreifenden Sinneinheiten, eigentlichen visuellen Texten, zusammenzufügen.

Zur Ausrichtung des Bildes auf den Betrachter hin gesellt sich in der Salting-Madonna der Fensterausblick auf die profane Welt im Bildgrund (Abb. 8). Nazareth, der Wohnort der heiligen Familie, hat dabei ganz den Charakter eines zeitgenössischen flandrischen Städtchens. Die zum sakralen Raum komplementäre profane Außenwelt ist also bei Robert Campin auf zweifache Weise präsent: zum einen im Fensterausblick, zum anderen in dem zum Bildraum

Lukas-Triptychon in Stolzenhain. Ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin in einer Kopie aus der Werkstatt Derick Baegerts. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1992, S. 524–564.

<sup>13</sup> Panofsky (Anm. 2), S. 163.

<sup>14</sup> *ibid.*, S. 142.

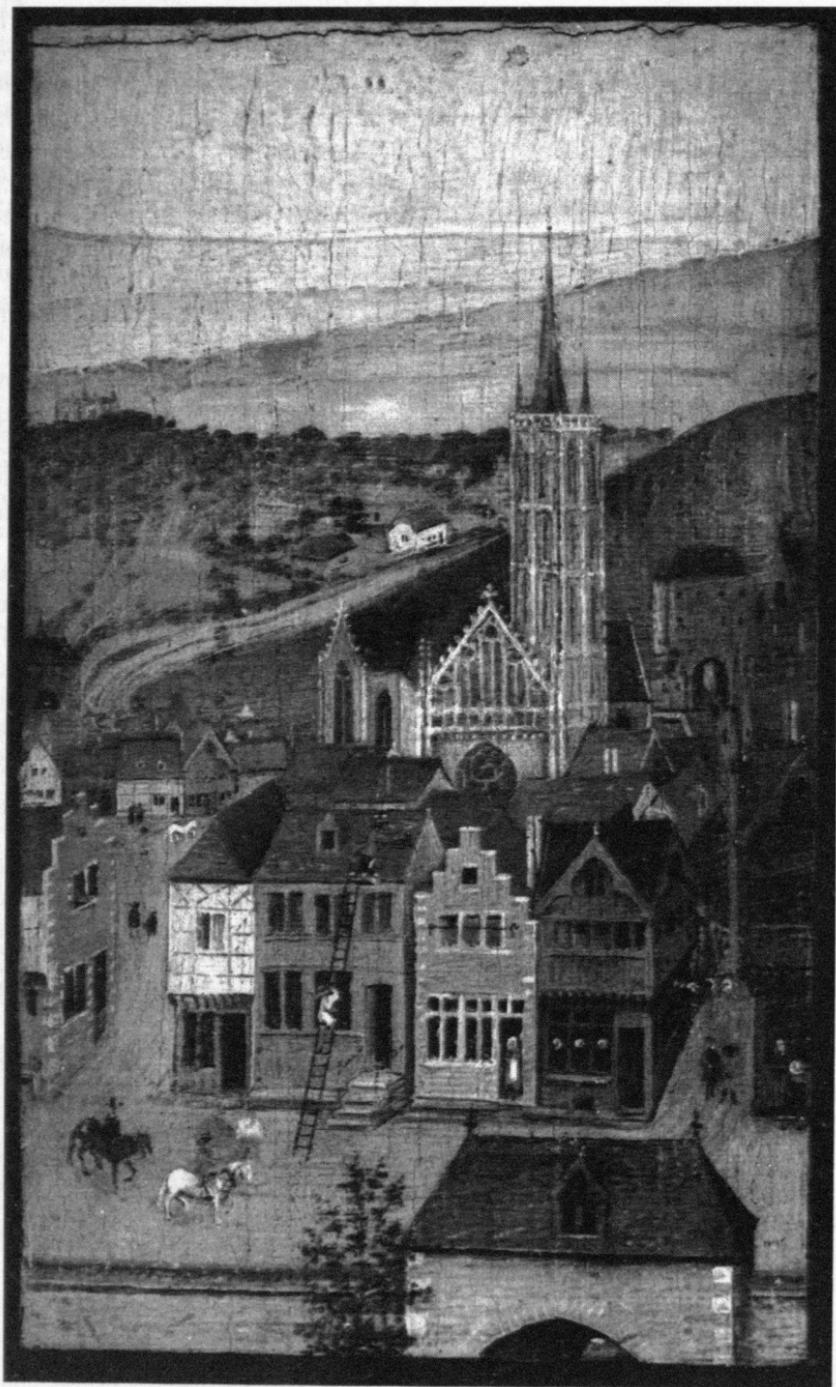


Abb. 8: Robert Campin, Detail aus Abb. 6.

