



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Jan Gossaerts Prager Lukas-Madonna.
Ein Beispiel kreativer Rezeption“

Verfasser

Manuel Kreiner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreut von:

Prof. Dr. Hans Aurenhammer

DANKSAGUNG

Meinen Dank darf ich allem voran an Prof. Dr. Hans Aurenhammer richten, der trotz seiner Berufung an die Goethe-Universität in Frankfurt am Main Zeit fand, meine Arbeit zu betreuen und mich fachlich zu unterstützen.

Ein ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern, Dr. Adelheid Kreiner-Rodler und Carl Kreiner, und meiner Schwester, Mag. Bettina Kreiner, die in Geduld und fortwährender Unterstützung mein Studium und das Entstehen meiner Diplomarbeit begleitet und ermöglicht haben.

Vielen im universitären Bereich und in meinem Freundeskreis möchte ich darüber hinaus danken, die mich im Zuge der Konzeption und des Abfassens vorliegender Arbeit mit fachlichem Rat und motivierenden Worten gefördert haben. Namentlich möchte ich OR Dr. Elisabeth Goldarbeiter-Liskar, Prof. Dr. Raphael Rosenberg und Prof. Dr. Caecilie Weissert hervorheben und ihnen danken, ebenso Johannes Karel BA, der in der finalen Phase der Fertigstellung der Arbeit eine große Hilfe war.

INHALT

EINLEITUNG	1
1 FORSCHUNGSSTAND	3
2 METHODISCHE VORBEMERKUNGEN	9
3 DIE PRAGER LUKAS-MADONNA	13
3.1 BESCHREIBUNG DER PRAGER LUKAS-MADONNA	13
3.2 BIOGRAPHISCHE BEMERKUNGEN ZU JAN GOSSAERT	15
3.3 KONTEXT DER ENTSTEHUNG DER PRAGER LUKAS-MADONNA	17
3.4 IKONOGRAPHISCHE TRADITION DER LUKAS-MADONNEN	20
3.4.1 <i>Hintergründe und Ausformung des Bildthemas</i>	20
3.4.2 <i>Die niederländische Tradition der Lukasmadonnen bis Jan Gossaert</i>	22
4 MOMENTE KREATIVER REZEPTION	34
4.1 DIE GOTTESMUTTER MIT DEM CHRISTUSKIND IM BILDVORDERGRUND	35
4.2 DER HEILIGE LUKAS IM BILDVORDERGRUND	43
4.3 DER HEILIGE LUKAS UND DIE GOTTESMUTTER MIT DEM CHRISTUSKIND IM BILDHINTERGRUND	49
4.4 KONZEPTION DES RAUMES, ARCHITEKTUR, ORNAMENTIK UND SKULPTUREN	53
4.5 DER BRUNNEN IM HINTERGRUND UND DIE DATIERUNGSFRAGE DER PRAGER LUKAS-MADONNA	71
5 AUSSAGEKRAFT DES KONZEPTS KREATIVER REZEPTION	75
5.1 STILBEWUSSTSEIN UND STILPLURALISMUS	75
5.2 STIL ALS BEDEUTUNGSTRÄGER	78
5.3 STIL-ARCHAISMUS	80
5.4 KONSEQUENZEN KREATIVER REZEPTION	82
CONCLUSIO	85
LITERATUR	87
ABBILDUNGSNACHWEIS	99
ABBILDUNGEN	101
ABSTRACT	141
CURRICULUM VITAE	143

EINLEITUNG

Es hat sich in den vergangenen Jahren als sehr spannend erwiesen, die Forschung zu Jan Gossaert zu verfolgen. In immer mehr Werken des Künstlers konnten unterschiedlichste Quellen aufgespürt werden, aus denen er die Anregungen für seine teils neuartigen, teils der niederländischen Tradition verhafteten Kompositionen schöpfte. Dabei stellte sich bei ihm eine große Offenheit heraus, in der er seinen Blick immer wieder zurück auf die Vorbilder der Generation um Jan van Eyck und Rogier van der Weyden richtete, zugleich aber auch die zeitgenössische Kunst, vor allem die Druckgraphik Albrecht Dürers, als Anregung nutzte. Bei seiner Prager Lukas-Madonna fiel schon lange in der Forschung das Neuartige an Gossaerts Komposition auf. Gerade in der Verarbeitung von Vorlagen der italienischen Renaissance und der Antike, eine neue stilistische Sprache, die der Maler auf seiner Reise nach Italien im Gefolge Philipps von Burgund erlernen konnte, sah man für die Niederlande etwas epochal Neues angebrochen. Wohl wurde schon in der Vergangenheit versucht, die Vorlagen näher zu fassen, doch befriedigende Antworten konnten nicht gegeben werden. Die vorliegende Arbeit wird nun erneut einen solchen Versuch starten. In der Herangehensweise soll bedacht werden, dass Gossaert stilistisch alles andere als festgelegt war und sich damit zugleich offen für Neues zeigte. So wird auch im Falle der Prager Lukas-Madonna die Analyse vorgegebene Bahnen verlassen müssen. Erneut nach Vorbildern für seine phantasievolle neuartige Architektur in gebauter Architektur der Antike oder der italienischen Renaissance zu suchen, wird wenig ergiebig sein. Es soll ernst genommen werden, dass Gossaert bei der Verarbeitung von Vorbildern äußerst kreativ vorgegangen ist und in der einer Verarbeitung verausgehenden, in seinem Fall oft rezeptiven Vorgangsweise kaum einschätzbar zu sein scheint. Um Gossaert aber besser verstehen zu können, sollen zu Beginn der Arbeit die allgemeinen Voraussetzungen für seine Arbeit, sein künstlerisches Umfeld, seine AuftraggeberInnen und die Tradition der Malerei in den Niederlanden anhand des Themas der Lukas-Madonnen in den Blick genommen werden, um dann in Detailstudien zur Prager Lukas-Madonna zu einem tieferen Verständnis des Werkes, aber auch des Künstlers zu gelangen.

1 FORSCHUNGSSTAND

Im Jahr 2010 kam es im Bereich der Forschungen zur Jan Gossaerts Lukas-Madonna in Prag zu einer interessanten Koinzidenz: Unabhängig voneinander lieferten Claudia Andratschke in ihrer Dissertation „Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie“ und Maryan Ainsworth im Katalog zur umfassenden Jan Gossaert-Ausstellung „Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert’s Renaissance“ in New York und London Beiträge zur Prager Lukas-Madonna.¹ Obwohl Claudia Andratschke einige Überlegungen im Sinne bildimmanenter Kunsttheorie anstellte, sind beide Beiträge die bisherige Forschung betrachtend vor allem von kompilierendem Charakter. Damit liegt uns aber in gemeinsamer Betrachtung der Beiträge mit Stand 2010 ein fast vollständiger Überblick zum Forschungsstand zu Prager Lukas-Madonna vor. Zu einer wichtigen Ergänzung kam es noch im Jahre 2012 mit der Edition der schriftlichen Quellen zu Jan Gossaert, die im Zuge der Ausstellung in New York und London in Angriff genommen worden waren.² Diese Ausstellung mit ihren Publikationen steht damit in der Gossaert-Forschung in einer guten Tradition, denn schon bei der letzten großen monographischen Ausstellung im Jahre 1965 in Rotterdam und Brügge wurde ein Œuvre-Katalog, der neben den Gemälden auch die Graphik Jan Gossaerts umfasste, und eine Quellenedition als Teile des Ausstellungskataloges herausgegeben.³ Zentral beteiligt an der Konzeption und Publikation dieser Ausstellung war Sadjia Herzog, die dann 1968 im Rahmen ihrer Dissertation ein überarbeitetes Werkverzeichnis zu Jan Gossaert verfasste.⁴

Im Sinne eines Überblicks über die bisherige Forschung seien zunächst aber die wichtigsten Publikationen der älteren Forschung zum Werk Jan Gossaerts, die der Prager Lukas-Madonna einen Abschnitt widmeten, genannt. Ernst Weisz (1913), Achille Segard (1924) und Max Friedländer in seinem mehrbändigen Werk „Die altniederländische Malerei“ (1934) befassten sich monographisch mit Jan Gossaert und dabei auch mit dem Prager Werk.⁵ Ihre formalen Beobachtungen

¹ Andratschke 2010, S. 40-52; Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010.

² Weidema/Koopstra 2012.

³ Kat. Ausst. Musée Boymans-van Beuningen/Musée communal Groeninge 1965.

⁴ Herzog 1968. – Zuvor erstellte Gert von der Osten schon 1961 ein Werkverzeichnis, siehe dazu Von der Osten 1961.

⁵ Weisz 1913, S. 20-26; Segard 1924, S. 41-48; Friedländer 1934, S. 42-45.

sind wichtige Beiträge, die Deutung der Eigenheiten der Prager Lukas-Madonna allerdings größtenteils überholt. Zu sehr war ihr Blick verstellt durch die Ästhetik der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, die sie sich zum Maßstab ihrer Beurteilung gesetzt hatten, durch Nationalismen ihrer Gegenwart (Segards Vereinnahmung Gossaerts als Wallonen) oder durch den Versuch, aus wenigen historischen Quellen mit Anekdotencharakter, den menschlichen Charakter Gossaerts zu rekonstruieren, um daraus die Charakteristika seines Schaffens zu erklären (Segard und Friedländer). Aber auch die jüngere Forschung konnte sich in einigen Fällen dieser oder ähnlicher hermeneutischen Vorurteile nicht erwehren: So finden sich bei Cornelius Müller Hofstedes wertvoller formalen Analyse und ikonologischen Untersuchung zur Prager Lukas-Madonna von 1969 Formulierungen wie das „Sentimentalische“ in Gossaerts Schöpfung oder „die Spannung zwischen den alten Mächten und den neuen Kräften“⁶ oder in Regina Weissenböcks „Studien zur idealen Gestaltung bei Jan Gossaert“⁷ (Diplomarbeit 1990) das Urteil, Gossaert „dringt nicht wirklich in das Wesen antiker Kunst ein“⁸. Alle der eben genannten ForscherInnen (von Weisz bis Weissenböck) gingen vom augenfälligen Befund des Nebeneinanders von Elementen der „Gotik“ und der „Renaissance“ aus, wobei schon durch die Konnotationen dieser Epochenbegriffe eine Wertigkeit dahingehend attestiert wurde, dass die Elemente der „Gotik“ für einen alten, überholten, und jene der „Renaissance“ für einen modernen, zukunftsweisenden Stil standen. Zu leicht konnte man dann versuchen, die Chronologie der Werke Jan Gossaerts in ihrer Gesamtheit unter Gesichtspunkten der Stilentwicklung von der „Gotik“ zur „Renaissance“ zu rekonstruieren. Diese Prämisse findet sich auch noch beim Œuvre-Überblick im Ausstellungskatalog von 1965.⁹

Erst der Aufsatz „The „Gothic“ Gossaert: Native and Traditional Elements in a Mabuse Madonna“ von Larry Silver aus dem Jahr 1987 führte in der Forschung zu einem Umdenken.¹⁰ Er wies im Werk Jan Gossaerts den gleichzeitigen Einsatz verschiedener Stile nach, erkannte also den Stilpluralismus als ein künstlerisches Mittel im gesamten Werk des Künstlers. Ethan Kavalier förderte mit seiner Untersuchung „Renaissance Gothic in the Netherlands: The Use of Ornament“ im

⁶ Müller Hofstede 1969, S. 43.

⁷ Weissenböck 1990.

⁸ Weissenböck 1990, S. 89.

⁹ Kat. Ausst. Musée Boymans-van Beuningen/Musée communal Groeninge 1965.

¹⁰ Silver 1987.

Jahr 2000 diese Neubewertung: Der Stil der römischen Antike und der „Renaissance“ Italiens wurde weiterhin als fremd und für die Niederlande interessant gesehen, der einheimische Stil der „Gotik“ aber als ebenso modern und fruchtbar in der künstlerisch kreativen Weiterentwicklung anerkannt.¹¹ Zuletzt warnte im Bereich der niederländischen Architektur und Ornamentik am Beginn des 16. Jahrhunderts Krista De Jonge zurecht davor, Begriffe wie „Renaissance“ und „Gotik“ überhaupt zu gebrauchen, da sie als stilistische Kategorien seit Jahrhunderten mit Konnotationen aufgeladen wurden. Diese führte dazu, dass die Begriffe einander per se schon ausschlossen, in jedem Fall aber ungeeignet dazu seien, die stilistische Kreativität der niederländischen Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts anerkennend zu beschreiben. Eine neue Begrifflichkeit lieferte De Jonge zwar nicht, zeigte aber auf, dass sie für eine neue Interpretation bei zeitgenössischen Quellen des 16. Jahrhunderts ansetzen würde, und dazu die belgischen und niederländischen HistorikerInnen ihren Forschungsbeitrag erst leisten müssten.¹² Die grundlegenden Erkenntnisse des Stilpluralismus bei Jan Gossaert (auch im Hinblick auf Bezüge zur sogenannten „altniederländischen“ Malerei des 15. Jahrhunderts, also zur Generation Jan van Eyck und Rogier van der Weyden,¹³ oder auf Bezüge zu Albrecht Dürer¹⁴) fanden entscheidenden Niederschlag in Ariane Mensgers Monographie „Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit“ aus dem Jahre 2002.¹⁵ Mensger verortete den Künstler in soziokultureller Hinsicht, beleuchtete also das soziale und künstlerische Umfeld, in dem sich Gossaert bewegte, und nahm seine Auftraggeber und die Vielfalt seines Schaffens gerade auch in thematischer Hinsicht in den Blick. (Dass dabei das Nachvollziehen einer Chronologie im Œuvre erschwert wurde, und motivische Bezüge innerhalb desselben zu kurz kamen, sei nur am Rande bemerkt.) Mensgers Leistung lag aber nicht zuletzt darin, in die Fülle an Detailuntersuchungen innerhalb der Forschungsgeschichte Licht gebracht und die künstlerische Vorgangsweise Jan Gossaerts einer Neubewertung zugeführt zu haben.

¹¹ Kavalier 2000. – Siehe auch Kavalier 2010.

¹² De Jonge 2008, S. 278.

¹³ Siehe bereits Segard 1924, S. 46; Panofsky 1953, S. 356; Pauwels 1968; dann vor allem Mensger 1999.

¹⁴ Siehe weiterführend Alsteens 2010b und Orenstein 2010.

¹⁵ Mensger 2002. – Zu Gossaerts Stilpluralismus siehe auch Mensger 2008.

Die oben genannte Vielfalt an Detailuntersuchungen lässt sich auch im Fall der Prager Lukas-Madonna aufzeigen und sei daher abschließend zusammengefasst. Neben den weiter oben thematisierten Fragen zum Stil kamen die Studien aus zwei Forschungsrichtungen der Kunstgeschichte, aus dem Bereich der Ikonographie-Ikonologie und jenem der bildimmanenten Kunsttheorie bzw. Metamalerei. Die Grundlage in ikonographischer Hinsicht lieferte Dorothee Klein 1933. In „St. Lukas als Maler der Maria“ trug sie eine Fülle an (Bild-)Material zur Legendenbildung und zu verschiedenen Entwicklungslinien dieses Bildthemas vom Aufkommen bis ins 18. Jahrhundert zusammen.¹⁶ Dabei war auch die Prager Lukas-Madonna Teil ihrer Forschung, wie sich das Werk auch in allen folgenden Untersuchungen zum Thema des malenden Lukas wiederfinden lässt, so bei Gisela Kraut (1986) und Jean Rivière (1987).¹⁷ Jean Rivière steht in einer Deutungstradition, die sich mit Erwin Panofskys „disguised symbolism“ zusammenfassen lässt. Also (in sehr verkürzter Weise) mit der Annahme, im beginnenden Realismus der niederländischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts keinen Bruch mit der Jahrhunderte alten christlichen Tradition zu sehen, sondern gerade in der Wiedergabe von (Alltags-)Gegenständen bei christlichen Sujets symbolische Aussagen zu finden, die als solche zu deuten sind.¹⁸ Die überzeugendste, weil nachvollziehbare, Interpretation der Prager Lukas-Madonna in diesem Sinne lieferte Eddy De Jongh 1968 (zuerst verkürzt 1965, dann nochmals 2002), der die Komposition als solche, sowie viele wiedergegebene Details (der Architektur, Skulptur etc.) innerhalb eines mariologischen Programms zu erklären versuchte.¹⁹ Cornelius Müller Hofstede unterstützte die Deutungen De Jonghs mit formalen Beobachtungen vor allem hinsichtlich der Lichtführung und den Einsatz der Farbe.²⁰ Weniger nachvollziehbar sind hingegen die ikonographisch-ikonologischen Interpretationen Wolfgang Krönigs (ebenfalls 1968, er schließt grundsätzlich an De Jonghs Interpretation an) und des schon genannten Jean Rivière (1987), der als übergeordneten Gedanken die Erlösung der Menschheit durch Christus sah.²¹ De Jongh, Krönig, Kraut und Rivière dachten alle im Sinne Panofskys Ikonologie über

¹⁶ Klein 1933, S. 48-49.

¹⁷ Kraut 1986, S. 45-57; Rivière 1987, S. 79-82.

¹⁸ Panofsky 1953, S. 141.

¹⁹ De Jongh 1965; 1968; 2002.

²⁰ Müller Hofstede 1969.

