

Jan Gossaerts sinnensfreudige Renaissance

Man, Myth, and Sensual Pleasures.

Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works, hg. v. Maryan W. Ainsworth, The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven/London, Yale University Press 2010. 496 S., 337 Farb-, 116 s/w Abb. ISBN 978-0-300-16657-6
Kat. zur gleichnamigen Ausstellung Metropolitan Museum, New York, 5. Oktober 2010–17. Januar 2011; National Gallery, London, 23. Februar–30. Mai 2011

Im New Yorker Metropolitan Museum hatte der Besucher im vergangenen Winter das Vergnügen, einen exzeptionellen Maler kennenzulernen: Jan Gossaert (1478–1532), nach seinem Heimatort Maubeuge auch „Mabuse“ genannt. Dem breiten Publikum mag Gossaert weniger vertraut sein als etwa seine Zeitgenossen Albrecht Dürer oder Hans Holbein d. J. – Kenner und Liebhaber der niederländischen Kunst schätzen den Maler jedoch als Initiator der Renaissance in den Niederlanden. So war Gossaert der erste niederländische Künstler, der Themen aus der antiken Mythologie in einem antikisierenden Stil dargestellt hat, was ihm unter seinen Zeitgenossen den Ruf eines neuen Apelles einbrachte.

Bisher hatte erst ein einziges Mal, 1965 in Rotterdam und Brügge, eine monographische Ausstellung zu Gossaert stattgefunden. Seitdem ist es wegen der Empfindlichkeit der Werke und der zunehmend strengeren Ausleihkriterien immer schwieriger geworden, einen Künstler der Frühen Neuzeit, dessen Werke über Museen in aller Welt

verteilt sind, in einer Ausstellung zusammenzubringen. Umso erfreulicher, dass es in New York gelungen ist, das vielfältige Œuvre Gossaerts in seiner ganzen Breite vorzustellen.

EFFEKTMALEREI

In neun Abteilungen waren Werke aus allen Schaffensphasen ausgestellt: Zeichnungen aus seinen Anfangsjahren, als Gossaert den Antwerpener Manieristen nahestand, sowie Studien nach antiken Monumenten, die er während einer Romreise im Gefolge seines Förderers Philipp von Burgund 1508/09 gezeichnet hatte – die ersten erhaltenen Zeichnungen eines niederländischen Künstlers nach Antiken überhaupt. Gezeigt wurden außerdem Bilder mit traditionellen religiösen Themen, kleinformatige Andachtsbilder und monumentale Altartafeln, die sowohl den neuen antikisierenden Stil als auch das damals aktuelle spätgotische Flamboyant aufweisen. Ebenfalls vertreten waren Gossaerts mythologische Darstellungen (*Abb. 1*), denen er seinen Rang eines Erneuerers verdankt, sowie – als eine weitere Spezialität des Malers – zahlreiche Porträts.

Leider hatten nicht alle wichtigen Werke die Reise über den Atlantik antreten dürfen: Vor allem großformatige Tafeln wie die *Lukas-Madonna* aus der Nationalgalerie in Prag, die *Anbetung der Könige* aus der National Gallery London und auch *Nep-tun und Amphitrite* aus der Gemäldegalerie Berlin, Gossaerts 1516 entstandenes Schlüsselwerk mit den ersten wirklich monumentalen Aktfiguren, fehlten. Dennoch bot sich dem Besucher ein überwältigendes Seherlebnis, das sich von Raum zu Raum noch steigerte. Die Exponate boten mannigfaltige Möglichkeiten, Gossaerts perfekte, an der Tradition Jan van Eycks geschulte Maltechnik und seinen stupenden Illusionismus zu studieren: Mit feinen Farbabstufungen und genau kalkulierten Hell-Dunkel-Effekten erzeugt er verblüffende dreidimensionale Wirkungen und lässt die Gegen-



Abb. 1 Jan Gossaert, Danae, 1527. München, BStGS, Alte Pinakothek (Kat.nr. 35)

rekten Vergleich offenbarte sich, wie verwandt sich Maler und Bildhauer trotz – oder gerade wegen – ihrer unterschiedlichen Betätigungsfelder sind. Beide verfolgen die gleiche ästhetisierend glatte Inszenierung und zeichnen sich durch eine skulpturale Auffassung aus, die ihren Bildern selbst im kleinen Format eine monumentale Anmutung verleiht.