komplementären Betrachterraum. Man kann die doppelte Präsenz der Außenwelt auf folgende Formel bringen: Durch die Einfügung des Fensterausblicks im Bildgrund ist das Verhältnis zwischen sakralem, biblischem Interieur und profaner Lebenswelt als unvermittelter Gegensatz gegeben. In der nach vorne auf den Betrachter hin ausgerichteten Darstellung der biblischen Welt wird diese zur Gegenwart hin vermittelt.

In dem von Campin aus überhöhter Position dargestellten Fensterausblick (Abb. 8) sieht man Dachdecker, die mit Hilfe einer großen Leiter das Dach eines Hauses besteigen. Diese Tätigkeit erscheint im Kontext des Bildes wie ein ironischer Kommentar auf das Bemühen der Menschen, sich auf die Höhe der Muttergottes begeben zu wollen.

Der Fensterausblick im Bildgrund ist bei Campin wie ein Spiegel, der die Welt des vor dem Bild stehenden Betrachters im Bilde selber reflektiert. Es ist deshalb durchaus konsequent, wenn Jan van Eyck in der 1434 gemalten Arnolfini-Hochzeit den von Campin konzipierten Fensterausblick durch die Darstellung eines parallel zur Bildfläche positionierten Spiegels ersetzt, in dem sich zwei Männer, wohl der Maler und sein Gehilfe, als die Verfertiger und ersten Betrachter des Bildes, spiegeln.

Der Fensterausblick ist aber auch ein Bild im Bild. Bei Campin ist das Verhältnis der *mise en abyme* im Sinne einer semantischen Analogie zwischen dem großen und dem kleinen gemalten Bild aufgefaßt.<sup>15</sup> So fällt auf, daß die im Zentrum des Fensterausblicks dargestellte Kirche aus weißem Stein gebaut und mit bläulichem Schiefer gedeckt ist. Weiß und Blau aber sind auch die Farben, in die die Muttergottes gekleidet ist. Die Analogie zwischen der Kirche und Maria, die auch kompositorisch als relevant angezeigt ist, ist nichts Neues. Sie entspricht der Deutung der Muttergottes als *ecclesia* in der Tradition der Hoheliedexegese.<sup>16</sup>

Fassen wir zusammen. Es gibt in der ganzen abendländischen Kunstgeschichte neben der frühniederländischen Malerei keine Epoche, in der das religiöse Bild so entschieden an die Lebenswirklichkeit des Betrachters gebunden ist. Mit den beiden hier vorgelegten Bildanalysen sollte die These bekräftigt werden, daß es vor allem Robert Campin war, der diese neuen Ansprüche zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts an das Bild gestellt und die adäquaten Mittel entwickelt hat, um sie zu erfüllen. Die von Campin bewerkstelligte konsequente Rückbindung der imaginären Bildwirklichkeit an die Lebenswirklichkeit des Betrachters hat unter anderem eine völlig neue Zeitstruktur der malerischen Darstellung zur Folge gehabt. Nicht alle Künstler waren bereit, Campins

<sup>15</sup> Zu dem von André Gide aus der Heraldik bezogenen Begriff „mise en abyme“ cf., auch mit Bezug auf die Malerei, Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris 1977.

<sup>16</sup> Den gleichen theologischen Gedanken hat Jan van Eyck in der Berliner Kirchenmadonna visualisiert, indem er die Muttergottes in Übergröße in einem Kirchenschiff stehend malte. (cf. Max J. Friedländer (Anm. 7), Leyden/Brüssel 1967, Bd. 1, plate 39).

