

what unexpected prospects would be revealed if analysis of style was combined with investigation of the social background. Franklin is one of the most knowledgeable scholars in the field, he knows more about these contexts than any man alive. In the past he has shown

great aptitude for treating documents and the relations between patrons and artists, so it is a pity that he has not grasped the opportunity to offer us a book where style and social environment are studied in their mutual dependence.

Chris Fischer

ARIANE MENSGER

Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit

Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2002. 239 S., 117 s/w Abb. ISBN 3-496-01266-8 € 64,-.

Jan Gossaerts Bedeutung für die Entwicklung der niederländischen Kunst wurde schon früh erkannt, doch beschränkte sich eine angemessene Würdigung seines Œuvres lange Zeit auf Friedländers 8. Band der *Altniederländischen Malerei* (Berlin 1930). Die dort aufgeworfenen Fragen hinsichtlich der Eigenhändigkeit, Chronologie oder stilistischen Entwicklung wurden in der Ausstellung *Jan Gossaert genaamd Mabuse* (Rotterdam und Brügge 1965) und den sie begleitenden Kolloquiumsbeiträgen (veröffentlicht im *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam 1968) weiter verfolgt, neue Quellen gesichtet und publiziert. Jüngere Beiträge haben sich zunehmend inhaltlichen und soziokulturellen Aspekten einzelner Werke oder Themenkomplexe zugewandt. Ariane Mensgers Untersuchung wird daher zu Recht als »erste ausführliche Monographie [...] nach Jahrzehnten« bezeichnet (Klappentext). Dies ist aber insofern irreführend, als es der Autorin nicht um eine Betrachtung der Chronologie oder Zusammenstellung des Œuvres geht – auch wenn es hier, insbesondere das Frühwerk und sein Verhältnis zu den Antwerpener Manieristen betreffend, durchaus noch Klärungsbedarf gibt. Mensger beabsichtigt eine »Präzisierung und möglicherweise Neudefinition« von Gossaerts Schaffen und richtet ihr Interesse dabei auf das gesellschaftlich-kulturelle Umfeld von Maler und Auftraggeber sowie die Funktion und Rezeption der Werke (S. 16). Die Darstel-

lung ist im Rahmen dieser Fragestellung chronologisch gegliedert und berücksichtigt das Gros des Œuvres.

Nach einem biographischen und rezeptionsgeschichtlichen Überblick widmen sich zwei Kapitel den retrospektiven Tendenzen in Gossaerts Schaffen (22ff.). Während die ältere Forschung erhebliche Probleme hatte, die teils nach der Italienreise 1508/09 entstandenen, spätgotischen oder archaischen Werke stilistisch einzuordnen, verweist Mensger auf den »Pluralismus in ästhetischen Konzepten« (22), also das für die niederländische Kunst dieser Zeit charakteristische Nebeneinander von Flamboyant, Stil-Archaismus und an die Antike oder italienische Renaissance angelehnten Formen. Sie verdeutlicht plausibel, daß die Entscheidung für eines dieser Konzepte eine bewußte, von der Funktion oder dem Auftraggeber des Werks abhängige Auswahl darstellte.

So kennzeichnen die Reminiszenzen an die Brügger Schule und spätgotische Stilelemente das wohl als Exportstück für Italien konzipierte *Malvagna-Triptychon* (Palermo, Galleria Regionale) als typisch flämisches Produkt (29f.); eine »Strategie«, die wiederholt für die Exportproduktion Antwerpener und Brüsseler Retabel festgestellt worden ist. Die gegenüber dem *Genter Altar* in der *Deesis* (Madrid, Prado) vorgenommenen Abwandlungen, z. B. die Reduktion zum Halbfigurenbild, deutet Mensger als Stellungnahme zur Bilderfrage in

vorreformatorischer Zeit (34ff.), wodurch die Referenz auf van Eyck einen aktuellen, über künstlerische Belange hinausgehenden Bezug erhält. Der an der *Kirchenmadonna* orientierte Flügel des *Doria-Triptychons* (Rom, Galleria Doria Pamphilj) läßt sich, als Bild im Bild aufgefaßt, als Bildzitit neuer Qualität sowie im Anschluß an die Thesen von Hans Belting und Viktor Stoichita als Hinweis auf ein neues Bildverständnis begreifen (39ff.).