stände förmlich aus dem Bild heraustreten. Daneben ermöglicht ihm seine minutiöse Maltechnik mit mehreren übereinander aufgetragenen Lasuren porzellanartig schimmernde Haut, transparente Schleier, fein ziselierte Haarsträhnen sowie prunkvolle Stickereien, Perlensäume und Brokatstoffe sinnlich präzise und täuschend echt ins Bild zu setzen – malerische Effekte, die keine Reproduktion adäquat wiederzugeben vermag und die in der Ausstellung immer wieder aufs Neue verblüfften.

Ergänzt wurden Gossaerts Werke durch einzelne Arbeiten zeitgleich tätiger Künstler, die ihn beeinflusst haben oder deren Kunst ähnlichen ästhetischen Maximen folgt. Besonders gelungen war die Gegenüberstellung seiner Madonnenbilder mit einer marmornen *Maria mit Kind* des Bildhauers Conrad Meit (um 1470/85–1550/51). Im di-

REVISION DES ŒUVRES

Anlässlich der Ausstellung erschien ein opulenter Katalog, der nicht nur die Exponate vorstellt, sondern als komplettes Werkverzeichnis angelegt ist und damit mit dem ehrgeizigen Anspruch auftritt, die bisherigen Werkverzeichnisse von Max J. Friedländer (1930; engl. Neuausgabe 1972) und Sadja Herzog (1968) zu aktualisieren. Zusätzlich sind soeben alle relevanten Quellen publiziert worden (nach Redaktionsschluss erschienen: *Jan Gossart. The Documentary Evidence*, Turnhout 2011). Tatsächlich hat sich die Forschung zur niederländischen Kunst in den letzten Jahren vor allem in der Gemäldetechnologie weiterentwickelt, so dass eine Revision des Gossaertschen Œuvres unter Berücksichtigung neuester Untersuchungen mit Infrarotreflektographie und Dendrochronologie sehr zu begrüßen ist. Entsprechend liegt das

Verdienst der Publikation in ihrer ausführlichen und kritischen Diskussion jedes einzelnen Werks, sei es nun eine Zeichnung oder ein Tafelbild. Auf diese Weise wurden neue Erkenntnisse über Gossaerts Arbeitsmethoden gewonnen und verschiedene Zu- bzw. Abschreibungen vorgenommen. Die Ausstellung bot dann die Möglichkeit, einige dieser Neubewertungen gleich an den Originalen zu überprüfen.

Ein überzeugendes Ergebnis dieser Revision ist beispielsweise der Ausschluss des *Hl. Donatian* aus Tournai und des *Porträts des Jean Carondelet* aus Kansas City (das sogenannte *Carondelet-Diptychon*; Kat.abb. 86, 87; Abb. 2) aus Gossaerts Œuvre. In direkter Konfrontation mit seinen anderen Werken wurde das warme Kolorit und die lockere Malweise augenfällig, die weniger für Gossaert als vielmehr für den etwas jüngeren Maler Jan Cornelisz Vermeyen typisch sind, der in der Schau mit seinem mächtigen *Carondelet-Porträt* aus dem

Brooklyn Museum vertreten war. Weniger nachvollziehbar ist die Zuschreibung einer kleinen Andachtstafel mit dem *Kreuztragenden Christus* aus Privatbesitz (Kat. 26), die in der Forschung bisher kaum bekannt war. Der Vergleich mit anderen Werken Gossaerts ließ ihr differierendes Kolorit und ihre Schwächen in der anatomischen Darstellung deutlich hervortreten – der Verweis auf Gossaerts *Adam und Eva*-Zeichnung aus Wien (Kat. 65), die ähnliche anatomische Fehler zeige, überzeugt an dieser Stelle nicht, da es sich in diesem Fall um eine vorbereitende, suchende Skizze und nicht um ein fertiges Tafelbild handelt.