Revolution mitzutragen. Vieles von dem, was Campin erstmals erprobte, ist erst sehr viel später Usus geworden.

## Résumé

### La fin de l'icône: La conception de l'image chez Robert Campin et sa réception dans la peinture et dans l'histoire de l'art

D'après les recherches récentes, Robert Campin (1375–1444), le maître de Rogier van der Weyden à Tournai, s'avère être, parmi la génération des fondateurs de la peinture néerlandaise, un des artistes les plus importants à côté de Jan van Eyck. Le rôle de Campin comme créateur d'un style est attesté par l'utilisation répétée de différentes „formules de pathos“ qui portent son empreinte. Mais aujourd'hui encore le profil du peintre est toujours flou.

Ma contribution constitue une tentative de description des éléments spécifiques qui caractérisent la conception de l'image chez Campin – à partir de deux exemples: l'autel de la *Descente de Croix* réalisé pour une église de Bruges et la *Vierge et Enfant à l'écran d'osier* qui se trouve à la National Gallery de Londres.

La conception de l'image chez Campin renvoie à une nouvelle conception de l'histoire qui a entraîné une remise en question fondamentale des paramètres du tableau traditionnel. Tandis que l'icône présente une structure autonome, pensée de l'intérieur, chez Campin c'est la position du spectateur comme point de référence capital qui détermine la représentation. Ainsi le modèle traditionnel, typologique, de l'histoire qui liait les deux époques de l'Ancien et du Nouveau Testament dans un système de renvois binaires, se trouve rompu. Chez Campin le sens des événements bibliques ne se révèle que dans son rapport à l'univers personnel du récepteur, à son expérience tels qu'ils sont évoqués dans le tableau.

Plusieurs éléments formels caractérisent cette nouvelle conception de l'image chez Campin:

1. La représentation iconique, fixe dans les schémas traditionnels, est narrative et soumise au principe d'une perception orientée de gauche à droite – dans le sens de la lecture. Le système d'opposition droite/gauche n'est plus compris dans son sens héraldique, il est donc libéré du système de valeurs bien/mal.

2. La catégorie de la perspective (système d'opposition devant/derrrière) prend une signification historique.

3. La représentation se trouve doublement liée à l'univers de l'expérience du spectateur: par l'intégration de cet univers dans le tableau grâce à la simulation d'une vue par une fenêtre ouverte *et* par l'ouverture de l'image sur le devant, en direction du spectateur.

L'histoire de la réception autorise un double constat: D'une part l'histoire de l'art n'a pas encore reconnu l'originalité de la conception de l'image chez Campin et n'a pas su estimer à sa juste valeur l'importance du peintre. Mais il en va autrement des artistes de la génération d'après Campin qui ont vu et compris les aspects novateurs de sa peinture, sans être toutefois prêts à se les approprier entièrement.

Abb. 6: Andrea Mantegna: Die Verleumdung des Apelles. Um 1495/1506, Feder, 20,7 × 38 cm. London, British Museum.

Abb. 7: Lorenzo Costa: *Allegorie des Hofes von Isabella d'Este*. 1505, 164,5 × 197,5 cm. Paris, Louvre.

Felix Thürlemann. Abschied von der Ikone: Das Bildkonzept Robert Campins in der Malerei und Kunstgeschichte

Abb. 1: Robert Campin (Kopie nach), Kreuzabnahme-Triptychon. Liverpool, Walker Art Gallery.

Abb. 2: Robert Campin, Schächer (Fragment). Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

Abb. 3: Diptychon der Jeanne de France (rechter Flügel), Kreuzigung, 1452. Chantilly, Musée Condé.

Abb. 4: Brügger Meister um 1480, Kreuzigung. Philadelphia Museum of Art.

Abb. 5: Benedetto di Bindo, Madonna humilitatis (linker Flügel eines Diptychons). Cleveland Museum of Art.

Abb. 6: Robert Campin, Madonna vor dem Ofenschirm. London, National Gallery.

Abb. 7: Jean le Noir, Maiestas Domini. Petites Heures des Herzogs von Berry. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 18014, fol. 53 (Detail).

Abb. 8: Robert Campin, Detail aus Abb. 6.