Gossaerts Arbeiten für Jean Carondelet veranschaulichen schließlich die Indienstnahme des Stil-Archaismus durch den Auftraggeber (45ff.). Mit seinem an die *Paele-Madonna* angelehnten Bildnis als Propst von St. Donatian in Brügge stellt Carondelet seine Amtswürde und Zugehörigkeit zum habsburgisch-burgundischen Adel sowie sein Mäzenatentum in die Tradition Georg van der Paeles. Da das zitierte Vorbild sich ebenfalls in St. Donatian befand, kann von einer beabsichtigten Gegenüberstellung – auch die künstlerische Leistung betreffend – ausgegangen werden.

Das vierte Kapitel leitet zu den innovativen Leistungen Gossaerts über (56ff.), der bereits mit der Neuinszenierung traditioneller Bildthemen, z. B. dem als Nachtstück konzipierten *Christus am Ölberg* (Berlin, SMPK, Gemäldegalerie), »neue Perspektiven hinsichtlich einer modernen Kunstauffassung« eröffnet (62). Die um 1513 für die Mechelner Malergilde geschaffene *Lukasmadonna* in der Prager Nationalgalerie gehört zu den frühesten erhaltenen Werken, die in repräsentativem Format antikisierende und italianisierende Stilformen in die niederländische Kunst einführen. Aufgrund der Diskrepanz zwischen der Bedeutung der Mechelner Gilde und dem künstlerischen Anspruch ihres Altarbildes deutet Mensger die Auftragsvergabe an den ortsfremden Gossaert als Reaktion auf das kulturelle Niveau am Hof Margaretes von Österreich bzw. die Konkurrenz der dort beschäftigten auswärtigen Künstler (68ff.). Das bisher vor allem inhaltlich interpretierte Nebeneinander von alten und neuen Stilformen (vgl. Larry Silver, Figure

nude, histoire e poesie: Jan Gossaert and the Renaissance Nude in the Netherlands, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37, 1986, 1-40; The Gothic Gossaert, in: *Pantheon* 45, 1987, 58-69) würde demzufolge das Eingebundensein in die heimische Tradition einerseits und den Anschluß an das höfische Niveau andererseits demonstrieren. Hier wäre nun Gelegenheit gewesen, Gossaerts parallele Verwendung der Stilformen auch bei anderen Gemälden, insbesondere den Madonnenbildern, zu untersuchen. Dazu kommt es leider nicht.

Das erstmals in lateinischer Kapitalis (»IOANNES MALBODIVS«) signierte Gemälde *Neptun und Amphitrite* (1516, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie) eröffnet die Untersuchung der formalen und ikonographischen Neuschöpfungen Gossaerts (73ff.). Deren wichtigste Grundlage war zweifellos seine Position als Hofmaler Philipps von Burgund. Der humanistisch gebildete Admiral, Gouverneur von Zeeland und Zutphen und seit 1517 Bischof von Utrecht hatte Gossaert schon während seiner Romreise 1508 mit Zeichnungen nach antiken Statuen und Monumenten beauftragt, führte in Souburg (Zeeland) und Wijk bei Duurstede eine Hofhaltung nach italienischem Vorbild ein und blieb bis zu seinem Tod 1524 der wichtigste Mäzen des Künstlers. In weiten Teilen Jozef Sterk folgend (*Philips van Bourgondië [1465-1524], Bischof van Utrecht als protagonist van de Renaissance. Zijn leven en maecenaat*, Zutphen 1980), schreibt Mensger dem Gönner einen entscheidenden Anteil an Gossaerts Bildfindungen zu, gestützt auf die *Vita Philippi* (Straßburg 1529) des 1514 nach Souburg berufenen Gerard Geldenhauer (*Noviomagus*). Dessen Einfluß auf Gossaert wird möglicherweise unterschätzt. So werden nicht nur Konzeptionen wie die Porträtmünzen Philipps mit Emblemen aus der *Hypnerotomachia Poliphili* auf den Humanisten zurückgeführt. Sein 1515 verfaßtes *Lobgedicht auf die Malerei* bezeichnet Mensger zu

Recht als das früheste erhaltene literarische Zeugnis in den Niederlanden, »das im Grundgedanken den italienischen Auffassungen von Malerei nahe kommt« (109). Die Widmung des Gedichts an Philipp deutet indes darauf hin, daß auch das in der *Vita Philippi* überlieferte Bild des Mäzens als kunstliebender und auf Augenhöhe mit seinen Hofkünstlern verkehrender Herrscher einen seit der Antike geläufigen Topos des Herrscherlobs aufgreift. In jedem Fall sollte die Quelle in Zukunft kritischer benutzt werden.