²¹ Krönig 1968; Rivière 1987, S. 79-82.

die Grenzen ikonographischer Beobachtungen hinaus, und zogen auch die Geistesgeschichte im Umfeld Gossaerts zur Deutung seiner Lukas-Madonna hinzu. Dabei machten sich die Genannten auch Gedanken darüber, was das Werk über Jan Gossaert selbst und sein künstlerisches Selbstverständnis aussage. Sie folgerten, dass gerade das Bildthema der Lukas-Madonna eine Selbstreflexion der Maler bzw. ihres beruflichen Verständnisses im Medium der Malerei nahelegte. Diese Überlegungen zu einer bildimmanenten Kunsttheorie machten zahlreiche ForscherInnen zum Hauptgegenstand ihrer Untersuchungen. Sie stehen in einer Tradition, die man vor allem mit den Namen Matthias Winner und Victor Stoichita in Verbindung bringen kann. Mit seiner Studie „Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen“ aus dem Jahr 1957 lenkte Matthias Winner das Augenmerk der Forschung auf das Potential kunsttheoretischer Reflexion der Malerei und Graphik selbst.²² In „Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustav Courbets „Allégorie réelle“ und der Tradition“ bot Winner 1962 der Forschungswelt zusätzlich die terminologischen Grundlagen und bewirkte eine Intensivierung der Forschung zu Atelier- und Künstlerdarstellungen.²³ Als weitere Schlüsselfigur in diesem Forschungsbereich kann Victor Stoichita genannt werden, der 1993 den Begriff und die Vorstellung einer selbstreflexiven „Métapeinture“ („Metamalerei“) mit seinem Buch „L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube du temps moderne“ einführte.²⁴ So wurde in Folge Jan Gossaerts Prager Lukas-Madonna unter verschiedenen Gesichtspunkten der bildimmanenten Kunsttheorie behandelt. Da im Bereich der niederländischen Malerei vor dem Erscheinen Carel van Manders „Schilder-boeck“ (1604)²⁵ kunsttheoretische Überlegungen kaum verschriftlicht wurden, erhoffte sich die Forschung bildimmanent vorgehen zu können.²⁶ Noch ohne Kenntnis der Forschungen von Victor Stoichita sei in diesem Zusammenhang auf die Publikation von Hermann Asemissen und Gunter Schweikhart „Malerei als Thema der Malerei“ (1994) hingewiesen, wo die Prager Lukas-Madonna auch angeführt wurde.²⁷ Vor allem aber gehören zu diesem Forschungsbereich Georg Költschs Überlegungen zum Verhältnis des Malers zu seinem Modell (2000), Christiane

²² Winner 1957.

²³ Winner 1962; siehe auch Winner 1992.

²⁴ Stoichita 1998.

²⁵ Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, Neued. Worms 1991.- Siehe darin die Passagen zu Jan Gossaert, S. 120-124.

²⁶ Andratschke 2010, S. VI.

²⁷ Asemissen/Schweikhart 1994, S. 42.

Kruses Frage nach dem „Wozu Menschen malen. Historische Beweggründe eines Bildmediums“ (2003), die zu Beginn erwähnte Dissertation Claudia Andratschkas aus dem Jahr 2010 „Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie“ und als jüngster Beitrag Caecilia Weisserts Publikation „Die kunstreichste Kunst der Künste“ (2011, ein erster Beitrag in diese Richtung schon 2003²⁸), der es erneut gelang, das soziokulturelle Umfeld unter neuesten Forschungserkenntnissen in ihre Arbeit einzubeziehen.²⁹ Sie alle verbindet, in diesem Werk Jan Gossaerts einen entscheidenden Schritt der Maler weg vom handwerklichen Aspekt ihres Berufs und auch weg von ihrer Rolle als (Re-)Produzenten authentischer Kultbilder hin zu einem beruflichen Selbstbewusstsein unter neuen Vorzeichen, nämlich den Künstler als Gelehrten, als Kenner und Könner seines Faches und als Vorbild bzw. Konkurrent für seine Fachkollegen zu sehen.

In welche Richtung die Überlegungen von Laura Sobez mit ihrem am Graduiertenkolleg von eikones (NFS Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder) in Basel angesiedelten Forschungsprojekt „Zwischen (Sinn)Bild und Artefakt – Konstitutionen von Authentizität und Heiligkeit am Beispiel des Lukas als Maler der Madonna“ gehen werden, kann noch nicht gesagt werden. Der angekündigte Beitrag „Ikonische Versatzstücke und Sakralität von Bildern am Beispiel des Lukas als Maler der Madonna“ ist bis dato noch nicht erschienen.³⁰

Für die jüngste Forschungsgeschichte sei jedenfalls abschließend nochmals auf den Katalog zur Ausstellung „Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance“ von 2010 verwiesen, denn in einigen Fällen kam es doch zu unerwarteten Abschreibungen von ehemals Gossaert zugeordneten Werken und auch zu Neudatierungen.³¹ Für die Prager Lukas-Madonna wurden jedoch keine neuen Erkenntnisse vorgelegt. Gerade was technische Untersuchungen und Fragen der Provenienz betrifft, findet sich alles Wesentliche schon im Sammlungskatalog der Prager Nationalgalerie von 1999, im Beitrag von Olga Kotková, die auch die tschechischsprachige Literatur anführte.³²

²⁸

²⁹ Költsch 2000, S. 40-42; Kruse 2003, S. 245-247; Andratschke 2010, S. 40-52; Weissert 2003 und 2011, S. 99-101.

³⁰ Sobez (in Vorbereitung)

³¹ Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010.

³² Kat. Slg. The National Gallery in Prague 1999, S. 74.

2 METHODISCHE VORBEMERKUNGEN

Die bisherige Forschung widmete sich schon intensiv und facettenreich der Prager Lukas-Madonna, zugleich muss aber auch festgehalten werden, dass erst wenige Versuche unternommen wurden, jene visuellen Quellen genau zu untersuchen, aus denen Jan Gossaert schöpfte hat. Forschungsergebnisse liegen zu den Figurenkompositionen der Madonna mit dem Christuskind und des Hl. Lukas in ihren Bezügen zur Malerei des Meisters von Flémalle bzw. seines Umkreises und zu jener Rogier van der Weydens vor, auf die im Folgenden näher eingegangen wird. Ebenso waren die Abhängigkeit der Raumkomposition von Rogiers Lukas-Madonna, der gemalten Skulpturen von antiken Vorbildern, die Gossaert in Rom gesehen und zum Teil zeichnerisch festgehalten hatte, und auch der Architekturformen und -ornamente von italienisch-antiken Vorbildern Thema der Forschung (auch dazu werden vertiefende Ausführungen folgen). Gerade aber am Beispiel der Architekturzitate wird sich zeigen, wie die Forschung an der Oberfläche verhaftet blieb und sich in allgemeine Beobachtungen über das „Renaissancehafte“ der Architektur flüchtete.³³ Gerade aus Unkenntnis oder mangelnder Kenntnis der Vorbilder wurde die künstlerische Eigenleistung Jan Gossaerts geschmälert. Man attestierte ihm zwar Einfallsreichtum, sah in ihm aber den „kalthertigen Virtuosen“³⁴ bzw. „phantasiearmen Künstler“³⁵ - so die ältere Forschung, die ganz entscheidend davon geprägt war, dass der Maßstab aller künstlerischen Ausdruckskraft des 16. Jahrhunderts die italienische Kunst der sogenannten Renaissance und der in ihr wiedererstandenen antiken Ideale liegen müsse. Spätestens seit den Forschungen Larry Silvers (1984) fand ein Umdenken dahingehend statt, dass nun der kreative Umgang mit der eigenen „gotischen“ Tradition und ihre Gleichberechtigung zu Neuem aus Italien aus niederländischer Sicht des frühen 16. Jahrhunderts zugestanden wurde. Nun wurden im Zusammenhang mit Jan Gossaert die Begriffe der „Tradition“ und „Innovation“ bedient,³⁶ im Fall der Prager Lukas-Madonna von einer „Versöhnung“ beider Ideen gesprochen,³⁷ oder Caecilia Weissert, die mit Blick auf Jan van Scorel, Bernard van Orley und Jan Goassaert treffend von einer „Kennerschaft“ des

³³ Siehe beispielhaft Kat. Slg. The National Gallery in Prague 1999, S. 74: „architecture that is reminiscent of Renaissance buildings“ (ohne weitere Hinweise).

³⁴ Friedländer 1934, S. 77.

³⁵ Friedländer 1934, S. 69.

³⁶ Mensger 2002.

³⁷ Andratschke 2010, S. 48.

Malers sprach, die sich „in einem breiten gleichberechtigten Interesse an allen verfügbaren Vorlagen“ äußerte.³⁸ Wie aber diese Kennerschaft und das breite Interesse fassen, wenn bei der Prager Lukas-Madonna in vieler Hinsicht im Dunkeln getappt wird? Genauer sollte man in den Blick nehmen, was Gossaert kreativ rezipierte und in welcher Bandbreite er dies tat, bevor man Einschätzungen zum Prager Bild äußert.

Dieser Suche nach Vorbildern und die Möglichkeit, daraus Erkenntnisse für ein tieferes Verständnis des Prager Bildes ableiten zu können, ist die Herangehensweise der vorliegenden Arbeit. Methodisch orientiert sich die Untersuchung an Ursula Panhans-Bühlers Werk „Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus“ und an Peter Burkes Hermeneutik seines Buchs „Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien“.³⁹ Indem Ursula Panhans-Bühler im Jahr 1978 einige Werke Petrus Christus' einer gründlichen stilistischen und motivbezogenen Untersuchung unterzog und dabei darlegte, dass es sich bei Petrus Christus nicht nur um einen einfallslosen Bewahrer Eyckscher Formen und Erfindungen handelte, sondern um einen eigenständigen Künstler, der sich verschiedentlich orientierte und Aufgegriffenes reflektiert umformte und einsetzte.⁴⁰ Erst der Nachweis der Vielfalt und Breite der verarbeiteten Vorbilder, den Panhans-Bühler erbrachte, konnte ein Umdenken in der Petrus Christus-Forschung bewirken und den Künstler vom Vorwurf des Epigonenhaften befreien. Daher muss auch Maryan Ainsworth widersprochen werden, wenn sie im Rahmen der Symposiumsakten „Early Netherlandish Painting at the Crossroad“ von 2001 in ihren sonst fruchtbaren Überlegungen zu Perspektiven im Bereich der Erforschung der frühen niederländischen Malerei einräumt: „I am not interested in the relatively banal exercise of identifying stylistic sources for a painting's composition or motifs“.⁴¹ Diese Einschätzung scheint mir erst recht nicht zutreffend für die

³⁸ Weissert 2003, S. 33.

³⁹ Panhans-Bühler 1978; Burke 2005.

⁴⁰ Mir ist bewusst, welche Schwierigkeiten es mit sich bringt, den Begriff des „Künstlers“ für das 15. und 16. Jahrhundert anzuwenden, dass man vielleicht besser daran täte, vom Handwerker oder eben immer nur vom „Maler“, „Bildhauer“ etc. zu sprechen, dennoch entscheide ich mich dafür, bei diesem Begriff zu bleiben. Ein Grund liegt darin, dass gerade in dieser Zeit die Reflexion über die handwerklichen Seiten des Berufs von Seiten der Maler, Bildhauer etc. selbst verstärkt reflektiert und thematisiert wurden, es also zu einem artikulierten Bewusstsein der eigenen Kenner- und Könnerschaft von Seiten der Künstler kam. Siehe dazu Jacopo de' Barbaris Brief an Friedrich den Weisen (datiert 1503-1506), in dem er sich darum bemühte, der Malerei einen Zugang zu den sieben freien Künsten zu verschaffen, und zugleich von den Malern entsprechende Bildung forderte. Eichberger 2002, S. 350; für den Originaltext siehe Ferrari 2006, S. 175-176.

⁴¹ Ainsworth 2002, S. 117.

Niederlande am Beginn des 16. Jahrhunderts, wo sich künstlerische Horizonte weiteten, und Künstler wie Jan Gossaert Gelegenheit erhielten, aus gewohnten Zusammenhängen herauszutreten, dabei Neues kennenlernten und eine andere Einstellung zur eigenen Tradition gewinnen könnten. So sprach auch Peter Burke in seinen Überlegungen zur europäischen Renaissance (zuerst englisch, 1998) im Bereich der Rezeption neuer Ideen von der Notwendigkeit einer „Dekontextualisierung“ und erst dann erfolgenden „Rekontextualisierung“.

„Ideen kreativ zu „übernehmen“ heißt, sie mit in einem neuen Kontext anzuwenden. [...] Der erste Schritt besteht in einer Dekontextualisierung, Dislozierung oder Aneignung, der zweite in der Rekontextualisierung, der Relokalisierung oder Veralltäglicung. Im letzten dieser Fälle müssen wir nicht nur das Repertoire der verwendeten Gegenstände überprüfen, sondern auch die ihrer Auswahl zugrundeliegende Logik und ihre Verwendung zur Herausbildung eines spezifischen Stils.“⁴²

Dass sich das im Falle von Jan Gossaert sogar mit einer Italienreise und dem unmittelbaren Kennenlernen einer neuen künstlerischen Ausdrucksweise verband, eröffnete ihm im Besonderen ein neues Verhältnis zur eigenen Tradition, zusätzlich zur Möglichkeit, Neues zu rezipieren. Auch Panofsky schrieb schon 1953 (mit Hinweis auf Millard Meiss) von einer „selektiven Aneignung“ bei Künstlern eines „peripheren Milieus“, wenn es um das Aufgreifen verschiedener Strömungen des italienischen Trecento ging (im Konkreten der Künstler Frankreichs des 14. Jahrhunderts der Region nördlich des Massif Central).⁴³ Aber wie anders ist die Blickrichtung noch bei Panofsky:

„Wie eine Flüssigkeit in einem System kommunizierender Röhren, die, wird ihr Spiegel an einer Stelle erhöht, zu allen anderen Stellen fließt, bis alle Spiegel wieder gleich sind, so gab die italienische Malerei, als sie die Überlegenheit gewonnen hatte, ihre Errungenschaften gleichsam automatisch an alle anderen Länder weiter.“⁴⁴

Wie ein Subjekt, das von sich aus „Einfluss“ nehmen könnte, wurde die italienische Malerei aufgefasst. Wo aber blieben das Zutun und die Entscheidung des nordischen Künstlers, wo seine Eigenleistung? Aus dieser Perspektive heraus konnten die Künstler des Nordens nur Missverständnissen erliegen oder Opfer ihres Unvermögens werden. Was aber, wenn man die Perspektive ändert und von den Künstlern des Nordens als „kreative Rezipienten“ spricht? Mit Blick auf die Rezeptionstheoretiker seiner Zeit und seine Vorbilder in Aby Warburg, Lucien Febvre, Fernand Braudel und Jan Białostocki findend, wandte Burke nun das

⁴² Burke 2005, S. 23 – Mark Meadow spricht dann im Zusammenhang mit Jan Gossaert von einer „`alienation´ from native and naive traditions“, die dann Voraussetzung dafür sei, früherer niederländische Kunst als „historically grounded and worthy of archeological study“ zu betrachten. Meadow 1996, S. 196.

⁴³ Panofsky 2006, S. 32.

⁴⁴ Panofsky 2006, S. 30-31.

Konzept „kreativer Rezeption“ („creative reception“) an, um das Verhältnis der Künstler des Nordens zu ihrer eigenen Tradition und zugleich zur fremden Kunstsprache des Südens zu begreifen.⁴⁵ Er fasste dabei die Rezeption als einen aktiven Prozess der Assimilation und Transformation auf, der Rezipient (der Künstler des Nordens) sei dabei gerade nicht treuer Vermittler dessen, was er empfangen hat, sondern produktiver Gestalter, indem er empfängt, selektiert, umwandelt, mitunter auch erwidert oder sogar zurückweist. Die Art der Rezeption sei wiederum abhängig vom Ort, der Zeit und dem Milieu, in dem sich der Künstler bewegt.⁴⁶ Damit räumte Burke „auch endlich auf mit der unsinnigen Vorstellung vom sogenannten „produktiven Mißverständnis“ und von „Fehlinterpretationen“ in intellektuellen und künstlerischen Aneignungsprozessen“.⁴⁷ Dieses Konzept „kreativer Rezeption“ wird bei den folgenden Untersuchungen zur Prager Lukas-Madonna als Orientierung dienen gerade auch in terminologischer Hinsicht, um nicht in alte Muster zurückzufallen, wo dann vielleicht wieder vom „Einfluss“, den die italienische Kunst auf Gossaert ausgeübt habe, gesprochen wird. Die moderne Forschung zu Jan Gossaert, spätestens seit Ethan Kavalier und Ariane Mensger,⁴⁸ bewegte sich implizit unter der Vorstellung einer kreativen Rezeption im Norden. Nun soll dieses Konzept im Falle der Prager Lukas-Madonna aber explizit gemacht werden, und nach Konsequenzen für das Verständnis des Werkes gefragt werden. Eine Herausforderung besteht sicher darin, beim Blick auf rezeptives Verhalten nicht gleich zu fragen, warum ein Künstler dies oder jenes rezipiert und umformt, sich also keinem voreiligen Utilitarismus hinzugeben, sondern das Phänomen der kreativen Rezeption zuerst einmal festzuhalten und zu beschreiben. Vielleicht liefert schon das prozesshafte Rezeptionsverhalten an sich eine Aussage über den Künstler und das Kunstwerk.

⁴⁵ Burke 2005, S. 19-21.

⁴⁶ Burke 2005, S. 18-20. – Was Burke mit Panofsky verbindet, ist das Sprechen von einem Zentrum und einer Peripherie. Ob nicht schon darin aus Sicht der Niederlande eine Fehleinschätzung vorliegt, würde einer eigenen Untersuchung bedürfen. Nahm sich z.B. Margarete von Österreich mit ihrem Hof in Mecheln als Peripherie war? Ich würde vermuten, dass sie nicht so dachte bzw. nicht in diesen Kategorien. Zu Margarete von Österreich siehe weiterführend Eichberger 2002.

⁴⁷ Tauber 1998, S. 2.

⁴⁸ Kavalier 2000; Mensger 2002.

3 DIE PRAGER LUKAS-MADONNA

Das folgende Kapitel bietet eine Einführung zur Prager Lukas-Madonna Jan Gossaerts, wobei eine erste Verortung des Bildes in der Vita des Künstlers, im soziokulturellen Umfeld der Auftragssituation und in der Tradition des Bildthemas bzw. seiner spezifisch niederländischen Entwicklung erfolgt. Der Anschaulichkeit wegen steht zu Beginn eine Beschreibung des Werkes.