„PRESTIGE COLLABORATION“

Eine neue These, der im Katalog viel Platz eingeräumt wird, ist die mögliche Zusammenarbeit Gossaerts mit dem Brügger Maler Gerard David (um 1460–1523), die in den 1510er Jahren, nach seiner Rückkehr aus Rom und vor seiner Anstel-



Abb. 2a Gossaert-Nachfolge (Jan Cornelisz Vermeyen?), *Hl. Donatian*, 1525-30. 43 x 35 cm. Tournai, Musée des Beaux-Arts (Kat.abb. 86)



Abb. 2b Gossaert-Nachfolge (Jan Cornelisz Vermeyen?), *Jean Carondelet*, 1525-30. 43 x 34,8 cm. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art (Kat.abb. 87)

lung als Hofmaler, stattgefunden haben soll. Aus dieser Zeit haben sich keinerlei schriftliche Quellen zu Verbleib und Tätigkeit des Malers erhalten; die einzige Ausnahme bildet der Eintritt eines „Janin de Waele“ 1509 in die Marien-Bruderschaft in Middelburg, den man gewöhnlich mit Gossaert identifiziert. Mehrfach ist jedoch schon auf den eindeutigen Einfluss Brügger Kunst hingewiesen worden, den seine Arbeiten aufweisen, die gemeinhin in diese Zeit datiert werden.

Die Untersuchung der entsprechenden Werke mittels Infrarotreflektographie und die Interpretation der dadurch sichtbar gemachten Unterzeichnungen werden nun dahingehend interpretiert, dass bestimmte Partien in seinen Bildern – die Köpfe von Madonnen und weiblichen Heiligen sowie Landschaftshintergründe – nicht von Gossaert selbst, sondern von Gerard David stammen. „No matter of influence as of collaboration“ (13) wird die neue Erkenntnis über das Verhältnis Gossaert – David auf den Punkt gebracht. Eine solche Zusammenarbeit von gleichrangigen Künstlern am selben Bild, im Katalog „prestige collaboration“ (14) genannt, soll sowohl beim kleinen *Malvagna-Triptychon* (Kat. 6) als auch bei der großformatigen *Anbetung der Könige* (Kat. 8) vorliegen – beides Werke, die immerhin Gossaerts Signatur tragen. Im gleichen Sinne gilt nun das unsignierte *Doria-Diptychon* (Kat. 7) als Gemeinschaftsarbeit von Gerard David, der den linken Flügel, und Gossaert, der zusammen mit einem spezialisierten Landschaftsmaler den rechten Flügel gemalt haben soll.

Der Vorschlag einer „prestige collaboration“ in den genannten Werken würde unser Bild des Renaissancekünstlers tatsächlich um eine gänzlich neue Facette bereichern. Diese These wird daher im Folgenden eingehender diskutiert, wobei beispielhaft gezeigt werden soll, dass sich das aufgebotene Material womöglich auch anders interpretieren ließe.

So offenbaren die Vergleiche mit Werken Davids neben Ähnlichkeiten auch Differenzen: Das kubische Köpfchen der Maria mit ihren rosi-

gen Wangen im *Malvagna-Triptychon* unterscheidet sich durchaus von der durchscheinenden eleganten Blässe von Davids Maria in dessen *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. Auch die Haare sind unterschiedlich gemalt: mit fast metallisch schimmernden Strähnen bei Gossaert und weich das Gesicht umrahmend bei David (Kat.abb. 137, 138, 142, 143).

Was die Unterzeichnung des *Malvagna-Triptychons* angeht, so lässt sich tatsächlich feststellen, dass diese nicht einheitlich, sondern in unterschiedlichen Zeichenstilen ausgeführt wurde. Doch nicht nur die Unterzeichnung der nun für David in Anspruch genommenen Figuren der Maria und der Heiligen, auch die des Architekturbaldachins unterscheidet sich deutlich von den restlichen Partien des Bildes (Kat.abb. 135). Die Unterzeichnung des Baldachins wird im Katalog mit der Verwendung eines Musterblattes erklärt – womit man jedoch explizit einräumt, dass Unterschiede in der Unterzeichnung nicht automatisch die Mitarbeit eines weiteren Malers bedeuten müssen, sondern durch die gleichzeitige Verwendung unterschiedlicher Vorlagenblätter erklärt werden können.

