

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

18. Jahrgang

August 1965

Heft 8

JAN GOSSAERT GENANNT MABUSE

Zu der Ausstellung im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, und im
Groeningemuseum, Brügge.

Nachdem die große Brüsseler Ausstellung von 1963 „De Eeuw van Bruegel“ in erster Linie den Zusammenhang dieser Epoche flämischer Kunst vor Augen geführt hat, wird in Rotterdam und Brügge ein Ausschnitt aus diesem Panorama herausgegriffen und der Blick auf eine einzelne Künstlerpersönlichkeit gerichtet, die zweifellos die bedeutendste im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden war, auf Jan Gossaert. Die Ausstellung ist ein faszinierendes ästhetisches Erlebnis, wie es sich immer einstellt, wenn von einem Künstler dieses Ranges ein großer Teil seines Oeuvres an einem Ort versammelt ist. Zugleich werden der Wissenschaft die unbeantworteten Fragen mit Nachdruck gestellt, vor allem die nach der Stilentwicklung Gossaerts.

Die Ausstellung umfaßt 42 Bilder, das ist etwa die Hälfte aller erhaltenen Gemälde, und mit 28 Zeichnungen, 6 Holzschnitten, Radierungen und Kupferstichen fast das ganze graphische Oeuvre, soweit es die Forschung erschlossen hat, ferner 4 Reproduktionsstiche nach Werken Gossaerts. Der Katalog ist von H. Pauwels, H. R. Hoetink und S. Herzog (der eine ausführliche Monographie über Gossaert vorbereitet) verfaßt worden. Die Texte vermitteln neue Forschungsergebnisse und referieren die ältere Literatur mit vorsichtiger Kritik. Mit Ausnahme der Reproduktionsstiche sind sämtliche ausgestellten Werke ganzseitig abgebildet. Ein einleitender Essay von K. G. Boon „Gossaert en de Renaissance in de Nederlanden“ bezieht die wichtigsten der nicht ausgestellten Werke in die Diskussion mit ein. Bei den Fragen der Chronologie müssen besonders die Londoner „Epiphanie“, der Berliner „Olberg“, das Malvagna-Triptychon in Palermo und die datierten Werke „Neptun und Amphitrite“ in Berlin (1516), „Herkules und Deianira“ in Birmingham (1517) und die Münchener „Danae“ (1527) immer wieder herangezogen werden.

Ein Beitrag von J. K. Steppe ermittelt als Todesdatum Gossaerts die Zeit zwischen dem 12. September und dem 13. Oktober 1532, ein anderer Beitrag desselben Verfassers macht auf zwei verschollene Werke von Gossaert aus der Abtei Sint Adrianus in Geraardsbergen aufmerksam, für die auch die Londoner „Epiphanie“ geschaffen wurde.

Eine Zusammenstellung der bisher publizierten Quellen und ein ausführliches Literaturverzeichnis sind wertvolle Hilfsmittel für eine Orientierung über den Stand der Forschung. Die gründliche wissenschaftliche Vorbereitung der Ausstellung, von der der Katalog Zeugnis ablegt, rechtfertigt das Vertrauen der Leihgeber.

Das hervorragendste Werk der Ausstellung ist die große Prager Lukasmadonna (Nr. 9; Abb. 2), deren bisher auf Grund des *Opus chronographicum* des Pieter Opmeer angenommene Datierung auf 1515 der Katalog um etwa zwei Jahre vorverlegt, weil der stilistische Abstand von „Neptun und Amphitrite“ in Berlin zu groß sei. Die Auffassung des heiligen Lukas als eines selbstbewußten Renaissancekünstlers, die sowohl in der porträthaftern Durchbildung des Gesichtes wie in seinem ungezwungenen Sitzmotiv zum Ausdruck kommt, der Sinn für klar konstruierte Räumlichkeit (der nach links verschobene Fluchtpunkt der Perspektive läßt vermuten, daß das Bild für einen bestimmten Blickpunkt im Kirchenraum komponiert worden ist) und die durch Weißbeimischung harmonisierte Farbigkeit, die den Eindruck warmen Tageslichtes hervorruft, rücken das Bild jedoch sehr viel näher an „Neptun und Amphitrite“ als an das Doria-Diptychon von 1513 (Nr. 7). Behutsamer als bei der Umformung von Rogiers Lukasmadonna in dem Prager Bild geht Gossaert hier bei der Übersetzung der Kirchenmadonna von Eycks in die Sprache der Renaissance vor. Die Art, wie Gossaert Vorbilder verarbeitet, ist ein nützliches Kriterium für eine chronologische Ordnung der Werke des zweiten Jahrzehntes. Die Adam- und Eva-Darstellung der Sammlung Thyssen (Nr. 3) wiederholt in den Figuren Dürers Stich von 1504 fast wörtlich. Die Absicht Gossaerts war es hier offensichtlich nur, Dürers Figuren in eine bereicherte und vertiefte Landschaft von niederländischem Gepräge zu stellen. Die Umsetzung von Dürers „Sündenfall“ aus der Kleinen Passion (1509 – 11) auf dem Malvagna-Triptychon läßt dagegen schon in Ansätzen das für spätere Gruppenkompositionen Gossaerts so charakteristische Bestreben erkennen, die leibliche Erscheinung des einzelnen Körpers einer mehr ornamentalen Wirkung der Gruppe zu unterordnen.