3.1 Beschreibung der Prager Lukas-Madonna

Nur eine kleine Schwelle am unteren Bildrand trennt den/die BetrachterIn von einer weiten hallenartigen Architektur (Abb. 1). Im Vordergrund links sitzt die Gottesmutter auf einer niedrigen steinernen Stufe. Auf ihrem Schoß hält sie das nach links geneigte Christuskind. Es blickt aus dem Bild heraus und scheint dabei zugleich nach einer Rose zu greifen, die ihm seine Mutter mit eleganter Fingerhaltung vorsichtig reicht. Dabei blickt Maria ruhig auf das Kind herab. Ihre rechte Brust ist zum Stillen entblößt – deutlich hebt sich das helle Inkarnat der Gottesmutter und ihres Kindes von dem tiefblauen Gewand Mariens ab, das nach unten hin in weiten Falten ausläuft. In der rechten Bildhälfte ebenso im Vordergrund, wenn auch ein wenig zurückversetzt, sitzt auf einem höheren Sockel der Heilige Lukas. Auf seinen überkreuzten Beinen, vor ihm eine herabgeglittene Holzpantone, hält er ein Zeichenblatt, worauf er mit einem Silberstift die Gottesmutter und das Christuskind, zeichnet. Er gibt dabei einen Ausschnitt mit dem Oberkörper Mariens und dem Kind wieder, den er so aus seiner Perspektive nicht sehen kann, sondern in der Art, wie der/die BetrachterIn die Gottesmutter frontal zu sehen bekommt. Weitere Zeichenutensilien, zwei Kohlestifte und eine Feder, liegen rechts an seiner Seite. Das Rot seines aufwendigen Gewandes mit Pelzbesatz hebt sich deutlich vom Hintergrund ab und bildet einen starken Kontrast zum Blau des Gewandes Mariens. Nur das helle Blau seiner Kappe bildet einen Gegenpol zur übrigen Dominanz des Rots. Er blickt in die Richtung des Christuskindes, wobei der Blick mehr ins Leere zu laufen scheint. Trotz dieser Blickrichtung, die eine Verbindung der Protagonisten zueinander herstellt, wirken Maria mit dem Kind und der Heiligen isoliert. Nicht einmal der Schatten des heiligen Malers fällt in den Bereich der Gottesmutter.

Die beiden im Vordergrund werden von hohen Postamenten hinterfangen, in die Reliefplatten mit Figuren eingelassen sind. Diese Reliefs sind unterschiedlich

charakterisiert – im Bereich Mariens vornehmlich ornamentlos und wie aus Stein, wirken jene Reliefs im Bereich hinter dem Zeichnenden wie aus Bronze und zeigen gotisches Ornament vermischt mit einigen antikisierenden Profilköpfen in Medaillons. Auf den Postamenten im Bildvordergrund sind einige freistehende Skulpturen der Architektur vorgestellt, und es sind Pfeiler und rötlich marmorierte Säulen als tragende Elemente oberhalb der Postamente zu sehen. Auffallend kurz geraten und phantasievoll in der Gestaltung, kann es dennoch nicht falsch sein, von „Säulen“ zu sprechen. Der Vordergrund verengt sich zum Mittelgrund hin – die Postamente sind enger gestellt, es geht einige Stufen hinauf, hoch oben markiert eine große Konche den Übergang zu einem Durchgang. Diese Durchgangsarkade mit flacher Kassettendecke bildet den abgeschatteten Mittelgrund. In der oberen Bildhälfte im rechten Bereich bleibt der Blick zwischen den Säulen aber frei. Hinter einer Stiege (man sieht deutlich die rohen Backsteine eines die Konstruktion tragenden Bogens) und durch deren Geländer wird der klare blaue Himmel sichtbar. In der Bildmitte endet der Durchgang bei einem Bogen, über dem man einen figuralen Fries erkennen kann. Stufen führen nun hinunter in einen Innenhof, der den Hintergrund bildet. Als Mittelpunkt des gesamten Bildes steht dort ein Brunnen mit reicher Bekrönung im Stil der Flamboyant-Gotik. Wohl bleibt uns auch im Hintergrund die Sicht auf den hellblauen Himmel frei, aber der Blick findet doch seinen deutlichen Halt in einem nach vorne hin in einem Bogen geöffneten Bau, der an eine gotische Kirche erinnert. In diesem Bau sind nochmals der Hl. Lukas und die Gottesmutter zu sehen. Das Christuskind hält Maria stehend nach links zu Lukas gewandt, der sitzend mit federlosem Kiel in ein Buch schreibt, in dessen Seiten er die Finger seiner linken Hand eingelegt hat. Die Gottesmutter scheint ihm das Evangelium zu diktieren. Hinter den beiden endet schließlich der Ausblick in einem romanischen Chor, der durch einen Doppelbogen und eine Abschränkung von der Szene davor getrennt ist.

Bei Betrachtung des Bildes zeigt sich die Dominanz der Figuren im Bildvordergrund, die die Szene im Bildhintergrund nahezu unbeachtet lässt. Jedoch werden alle Fluchtlinien der Komposition im Schoß der Gottesmutter im Hintergrund gebündelt. Auch die Farben der Gewänder Mariens und des Hl. Lukas im Vordergrund finden ihren Widerhall im Rot und Blau der Gewänder der Figuren im Hintergrund. Die Isolation der Protagonisten des Vordergrunds scheint im Hintergrund aufgehoben.

3.2 Biographische Bemerkungen zu Jan Gossaert

Jan Gossaert wurde wahrscheinlich 1478 an der heutigen französisch-belgischen Grenze im französischen Maubeuge geboren, daher auch sein Beiname „Mabuse“.⁴⁹ Über seine Ausbildung und frühe Schaffenszeit ist so gut wie nichts bekannt. Aus seinen wenigen erhaltenen frühen Zeichnungen lässt sich aber auf das künstlerische Umfeld Antwerpens schließen, so er seit 1503 als Freimeister in der Antwerpener Lukasgilde eingeschrieben war. Gesichert ist jedenfalls, dass Gossaert im Gefolge seines Dienstherrn Philipp von Burgund im Oktober 1508 nach Rom aufbrach.⁵⁰ Philipp, ein illegitimer Sohn des Burgunderherzogs Philipps des Guten, wurde im burgundisch-habsburgischen Umfeld hoch geschätzt. Zum Admiral zur See und zum Statthalter von Gelderland und Zutphen ernannt, in den Orden vom Goldenen Vlies aufgenommen und offiziell legitimiert, pflegte Philipp neben seinen Kontakten zu Kaiser Maximilian I. und zur Statthalterin der Niederlande, Margarete von Österreich, auch den regen Austausch mit Gelehrten, Wissenschaftlern und Künstlern. Jan Gossaert befand sich in Philipps Dienst, als dieser 1508 in diplomatischer Mission nach Rom zu Papst Julius II. entsandt wurde. Philipp schien Margarete offensichtlich der rechte Mann zu sein, um mit besten Kenntnissen zu Kultur, Geschichte, Kriegstaktik und des Lateinischen hervorragend mächtig Papst Julius II., der selbst ein Mann der Kultur sowie ein erfolgreicher Kriegsherr war, weltgewandt begegnen zu können. Schon in den 1470er Jahren hatten die Päpste begonnen, sich in die Ernennungen kirchlicher Würdenträger Burgunds einzumischen und ihre Pateigenossen in lukrativen Posten einzusetzen. Nun sollten diese Ämter wieder unter habsburgisch-burgundische Kontrolle gebracht und eine Unabhängigkeit von Rom erzielt werden.⁵¹ Über Trient, Venedig, Verona und Mantua, weiter über Revere und La Mirandola, ging es nach Florenz und schließlich nach Rom, wo man im Jänner 1509 eintraf.⁵² Im Februar desselben Jahres fand dann der offizielle Empfang bei Papst Julius II. statt. Philipp machte nicht zuletzt durch seine Kenntnisse der römischen Antike und den Schriften Vitruvs auf den Papst großen Eindruck,

⁴⁹ Mensger 2002, S. 17. – Für die weiteren Ausführungen in diesem Unterkapitel siehe ebenfalls Mensger 2002, S. 17-20 und S. 79-82; ergänzende Informationen werden eigens angeführt.

⁵⁰ Weidema/Koopstra 2012, S. 8-10.

⁵¹ Schrader 2010, S. 50.

⁵² Sterk 1980, S. 20-21.

sodass er nach gelehrten Unterhaltungen mit zwei antiken Kaiserbüsten (Julius Cäsar und Hadrian) beschenkt wurde. Dies wurde eigens in Philipps Biographie „Vita Clarissimi Principis, Philippi a Burgundia“ erwähnt, die zwar erst 1527, drei Jahre nach seinem Tod, erschien, doch von Gerardus Geldenhauer verfasst wurde, der sich seit 1517 in Philipps Diensten befand und als Privatsekretär sein Vertrauen genoss. Geldenhauer berichtete auch, dass Philipp die Zeit in Rom dazu nützte, die antiken Stätten sowie Sammlungen antiker Kunst aufzusuchen. Von Gossaert wiederum ließ er sich einige antike Monumente zeichnerisch festhalten.⁵³ In diesem Zusammenhang wurde Gossaert auch als „clarissimus pictor“ bezeichnet.⁵⁴ Spätestens am 22. Juni 1509, so die Quellen, war die Gesandtschaft wieder in die Niederlande zurückgekehrt.⁵⁵

Jan Gossaert ließ sich nun in Middelburg nieder, in der Nähe von Schloss Souburg, Philipps neuer Residenz. Einerseits Hofmaler war Gossaert andererseits Zeit seines Lebens auch für andere AuftraggeberInnen tätig und hielt sich ebenso in deren Umfeld auf: Allem voran sind mit Margarete von Österreich (nicht näher bestimmte Arbeiten im Jahr 1513 und *Dänische Zwerge*, heute verloren)⁵⁶ und Karl V. (zwei Portraits seiner Schwester Eleonore, heute verloren)⁵⁷ die burgundisch-habsburgischen Kreise zu nennen und damit die Stadt Mecheln, die Margarete 1506 zu ihrer Residenz als Statthalterin bestimmt hatte. Zu diesem Umfeld sind auch hohe Beamte wie Jean Carondelet (diverse Portraits)⁵⁸ oder italienische Diplomaten wie Antonio Siciliano (*Doria-Diptychon*, heute Rom, Abb. 83)⁵⁹ zu zählen. Dann die Kirche, hier hat Gossaert zum Beispiel für die Benediktinerabtei Geraardsbergen (*Die Anbetung der Könige*, heute London, Abb. 21)⁶⁰ oder für das Prämonstratenser-Kloster in Middelburg (heute verloren)⁶¹ gearbeitet.

Zu Gossaerts Schaffen religiösen Inhalts gehören neben zahlreichen Madonnendarstellungen⁶² auch zwei Lukas-Madonnen, also jenes spezielle Bildthema, in dem der Heilige Lukas als Maler der Madonna gemeinsam mit ihr

⁵³ Siehe Schrader 2010.

⁵⁴ Weidema/Koopstra 2012, S. 47-48.

⁵⁵ Weidema/Koopstra 2012, S. 10-11.

⁵⁶ Eichberger 2002, S. 364.

⁵⁷ Weidema/Koopstra 2012, S. 15.

⁵⁸ Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 243-249.

⁵⁹ Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 140-145.

⁶⁰ Ainsworth 2010b; Campbell 2010.

⁶¹ Koopstra 2012.

⁶² Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 164-188.

dargestellt wird: Bei der sogenannten Prager Lukas-Madonna (Nationalgalerie, Prag, Inv.Nr. VO 1261, Öl auf Eichenholz, Abb. 1) handelt es sich um die erste der beiden Varianten, die Gossaert im Jahr 1515 für die Lukas-Gilde in Mecheln malte.⁶³ Die Lukas-Madonna in Wien (Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.nr. GG 894, Abb. 2), eine wesentlich kleinere Variante des Themas, entstand um 1520.⁶⁴

Zu dieser Zeit war Gossaert schon nach Wijk bei Duurstede übersiedelt. Hier hatte Philipp von Burgund, nun Bischof von Utrecht, 1517 Residenz bezogen, und Jan Gossaert war ihm gefolgt und wurde im Schloss untergebracht, Zeichen seiner hohen Stellung und Wertschätzung am Hofe Philipps. Im Zusammenhang mit Philipp als Auftraggeber sind auch Gossaerts Kompositionen mit nackten Figuren mythologischen Inhalts zu nennen. Diese für die Niederlande am Beginn des 16. Jahrhunderts außergewöhnlichen Kompositionen, wie zum Beispiel *Neptun und Amphitrite* (heute Berlin),⁶⁵ wurden durch den Italiener Lodovico Guicciardini in seinen Beschreibungen der niederländischen Kunst aus dem Jahre 1567 hervorgehoben und als „poesie con figure nude“ bezeichnet.⁶⁶ Nach dem Tod Philipps 1524 zog Gossaert zurück nach Middelburg und wurde laut van Mander von Philipps Großneffen Adolph von Burgund unter Vertrag genommen.⁶⁷ Unter den Auftraggebern seiner letzten Lebensjahre, die sonst stark von serienmäßig produzierten Werkstattarbeiten (vor allem kleine Andachtsbilder) geprägt sind, ist Christian II., König von Dänemark, zu erwähnen, der sich in den Niederlanden im Exil aufhielt (*Die drei Kinder Christians II. von Dänemark*, heute Windsor Castle)⁶⁸. Mit seinem Tod im Herbst des Jahres 1532 hinterließ Gossaert seine Frau und drei Kinder.

3.3 Kontext der Entstehung der Prager Lukas-Madonna

Bei Jan Gossaerts erster Variante seiner beiden Lukas-Madonnen, jener die sich heute in der Nationalgalerie in Prag befindet, handelt es sich mit den Maßen von 230 auf 205 cm um die größte erhalten gebliebene Tafel aus seinem Schaffen.⁶⁹ Die Signatur, deutlich lesbar sind die Buchstaben „GOSSAR“, befindet sich auf

⁶³ Zur Frage der Datierung siehe Kapitel 4.5.

⁶⁴ Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 160-164.

⁶⁵ Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 217-221.

⁶⁶ Weidema/Koopstra 2012, S. 73.

⁶⁷ Weidema/Koopstra 2012, S. 89-92.

⁶⁸ Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 272-273.

⁶⁹ Mensger 2002, S. 62.

dem Gürtel des Hl. Lukas im Vordergrund. Für die Zeit vor 1516 finden sich verschiedene Signaturformen im Œuvre Gossaerts, erst danach wird er konsequent mit der latinisierten Form seines Namens, mit „Joannes Malbodius“, signieren.⁷⁰ Eine Datierung fehlt auf der Tafel, stilistisch lässt sich das Werk aber um 1515 einordnen.⁷¹ Eine Datierung genau in das Jahr 1515 wird im Folgenden noch zu argumentieren sein (siehe Kapitel 4.5). Einer Chronik des Humanisten Pieter Opmeerus (gestorben 1595, posthum erschienen 1611) verdanken wir mehrere wichtige Hinweise: Unter den Einträgen zum Jahr 1515 schrieb er, eine Tafel Jan Gossaerts in St. Rombouts in Mecheln schmücke den Altar der Malergilde.⁷² Da in dieser Tafel die Prager Lukas-Madonna gesehen werden kann, erfahren wir aus diesem Dokument den Aufstellungsort der Tafel über einem Altar der Malergilde in der Kirche St. Rombouts und erhalten mit (Ende) 1515, das Jahr, dem Opmeerus' Eintrag galt, einen terminus ante quem der Entstehung. Schon 1502 gab das Kapitel von St. Rombouts die Zustimmung für die Errichtung eines dem Heiligen Lukas geweihten Altars am vorletzten südlichen Pfeiler des Mittelschiffs.⁷³ Damit ist eine genaue Bestimmung des Standortes der Tafel in der Kirche möglich, und letztlich liegt uns damit ein terminus post quem vor, wobei außer Zweifel steht, dass aufgrund der antikisch-italienischen Formensprache in der Prager Lukas-Madonna nur von einer Entstehung nach Gossaerts Rückkehr aus Italien im Jahr 1509 ausgegangen werden kann.

Weder war Jan Gossaert Mitglied in der Mechelner Malergilde, noch war jene an sich von besonderer Bedeutung. Erst durch Margarete von Österreich, die ihre Residenz 1506 nach Mecheln verlegt hatte, entwickelte sich die Stadt zum administrativen und intellektuellen Zentrum. Wichtige Aufträge des Hofes erhielten aber vor allem Künstler aus Städten mit bedeutender künstlerischer Tradition (Bernard van Orley oder Jan van Roome aus Brüssel) oder Künstler aus dem Ausland (Jacopo de' Barbari aus Italien oder Conrad Meit aus Deutschland; mit Barbari, der schon 1516 starb, arbeitete Gossaert nur kurz zusammen, mit Meit dafür intensiv und über längere Zeit.).⁷⁴ Geht man davon aus, dass sich normaler Weise ein Mitglied der eigenen Malergilde um das Malen des Gilden-Altars kümmerte, so ist auch aus diesem Grund die angenommene Auftragsvergabe der

⁷⁰ Mensger 2002, S. 17.

⁷¹ Siehe zuletzt Ainsworth 2010a.

⁷² Weidema/Koopstra 2012, S. 96-97.

⁷³ Andratschke 2010, S. 40.

⁷⁴ Ainsworth 2010f, S.16-19.