Mit den immer wieder kombinierten und variierten druckgraphischen Vorlagen – u. a. von Dürer, Jacopo de' Barbari oder Marcantonio Raimondi – werden beständig die formalen Voraussetzungen für Gossaerts Bildfindungen vorgestellt. Unklar bleibt, warum diese für die nordische Renaissancerezeption so charakteristische Vorlagenverarbeitung erst 1516 einsetzte, und auf wessen Vermittlung sie zurückzuführen ist. Eine nicht unbedeutende Rolle ist gewiß Jacopo de' Barbari beizumessen, der ebenfalls für Philipp von Burgund tätig gewesen sein soll und 1510 Hofmaler Margaretes von Österreich wurde.

Vielleicht trafen beide Künstler bereits anlässlich der Ausstattung des Hofes van Busleyden 1503-08 in Mecheln aufeinander. Die zuletzt im *Handbuch der Renaissance* (hrsg. von Anne Schunicht-Rawe und Vera Lüpkes, Köln 2002, 419) Gossaert zugeschriebenen Wandmalereien sind nur fragmentarisch erhalten und bisher kaum beachtet worden. Eine eingehendere Untersuchung könnte möglicherweise das weitgehend im Dunkeln liegende Schaffen dieser Periode sowie die Entstehungsumstände der Prager *Lukasmadonna* weiter erhellen. So sollen auch einheimische Künstler an der Ausstattung von Hieronymus van Busleydens Hof beteiligt gewesen sein, was die Kontaktaufnahme oder Auftragsvergabe an den ortsfremden Gossaert befördert haben könnte; zahlreiche Motive des Prager Bildes, u. a. die das Licht scheuende Eule, sind in den Schriften Busleydens anzutreffen (vgl. Henry

de Vocht, *Jerome de Busleyden. Founder of the Louvain Collegium Trilingue. His Life and Writings*, Turnhout 1950).

Indem Mensger die Werke und Entwicklung der Mechelner Hofkünstler – neben de' Barbari auch Conrad Meit u. a. – wiederholt einbezieht, gelingt es ihr überzeugend, »das höfische Milieu als Geburtsstätte für den neuen Stil« zu charakterisieren (84). Die von Philipp von Burgund vermittelten Aufträge des niederländischen und internationalen Hochadels, z. B. das während des Bildersturms zerstörte Grabmal Isabellas von Österreich, werden als Beispiele für die politische Indienstnahme des neuen Stils und seine Verbreitungswege vorgestellt (95ff.).

Als weitere Rahmenbedingung für Gossaerts Schaffen wird im achten Kapitel das an den Höfen aufkommende Sammelwesen im Hinblick auf ein neues Kunstverständnis untersucht (128ff.), wobei die jüngsten Ergebnisse Dagmar Eichbergers bereits verarbeitet worden sind (*Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002). Die in den Sammlungsinventaren überlieferten Beurteilungen einzelner Gemälde, aber auch Aspekte wie die Aufgabe der Inventarisierung nach Gewicht, sind Ausdruck einer neuen, differenzierten Kunstbetrachtung und -kennerschaft. Den Einfluß dieser Entwicklung auf Gossaerts Neuschöpfungen zeigen die zahlreichen mythologischen Aktdarstellungen, aber auch geistliche Bilder wie der *Schmerzensmann* (Valencia, Museo del Patriarca), von denen Mensger eine Entstehung als höfisches Sammler- oder Liebhaberstück vermutet (136ff.). Dies gilt sicher auch für die meisten *Sündenfall*-Darstellungen, deren z. T. unübersehbare Betonung fleischlicher Lust die Forschung wiederholt beschäftigt hat. Hier vermutet die Autorin den geistigen Hintergrund dieser Auffassung nicht wie geläufig bei Augustinus, sondern in Agrippa von Nettesheims *De originali peccato* (1518), der Sinneslust als Ur-

sache, nicht Folge des Sündenfalls definiert (146f.).