Das Pariser Diptychon des Jean Carondelet (Nr. 11) erinnert in der zeichnerischen Präzision wie auch im Kopftyp der Maria und des Kindes an van Eyck, in der Haltung der Figuren dagegen an Memling. Gossaert hat jedoch diese übernommenen Elemente vollkommen souverän seinen illusionistischen Tendenzen, die für diese Periode kennzeichnend sind, nutzbar gemacht. Die gedrängte Komposition der Deesis aus dem Prado (Nr. 8), in der Gossaert die entsprechenden Gestalten van Eycks aus dem Genter Altar frei kopiert, liegt ungefähr auf der Mitte der Entwicklungslinie vom Doria-Diptychon zu dem des Jean Carondelet. Daß Gossaert van Eyck studiert, scheint eine Wirkung der Italienreise zu sein. Dieser archaisierende Zug, auf den der Katalog hinweist, ist nämlich gerade auch in solchen Werken zu beobachten, die andererseits der italienischen Renaissance nahe stehen.

Der italienische Einfluß, der sich bei Gossaert spätestens um 1516 aufgrund der Begegnung mit Jacopo de' Barbari bemerkbar macht, ist in der Ausstellung am deutlichsten bei „Salmacis und Hermaphrodit“ des Rotterdamer Museums (Nr. 16) zu verspüren. Von der Osten hat zuerst auf die Verwandtschaft mit einem früher Bartolomeo Veneto

zugeschriebenen „Liebespaar“ in Berlin hingewiesen. Servolini hat dieses Bild mit Vorbehalt, Berenson dagegen mit Bestimmtheit für Jacopo de' Barbari in Anspruch genommen. Wenn diese Zuschreibung richtig ist, wäre das Rotterdamer Bild der deutlichste Beleg für die Einwirkung des Italieners auf Gossaert und am ehesten mit von der Ostern um 1516 zu datieren.

Die Zeit vor der Italienreise von 1508/09 bleibt weiterhin ein wenig bekanntes Feld. Die Hamburger „Vermählung der heiligen Katharina“ (Nr. 2) ist wohl aus dem Werk Gossaerts auszuscheiden. Neben der nervösen Malerei des doch wohl ganz eigenhändigen Lissaboner Triptychons (Nr. 1), das zwar unsigned, aber eng mit den gesicherten Zeichnungen in Kopenhagen (Nr. 43) und Berlin (Nr. 44) verbunden ist – auch die später fälschlich „1521“ datierte Zeichnung bei Curtis O. Baer, New York (Nr. 50) gehört hierher – wirkt das Hamburger Bild matt.

Die vier bekannten Zeichnungen von der Italienreise sind sämtlich ausgestellt (Nr. 45 – 48). Sie verdeutlichen, daß Gossaert in Italien die Antike mit dem gleichen Sinn für eine ornamentale Flächengestaltung sah, die seine frühesten Arbeiten kennzeichnet. In der Ansicht des Kolosseums (Nr. 46) sind sowohl die plastische Form des Baues wie seine durch die Zerstörung bloßgelegte Konstruktion und die gewaltigen Dimensionen zugunsten einer rhythmischen Flächengliederung unberücksichtigt gelassen.

Am „Dornauszieher“ (Nr. 45) beobachtet Gossaert die ornamentale Logik dieser ungewöhnlichen Zuordnung der Glieder, nicht so sehr die Bewegungsfunktion und den genrehaften Charakter der Figur. Damit kündigt sich bereits der kunstvolle Kompositionsstil seiner späteren Figurengruppen an.