Mechelner Malergilde an Jan Gossaert erklärungsbedürftig. Dann kommt die schon oben erwähnte monumentale Größe der Prager Lukas-Madonna hinzu, und nicht zu sprechen von der Neuartigkeit der Formensprache und der Komplexität der Komposition und des Programmes.⁷⁵ Die Deutungsversuche der Auftragsituation fielen bis dato in der Forschung sehr unterschiedlich aus: Auf der einen Seite stehen jene wenigen, die den Auftraggeber woanders als in der Mechelner Lukas-Gilde suchten oder zumindest hinter dem komplexen (ikonographischen) Programm einen anderen Entwerfer als Jan Gossaert oder die Mechelner Maler vermuteten.⁷⁶ Auf der anderen Seite findet man jene, die in der Auftragsvergabe von Seiten der Mechelner Malergilde an Gossaert den Versuch sahen, ein demonstratives Bestehen im Vergleich zur qualitativ hochwertigen höfischen Produktion zum Ausdruck zu bringen.⁷⁷ Die Mehrheit der ForscherInnen ging jedenfalls davon aus, dass Jan Gossaert im Auftrag der Malergilde in Mecheln seine erste Lukas-Madonna malte.⁷⁸

Wie Gossaerts Lukas-Madonna in die Prager Nationalgalerie gelangte, sei der Vollständigkeit halber noch angeführt: Erzherzog Matthias, seit 1578 Statthalter der Niederlande, konfiszierte im Jahr des Antritts seiner Regentschaft Güter der Grafschaft Flandern als Pfand für Geldanleihen, so auch das Altarbild der Mechelner Lukas-Gilde.⁷⁹ Entweder wurde die Tafel unter Erzherzog Matthias⁸⁰ oder schon einige Jahre davor⁸¹ oben beschnitten, in ihre heutige Form gebracht, mit einem neuen Rahmen versehen und vor allem durch Flügel, die Michiel Coxcie malte, ergänzt (Abb. 3). Erzherzog Matthias beließ den Altar jedenfalls bis April 1580 an seinem Ort, dann aber, in einer Zeit religiös-politischer Unruhen, veranlasste er einen Abtransport nach Linz, wo sich die Tafel ab 1581 befand.⁸² Anschließend kam der Altar nach Prag (kurz nach 1619),⁸³ wo er im kaiserlichen

⁷⁵ Mensger 2002, S. 68-69.

⁷⁶ Sterk denkt an Philipp von Burgund als Auftraggeber und Entwerfer des Programms, der das Bild dann der Mechelner Malergilde zum Geschenk gemacht haben soll. Sterk 1980, S. 108-110. – Siehe dagegen Mensger 2002, Anm. 39, S. 72. – Bruyn sieht als Programmterwerfer den Humanisten Hieronymus von Busleyden. Bruyn 1965, S. 464. – Siehe dagegen Mensger 2002, Anm. 40, S. 72.

⁷⁷ Mensger 2002, S. 70; Andratschke 2010, S. 50.

⁷⁸ Siehe dazu Andratschke 2010, Anm. 332-333, S. 50.

⁷⁹ Andratschke 2010, S. 54.

⁸⁰ Andratschke 2010, S. 54.

⁸¹ Mensger 2002, S. 62.

⁸² Mensger 2002, S. 62; Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 150.

⁸³ Kat. Slg. The National Gallery in Prague 1999, S. 74.

Kunst- und Schatzkammerinventar im Dezember 1621 nachweisbar ist.⁸⁴ Bis 1870 diente der Flügelaltar als Hochaltar des Prager Veitsdoms, dann wurde er als Dauerleihgabe des Domkapitels in die Prager Nationalgalerie (vormals Rudolphinum) überführt.⁸⁵

3.4 Ikonographische Tradition der Lukas-Madonnen

3.4.1 Hintergründe und Ausformung des Bildthemas

Eine Fülle an Legenden rankt sich um die Tätigkeit des Hl. Lukas als Maler, in deren Zentrum aber immer die Annahme steht, er solle ein Bild Christi nach der Auferstehung gemalt und die Gottesmutter portraitiert haben.⁸⁶ Für diese Vorstellung finden sich aber keine Quellen im Neuen Testament, wo Lukas nur als Verfasser seiner Version des Evangeliums und der Apostelgeschichte auftritt, und sein Beruf, der des Arztes, genannt wird (Kol 4,14). Von frühester Zeit an dürfte aber aufgefallen sein, dass nur Lukas die Geschehnisse, die auf die Geburt Christi vorbereiten, in ausführlicher Weise schilderte. Dieses „lukanische Sondergut“, in dem Maria eine ganz entscheidende Rolle spielt, veranlasste zu einer weiteren Erzählung, dass nämlich Maria persönlich dem Hl. Lukas den Anfang seines Evangeliums diktiert hätte. Dieses vertraute Verhältnis zur Gottesmutter mag auch der Grund für die Annahme gewesen sein, Lukas habe aus diesem Naheverhältnis heraus Maria portraitiert. Diesen Marienbildern, die von der Hand des Heiligen stammten oder, wie andere Legenden berichteten, zwar von Lukas begonnen, aber da er sich der Aufgabe nicht gewachsen sah, durch göttliches Zutun bzw. die Hand eines Engels vollendet wurden, diesen Bildern wurde dann auch große Kraft und damit Wundertätigkeit zugesprochen. Diese Überlieferungen gehen schon auf das 6. Jahrhundert zurück und entstanden vermutlich als Reaktion auf das Konzil von Ephesos des Jahres 431, bei dem mit der Feststellung der Gottesmutterchaft Mariens eben der Theotokos besondere Aufmerksamkeit zu Teil wurde.⁸⁷ Forciert aber wurde der Gedanke, dass der Hl. Lukas die Gottesmutter portraitiert habe, vor allem in Byzanz zur Zeit des Ikonoklasmus. Den Verteidigern religiöser Kunst dienten diese Legenden als Legitimation für die Darstellbarkeit des Göttlichen und

⁸⁴ Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 150.

⁸⁵ Kat. Slg. The National Gallery in Prague 1999, S. 74.

⁸⁶ Siehe für diese und die weiteren Ausführungen in diesem Unterkapitel Klein 1933, S. 7-35; Kraut 1986, S. 133-143; Belting 1990, S. 60-91 und S. 348-368; Borchert 1997, S. 61-87; Költsch 2000, S. 15-24, Kruse 2003, S. 231-236. – Zur Vertiefung siehe Bacci 1998 und Kat. Ausst. Museo Diocesano 2000.

⁸⁷ Asemissen/Schweikhart 1994, S. 37.

als eine Aufwertung des Mediums „Bild“ in Relation zum Medium „Schrift“, ein auch das Hochmittelalter bestimmender Gedanke.⁸⁸ Diese Legenden nützten den Ikonodulen vor allem aber auch zur Rechtfertigung schon vorhandener Marienikonen, bei denen die Gottesmutter mit dem Christusknaben, also dem eigentlich Göttlichen, zu sehen war. Damit war aber auch eine theologische Schwierigkeit in das Bildthema überhaupt eingedrungen, denn man konnte argumentieren, der Hl. Lukas habe realiter Christus nie persönlich und schon gar nicht als Kind in den Armen Mariens gesehen. Vielleicht lag, so könnte man vermuten, darin der Grund, dass es verhältnismäßig lange dauerte, bis Darstellungen des malenden Lukas mit den Darstellungen der Gottesmutter mit dem Christuskind in einem Bild vereint wurden, also in der Form, dass der/die BetrachterIn des Bildes dem Hl. Lukas zusehen konnte, wie dieser die vor ihm stehende/sitzende Mutter Gottes mit dem Jesusknaben betrachtete und von ihnen ein Bild malte. Es kam dazu erst im frühen 15. Jahrhundert, sofern man eine bis dato singuläre byzantinische Darstellung des 11. Jahrhunderts außer Acht lässt.⁸⁹ Darstellungen des malenden Lukas alleine, ohne „Modell“, gab es in Byzanz schon länger, wobei sich diese aus den Darstellungen des Hl. Lukas als Evangelist in antiker Schreiberpose entwickelten.⁹⁰ Dass sich diese Lukas-Ikonographie aber im Westen erst Mitte des 14. Jahrhunderts nachweisen lässt, ist auffällig. Das erste überlieferte Beispiel ließ sich in einer Miniatur aus dem Jahre 1368 finden, die auf den aus Brünn stammenden Johannes von Troppau zurückzuführen ist (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1182, fol. 91r, Abb. 4).⁹¹ Herauszustreichen ist, dass der Hl. Lukas eine Kreuzigung malt (eine Möglichkeit, die die Überlieferungen auch eröffnen), mehr aber noch, dass der Heilige von seinen Malutensilien umgeben in einem zeitgenössischen Ambiente wiedergegeben ist. Im Kontrast zu byzantinischen Darstellungen des Hl. Lukas fällt hier besonders auf, dass sich der „Maler“ geradezu in seinem „Atelier“ wiederfindet. Hier dürfte auch ein Zusammenhang zu den Malergilden bestehen, die sich seit dem späten 13. Jahrhundert bildeten, und diese Struktur der religiös und wirtschaftlich orientierten Zusammenschlüsse verbreitete sich dann von Italien ausgehend langsam über ganz Europa. Im Hl. Lukas fanden die Mitglieder der

⁸⁸ Kruse 2003, S. 234.

⁸⁹ Asemissen/Schweikhart 1994, S. 37-38.

⁹⁰ Klein 1933, S. 20-24.

⁹¹ Kruse 2003, S. 234.

Gilden ihren Patron und zugleich ihre Identifikationsfigur. Dementsprechend stellten ihn die Maler schon bald als einen der ihren, also als Maler in zeitgenössischem Gewand und Atelier dar, und gaben ihm die Gottesmutter mit dem Christuskind, während er diese malt, zur Seite. Diese sogenannten „Lukas-Madonnen“ wurden so im 15. und 16. Jahrhundert förmlich zu einem „Europaphänomen“, wobei sich dieses besonders in der Malerei der Niederlande zeigt, aber auch geschnitzte Lukas-Madonnen⁹² und die französische Buchmalerei⁹³ verdienen besondere Aufmerksamkeit. Gerade Letztere lieferte in der Miniatur des sogenannten „Bedford-Meisters“ (Walters Art Gallery, Baltimore, Ms. 281, fol. 17, Abb. 5), die um 1430-35 in Frankreich entstanden sein dürfte, das erste Beispiel der Darstellung des malenden Lukas mit der anwesenden Gottesmutter mit Christuskind, einer „Lukas-Madonna“, nördlich der Alpen.⁹⁴

3.4.2 Die niederländische Tradition der Lukasmadonnen bis Jan Gossaert

Zeitgleich zur französischen Buchmalerei, also um 1430,⁹⁵ könnte in den Niederlanden der Meister von Flémalle⁹⁶ bzw. sein Umfeld den Auftakt zum Bildthema gegeben haben, nahmen doch einige ForscherInnen, in der jüngeren Forschung allen voran Felix Thürlemann, an, eine verlorengegangene Lukas-Madonna des Meisters von Flémalle rekonstruieren zu können.⁹⁷ Die Verbreitung des Bildthemas lässt sich aber erst auf Rogier van der Weydens Bildschöpfung von 1435/1436 zurückführen (Boston, Abb. 12). Mit den beiden Namen, Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, lassen sich jedenfalls in der niederländischen Tradition auch zwei grundverschiedene Ausprägungen des Bildthemas der Lukas-Madonnen beschreiben. In der Nachfolge des von vielen angenommenen Urbilds des Meisters von Flémalle liegt jene Variante vor, bei der

⁹² Költzsch 2000, S. 46-50.

⁹³ Klein 1933, S. 64-68.

⁹⁴ Költzsch 2000, S. 56-57; Borchert 1997, S. 66.

⁹⁵ Thürlemann 1992, S. 556.

⁹⁶ Felix Thürlemann setzte einer langen Forschungstradition entsprechend den Meister von Flémalle mit Robert Campin gleich und sprach dabei über „ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin“ (Thürlemann 1992, S. 524), explizit sei aber auf die Problematik dieser Gleichsetzung Campin – Meister von Flémalle hingewiesen und dazu der Beitrag Jochen Sanders empfohlen (Sander 2008a). Da für Thürlemann in der Raumkonzeption des Mérode-Triptychons (New York, Abb. 8) für die verlorengegangene Lukas-Madonna ein Bezugspunkt vorlag (Thürlemann 1992, S. 555), im Mérode-Triptychon von der jüngeren Forschung aber eine Arbeit dreier Maler aus dem Umfeld des Meisters von Flémalle gesehen wird (Sander 2008b), sei im Folgenden mit aller Vorsicht vom Meister von Flémalle gesprochen.

⁹⁷ Thürlemann 1992; Borchert 1997; De Vos 1999, S. 202-203; Thürlemann 2002, S. 101-108; Kruse 2003, S. 237-238.

sich der Hl. Lukas an seine Staffelei gesetzt hat, um die Gottesmutter mit dem Christuskind zu malen. (Und auch ohne Urbild handelt es sich um einen eigenen Traditionsstrang in der niederländischen Malerei und über die Grenzen der Niederlande hinaus.) In Rogier van der Weydens Nachfolge spielt die Staffelei keine Rolle, sondern Lukas wird als Zeichner wiedergegeben, der Maria und das Jesuskind auf einem Blatt in der Regel mit dem Silberstift festhält.⁹⁸

Der Meister von Flémalle

Grete Ring hat im Jahr 1913 als erste im Zusammenhang mit einer Lukas-Madonna des Colijn de Coter (Vieure, Abb. 6), die in den Jahren um 1490 entstand,⁹⁹ im Sinne einer „freien Nachbildung“ auf eine mögliche verlorengegangene Vorlage des Meisters von Flémalle verwiesen.¹⁰⁰ Nahe an den/die BetrachterIn herangerückt erscheint links im Bild die Gottesmutter in einem tiefblauen Gewand mit dem nackten Christuskind auf ihrem Schoß, das mit einem Rosenkranz zu spielen scheint. Maria, das Haupt zur Hälfte mit ihrem blauen Schleier bedeckt und von einer großen Strahlengloriole hinterfangen, sitzt auf einer Bank vor einem offenen Kamin. In der rechten Hälfte sitzt in rotem Gewand der Hl. Lukas an seiner Staffelei, die sich zwischen den Figuren befindet, und malt mit dem Pinsel sein Gegenüber. Hinter der Staffelei hat sich der geflügelte Stier, das Symbol des Evangelisten Lukas, niedergelassen. Auf den Verfasser des Evangeliums weisen am rechten Bildrand hinter Lukas ein geöffnetes Buch und eine Schriftrolle hin. Die Stube, in der sich die Protagonisten befinden, öffnet sich nach hinten ins Freie. Dort, in einem von einer Zinnenmauer begrenzten Hof sitzt der Hl. Josef an seiner Werkbank und bohrt Löcher in ein Brett. Hinter der Mauer verliert sich der Blick in einer weiten Flusslandschaft. Colijn de Coter hat auf dem Saum des Gewandes Mariens signiert und die Stadt Brüssel namentlich angeführt, was in der Forschung zur Vermutung geführt hat, dass das Werk für die Brüsseler Malerzunft vorgesehen war.¹⁰¹ Für den Bereich der Niederlande liegt in Colijns Tafel auf jeden Fall das älteste Beispiel einer Lukas-Madonna mit dem malenden Lukas an der Staffelei vor.¹⁰² Da man in der

⁹⁸ Klein 1933, S. 36-68.

⁹⁹ Klein 1933, S. 40; Borchert 1997, S. 70.

¹⁰⁰ Ring 1913, Anm. 1, S. 105.

¹⁰¹ Andratschke 2010, S. 55 und 61.

¹⁰² Klein 1933, S. 40.

älteren Forschung in Colijn de Coter einen „gedankenarmen Kompilator“¹⁰³ bzw. einen, wie es Panofsky formulierte, „großen Schmarotzer älterer Kunst“¹⁰⁴ sah, war man sich sicher, dass Colijn eine ältere Komposition eines innovativen Künstlers aufgegriffen haben musste. Aber auch die jüngere Forschung ist davon überzeugt, dass es sich bei Colijns Lukas-Madonna um das Verarbeiten einer älteren Tradition handelt.¹⁰⁵ In der wenig raumgreifenden Figurenauffassung und dem dichten Nebeneinander der Vordergrundfiguren, liegt ein Archaismus um 1500 vor, der auf den Stil des Meisters von Flémalle zurückgreift.¹⁰⁶ In dem Kamin mit einer oben angebrachten Statue und einem Kerzenhalter besteht ein motivischer Bezug zum Barbara-Flügel des *Werl-Altars* (1438, Madrid, Abb. 7), im Konkavspiegel, der sich bei Colijn in der rechten oberen Bildecke oberhalb des aufgeschlagenen Buches befindet, ein Bezug zum Stifter-Flügel desselben Altars (ebenfalls Madrid, Abb. 7), wobei in der Forschung Unsicherheit darüber besteht, ob die Flügel des *Werl-Altars* dem Meister von Flémalle zuzuschreiben seien oder der Werkstatt des Rogier van der Weyden.¹⁰⁷ Auch im Falle des *Mérode-Triptychons* (Mitteltafel um 1430, New York, Abb. 8) ist sich die Forschung uneins darüber, ob es sich um ein eigenhändiges Werk des Meisters von Flémalle, oder um eine Arbeit dreier Maler im Umkreis dieses Künstlers handelt.¹⁰⁸ Im Löcher bohrenden Hl. Josef in Colijn de Coters Lukas-Madonna scheint der Bezug zum rechten Flügel des *Mérode-Triptychons* aber gegeben.¹⁰⁹ Ausgehend von dieser und weiteren Beobachtungen¹¹⁰ befragte die Forschung der vergangenen hundert Jahre Colijns Werk dahingehend, wie unmittelbar abhängig die Komposition von jener angenommenen Lukas-Madonna des Meisters von Flémalle sei. Von einer direkten Wiedergabe eines Flémaller Urbildes im Sinne einer Kopie gingen unter anderem Erwin Panofsky (1953) und Gisela Kraut (1986) aus,¹¹¹ Jean Rivière hingegen meldete Zweifel an der Vorstellung einer direkten Kopie an, räumte aber

¹⁰³ Klein 1933, S. 40.

¹⁰⁴ Panofsky 2006, S. 175.

¹⁰⁵ Borchert 1997, S. 68-75.