Daß Gossaerts Innovationen daneben auch der nordalpinen Tradition Rechnung tragen, demonstrieren Rückgriffe auf mittelalterliche Darstellungs- und Deutungstraditionen. Insbesondere der Topos der »Weibermacht« wird sowohl bei diversen *Sündenfall*- als auch mythologischen Aktdarstellungen wie *Hermaphrodit und Salmakis* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) oder *Herkules und Deianira* (1517, Birmingham, Museum Barber, Institute of Fine Arts) thematisiert und ermöglicht neben dem sinnlich-ästhetischen ein moralisierendes Verständnis (108ff.). Nur eingeschränkt nachvollziehbar ist demgegenüber die dem 10. Kapitel zugrunde liegende Auffassung, bei den Gemälden des Spätwerks rücke die »Schau-Lust« in den Vordergrund und sei von moralischen Kontexten befreit (174ff.). So verleiht schon die den verderblichen Einfluß Amors beklagende Rahmeninschrift der Brüsseler *Venus mit Amor* (1521, Musées Royaux des Beaux-Arts) ihrer sinnlich-unmittelbaren Botschaft einen moralisierenden Akzent. Weil die zweifache Rahmung eine Betrachtung ohne diesen Appell ermöglichte, sieht Mensger die Ambivalenz zwischen Sinnlichkeit und Moral »zu einem konsequenten Bruch geführt« (179). Sie übersieht dabei die *Mars-und-Venus*-Szenen der Tondi, die das negative *exemplum* auch unabhängig von der Rahmeninschrift veranschaulichen. Näher zu liegen scheint eine Anspielung auf den »*ut-pictura-poesis*«-Topos, zumal nach Geldenhauer einige Gemälde in Souburg »sprechend« oder »schweigend« präsentiert werden konnten (178).

Die 1527 für Adolph von Burgund geschaffene *Danaë* (München, Alte Pinakothek) entspricht in ihrer ambivalenten Erscheinung der wechselhaften Rezeptionsgeschichte des Mythos und läßt sich daher nicht auf den von Mensger als Hauptanliegen des Gemäldes erkannten Wettstreit mit der Antike reduzieren, der die sinnliche Wirkung als Beweis einer gelungenen Inszenierung »à l'antique« vorführt (184).

Auch die äußere Erscheinung der sog. *Venus vana* in Rovigo (Accademia dei Concordi) wird über den Blick in den Spiegel und stillebenartige Details in Frage gestellt und eröffnet über die Luxuria-, Vanitas- und Venusikonographie eine Vielzahl mehrsinniger Lesarten. Diese Ambivalenz faßt Mensger als Lob der Malerei auf, deren »sinnlich-ästhetisches Potential« dem Betrachter vergänglichem Genuß bereiten kann; der Frauenakt wird in diesem Kontext zur »Metapher für die Schönheit der Malerei« (190). Hier erweisen sich die Interpretationen zu einseitig auf ein neues Kunstverständnis ausgerichtet. Unerwähnt bleibt auch, daß die Ambivalenz zwischen Sinnlichkeit und Moral noch im 17. Jh. ein Charakteristikum niederländischer Formulierungen des *Venus*-Themas darstellt. Nicht zufällig hat Ilja M. Veldman (Die moralische Funktion von Renaissance-Themen in der Bildenden Kunst der Niederlande, in: *Die Renaissance im Blick der Nationen Europas*, hrsg. von Georg Kauffmann, Wiesbaden 1991, 381-403) Gossaerts Brüsseler *Venus und Amor* zum Ausgangspunkt der von ihr skizzierten Entwicklung gewählt.

Im letzten Kapitel stehen der »selbstbewußte Künstler« und die Aufträge seiner späten Gönner Hendrik III. von Nassau-Breda und Mencía de Mendoza im Mittelpunkt (194ff.). Die Betrachtung schließt mit der um 1520 datierten *Lukasmadonna* in Wien (Kunsthistorisches Museum), deren Interpretation als traditionsbrechende Darstellung des göttlich inspirierten Künstlers und Rechtfertigung des religiösen Bildes gegenüber reformatorischer Bilderkritik genau genommen nicht neu ist (201ff.). Mensgers Ausführungen zum Vorwurf der Idolatrie, Verhältnis von Schrift und Bild oder Vereinbarkeit von theologischer Argumentation und künstlerischem Selbstverständnis gehen jedoch in ihrer Präzision und Stichhaltigkeit über die bisherigen Beiträge hinaus.