Ein Stilwandel, der sich bei Gossaert zwischen 1517 und 1521 vollzieht, wird durch einen Vergleich der Prager Lukasmadonna mit der Wiener (Nr. 12; Abb. 3), die stilistisch engstens mit den beiden 1521 datierten Altarflügeln aus Toledo (Ohio; Nr. 14) verwandt ist, am augenfälligsten demonstriert. Die Wirklichkeitsverehrung, die aus dem Prager Bild spricht, ist einem Spiritualismus gewichen, der sich auf die Auffassung der Handlung und des Raumes auswirkt. Die Komposition läßt sich in ihrer Zweiteilung aus dem Doria-Diptychon ableiten. Zwischen den beiden so unterschiedlichen Auffassungen vermittelt der Glasfensterentwurf aus den Uffizien (Nr. 63), wo die Szene des Johannes auf Patmos der der Lukasmadonna auch motivisch vergleichbar ist; der Johannes ist dem Prager Lukas, der Engel dem des Wiener Bildes verwandt.

Ein besonderes Verdienst der Ausstellung ist es, die beiden genannten Altarflügel von 1521, die außen Maria und den Engel der Verkündigung, innen Johannes den Täufer und Petrus darstellen, für kurze Zeit mit dem Mittelbild, der „Kreuzabnahme“ aus Leningrad (Nr. 13), vereinigt zu haben. Es ist nicht leicht, sich den Altar als einheitliches Ganzes vorzustellen, auch wenn man von den Verstümmelungen und dem unterschiedlichen Erhaltungszustand der Teile absieht. (Der für den Gesamteindruck wichtige Rahmen fehlt; die Flügel sind oben beschnitten, ihre Malerei ist sonst jedoch vorzüglich erhalten, während das Mittelbild auf Leinwand übertragen ist und zahlreiche Retuschen unter einem stark verschmutzten Firnis aufweist.) Dennoch wird man die Diskrepanzen wohl eher als Merkmal dieser Stilphase als durch verschiedene Entstehungsdaten

- der Katalog erwägt mit Vorsicht eine Entstehung der „Kreuzabnahme“ um 1513 - 16
- erklären können. Das Leningrader Bild wird durch seine beeengte Raumwirkung und
den ornamentalen Charakter der girlandenartig ausgespannten Figurenkette, der die
Selbständigkeit der Einzelgestalt einschränkt, von den Werken der Zeit um 1515/16
entschieden abgerückt.

Ein Vergleich des ebenfalls 1521 datierten Venus- und Amor-Bildes aus Brüssel (Nr.
15) mit der Kreuzabnahme und den Flügeln verdeutlicht die Spannweite der Ausdrucks-
möglichkeiten bei Gossaert. Die Anordnung in einer Nische verleiht der Gruppe einen
statuarischen Charakter, der noch an „Neptun und Amphitrite“ gemahnt, andererseits
sind die Bewegungen mit jener Harmonisierung aufeinander bezogen, die zu den Adam-
und Eva-Kompositionen des dritten Jahrzehntes überleitet. Das Schrittmotiv des Brüs-
seler Bildes ist in dem „Sündenfall“ in Hampton Court abgewandelt.

Von der Gruppe der vier technisch so verschiedenen Zeichnungen dieses Themas sind
die drei Blätter aus Chatsworth (Nr. 60; Abb. 4), Wien (Nr. 61) und Providence (Nr. 62)
ausgestellt. Die Datierungsvorschläge des Kataloges um 1515, um 1525 und um 1525/26
überzeugen. Irrig scheint dagegen die Vermutung zu sein, der Kopf des Adam auf dem
Blatt aus Providence sei ein Selbstbildnis. Sie beruft sich auf eine Quelle von 1641, wo
der gleiche Kopftyp bei Johannes dem Täufer aus Toledo als ein Porträt Gossaerts an-
gesprochen ist. Diese Quelle ist jedoch nicht glaubwürdig, da ihr zufolge der Petrus auf
dem zugehörigen Flügel ein Porträt des Stifters Pedro de Salamanca sein soll, obgleich
der Kopf ganz dem üblichen Petrustyp entspricht. Der Kopftyp des Adam in Provi-
dence, der sich auch bei dem Johannes auf Patmos des Florentiner Glasfensterentwurfes
und bei dem Eurythion auf der Zeichnung „Herkules tötet Eurythion“ (Nr. 67) findet, ist
dürerisch und von Gossaert wahrscheinlich aus dem Holzschnitt „Johannes der Täufer
und Onuphrius“ (B 112) entlehnt, den Gossaert gekannt haben muß, da er die Körper-
haltung des Johannes in seinem Altarflügel von 1521 im wesentlichen übernimmt.