¹⁰⁶ Borchert 1997, S. 70-71.

¹⁰⁷ Kemperdick 2008 (siehe den darin angeführten Forschungsstand).

¹⁰⁸ Sander 2008b (siehe den darin angeführten Forschungsstand).

¹⁰⁹ Borchert 1997, S. 71.

¹¹⁰ Siehe weiterführend Kraut 1986, S. 27-35, Andratschke 2010, S. 55-72.

¹¹¹ Panofsky 1953, S. 254; Kraut 1986, S. 27.

ein, dass sich Colijn wohl an einem Urbild des Meisters von Flémalle orientiert habe.¹¹²

Einen neuen Forschungsansatz in der Frage nach einer Flémaller Lukas-Madonna lieferte Felix Thürlemann im Jahr 1992 mit seinem Aufsatz „Das Lukas-Triptychon in Stolzenhain“.¹¹³ In der evangelischen Pfarrkirche in Stolzenhain in Sachsen befindet sich ein Triptychon aus der Werkstatt des westfälischen Meisters Derick Baegert mit einer Lukas-Madonna des Typs des Hl. Lukas an der Staffelei auf der Mitteltafel (um 1470, Abb. 9). Vom Original des Derick Baegert hat sich nur die vom Meister signierte Mitteltafel erhalten (Münster, Abb. 10), die um 1470 datiert wird. Auf beiden Tafeln sitzt die Gottesmutter in rotem Gewand, die das nackte Christuskind auf ihrem Schoß hält, unmittelbar im linken Bildvordergrund auf dem Boden, womit der Typus einer Maria humilitas vorliegt, der die Demutshaltung Mariens zum Ausdruck bringt. In der rechten Bildhälfte, leicht zurückversetzt, sitzt der Hl. Lukas die Gottesmutter mit dem Christuskind malend an seiner Staffelei, die rechts der Mittelachse zwischen Maria und Lukas positioniert ist. Hinter Lukas, am rechten Bildrand, ist sein Symboltier, der Stier, zu sehen. Maria mit dem Kind und Lukas befinden sich in einem Innenraum, der sich rechts im Hintergrund in einem weiteren Raum fortsetzt, wo in rotem Gewand der Hl. Josef lesend zu sehen ist, und links ein Engel steht, der dabei ist, die Pigmente für Lukas zu reiben. Hinter Maria geht der Innenraum, nur getrennt durch eine Schwelle und eine eingestellte Säule in eine Loggia über, die sich ihrerseits zu einem städtischen Hauptplatz mit einem großen Brunnen hin öffnet. Die Loggia sowie die Stadt, die in eine Landschaft ausläuft, wird im linken Flügel des *Stolzenhainer Triptychons* fortgesetzt, wo ein bartloser junger Mann schreibend an einem Pult im Vordergrund zu sehen ist (der Prophet Daniel¹¹⁴ oder der ebenfalls alttestamentliche Tobias¹¹⁵). Auf dem rechten Flügel setzt sich hingegen der Innenraum der Mitteltafel fort, der nach hinten hin in einen Straßenzug übergeht. Hier ist im Vordergrund der Hl. Josef an einem Hackstock zu sehen. Er, am rechten Bildrand des Flügels, ist dabei mit einer Axt einen Stock zu bearbeiten, der Christusknabe in blauem Gewand steht links und reicht Josef eine Messlatte.

¹¹² Rivière 1987, S. 27-33. – Eine von Rivière darin vorgeschlagene Rekonstruktion einer Lukas-Madonna des Robert Campin erscheint aber zu spekulativ und wenig überzeugend.

¹¹³ Thürlemann 1992. – Mit nur geringfügigen Änderungen nochmals: Thürlemann 2002, S. 101-108.

¹¹⁴ Thürlemann 1992, S. 534.

¹¹⁵ Thürlemann 2002, S. 102.

Die Messlatte, die der Knabe in Händen hält, ist ganz im Vordergrund nahe an einen Krug, der auf einem Schemel steht, herangeführt. Thürlemann sah darin einen Weinkrug und damit einen Hinweis auf die Eucharistie, in den drei Füßen des Schemels wiederum ein trinitarisches Symbol. Mit dem Hinweis auf den herrschaftlich sakralen Charakter der Architektur auf dem linken Flügel und hinter Maria auf der Mitteltafel, und dem bürgerlich-profanen Charakter hinter Lukas und im rechten Flügel, deutete nun Thürlemann das ganze Triptychon als eine Abfolge der Heilsgeschichte. Im rechten Flügel sah er das Alte Testament mit dem schreibenden Propheten vertreten, auf der Mitteltafel dann den menschengewordenen Sohn Gottes auf dem Schoß der Mutter, die beide von Lukas für die Nachwelt festgehalten werden. Für die Nachwelt im Sinne der Präsenz Christi in der Eucharistie stünde dann der rechte Flügel. Der Zweierhythmus in der Charakterisierung der räumlichen Ambiente sei verbunden mit einem Dreierhythmus der Bildaussage.¹¹⁶ Abseits von motivischen Bezügen auf das Repertoire des Meisters von Flémalle (zum Beispiel der Drillbohrer, die Trippenschuhe und der dreibeiniger Hocker auf dem Josefsflügel)¹¹⁷ und dem flémallesken Reichtum in der Wiedergabe der Details des Alltags sah Thürlemann gerade in dem „Zusammenspiel verschiedener räumlicher Register“ und der komplexen Raumkomposition im Dienste der theologischen Bildaussage einen Beweis dafür, dass im *Stolzenhainer Triptychen* eine Kopie des Flémaller Urbilds vorliege.¹¹⁸ Mit Blick auf die Komplexität der Komposition reihte Thürlemann das Flémaller Urbild nach dem *Mérode-Triptychon* und vor den Flügeln des *Werl-Altars* in das Œuvre des Meisters von Flémalle ein (unter der Annahme, in beiden Werken Schöpfungen des Meisters von Flémalle zu haben – zu der Zuschreibungsproblematik siehe weiter oben) und kam zu einer Datierung des Urbildes in die Zeit um 1430.¹¹⁹

Till Borchert, die Überlegungen Thürlemanns kennend, hielt dagegen, dass gerade die Souveränität, die Derick Baegert bei der Lösung räumlicher Probleme zu Tage legt, ein Argument dagegen sei, im *Stolzenhainer Triptychon* eine Kopie nach dem Meister von Flémalle zu sehen. Im Gegensatz zu Colijn de Coters Lukas-Madonna, wo zum Beispiel die Staffelei so zwischen Lukas und Maria steht,

¹¹⁶ Thürlemann 2002, S. 108.

¹¹⁷ Thürlemann 1992, S. 532.

¹¹⁸ Thürlemann 2002, S. 103-106.

¹¹⁹ Thürlemann 1992, S. 555-556.

dass sie den Blick des Malers zur Gottesmutter hin verstellt, hat Baegert die Staffelei nach hinten versetzt und dadurch eine Klärung des Raumgefüges herbeigeführt. In der Unbedarftheit räumlicher Auffassung stehe damit Colijn in größerer Nähe zu den Werken des Meisters von Flémalle, als dies bei Baegert der Fall sei.¹²⁰ Worin sich, so Borchert, Colijn de Coter zum Beispiel mit Sicherheit auf ein Flémaller Urbild bezöge, das sei im Motiv des Spiegels. Eine Qualität des Meisters von Flémalle sei nämlich, diesen Gegenstand der Alltagswelt nicht nur in christlichem Sinne deutbar zu machen, wo mit Bezug auf das Buch der Weisheit (Weish 7,26) der Spiegel als „speculum sine macula“ zum Symbol der Jungfräulichkeit Mariens wird, sondern im Zusammenhang einer Lukas-Madonna, also eines Berufsbild der Maler, im Spiegel auch eine Anspielung auf die Malerei als solche zu zeigen, nämlich als Zeichen des Paragone, des Wettstreits zwischen Malerei und Skulptur, in dem die Malerei durch mimetische Fähigkeiten (wie eine empirische Perspektive oder die Fähigkeit, Figuren von vorne und hinten zeigen zu können) zu bestehen versucht.¹²¹ Gerade darin sah Borchert auch einen Beweis dafür, eine Lukas-Madonna des Meisters von Flémalle voraussetzen zu müssen, und in Colijn de Coters Lukas-Madonna nicht nur eine Kombination flémallesker Motive vorliegend zu haben.¹²²

Schon Dorothee Klein wies 1933 aber auf die Möglichkeit hin, dass der an der Staffelei malende Lukas in der niederländischen Tafelmalerei auch unabhängig von einem Flémaller Urbild hätte aufkommen können.¹²³ Auf diese Möglichkeit berief sich jüngst Claudia Andratschke, der zufolge Colijn de Coter „aus verschiedenen Bildmedien und Vorlagen auswählen und die zunehmend populär werdende Auffassung des Malers an der Staffelei mit Zitaten der altniederländischen bzw. Flémaller Malerei anreichern“ hätte können.¹²⁴

Eine letzte Hypothese zum Flémaller Urbild darf nicht unerwähnt bleiben: Dirk De Vos sah in der *Salting-Madonna* aus dem Umkreis des Meisters von Flémalle (um 1438¹²⁵, London, Abb. 11) ein direktes Vorbild für die Madonna in Rogier van der Weydens Lukas-Madonna (Abb. 12.) Nicht nur der Typus der Maria lactans findet sich bei Rogier wieder, sondern auch die stilistische Abhängigkeit von der *Salting-*

¹²⁰ Borchert 1997, S. 69-73.

¹²¹ Borchert 1997, S. 73-75.

¹²² Borchert 1997, S. 69-73.

¹²³ Klein 1933, S. 43.

¹²⁴ Andratschke 2010, S. 72. – Siehe auch White 1997, S. 40, der in diesem Sinne von einem „pastiche of Campinesque elements“ spricht.

¹²⁵ Kemperdick 1997, S. 66.

Madonna ist gegeben – in der Betonung von Stofflichkeit und Volumina, im ausladenden Faltenwurf und der kräftigen ovalen Gesichtsform.¹²⁶ Dass Rogier genau diesen Madonnentypus mit seinen stilistischen Eigenarten aufgegriffen hat, mache es möglich, sich in der oben und rechts stark beschnittenen *Salting-Madonna* rechts der Maria einen Lukas an der Staffelei vorzustellen. Die ursprüngliche, aber verlorene Lukas-Madonna des Meisters von Flémalle gleiche dann in starkem Maße der *Salting-Madonna* ergänzt durch einen malenden Lukas.¹²⁷ Die Abhängigkeiten Rogiers Lukas-Madonna von einem Flémaller Urbild seinen im Folgenden noch zu erläutern.

Rogier van der Weyden

Weiter Konsens besteht in der Forschung, unter den vier überlieferten Fassungen in der Lukas-Madonna in Boston Rogier van der Weydens Original sehen und es mit 1435/1436 datieren zu können (Abb. 12).¹²⁸ Die Tafel zeigt im Vordergrund links die Gottesmutter auf einer niedrigen Holzbank sitzend, dem nackten Christuskind die Brust reichend. Links hinter ihr wird sie von einem Baldachin aus reichem gold-rotem Brokatstoff hinterfangen. Rechts im Vordergrund auf einem grünen Polster kniend ist der Hl. Lukas in einem aufwendigen roten Gewand und mit einer Kappe auf dem Kopf wiedergegeben. Mit leerem Blick Maria zugewandt, hält er in seiner Rechten einen Silberstift und in der Linken ein Blatt Papier, wo die Zeichnung eines Brustbilds Mariens mit dem Kind gut sichtbar ist. Am rechten Bildrand in einem schmalen Ausschnitt bekommt man in einem separaten Raum die Bücher und das Symbol des Evangelisten, den Stier, zu sehen. Das überwölbte Interieur, in dem sich Maria mit dem Kind und der Hl. Lukas befinden, öffnet sich loggiaartig mit zwei eingestellten Säulen rückwärts in einen begrüntem, durch eine Zinnenmauer zum Mittelgrund hin begrenzten Vorplatz. Dort stehen zentral im Bild zwischen Mariens Kopf und dem Zeichenblatt des Hl. Lukas eine Frau und ein Mann, die dem/der BetrachterIn abgewandt über die Mauer hinweg auf die weite Flusslandschaft des Hintergrundes hinabblicken. Gerade die Konstruktion des Raumes mit dem Innenraum im Vordergrund, dem Durchblick durch eine dreigeteilte Loggia auf zwei abgewandte, zentral positionierte

¹²⁶ Siehe dagegen Kemperdick 1997, S. 66.

¹²⁷ De Vos 1999, S. 202-203.

¹²⁸ Andratschke 2010, S. 14. – Siehe dagegen in der jüngeren Forschungsgeschichte einzig Rivière 1987, S. 40-41.

Nebenfiguren macht die Abhängigkeit Rogiers *Lukas-Madonna* von Jan van Eycks *Rolin-Madonna* (um 1434,¹²⁹ Paris, Abb. 13) deutlich. Bei Jan van Eyck aber kniet links im Bildvordergrund an einem Betstuhl der Auftraggeber des Werkes, Kanzler Rolin, dem rechts im Bild in voluminös durchgeformtem, rotem Gewand die Gottesmutter das segnende Christuskind präsentiert. Über Mariens Haupt hält ein Engel die Krone der Gottesmutter. Abseits der Raumkonstruktion hat Rogier vor allem auch die Farbverteilung der *Rolin-Madonna* übernommen: Die Figuren rechts im Vordergrund tragen rote Gewänder, jene links sind in dunklen Farben gehalten. Auch ist der ins Leere laufende Blick des Hl. Lukas und des Kanzlers Rolin von ähnlichem Charakter.

Till Borchert nahm die Art der Abhängigkeit Rogiers in seiner *Lukas-Madonna* von der Eyckschen Komposition der *Rolin-Madonna* näher in Augenschein und kam zu dem Schluss, dass Rogier „Korrekturen“ an der Auffassung van Eycks durchführte und damit bewusst einen künstlerischen Wettbewerb einging: Durch den vergleichsweise niedrigen Betrachterstandpunkt bei van Eyck würde es zu einer wenig plausiblen Kontinuität des Vordergrunds zum Hintergrund kommen. Rogier hingegen hob den Betrachterstandpunkt an und erzielte dadurch eine kohärentere Raumkontinuität, was auch durch die Fortsetzung der Gebäude linker Hand über dem Kopf Mariens bewirkt werde.¹³⁰ Im Sinne eines produktiven Umgangs mit dem Vorbild sei auch eine Infrarot-Licht-Untersuchung der Rogierschen *Lukas-Madonna* angeführt, die zu Tage brachte, dass Rogier zuerst einen den Baldachin haltenden Engel über Maria (ähnlich dem die Krone haltenden Engel in der *Rolin-Madonna*) angelegt hatte, dann aber auf die Ausführung des Engels verzichtete.¹³¹ Da Till Borchert von der Annahme einer verlorenen Flémaller *Lukas-Madonna*, die sich in einer Kopie Colijn de Coters erhalten hat, ausging, musste er auch dieses Verhältnis, wie sich also Rogier zu der Schöpfung seines Lehrers, dem Meister von Flémalle, verhielt, beschreiben: Rogier habe eine „strategy of pictorial dissociation that intentionally abandoned everything from its competitor but the subject“ angewandt, habe Rogier also im Sinne einer Herausforderung seines Lehrers alles, was das Vorbild seines Lehrers auszeichnete, bewusst eliminiert. Durch den Verzicht auf die Staffelei und die Malutensilien, aber auch auf eine Fülle symbolisch gemeinter Alltagsgegenstände, habe er den Blick auf das Malen

¹²⁹ De Vos 1999, S. 203.

¹³⁰ Borchert 1997, S. 77-78.

¹³¹ Faries 1997, S. 91-92.

als eine manuelle Arbeit hin zum Malen als kontemplativ-intellektuellen Akt gewandt. Rogier zeige vielmehr nun, dass die malerische Arbeit auf einer initialen Inspiration (der ephemeren Erscheinung Mariens mit dem Christuskind, die vom Maler kontemplativ, mit Blick ins Leere, geschaut wird) beruhe, zugleich aber konkrete technische Fähigkeiten vorausgesetzt werden müssten, daher das Zeichnen mit dem Silberstift, das exaktes Arbeiten voraussetze, da keine Korrektur bei dieser Technik möglich sei.¹³² Das Problem der Theorie Borcherts liegt auf der Hand: Wenn sich Rogier von allem, was sein Lehrer, der Meister von Flémalle, in seiner Lukas-Madonna konzipiert hatte und aussagen wollte, abgewandt hatte, dann könne man ebenso annehmen, bei Rogier handle es sich um eine Neuschöpfung in Auseinandersetzung mit Van Eycks Rolin-Madonna, aber ohne die Existenz einer Flémaller Lukas-Madonna voraussetzen zu müssen.¹³³ Zu Borchert sei kritisch angemerkt, dass er an keiner Stelle anführte, dass sich in Colijn de Coters Lukas-Madonna (Abb. 6) Elemente aus Rogiers Werk identifizieren lassen. De Vos wies zu Recht darauf hin, dass Colijn im roten Gewand des Lukas den Rogierschen Lukas aufgreife, ebenso bei der Handhaltung, wie Lukas den Stift bzw. bei Colijn den Pinsel führt, dann bei der Zinnenmauer und der weiten Flusslandschaft im Hintergrund. Nicht zuletzt sei das Bildformat bei Rogier und Colijn nahezu identisch.¹³⁴

In der Nachfolge Rogier van der Weydens

In Colijn de Coters Lukas-Madonna, wo sich Elemente der Rogierschen Fassung des Bildthemas wiederfinden, haben wir somit nur eines einer ganzen Fülle an Beispielen, wo in niederländischen Lukas-Madonnen des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts auf Rogiers Vorbild zurückgegriffen wurde. Wie sich die Künstler auf

¹³² Borchert 1997, S. 73-77.