Die charakteristische Unterzeichnung in den diskutierten Partien könnte also auch darauf hindeuten, dass Gossaert ein auf David zurückgehendes Musterblatt verwendete. Der Tausch von Vorlagen war in Brügge zu Beginn des 16. Jh.s eine sehr verbreitete Praxis, für die es mehr nachgewiesene Fälle gibt als für die arbeitsteilige Zusammenarbeit gleichrangiger Maler am selben Bild. Dass sich Gossaert eng an David orientierte und dabei womöglich Vorlagen von ihm verwendete, beweisen nicht zuletzt seine Werke, etwa seine Zeichnung *Maria mit Kind zwischen Hl. Katharina und Hl. Barbara* (Kat. 72), in der Maria und die Heiligen ebenfalls Analogien zur Davidschen Kunst aufweisen.

Die Beobachtung schließlich, dass die Madonnen- und Heiligenköpfe im *Malvagna-Triptychon* feiner lasiert und mit mehr Sorgfalt gemalt wurden als Assistenzfiguren und Flügelaußenseiten, ist ebenfalls kein Beweis für die Beteiligung mehrerer Hände. Sie dokumentiert vielmehr ein übliches

Abb. 3 Gossaert, Szenen aus der Vita des Hl. Ägidius, um 1520. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Kat.nr. 89)



Vorgehen, handelt es sich doch um die wichtigsten Teile des Bildes, deren qualitätvolle und sorgfältige Ausführung manchmal sogar durch den Auftraggeber vertraglich festgeschrieben wurde.

Auch die Abschreibung des linken Flügels des *Doria Diptychons* (Kat. 7a) ist selbst mit Sichtbarmachung der Unterzeichnung keineswegs bewiesen. Dass sich die „engen kontrollierten Parallel- und Kreuzschraffuren der springenden Feder“ von der „sehr lockeren Skizze mit dem trockenen Pinsel“ (144) in Gossaerts *Anbetung der Könige* und seiner *Lukas-Madonna* aus derselben Zeit unterscheiden, muss nicht zwangsläufig auf unterschiedliche Maler hinweisen, sondern könnte auch durch die sehr unterschiedlichen Formate der Werke begründet sein. Auch in diesem Fall sollte bei der Diskussion der Unterzeichnung berücksichtigt werden, dass als Vorlagen verschiedene Zeichnungen mit unterschiedlicher Funktion und verschiedenem Status verwendet wurden. Da das *Doria-Diptychon* im linken Flügel eine Kopie nach Jan van Eycks *Kirchenmadonna* darstellt, für diesen Part also eine konkrete, bereits vorhandene Vorlage zum Einsatz kam, ist es nur folgerichtig, dass die Unterzeichnung in diesem Flügel von der im rechten, neu erfindenen Stifter-Flügel abweicht.

Die These einer „prestige collaboration“ zwischen Gossaert und David, wie sie im Katalog beschrieben wird, kann durch Infrarotaufnahmen und Detailvergleiche also nicht endgültig belegt werden. Sie müsste vielmehr ihre Tragfähigkeit

durch weitere Argumente und Belege erweisen. In jedem Fall stellt der Vorschlag einen wertvollen Beitrag zur Diskussion um Gossaerts Œuvre dar, der traditionelle Denkmuster aufbricht und die Forschung womöglich in ganz neue Bahnen lenken kann.

NEUBEWERTUNG DER ZEICHNUNGEN

Grundlegende neue Erkenntnisse hat die kritische Revision im Hinblick auf Gossaerts zeichnerisches Werk erbracht, dessen Umfang nun fast um das Doppelte vergrößert ist. Zahlreiche Zeichnungen, die in der früheren Forschung, vertreten vor allem durch den Aufsatz von Jacqueline Folie „Les dessins de Jean Gossart, dit Mabuse“ (*Gazette des Beaux-Arts* 38, 1951, 77-89), beschrieben waren, wurden wieder ins Œuvre aufgenommen (z. B. Kat. 79, 82, 87, 89, 108). Hinzu kommen Arbeiten, die bisher noch gar nicht mit Gossaerts Namen in Verbindung gebracht wurden (z. B. Kat. 66, 88, 107). Die Zuschreibungen betreffen in erster Linie Werke aus Gossaerts Zeit seit 1520. Als Referenzobjekt dient in diesen Fällen die Federzeichnung mit *Adam und Eva* aus Wien, die aufgrund des Monogramms als authentisch gilt und nun als Beleg für Gossaerts „reifen“ Zeichenstil herangezogen wird.