Der „Sündenfall“ aus dem Jagdschloß Grunewald (Nr. 23), in der Komposition der
Zeichnung aus Providence nächst verwandt, ist trotz einiger Penitente am Körper des
Adam wohl nur als Werkstattwiederholung anzusprechen. Die Ausführung zeigt -
besonders in den landschaftlichen Teilen - eine robuste Strichführung, die sich sehr
ähnlich auf die Zeichnung „Herkules tötet Eurythion“ findet. Während bei diesem Blatt
zumindest die Komposition von Gossaert stammt, ist der Altarentwurf des Berliner
Kupferstichkabinetts (Nr. 69) auch als Erfindung ein Fremdkörper im Werk Gossaerts.

Die chronologische Ordnung der halbfigurigen Madonnenbilder bereitet beträchtliche
Schwierigkeiten. Die Maria des Diptychons von 1517 unterscheidet sich stilistisch erheb-
lich von den übrigen sechs ausgestellten Werken dieser Gattung. Die Unterschiede zwi-
schen den zwei Fassungen einer Madonna aus den Haag (Nr. 29) und Brüssel
(Nr. 31) können die Entwicklungstendenzen im dritten Jahrzehnt verdeutlichen. Fried-
länders Vermutung, das Bild aus den Haag könne möglicherweise vor 1520 entstanden
sein, hat wegen der weichen, Atmosphäre suggerierenden Farbigkeit und der natür-
lichen Logik der Komposition viel für sich, besonders auch, wenn man die motivisch
verwandte, um 1522 entstandene Radierung (Nr. 71) damit vergleicht, die namentlich

in dem kleinteiligen Faltenwurf den Weg zu der Brüsseler Fassung weist, die das für die Spätzeit charakteristische Streben nach Bereicherung der Form und des Kolorits und eine gesteigerte Vorliebe für das Künstliche und Komplizierte, auch im Psychologischen, zeigt.

Besonders deutlich treten diese Stilmerkmale bei der „Heiligen Magdalena“ aus Topsfield (Nr. 35) – von der das Bild aus dem Museum Mayer van den Bergh (Nr. 36) lediglich eine Kopie ist – und bei dem Berliner Bildnis eines Edelmannes (Nr. 38; Abb. 1) zutage, wo beispielsweise zwischen dem unbewegten Gesichtsausdruck und dem nervösen Spiel der Hände kein psychologisch deutbarer Zusammenhang besteht.

Die Halbfigurenmadonnen aus dem Prado (Nr. 25) und die in den Gesichtstypen wie im Kolorit verwandte aus Bilbao (Nr. 26) scheinen gegen Ende der zwanziger Jahre gemalt worden zu sein. Vielleicht noch später ist die stark restaurierte Madonna aus Züricher Privatbesitz (Nr. 30) zu datieren. Einzelne besser erhaltene Partien sprechen für ein eigenhändiges Werk.

Die Madonna aus New York (Nr. 22), eine von mehreren Werkstattrepliken eines um 1525 – 30 entstandenen verschollenen Originals gehört ihrer Auffassung nach mehr in die Reihe der Porträts; die These, daß hier Anna van Berghen dargestellt sei, hat viel Wahrscheinlichkeit. In seiner gesammelten plastischen Erscheinung steht diesem Bild das Londoner Mädchenporträt (Nr. 19) nahe. Die Physiognomie der New Yorker Maria zeigt auch die Madonna aus amerikanischem Privatbesitz (Nr. 42), die viel gossaertische Elemente – allerdings aus verschiedenen Entwicklungsphasen – aufweist und als Ganzes vereinzelt in seinem Werk dasteht. Während diese Komposition noch als Ergebnis eines Stilwandels in der spätesten Zeit denkbar ist, muß die bereits von Friedländer dem Barend van Orley gegebene Löwener Madonna aus dem Prado (Nr. 10) wohl schon wegen ihrer relativ trockenen Malweise aus dem Oeuvre Gossaerts ausscheiden.