¹³³ Siehe dazu Thürlemann 1992, S. 557, der ebenfalls die Rogiersche Lukas-Madonna als ein Ergebnis eines bewussten Sich-Absetzens von der Auffassung seines Lehrers, des Meisters von Flémalle, und dessen Lukas-Madonna annahm. Das Urbild sah Thürlemann, wie oben ausgeführt, aber nicht in einer Kopie des Colijn de Coter, sondern beim *Stolzenhainer-Triptychon* der Werkstatt des Derick Baegert. Die Bezugnahme Rogiers auf das Flémaller Vorbild konnte Thürlemann nur sehr allgemein beschreiben: Er führte die Grunddisposition der Figuren im Vordergrund mit Maria linker Hand und dem Hl. Lukas rechts an, weiters die halbsitzende Haltung des Kindes auf einer weißen Windel, die fezartige Kappe und der abgelegte Chaperon des Hl. Lukas und die Kammer im Hintergrund rechts. Das Hauptargument seiner Annahme, man könne im *Stolzenhainer-Triptychon* anhand der komplexen Raumauffassung und vieler symbolisch deutbarer Gegenstände zum Zweck einer theologischen Aussage die Kopie nach dem Flémaller Urbild erkennen, führt ebenfalls wie bei Borchert zum Problem, dass Rogier genau das Charakteristische der Flémaller Komposition weggelassen habe, und zur Frage, ob dann die Annahme einer vorbildhaften Lukas-Madonna des Meisters von Flémalle eine Notwendigkeit darstelle.

¹³⁴ De Vos 1999, S. 202.

Rogiers Vorbild bezogen, konnte sehr unterschiedlich ausfallen – im Sinne strenger Kopien (in den 1480ern, München; um 1500, St. Petersburg und Brügge), leicht oder stärker abgewandelter Varianten (Nachfolge des Dieric Bouts, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Abb. 14), oder nur in Zitat von Rogierscher Motive, wie bei Colijn de Coter. Über die Vielfalt der Rogier-Nachfolge bot Claudia Andratschke zuletzt einen detaillierten Überblick. Sie stellte auch deutlich heraus, dass die intensive Auseinandersetzung mit Rogiers Lukas-Madonna ein Phänomen erst ab der Zeit um 1470/1480 gewesen sei, also nach dem Tod Rogier van der Weydens 1464. Sie begründete dies damit, dass die Kapellen bzw. Altäre der Malergilden schon ausgestattet gewesen seien, oder, da die Maler mit anderen Berufsgruppen in einer Gilde vereint waren, sich keine Gelegenheit für eine Lukas-Madonna als „zünftisches Identifikationsbild“ geboten hätte. Ein Hauptgrund hätte aber darin bestanden, dass ab dem Jahr 1468 von den niederländischen Malergilden ein jährliches Treffen ihrer Mitglieder, nämlich am Sonntag nach dem Fest des Hl. Lukas (18. Oktober), eingeführt wurde. Mit dieser gesteigerten Vernetzung und einem intensivierten künstlerischen Austausch der Maler im überregionalen Sinne, wurde die Rogiersche Lukas-Madonna, ein Werk von hoher Qualität, ein solches „zünftisches Identifikationsbild“.¹³⁵ Dass es sich bei Rogiers Lukas-Madonna um einen öffentlich zugänglichen Altar (in der Sainte-Gudule-Kirche) der Malergilder der Stadt Brüssel, die sich stark dafür eingesetzt hatte, dass für Rogier um 1435 das Amt des Stadtmalers geschaffen wurde, handeln könnte, ist eine überzeugende Annahme.¹³⁶

Hugo van der Goes

An der ersten Malerversammlung dieser Art im Jahr 1468 in Gent war Hugo van der Goes in seiner Funktion als Geschworener der Genter Malergilde maßgeblich an der Organisation beteiligt. Ihm kann die nur mehr als Fragment erhaltene Lukas-Madonna, die sich heute in Lissabon befindet und um 1480 datiert wird, zugeschrieben werden (Abb. 15).¹³⁷ Auf der stark beschnittenen Tafel kniet auf einem grünen Kissen im Vordergrund nach rechts gewandt der Hl. Lukas in rotem Gewand mit roter Kappe, und über seine linke Schulter fällt ein weiter blauer

¹³⁵ Andratschke 2010, S. 25-39.

¹³⁶ Andratschke 2010, S. 21-25.

¹³⁷ Für die komplexe Frage der Zuschreibung und Datierung siehe Sander 1992, S. 113-119 und S. 124.

Überwurf. Dass sich der Kniende in Richtung einer Gottesmutter und einem Christuskind, die auf einer extra Tafel gemalt waren, gewandt hatte, also zu einem verlorengegangenen Flügel eines Diptychons oder Triptychons, davon ging die Forschung aus.¹³⁸ In seiner Linken hält Lukas ein Buch als Unterlage für ein Blatt, auf dem er, für die BetrachterInnen nicht einsehbar, mit Silberstift eine Zeichnung anfertigt. Weitere Zeichenutensilien liegen deutlich sichtbar ganz im Bildvordergrund dem Hl. Lukas zu Füßen: Ein Messer zum Spitzen des daneben liegenden Kohlestiftes, mit dem die erste Zeichnung angelegt wird, und zum Auswischen und Verbessern der ersten Anlage in Kohle eine Vogelfeder. Mit dem Silberstift wird in Folge die Zeichnung finalisiert, Korrekturen sind dabei kaum mehr möglich. Diese Utensilien entsprechen gängiger Praxis bei der Anfertigung von Silberstiftzeichnungen, wie sie auch von Cennio Cennini in seinem „Libro dell’arte“ beschrieben wurde.¹³⁹ Laut Eric White setze sich diese Demonstration einer richtigen Arbeitsweise beim Malen, die Hugo van der Goes seinen Malerkollegen vor Augen stellt, auch in den dargestellten Gegenständen fort, die sich hinter Lukas befinden.¹⁴⁰ Im Hintergrund des Innenraums, in dem der Heilige kniet, und wo linker Hand ein Fenster zu sehen ist, kann man eine Staffelei, darauf eine schon zum Malen präparierte Tafel und eine Palette sehen. Rechts der Staffelei befindet sich ein Regal, auf dem ein Ledersack zum Aufbewahren der Pigmente, ein Tonkrug für das Bindemittel Öl und eine Muschel als Mischgefäß erkennbar sind. White betonte auch, dass die Staffelei rechts des Fensters extra so positioniert sei, dass das Licht beim Malen gut von links einfallen könne.¹⁴¹ Dort vor dem Fenster, links des Hl. Lukas, steht auch der Schemel des Malers, hinter dem das Symboltier zu sehen ist. Auf diese Rolle, neben jener des Malers, weist auch ein vor dem Regal abgestelltes Buch hin, und auch jenes, das Lukas als Zeichenunterlage verwendet. Abseits einer Illustration des technischen Standards in Malergilden würde sich in Hugo van der Goes’ Lukas-Darstellung aber noch etwas anderes ablesen lassen, so White. Er sah darin eine „Synthese“ in jener Art, wie schon Rogier in seiner Lukas-Madonna zwei Vorbilder zusammengeführt

¹³⁸ Sander 1992; Andratschke 2010, S. 35.

¹³⁹ White 1997, S. 42-43; Kat. Ausst. Rubenshaus 2002, S. 11.

¹⁴⁰ White 1997, S. 43. – In einer Brüsseler Tapisserie des frühen 16. Jahrhunderts, in der die Rogiersche Lukas-Madonna seitenverkehrt wiedergegeben wird, findet sich auch eine Anreicherung durch Alltagsgegenstände, allerdings nicht, um Lukas als Maler mit seinen Utensilien deutlicher zu charakterisieren, sondern um mit unter anderem hinzugefügtem Nähkorb und geöffnetem Buch den Bereich Mariens als Wohnstube zu kennzeichnen (Louvre, Abb. 16).

¹⁴¹ White 1997, S. 43.

hätte, nämlich ein angenommenes Vorbild des Meisters von Flémalle und die *Rolin-Madonna* Jan van Eycks. So stelle sich nun Hugo seinerseits in die Tradition einer anpassenden Nachahmung („assimilative imitation“)¹⁴², wodurch Hugo seinen Malerkollegen den kreativen Wert im Imitieren der besten Modelle hätte zeigen können. In seinem Fall aber würde er Rogiers Lukas-Madonna frei imitieren und zugleich malerisch eine Kritik an Rogier formulieren. Indem Hugo das Ambiente eines Ateliers mit allen notwendigen Malutensilien in die Thematik der Lukas-Madonna hereinholte, zeigte er die Notwendigkeit technischer Kenntnisse und Qualität im eigenen Berufsbild, und durch das Aufgreifen des Rogierschen Vorbilds werde zugleich die Notwendigkeit deutlich, kreativ mit der Tradition umzugehen. White berief sich in seiner Argumentation auf Verträge des 15. Jahrhunderts, in denen explizit vereinbart wurde, dass Künstler sowohl an bestimmten technischen Qualitäten in ihrem eigenen Œuvre anschließen, als auch an ihren Prototypen festhalten sollten. Die AuftraggeberInnen kannten also die Möglichkeit, vertraglich zu vereinbaren, dass sich der Künstler an der Qualität eines bestimmten Bildes bzw. an einem bestimmten Bild selbst zu orientieren habe.¹⁴³ Unklar in Whites Überlegungen bleibt aber die Frage nach einer Flémaller Lukas-Madonna: Für seine These, Rogier habe seinerseits eine Synthese zweier Vorbilder vollzogen, brauchte White die Annahme eines solchen Urbilds, ob Hugo aber eine Synthese aus einem Flémaller Bild und jenem Rogiers gemacht habe oder der erste sei, der Lukas im Ambiente einer Werkstatt gezeigt habe, lässt White offen.¹⁴⁴ Vielleicht liegt aber gerade darin, so muss man einräumen, eine Stärke in den Überlegungen Whites, denn auch wenn kein Flémaller Urbild angenommen werden kann, also die Theorie „synthetischen“ Vorgehens wegfällt, so bleibt doch die Intention Hugos bestehen, einen kreativen Umgang mit der Tradition und zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit ihr zu demonstrieren.

¹⁴² White 1997, S. 43.

¹⁴³ White 1997, S. 43-44. – Zum Thema der Verträge mit Künstlern im 15. Jahrhundert siehe vor allem Campbell 1976. – Für den von White 1997, S. 43, angesprochenen Vertrag siehe Campbell 1976, S. 193.

¹⁴⁴ White 1997, S. 44.

4 MOMENTE KREATIVER REZEPTION

Mit Blick auf die niederländische Tradition der Lukas-Madonnen im 15. Jahrhundert und im Speziellen auf die Rezeption der Variante Rogier van der Weydens (Abb. 12), sei im Folgenden Jan Gossaerts Prager Lukas-Madonna (Abb. 1) genauer beleuchtet.

Schon Achille Segard verwies 1924 darauf, dass im Gegensatz zum neuartigen Charakter der Architektur die Figuren von Maria und Lukas im Vordergrund zwei „personnages archaisants“ seien. Die Art des Faltenwurfs im Gewand Mariens schien ihm zurückführbar zu sein bis auf den Meister von Flémalle und Jan van Eyck.¹⁴⁵ Dem stimmte Dorothee Klein 1933 zu und sprach ihrerseits von einem „betonten Archaisieren in der Formgebung der Figuren“, erklärbar „aus einer bewusst engen Anlehnung an das ikonographische Vorbild der Scene, eben an Rogers Lukas-Madonna“.¹⁴⁶ Das Vorbild für Gossaerts Gottesmutter mit der hockenden Stellung und den brüchig, breitaufliegenden Gewandfalten und für das Motiv der zum Stillen entblößten Brust sah sie in Rogiers Auffassung seiner Lukas-Madonna, so auch die Abhängigkeit des Hl. Lukas mit seinem altertümlichen Gewand, seinem breiten Mantel und der Kappe. Andererseits war für Klein auch der Blick Gossaerts auf den anderen Traditionsstrang, nämlich dem Typus der Lukas-Madonna mit dem Maler an der Staffelei, deutlich erkennbar, wenn der zeichnende Lukas nun statt zu knien sitzend dargestellt wird. Auch die detaillierte Wiedergabe seiner Utensilien (der ornamentierte Zeichenstift, die Feder zum Auswischen und die beiden gespitzten Kohlestückchen) würden zeigen, dass sich Gossaert auch dabei an den Werken des malenden Lukas an der Staffelei orientierte, in denen detaillierte Schilderungen des Atelieralltags häufig zu finden gewesen seien.¹⁴⁷ Damit hielt Klein die wesentlichen Bezüge auf die beiden Traditionsstränge des 15. Jahrhunderts fest, die Forschung nach ihr ergänzte nur mit der Beobachtung, dass auch der sich zwischen Maria und Lukas nach hinten hin öffnende Raum, der auf zwei weiter hinten liegende Figuren weist, in der Rogierschen Lukas-Madonna schon angelegt sei,¹⁴⁸ und versuchte bei Gossaerts Marientypus im Bildvordergrund die Vorbilder zu spezifizieren.

¹⁴⁵ Segard 1924, S. 45-46.

¹⁴⁶ Klein 1933, S. 48.

¹⁴⁷ Klein 1933, S. 48.

¹⁴⁸ Kat. Ausst. Musée Boymans-van Beuningen/Musée communal Groeninge 1965, S. 87.

4.1 Die Gottesmutter mit dem Christuskind im Bildvordergrund

Die Abhängigkeit der Gossaertschen Madonna von jener Rogier van der Weydens, die Dorothee Klein feststellte, muss differenzierter betrachtet werden: Was den Typus der *Maria lactans* betrifft, so kann Rogier sehr wohl das Vorbild gewesen sein. Auch im Sichtbarmachen des weißen Untergewandes, das um die Brust Mariens gelegt ist und den Hals Mariens frei lässt, und das sich ebenso wie die weiße Windel unter dem Christuskind stark vom Blau des Obergewandes abhebt, ist eine solche Orientierung an Rogier denkbar, so auch beim ovalen Gesicht mit hohem Haaransatz, den gesenkten Augen und dem Mittelscheitel der Haare. Im Unterschied zu Rogier führt Gossaert aber das Motiv der Rose ein, die Maria mit elegant gespreizten Fingern im Begriff ist, ihrem Sohn zu überreichen. Auch sind die komplett zum/zur BetrachterIn gedrehte, also frontal zu sehende Madonna und der Stil in der Körper-Gewand-Wiedergabe nicht mit Rogiers Lukas-Madonna zu erklären. Bei Rogier verhüllen die Gewandmassen den Körper Mariens, Gliedmaßen sind unter dem Stoff kaum auszumachen. Die Falten und der Saum des Gewandes bei Rogier können ausschwingen, nur wenige Brüche in den Falten sind zu sehen, und bei Weitem nicht so deutliche Lichthöhungen wie bei Gossaert. Bei der Prager Madonna sind unter dem Gewand die Beine und die Knie deutlich ausmachbar, was durch das Aufhellen des Blaus und den sich daraus ergebenden Lichthöhungen bewirkt wird. Auch das weit um Maria auf dem Boden aufliegende Gewand zeigt im häufigen Bruch der Röhrenfalten des Gewandes den starken Kontrast zwischen Lichthöhungen und abgedunkelten Bereichen. So begann die Forschung mit Cornelius Müller Hofstede (1969), andere Vorbilder für Gossaerts Maria zu identifizieren. Müller Hofstede führte drei mögliche Vorbilder, allesamt Kopien eines angenommenen Madonnentypus des Meisters von Flémalle oder Repliken auf diesen an, wobei ihm als Bezugspunkt für Gossaert jene Variante, eine *Madonna auf der Bank* (um 1510-15, Abb. 17),¹⁴⁹ die sich heute in Douai befindet, am wichtigsten erschien. In einer Zeichnung einer *Madonna auf einer Bank sitzend mit Stiftern und Heiligen* (um 1438, Paris, Abb. 18) und der *Madonna in der Glorie* aus Aix-en-Provence, die ebenfalls auf einer im Himmel schwebenden Bank sitzt (1430er, Abb. 19)¹⁵⁰ sah er weitere mögliche Bezugspunkte.¹⁵¹ Ariane Mensger ergänzte diese etwaigen Vorbilder durch eine

¹⁴⁹ Kemperdick 1997, S. 123.

¹⁵⁰ Sander 2008c, S. 237.

¹⁵¹ Müller Hofstede 1969, S. 41.

Madonna auf der Rasenbank (um 1500, Privatbesitz, Abb. 20).¹⁵² In der Zeichnung der *Madonna mit Stiftern und Heiligen* dürfte eine Nachzeichnung aus dem Flémaller Umfeld nach einer verlorenen Komposition des Meisters von Flémalle vorliegen. Ein Mitarbeiter in der Werkstatt des Meisters dürfte in Orientierung an dieser verlorengegangenen Komposition die *Madonna in der Glorie* gemalt haben.¹⁵³ Die beiden Tafeln, auf denen nur die Madonna mit dem Christuskind zu sehen ist, reihen sich ein in eine Gruppe von Kopien nach einer verlorenen Madonna auf der (Rasen-)Bank des Meisters von Flémalle. Alle diese Repliken können in die Zeit um 1500 bzw. in das frühe 16. Jahrhundert datiert werden,¹⁵⁴ was zeigt, dass sich diese Bildformel zu Gossaerts Zeiten großer Beliebtheit und Bekanntheit erfreute.¹⁵⁵ In den beiden Kopien finden sich, wenn auch spiegelverkehrt, wichtige Bezugspunkte zu Gossaert: Das Christuskind greift nach der Blume, es blickt aber frontal den/die BetrachterIn an. Mit eleganter Fingerhaltung reicht Maria dem Kind die Rose, ihre Haare trägt sie die Ohren verdeckend offen. Absehend von einer Bezugnahme auf Rogier (siehe oben) und von der eigenen stilistischen Note einer fleischigen, kräftigeren Körperlichkeit fallen doch Veränderungen auf, die Gossaert zum Flémaller Bild vornahm: Die überkreuzte Beinhaltung des Christuskindes wird gelöst, bleibt aber angedeutet, das Kind hat einen nackten Oberkörper, Maria ist mit geöffneten Beinen tief heruntergesetzt, das Sitzen auf einer Bank, das alle flémallesken Vorbilder verbindet, hat er so in eine Maria humilitas umgedeutet. Zu den zackig gebrochenen, auf dem Boden aufliegenden Falten und der deutlich unter dem Gewand hervortretenden Beinstellung finden sich in der Zeichnung der *Madonna mit Stiftern und Heiligen* die meisten Gemeinsamkeiten. Gossaert nahm sich damit ein Werk des Flémaller Stils aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum Vorbild, nicht eine der Wiederholungen seiner Zeit, und verarbeitete es mit Blick auf Rogiers Lukas-Madonna und auf eine eigenständige Aussage hin (zum Beispiel im Sinne einer Verstärkung des humilitas-Gedankens).¹⁵⁶

¹⁵² Mensger 2002, S. 65.