So wurde beispielsweise das großformatige Blatt mit dem *Hl. Ágidius* (Kat. 89; *Abb. 3*) als authentisch „rehabilitiert“. Die dicht schraffierte Komposition mit den charakteristischen Männerköpfen und dem knolligen Blattwerk war bereits 1930 von Friedländer als Werk Gossaerts erkannt, später jedoch aus seinem Œuvre wieder ausgeschieden worden. Auch das kleine Blatt mit Groteskenornamenten, dessen Motive in Gossaerts *Lukas-Madonna* aus Wien wiederkehren, kann als glücklicher Fund bezeichnet werden (Kat. 107). Gewagt ist allerdings die Zuschreibung einer *Adam und Eva*-Zeichnung nach einem Fresko von Baldassare Peruzzi (Kat. 66). Das von Rubens partiell überarbeitete Blatt galt bisher als Werk des Pieter Coecke van Aelst – es wäre das erste Beispiel, in dem Gossaert die aktuelle, nach seinem Romaufenthalt entstandene italienische Kunst der Hochrenaissance direkt rezipiert hätte.

Das Bild von Gossaerts Zeichenkunst zeigt sich nun grundlegend gewandelt. Die wiederentdeckten Werke mit ihren vielfigurigen, oft pathosgeladenen Szenen offenbaren eine Seite des Künstlers, die aus seinen Gemälden kaum bekannt ist. Die Zusammenschau aller Zeichnungen macht zudem Gossaerts gattungsübergreifende Tätigkeit deutlich. So schuf er nicht nur Vorzeichnungen für seine eigenen Druckgraphiken und Gemälde, sondern auch für andere Glasmaler, Bildschnitzer und Steinmetze.

KATALOG ALS WERKVERZEICHNIS

In den einzelnen Beiträgen finden sich zahlreiche weitere Zuschreibungen, Interpretationen, Vergleiche und Anregungen, auf die hier nicht im einzelnen eingegangen werden kann. Der Katalogteil wird durch kürzere Aufsätze ergänzt, die sich verschiedenen übergreifenden Themen zum Œuvre des Malers widmen: etwa der Darstellung von Architektur, den erotischen Bildern und Gossaerts Experimenten in der Druckgraphik – Themen, die gerade in jüngeren Studien auch schon ausgiebiger verhandelt wurden. Da das Buch anders als übliche Ausstellungskataloge als Werkkatalog angelegt ist, können verschiedene weiterführende Aspekte zu Inhalt, Funktion und Kontext von Gos-

saerts Bildern naturgemäß nicht in der gleichen Ausführlichkeit behandelt werden wie die Zusammenstellung des Œuvres. Insgesamt stellt die hervorragend bebilderte Publikation in ihrer Informationsfülle eine beeindruckende wissenschaftliche Leistung dar und setzt einen Markstein in der Forschung zu Jan Gossaert.

Abschließend noch eine orthographische Randbemerkung zur Entscheidung der Autoren, von der traditionellen Schreibweise „Gossaert“ abzuweichen und den Namen des Malers „Gosart“, also ohne Dehnungs-“e“, zu schreiben: Auf der einen Seite wurde und wird der Name gemäß seiner flämischen Aussprache mit langem „a“ üblicherweise mit „ae“ geschrieben. Er ist in dieser Version seit dem 15. Jh. verbreitet, weshalb vor allem Belgier und Holländer heute ihrem Sprachgefühl entsprechend diese Schreibweise bevorzugen. Auf der anderen Seite hat Gossaert selbst in den Signaturen seiner Frühwerke ohne „e“ gezeichnet (Kat. 8, 69, 84) – später verwendete er nur noch die latinisierte Form. Ob der flämische Künstler auf diese Weise seinen Namen womöglich französisieren wollte oder schlicht aus Platzmangel auf das „e“ verzichtete (auch andere Buchstaben werden in den kleinen versteckten Signaturen weggelassen), lässt sich heute nicht mehr entscheiden.

DR. ARIANE MENSGER
 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe,
 Hans Thoma Str. 2, 76133 Karlsruhe,
mensger@kunsthalle-karlsruhe.de