Bei den Porträts ist es angesichts der zusammengebrachten Werke schwierig, die bereits mehrfach angefochtene Zuschreibung des Männerbildnisses „mit der langen Oberlippe“ aus dem Mauritshuis (Nr. 5) aufrecht zu erhalten. Ferner befremdet neben den übrigen Werken das Porträt eines jungen Mannes aus der Sammlung D. G. van Beuningen (Nr. 34) durch die stumpfe Farbigkeit, die Betonung der knappen Konturierungen, die sparsame Gestik und die flache Räumlichkeit, die den plastischen Effekt des Motivs der steinernen Rückplatte nicht zur Geltung kommen läßt. Schwierig im Oeuvre Gossaerts ist auch die der Fläche verhaftete Rhythmik des Kasseler Bildnisses (Nr. 37) einzuordnen.

Die meisten Porträts der Ausstellung (Nr. 24, 27, 28, 32, 33, 38 – 41) müssen wegen ihrer großzügigen und reichen räumlichen, plastischen und stofflichen Wirkungen, die einer repräsentativen Haltung der Dargestellten entsprechen, in der Spätzeit, etwa nach 1525, gemalt sein. Die um 1523 gefertigte Zeichnung von Christian II. von Dänemark (Nr. 65) kann verdeutlichen, wie Gossaert dagegen auf einer früheren Entwicklungsstufe mit Hilfe von zahlreichen rahmenden Attributen ein repräsentatives Porträt gestaltete. Das einzige datierte Bildnis der Ausstellung aus dem dritten und vierten Jahrzehnt, der Benediktinermönch des Louvre von 1526 (Nr. 20), gibt in seiner betonten

Schlichtheit und Altertümlichkeit, die durch die Person des Porträtierten bedingt sein dürfte, einen wenig brauchbaren Anhalt für die Stilentwicklung in dieser Zeit. Bei den Bildnis des Floris van Egmont (Nr. 17) – das wahrscheinlich in den Inventaren des Schlosses Honslaersdijk von 1707 – 1763 mit einem Gegenstück „gravinne van Bueren“ und einer möglicherweise zugehörigen „Lieve vrou“ erwähnt ist – leuchtet die frühe Datierung in der Nähe des Carondelet-Porträts von 1517 besonders auch wegen der hellen Farbigkeit ein. Die weiche Modellierung des Männerporträts der Sammlung Friedsam (Nr. 4) läßt an eine zeitliche Nachbarschaft denken.

Besonders bei den Porträts wird deutlich, wie für Gossaert die Lösung formaler Aufgaben gegenüber einer tiefer in die Persönlichkeit eindringenden Darstellung den Vorrang hat. Die Distanz des Malers zum Porträtierten, die daraus folgt, kommt der repräsentativen Wirkung zugute. Hier liegen Grenzen der künstlerischen Begabung Gossaerts und wohl auch seines Charakters. Die besten Bildnisse gelingen ihm bei herrischen Erscheinungen wie dem vermutlichen Selbstbildnis (Nr. 33), Heinrich III. von Nassau (Nr. 41) und dem Londoner Ehepaar (Nr. 28). Gerade dieses letztere Werk zeigt auch, wie Gossaert durch seine scharfe, innerlich unbeteiligte Beobachtung – ähnlich wie in den späten Sündenfalldarstellungen – eine bestürzende Wirklichkeitserfahrung mitzuteilen versteht, die auf den Realismus eines Jan van Hemessen oder Marinus van Reymerswaele hindeutet.

Helmut Börsch-Supan

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

Mit den folgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den früheren Jahrgängen der Kunstchronik fortgesetzt.

AACHEN

LEHRSTUHL FÜR BAUGESCHICHTE UND DENKMALPFLEGE DER RHEIN,-WESTF. TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Abgeschlossene Dissertationen

Kamil Sinjab: Das arabische Wohnhaus in Syrien. – Ingeborg Schild: Die Brüder Johann Peter und Johann Baptist Cremer und ihre Kirchenbauten. – Leo Hugot: Untersuchungen über die baugeschichtliche Entwicklung der ehemaligen Benediktinerklosterkirche zu Kornelimünster.

Neu begonnene Dissertationen

Saleh Lamei Moustafa: Grabmoschee und Kloster Farag ibn Barquq in Kairo.

BERLIN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER FREIEN UNIVERSITÄT

Prof. Dr. Hans Kauffmann wurde mit dem SS 1964 emeritiert. – Prof. Dr. Otto von Simson hat den Lehrstuhl für Kunstgeschichte übernommen.