¹⁵³ Sander 2008c, S. 237. - Die Nachzeichnung (Paris) ihrerseits steht in enger Verbindung zu den Flügeln des *Werl-Altars* (1438, Madrid, Abb. 7), siehe ebenfalls Sander 2008c, S. 237.

¹⁵⁴ Kemperdick 1997, S. 123.

¹⁵⁵ Mensger 2002, S. 65.

¹⁵⁶ Für das Rot der Rose, die Nacktheit des Kindes und das Diadem in den Haaren Mariens kann in der *Madonna in der Glorie* ein Vorbild gefunden werden. Das Diadem findet sich auch auf der Pariser Zeichnung. Die Nacktheit ist wohl gegeben, der dünne Schleier um den Körper des Christuskindes und vor allem die Drehung seines Unterkörpers mehr Richtung Maria als aus dem Bild heraus, unterscheiden sich jedoch stark von Gossaerts Auffassung. – Das Zurückziehen der

In zeitlicher Nähe zur Prager Lukas-Madonna schuf Jan Gossaert ein weiteres monumentales Gemälde, nämlich die Londoner *Anbetung der Könige* (ca. 1510-15, Abb. 21)¹⁵⁷. Dass sich Gossaert dabei an Hugo van der Goes' *Anbetung der Könige*, dem sogenannten *Montforte-Altar* (Abb. 22), der um 1470 entstanden ist, orientierte, darin besteht in der Forschung kein Zweifel.¹⁵⁸ Gossaert adaptierte nicht nur Hugos zentral knienden König, den dunkelhäutigen Balthasar in Schrittstellung und Maria mit dem Kind, sondern auch die Architektur. Weit nach hinten läuft der Blick durch eine komplexe Ruinenarchitektur, die im Mittelgrund von Hirten und Dienern der Könige bevölkert ist, einem Landschaftsausblick rechts der Bildmitte zu. Hugos Tafel ist oben stark beschnitten, die Gewandenden zweier fliegender Engel oben in der Mitte sind aber noch zu sehen. Bei Gossaert finden sich diese Engel in großer Anzahl in der oberen Bildhälfte. Die stilistische Auffassung der Gottesmutter in der Londoner Anbetung unterscheidet sich aber deutlich von jener im *Montforte-Altar*. Hugo van der Goes' Gottesmutter hat ein länglich ovales Gesicht, das weniger stark durch Licht und Schatten modelliert wird, das Inkarnat ihres Gesichts und des Körpers Christi ist sehr hell, fast weiß. Der Körper der Gottesmutter ist als geschlossene Form und wenig raumgreifend aufgefasst, die Falten ihres Gewandes liegen weniger am Boden auf und sind weniger eckig gebrochen. Maria auf der Londoner Anbetung wiederum hat ein zart abgeschattiertes, rundovales Gesicht, und vor allem treten ihre Unterbeine unter dem Gewand deutlich hervor, das in hell ausgeleuchteten, eckig gebrochenen Falten auf dem Boden aufliegt. Stilistisch steht diese Auffassung des Körper-Gewandverhältnisses, die Art der Gewandfalten und die Gesichtsform Gerard David sehr nahe. Ein Vergleich mit Gerard Davids Madonna in seiner *Anbetung der Könige*, die sich ebenfalls in London befindet, aber deutlich kleiner als Gossaerts Tafel ist, kann dies deutlich machen (Abb. 23).¹⁵⁹ Auch hier gibt es die hell beleuchteten, eckig gebrochenen und auf dem Boden aufliegenden Falten, unter dem Gewand Mariens ist ihr Knie erkennbar, ihr Kopf mit ovalem Gesicht ist weniger scharf geschnitten, lediglich die Nase wird feiner im Hell-Dunkel modelliert, sowie das Kinn mit sichtbarem Grübchen. Wie anders dazu aber die Madonna mit dem Kind in der Prager Lukas-Madonna (Abb. 24): Mariens Gesicht,

den Körper Christi stützenden Hand Mariens weg vom Umfassen des Oberkörpers ist wohl ein eigenständiger Gedanke Gossaerts.

¹⁵⁷ Ainsworth 2010b, S. 148.

¹⁵⁸ Campbell 2010, S. 145-146.

¹⁵⁹ Ainsworth 2010b, S. 148.

ihr Oberkörper und der nackte Oberkörper des Kindes sind voluminöser, fleischiger, bei dem Kind ist der Körper im Detail der Oberfläche wenig durchgebildet und erscheint zugleich massiger. Nimmt man diese stilistischen Eigenheiten und im Speziellen jene des Christuskindes, so wird die Nähe zu Jan Gossaerts *Heiliger Familie* (Los Angeles, Abb. 25) erkennbar, einem Werk, das unmittelbar mit der Entstehungszeit der Prager Lukas-Madonna, also dem Jahr 1515, in Verbindung gebracht werden kann.¹⁶⁰ Bleibt man beim Vergleich der Madonnen der Prager Lukas-Madonna und der Londoner Anbetung (Abb. 24), so fällt auf, dass sich in der Prager Madonna die Falten viel stärker im Zick-Zack vom Boden abheben, also weniger „Bodenhaftung“ haben, und viel kontrastreicher im Hell-Dunkel durchgebildet sind, als dies bei den gleichmäßiger hell ausgeleuchteten Gewandfalten Mariens der Londoner Anbetung der Fall ist. Untersuchungen mit Infrarot-Licht und deren Interpretation bei Gossaerts Londoner Anbetung ergaben, dass der Kopf Mariens von Gerard David gemalt, also eingefügt wurde. Dies kann mit dem stilistischen Vergleich zum Kopf Mariens in Gerard Davids kleineren Londoner Anbetung gestützt werden. Gerard David überarbeitete, so die Erkenntnisse der Untersuchungen, wohl auch die Gewandfalten Mariens in Gossaerts Londoner Anbetung (Abb. 26).¹⁶¹ Diese sind nun schärfer und kleinteiliger geknickt, als es in Gossaerts Unterzeichnung der Fall war. Bei jener laufen die in Röhren geführten Falten an ihrem Ende einfach in die Fläche des liegenden Stoffes aus, überhaupt sind mehr einheitlich verlaufende Stoffpartien, mehr flach geführte Bereiche auszumachen. Genau darin zeigt sich wiederum die Nähe der Gossaertschen Unterzeichnung der Londoner Anbetung zur Gewand- und Faltenauffassung Mariens in Gossaerts *Heiliger Familie* (Abb. 25). Wie man sich die enge Zusammenarbeit Jan Gossaerts mit Gerard David im Fall der von Gossaert gleich zweifach, aber nur von ihm signierten Londoner Anbetung vorzustellen hat, ist auch der jüngeren Forschung unklar.¹⁶² Sicher ist, dass Gossaert, der zu dieser Zeit in Middelburg lebte, mehrfach mit seinem Kollegen aus dem nahegelegenen Brügge zusammengearbeitet hatte.¹⁶³ Ob bei Gossaerts Londoner Anbetung vertraglich ausgemacht war, dass Gerard David

¹⁶⁰ Zur Datierung in das Jahr 1515 siehe Kapitel 4.5. - Siehe dagegen Ainsworth 2010d, die Gossaerts *Heilige Familie* um 1510 datiert, damit aber auch in relativer zeitlicher Nähe zur Prager Lukas-Madonna.

¹⁶¹ Ainsworth 2010b, S. 149.

¹⁶² Ainsworth 2010b, S. 148.

¹⁶³ Ainsworth 2010f, S. 13-15.

bestimmte Partien ausführen sollte, oder ob Gossaert von sich aus seinen Kollegen heranzog, bleibt im Ungewissen.¹⁶⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Gossaert in seiner Londoner Anbetung auf die Generation vor ihm, auf Hugo van der Goes' Anbetung von ca. 1470, zurückgriff, arbeitete zugleich aber mit dem gut ein Jahrzehnt älteren (als Gossaert) Gerard David zusammen. Mehr oder weniger zeitgleich ist in seiner *Heiligen Familie* Gossaerts eigener Stil erkennbar (durch den Vergleich mit der Unterzeichnung in der Londoner Anbetung). Gossaerts stilistische Eigenständigkeit findet sich auch in der Auffassung der Körperlichkeit der Gruppe Mariens und Christi in seiner Prager Lukas-Madonna. Hingegen ist sein Blick sowohl auf Rogier van der Weydens Lukas-Madonna (mit dem Motiv der Maria lactans, siehe oben), als auch auf den Flémaller Umkreis (im Motiv der Übergabe der Rose und im Stil der Gewandfalten) gerichtet, also auf eine wesentlich weiter zurückliegende Malergeneration der 1430er Jahre. Der, auch bei gleichzeitig entstandenen Werken, im Œuvre Gossaerts auftretende und nicht zuletzt von Ariane Mensger vielfach zu Recht beschriebenen „Stilpluralismus“¹⁶⁵ wird auch im Detail der Gruppe Mariens mit dem Christuskind in der Prager Lukas-Madonna augenfällig.

Stilpluralismus

In der Londoner Anbetung Jan Gossaerts (Abb. 21) kommt es zu diesem Stilpluralismus aber nicht nur durch die Zusammenarbeit mit Gerard David, sondern auch in der Arbeitsweise Gossaerts selbst. An relativ prominenter Stelle, oberhalb Mariens und nahe der Bildmitte, fügt er in einen ruinösen Backsteinbau einen antikisierenden Fries mit Putten in Bewegung ein, ein Moment der Moderne um 1500 also. Eine neue Stilform, die Gossaert auf seiner Reise nach Italien wenige Jahre zuvor kennengelernt hatte. Modern ist zugleich aber auch der in den Niederlanden einheimische Stil des spätgotischen Flamboyants. Diese Ausformung der Gotik mit ihrer detailreichen und abwechslungsreichen Ornamentik, ihrer Filigranität und ihren häufig durchbrochenen, oft floral angereicherten Formen findet sich in den Goldschmiedearbeiten. In den beiden anscheinend funktionslosen Goldgebilden, die die beiden links und rechts stehenden Könige darbringen, wird dies besonders deutlich, aber auch in den

¹⁶⁴ Ainsworth 2010b, S. 148.

¹⁶⁵ Mensger 2002, S. 22-32; Mensger 2008.

Kronen dieser beiden und in dem vor Maria liegenden Szepter des dritten Königs. Die Andersartigkeit dieses Stils wird im Vergleich mit Hugo van der Goes' vierzig Jahre zuvor entstandenen Anbetung der Könige besonders deutlich (Abb. 22): Die goldenen Gefäße lassen ihre Funktion zur Aufbewahrung der Gaben der drei Könige noch erkennen, sind von schlichterer, gebuckelter und geschlossener Form.

Wie modern und wie attraktiv für Künstler der Flamboyant-Stil zur Zeit der Entstehung Gossaerts Londoner Anbetung war, kann ein Vergleich mit Gabriel van den Bruynes Tabernakel in der Sint-Jacobskerk in Löwen zeigen (Abb. 27). Hier finden sich ähnlich hoch aufragende, filigrane, reich durchbrochene Formen. Entstanden ist dieser Tabernakel 1536 bis 1538,¹⁶⁶ und man kann feststellen, dass sich in den Niederlanden diese Stilsprache in der Architektur, vor allem auch in der Ornamentik von Lettnern, Tabernakeln, Retabeln und Kamineinfassungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts hält.¹⁶⁷ So stellte auch der Humanist Janus Secundus im Jahr 1532 mit Bedauern fest, der von ihm favorisierte, an der Antike orientierte Stil Italiens habe sich in den Niederlanden noch kaum durchgesetzt.¹⁶⁸ Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war dort aus gotischen Formen weiterentwickelte Flamboyant-Stil die angesagte Stilform in den Niederlanden (verweisen kann man dabei auf die Architekten- und Bildhauerfamilie der Keldermans, die von Margarete von Österreich und Karl V. gefördert wurden)¹⁶⁹, und zeitgenössisch wurde diese Form als „modern“ oder „nadem nyeweren art“ („nach der neuen Art“) bezeichnet. Entscheidend ist, dass „modern“ nicht unbedingt im Gegensatz zu Vorangegangenen gesehen werden musste, worin ein Unterschied zu Giorgio Vasaris Auffassung der „maniera moderna“ in der Kunst besteht, die sich gerade durch den Bruch zu Vergangenen auszeichnet. Jean Lemaire de Belges, Humanist am Hofe Margaretes von Österreich, verwendete in seiner Schrift „La Plainté du Désiré“ von 1504 die Begriffe „modernes“ für Künstler, die von der italienischen Renaissance beeinflusst waren, und zugleich „esprit recents et nouuelets“ für den einheimischen Stil der Künstler im Norden.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Kavalier 2010, S. 41.

¹⁶⁷ Kavalier 2000, S. 232; Mensger 2002, S. 22.

¹⁶⁸ Mensger 2002, S.22.

¹⁶⁹ Kavalier 2010, S. 36.

¹⁷⁰ Andratschke 2010, S. 45; Kavalier 2000, S. 233; Mensger 2002, S. 22. – Zu Jean Lemaire de Belges siehe auch Eichberger 2002, S. 350-352.

Unmittelbar in die Entstehungszeit Gossaerts Londoner Anbetung und der Prager Lukas-Madonna fällt das Grabmalsprojekt Margaretes für ihren verstorbenen Mann Philibert II. von Savoyen (gestorben 1504) und für sie selbst. Dazu plante sie den Umbau des Klosters Brou in Bourg-en-Bresse (zwischen Dijon und Lyon, Abb. 28) und trat um 1509 mit dem ihr schon bekannten französischen Maler und Dichter Jean Perréal und dem ebenfalls französischen Bildhauer Michel Colombe in Verhandlung über die Errichtung eines Grabmals „au moien des choses antiques que j’ay veu es parties d’Italie“¹⁷¹, also in antikisierend-italienischem Stil, wie es Jean Perréal nannte. Die Umsetzung wollte nicht recht anlaufen, weshalb Margarete 1511 die beiden Franzosen entließ und dem Brabanter Baumeister Lodewijk van Boghem die Leitung übertrug. Die neuen Entwürfe für das Grabmal, nun im Flamboyant-Stil, wurden 1513-1514 vom Brüsseler Maler Jan van Roome geliefert. (Abb. 29. - Die Ausführung wurde erst Mitte der 1520er Jahren von Conrad Meit begonnen.) Die Gründe für den Planungswechsel und damit eine entscheidenden Änderung in der Formensprache scheinen komplex und, wie Dagmar Eichberger ausführte, nicht nur von einem Geschmackswandel Margaretes abhängig gewesen zu sein. Für den Zweck dieser Arbeit scheint aber vor allem die Feststellung wichtig, dass der Herrscherin beide Stile als zeitgemäß und eines prominenten Auftrags würdig erschienen.¹⁷²

Um das kreativ Eigenständige und Moderne am Flamboyant-Stil herausstreichen zu können, und darin nicht einen Ausklang oder eine Dekadenz der Gotik insgesamt zu sehen, wurde und wird in die Forschung die bedingt glückliche Bezeichnung der „Renaissance Gotik“ angewandt, so bei Ethan Kavalier (wie schon weiter oben inklusive der Kritik an der Begrifflichkeit ausgeführt, siehe Kapitel 1).¹⁷³ Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Stil der Flamboyant-Gotik lässt sich auch in anderen Werken Jan Gossaerts finden, unabhängig davon, ob eine Entstehung vor oder nach der Prager Lukas-Madonna anzusetzen ist. Die Innenseite des *Malvagna-Triptychon* (Abb. 30), mit ca. 1513-1515 in die Nähe des Prager Bildes zu datieren, ist ein gutes Beispiel dafür, wie Jan Gossaert Architekturformen im reichen Flamboyant malerisch entwickelte und ausgesprochen kreativ anwandte. Auf der zentralen Tafel thront Maria mit dem Christuskind und sie umgebende musizierende Engel auf einer steinernen Bank in

¹⁷¹ Eichberger 2002, S. 291.

¹⁷² Eichberger 2002, S. 290-293.