Dies gilt für die Untersuchung insgesamt, deren Prämissen sich im Fall Gossaerts als außerordentlich fruchtbar erweisen. Mensger

ist mit ihrer Konzentration auf soziokulturelle Aspekte sowohl eine Neubewertung der retrospektiven Tendenzen und innovativen Leistungen innerhalb des Œuvres als auch deren Ein-

bettung in das nordalpine Kunstschaffen gelungen. Ihre Ergebnisse stellen einen aufschlußreichen Beitrag zur Erforschung der frühneuzeitlichen Kunst dar.

Claudia Bottermann

KURT LÖCHER

Hans Mielich, Bildnismaler in München

München und Berlin, Deutscher Kunstverlag 2002. 279 S., 111 teils farb. Abb. € 68,-. ISBN 3-422-06358-7

Kurt Löcher zählt zu den besten Kennern der deutschen Porträtmalerei der frühen Neuzeit. Seit seiner Dissertation (1962) über den Hofporträtisten Ferdinands I., Jakob Seisenegger, hat er einen Großteil seines wissenschaftlichen Interesses konsequent auf die Erforschung des deutschen Porträts der Zeit nach Dürer gerichtet: „Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jh.s“ (*Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 1967), »Das Bildnis in ganzer Figur« (*Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 1984), Monographien über die wittelsbachischen Hofporträtisten Peter Gertner (*Neuburger Kollektaneenblatt* 1993), Hans Schöpfer d. Ä. (= *Ars bavarica* 1995) und Hans Besser (*Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 1996). 1999 kam die Monographie zu Barthel Beham heraus, in welcher der Nürnberger als eigentlicher Begründer des Münchener Bürgerbildnisses und des wittelsbachischen Hofporträts vorgestellt wird (vgl. *Kunstchronik* 53, 2000, S. 315-320). Daraufhin konnte man auch eine Monographie über den Münchner Mielich, den künstlerischen Erben und Nachfolger des 1540 früh verstorbenen Beham, erwarten. Jetzt ist sie in guter Ausstattung erschienen. 1925 hatte Bernhard Hermann Röttger in einer Monographie über den Münchner Renaissancemaler Hans Mielich den Forschungsstand zusammengefaßt. Seine Arbeit blieb fragmentarisch, da sie das umfangreiche

Miniaturwerk nur streifte. Seither sind nur Teilgebiete aus Mielichs Œuvre behandelt worden. Dies trifft auch auf das nun vorgelegte Buch von Löcher zu: Es konzentriert sich auf den bekanntesten Strang der Mielichschen Malerei, das Porträt. Allerdings beschränkt es sich, mit Ausnahme einiger Miniaturbildnisse aus den Illustrationen zu den Kompositionen von Cipriano de Rore und Orlando di Lasso, auf das »autonome« Porträt. Dadurch wird die Chance vergeben, die Entwicklung von Mielichs frühester Bildniskunst aufzuzeigen, die sich nicht im autonomen Porträt, sondern in der Andachts- und Epitaphmalerei zu entfalten begann. Die ab 1536 dokumentierte, z. T. erhaltene Epitaph- und Votivmalerei macht neben dem Porträt einen weiteren wichtigen Teil seines Werkes aus; das umfangreichste Unternehmen war der riesige Hochaltar der Ingolstädter Liebfrauenkirche (1560-72). An künstlerischer Bedeutung wird dieses Spätwerk von den drei Miniaturprachtbänden der Motetten des Cipriano de Rore (1557-59) und der Bußpsalmen des Orlando di Lasso (1558-72) übertroffen mit ihrer Fülle von Deckfarbenillustrationen zu einem komplexen theologischen Programm. Eine überbordende Phantasie, ein Strom von Bildern und Zierformen macht die Miniaturbände zum »Bildgedächtnis« ihrer Zeit und erweist Mielich als einen der größten Miniaturmaler der späten Renaissance, den der geistige Urheber des Pro-