¹⁷³ Kavalier 2000.

einer reichen Baldachinarchitektur. Auf den beiden seitlichen Innenflügeln sitzen die Hl. Katharina (links) und die Hl. Dorothea (rechts) unter ebensolchen Baldachinen, doch gleicht in den Detailformen keiner der drei Baldachine dem anderen. Auch der große Brunnen hinter Dorothea ist in individueller Art und Weise gestaltet. Der Einfallsreichtum und die Komplexität in der Gossaertschen Gestaltung führte dazu, dass in mindestens zehn bekannten Werken anderer Künstler (unter ihnen Adriaen Isenbrant) die Ornamentik des *Malvagna-Triptychons* aufgegriffen bzw. reflektiert wurde.¹⁷⁴ Wie weit bei der Entwicklung seiner Formensprache Jan Gossaerts Bruder Nicasius Anteil hatte, der der Überlieferung zufolge Architekt in den Niederlanden und damit im Flamboyant-Stil geschult war, muss offen bleiben.¹⁷⁵ Sicher ist, dass auch der späte Gossaert in einem seiner letzten Werke, in der Washingtoner *Maria mit dem Kind* (vermutlich im Todesjahr 1532 entstanden, Abb. 31), dieser Stilform treu blieb, als eine unter mehreren Stilformen, die Gossaert gleichermaßen kreativ und häufig anwandte.¹⁷⁶ Um die Weite dessen, was Gossaert stilistisch und motivisch rezipierte, begreifen zu können, soll noch einmal seine Londoner *Anbetung der Könige* (Abb. 21) herangezogen werden. Neben der Zusammenarbeit mit Gerard David, dem Bezug auf die vierzig Jahre ältere Anbetung Hugo van der Goes, dem Zitat der Antike im relativ zentral sichtbaren Fries und den Goldschmiedegefäßen im Flamboyant-Stil liegen in den prominent im Bildvordergrund platzierten beiden Hunden direkte Zitate (mit nur geringsten Änderungen) deutscher Druckgraphik vor: Den Hund links, der an einem Knochen nagt, entnahm Gossaert Martin Schongauers Kupferstich *Anbetung der Könige* von ca. 1475 (Abb. 32), den Hund rechts Albrecht Dürers *Heiligen Eustachius* von ca. 1501 (Abb. 33).¹⁷⁷ Über den intensiven Blick Gossaerts auf die deutsche Druckgraphik und im Speziellen auf Werke Dürers wurde in der jüngsten Forschung viel gearbeitet. Der Ausstellungskatalog „Man, Myth, and Sensual Pleasures“ von 2010 ging in den Beiträgen zu den relevanten Werken Gossaerts auf alle bisher bekannten druckgraphischen Vorlagen ein,¹⁷⁸ die einleitenden Aufsätze „Gossaert as a Draftsman“ und „Gossaert and Printmaking“ boten den längst überfälligen

¹⁷⁴ Kavalier 2010, S. 40.

¹⁷⁵ Kavalier 2010, S. 38.

¹⁷⁶ Siehe Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 186-188 und Silver 1987.

¹⁷⁷ Campbell 2010, S. 146.

¹⁷⁸ Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010.

Überblick zu diesem Thema.¹⁷⁹ Ungeklärt musste bis dato in der Forschung bleiben, wann welche graphischen Blätter und über welche Wege in die Niederlande gelangten. Gossaert griff nämlich, wie der Fall der Londoner Anbetung gut zeigt, auf ältere Werke, wie jene Schongauers, und zugleich auf aktuelle Arbeiten Dürers zurück. Bei Dürer liegt darüber hinaus noch die Schwierigkeit darin, dass einzelne graphische Blätter schon vor einer Publikation (in Buchform in einem Verlag) zu einem früheren Zeitpunkt in Umlauf kamen. Unbefriedigend erscheinen die Erklärungsversuche dafür, warum Dürers große Virtuosenstücke wie *König, Tod und Teufel* (1513) oder *Melencolia I* (1514) von Gossaert nicht rezipiert wurden.¹⁸⁰ Die Begründung, sie wären zu einschüchternd für den Versuch einer Überbietung gewesen, kann nicht überzeugen, zumal Rezeption immer im Sinne eines Wettbewerbs bzw. einer Überbietung deuten zu wollen, nur zu schnell in die falsche Richtung führen kann. Auch im *Malvagna-Triptychon*, nun bei den Außenflügeln (Abb. 34), liegt eine Dürer-Rezeption Jan Gossaerts vor. Noch im Jahr des Erscheinens Dürers Holzschnittserie der *Kleinen Passion* 1511 verarbeitete Gossaert die Komposition des Blattes mit *Adam und Eva* (Abb. 35).¹⁸¹ Die erkennbaren Bezüge sind in der Körperhaltung und -drehung und der Umarmung der beiden Figuren gegeben, wobei sich schon dabei die Änderungen zeigen, denn, abseits der großen Unterschiede, die in der Schilderung des Paradieses vorliegen, ist die Beinhaltung Evas nun in ihrer Komplexität gesteigert, Adam und Eva richten sich nun zur Schlange aus, und Adam greift selbst nach dem Apfel. In der Rezeption Dürers dachte Gossaert also eine leichte Akzentverschiebung in der Aussage mit. Um die Entstehungszeit der Prager Lukas-Madonna lässt sich bei der Entwicklung neuer Kompositionen an verschiedenen Werken Jan Gossaerts ein ausgesprochen differenziertes Rezeptionsverhalten aufzeigen. Die Prager Lukas-Madonna selbst soll weiter in diese Richtung befragt werden.

4.2 Der Heilige Lukas im Bildvordergrund

Augenfällige Abhängigkeiten des Hl. Lukas im Bildvordergrund der Prager Lukas-Madonna von Rogier van der Weydens Lukas-Madonna sind verschiedentlich gegeben: Das aufwendige rote Gewand mit pelzbesetzten Ärmeln ist gegürtet,

¹⁷⁹ Alsteens 2010b; Orenstein 2010.

¹⁸⁰ Orenstein 2010, S. 105.

¹⁸¹ Mensger 2002, S. 138-139.

darüber trägt Lukas zusätzlich einen weiten, ebenfalls roten Umhang. Schwarze Schuhe scheinen unter dem Gewand hervor. Lukas ist mittleren Alters und bartlos, auf seinem Kopf trägt er eine Kappe. Entscheidend im Vergleich ist natürlich auch das Anfertigen der Silberstiftzeichnung. Ein deutlicher Unterschied besteht in der Körperhaltung der beiden Lukas-Darstellungen. Oft wurde Lukas´ nur auf einem Bein kniende Haltung bei Rogier van der Weyden als labil, herbeieilend und „flüchtig“¹⁸² beschrieben, um dann Rogiers Charakterisierung von jener des Typus des ruhig an der Staffelei sitzenden Lukas zu differenzieren. Im Lukas in der spontanen Zeichnung die Vision Mariens, die er vor seinem geistigen Auge sieht, festhält, veranschauliche diese Szene „den Ursprung des gezeichneten Bildes im imaginierenden Künstler“, so Christiane Kruse.¹⁸³ Die Zeichnung sei damit „der erste Akt oder Ursprung des medialen Bildes“¹⁸⁴, womit Kruse, aber auch Till Borchert eine Verbindung zur italienischen Kunsttheorie und konkret zu Giorgio Vasaris Überlegungen zum „disegno“, zum zeichnerischen Entwurf, sahen.¹⁸⁵ Diese Übertragung kunsttheoretischer Überlegungen und Begrifflichkeiten Italiens zumal des 16. Jahrhunderts auf die niederländische Kunst des 15. Jahrhunderts gilt es kritisch zu befragen, würde den Rahmen dieser Arbeit aber sprengen.¹⁸⁶ Eine kritische Bemerkung sein nur insofern angebracht, als man in der Haltung des Hl. Lukas bei Rogier vor allem eine Person im Moment der Anbetung vorfindet. In der Nachfolge Rogiers wird diese Aussage dahingehend geklärt, als der Polster unter den Knien vergrößert bzw. deutlich sichtbarer wird, wie man das in einer Brüsseler Tapisserie (Abb. 16), die Rogiers Lukas-Madonna wiedergibt, gut sehen kann, aber auch bei Hugo van der Goes´ Lukas-Tafel (Abb. 15), wo darüber hinaus das unbelastete Knie des Heiligen tiefer herabgesenkt erscheint. Sucht man in Rogiers Œuvre selbst Vergleichspunkte, so findet man Lukas kniende Haltung bei einem später entstandenen Altar Rogiers, nämlich bei der Darstellung des Hl. Josef bei der Anbetung des Christuskindes in der Mitteltafel des *Bladelin-Triptychons* aus der Zeit um 1445-1448 (Berlin, Abb. 36). Josef reiht sich mit seiner Haltung ein in den Reigen derer, die das Kind anbeten, so auch Maria und der Stifter, die ebenfalls in Anbetung ruhig verharren. Anbetend, auf einem Betstuhl kniend so gibt Jan Gossaert in seiner zweiten Lukas-Madonna, der

¹⁸² Költzsch 2000, S. 25.

¹⁸³ Kruse 2003, S. 240.

¹⁸⁴ Kruse 2003, S. 244.

¹⁸⁵ Kruse 2003, Anm. 36, S. 244; Borchert 1997, S. 75-81.

¹⁸⁶ Zur Kritik siehe in jüngster Zeit Krauss 2012, S. 176-181.

jüngeren Wiener Variante, seinen Hl. Lukas wieder (Abb. 2). Auffällig ist, dass Gossaert bei beiden seiner Lukas-Madonnen eine abgestreifte Holzpantine oder gleich beide neben dem zeichnenden Lukas ins Bild setzt. Könnte man im Fall der Prager Lukas-Madonna noch von einem genrehaften, zufällig gemeinten Detail sprechen, so sind die abgelegten Pantinen im Fall des Wiener Bildes nicht aus der Haltung des Heiligen zu erklären. Dieses Motiv der ausgezogenen Pantinen ist in der Malerei der Niederlande nicht ganz unbekannt. Neben Beispielen in der profanen Malerei kommt dieses Motiv in der religiösen Malerei bei Epiphanie-Darstellungen vor, wo die Könige zum Zeichen der Ehrfurcht die Schuhe abgelegt haben. Da auf dem Wiener Bild im Hintergrund eine Moses-Statue zu sehen ist, liegt aber ein anderer Vergleich nahe, nämlich das Motiv des Ablegens des Schuhwerks vor dem brennenden Dornbusch, wo Mose aufgrund der Heiligkeit des Ortes seine Schuhe ausziehen musste (Ex 3,5).¹⁸⁷

Ist schon bei Rogiers Lukas-Madonna wenig Genrehaftes im Bereich der Gottesmutter und des Hl. Lukas zu sehen, so steigert Gossaert diesen Gedanken, in dem er im Prager Bild auch noch Lukas' Symboltier, den Stier, die Bücher und Schriftrollen des Evangelisten und die beiden am Gürtel angebrachten Tintengefäße weglässt. Was an Gegenständen des Alltags bleibt, scheint dann umso erklärungsbedürftiger. An dieser Stelle sei auf die rechts neben Lukas abgelegten Kohlestifte und die Feder hingewiesen, die Eric White überzeugend mit selbigem Motiv bei Hugo van der Goes' Lukas-Tafel in Verbindung gebracht hat (Abb. 15).¹⁸⁸ Bei Hugo prominent im Bildvordergrund platziert findet sich das Motiv der abgelegten Feder und Kohlestifte in keinem anderen Bild der Tradition der Lukas-Madonnen. Und dass sich Gossaert mit der Malerei Hugo van der Goes auseinander gesetzt hatte, das zeigt der Blick auf die Londoner Anbetung und ihre Abhängigkeit von Hugo van der Goes' Anbetung (siehe weiter oben). Einem dem ersten Eindruck nach nebensächlichen Detail kommt so der Charakter eines bewusst eingesetzten Zitates zu, wo Gossaert wieder auf die Vorgängergeneration

¹⁸⁷ Siehe dazu Lipfert 1955, S. 107; Bedaux 1990, S. 29-31. - Im Bereich der profanen Malerei hängt das Ablegen der Schuhe zum Beispiel im Fall von Badeszenen mit dem Bildthema zusammen, bei Hochzeitsdarstellung, wie bei Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* (1434, London), werden die abgelegten Pantinen als Zeichen völliger Hingabe an den Mann und rechtlicher Unterordnung der Frau gedeutet. Aus dem religiösen Bereich ist Nicolas Froments *Brennender Dornbusch* von 1476 in Aix-en-Provence, wo Mose seine Schuhe auszieht, ein bekanntes Beispiel (Abb. 37). Die von Asemissen/Schweikhart 1994, S. 43, angenommene Möglichkeit, Gossaert könnte auf dem Weg nach Rom in Aix-en-Provence das Bild Froments gesehen haben, muss offen bleiben.

¹⁸⁸ White 1997, S. 45. – Siehe dagegen Andratschke 2010, Anm. 286, S. 44.

der niederländischen Maler um 1470/1480 reflektierte. Ob die abgelegte Pantine im Prager Bild als ein zufälliger Moment anzusehen ist, hängt mit der Frage nach der Sitzhaltung des Hl. Lukas zusammen.

Der mit übereinander geschlagenen Beinen sitzenden Maler oder Zeichner findet sich in keinem anderen Beispiel der Tradition der Lukas-Madonnen. Wohl tritt das Motiv im Zusammenhang des schreibenden Evangelisten, so zum Beispiel in der karolingischen Buchmalerei (um 810, Vatikan, Abb. 38), auf oder im Zusammenhang mit Malerdarstellungen generell, so im Blatt *Der Planet Merkur und seine Kinder* des Hausbuchmeisters (mittelrheinisch, um 1466-1470, Abb. 39), doch nicht bei Lukas-Madonnen und bei anderen Bildthemen in der Regel derart, dass das eine Bein oberhalb des Knies des anderen Beins überschlagen dargestellt wurde. Wie sich zeigen wird, ist es opportun, sich Lukas' Beinhaltung im Prager Bild genau anzusehen (Abb. 40). Da hat der Zeichnende das Blatt Papier auf seinem rechten Bein abgelegt, das er über das andere Bein geschlagen hat, aber *unterhalb* des Knies des leicht abgewinkelten linken Beins. Ob man diese Sitzhaltung als bequem bezeichnen kann,¹⁸⁹ sei dahingestellt, auffällig ist sie mit Sicherheit. Auf der Suche nach einem Vorbild für diese Körperhaltung kann nun erstmals ein Vorschlag unterbreitet werden, der wieder ursächlich mit Gossaerts Arbeitsweise im Sinne kreativer Rezeption zusammenhängt. Denn erneut hat sich Gossaert der Druckgraphik zugewandt, aber nicht der deutschen, sondern der einheimisch niederländischen. Denn in Lucas van Leydens Kupferstich *David spielt die Harfe vor Saul* von ca. 1508 sitzt König Saul in eben jener Beinstellung rechts im Vordergrund (Abb. 41). Sein abgewinkeltes linkes Bein ist unter dem Gewand erkennbar und damit auch das Überschlagen des rechten Beines unterhalb des Knies des linken. Mehr noch, er ist so wie Lukas nach links (zum stehenden David) gerichtet, der ganze Körper im Dreiviertel aus dem Bild heraus gedreht, seine rechte Schulter tiefer gesetzt, und der Kopf leicht nach vorne geschoben. Auch werden die Beine links und rechts vom Gewand umspielt. In vielerlei Hinsicht hat Gossaert die Vorlage auf seine Bedürfnisse hin abgewandelt: So ist Lukas' rechtes Bein bis auf die schwarzen Schuhe komplett vom Gewand verhüllt, seine linke Hand ist nach vorne zum Halten des Zeichenblatts gezogen, und damit die linke Schulter tiefer gesetzt, und seine ganze Haltung ist aufrechter. Dennoch ist die Abhängigkeit von Lucas van

¹⁸⁹ Siehe zum Beispiel Krönig 1968, S. 64 oder Ainsworth 2010a, S. 152.

Leyden sichtbar.¹⁹⁰ Inhaltlich besteht zwischen dem Kupferstich und dem Prager Bild kein Zusammenhang, Gossaert blendete ganz im Gegenteil sogar das aus, wofür Carel van Mander hundert Jahre später den Stich loben wird, nämlich die korrekte Wiedergabe von Wahnsinn bei König Saul.¹⁹¹ Stiche Lucas van Leydens, dem weithin der Ruf des Wunderkindes anhaftete, erfreuten sich schon früh großer Beliebtheit. Auch wenn einige in der Forschung sein Geburtsjahr vorsichtig mit 1489 annehmen, bleibt erstaunlich (und dies war es sicher auch für Zeitgenossen), in welcher hohen künstlerischen und technischen Qualität schon ein junger Mann Kupferstiche anfertigte.¹⁹² Dass Gossaert daher auf Lucas van Leyden und damit auf einen jüngeren Künstlerkollegen blickte, darf daher nicht verwundern, zeigt aber doch seine Offenheit bzw. sein Interesse an der einheimischen Moderne, wenn wir das so nennen wollen. Das Gewand seines Hl. Lukas allerdings passte Gossaert stilistisch an das Gewand Mariens, also an die Generation des Meisters von Flémalle an, was vor allem in den Falten des hellroten Überwurfs, der rechts von Lukas über die Stufe gelegt ist und auf dem Boden aufliegt, deutlich wird. Da ergibt sich in den Brüchen der Falten eine Sternform, wie man sie in ganz ähnlicher Form beim Verkündigungengel des *Méroude-Triptychons* finden kann (um 1430, Abb. 8).¹⁹³

Noch eines hat Gossaert mit Blick auf Lucas van Leyden verändert, nämlich die Ausrichtung des Fußes des übergeschlagenen Beins. Bei König Saul zeigt der Fuß nach oben, die Fußsohle ist erkennbar, bei Lukas hingegen geht die Fußspitze Richtung Boden, womit die Pantine tatsächlich (eben) herabgeglitten sein könnte. Für eine ikonographische Deutung der separat liegenden Pantine spricht noch immer die Ungewöhnlichkeit des Motivs in der Tradition der Lukas-Madonnen und ihre Besonderheit darin, dass nur wenige Alltagsgegenstände dargestellt sind. Eine Deutung im Sinne eines Verehrungsmotivs bzw. einer Kennbarmachung der Heiligkeit des Ortes muss sich zugleich die Kritik gefallen lassen, dass der herabgeglittenen Pantine nichts Artifizielles und damit an sich schon Auffälliges anhaftet. In diesem Sinne liegt im Wiener Bild (Abb. 2) die

¹⁹⁰ Lucas van Leyden nahm sich für seinen König Saul wiederum einen Holzschnitt aus Albrecht Dürers *Apokalypse*, das *Martyrium des Hl. Johannes* (um 1498, Abb. 42) zur Vorlage – Kat. Ausst. National Gallery of Art/Museum of Fine Arts 1983, S. 64. Lucas wandelte die Beinhaltung des Dürerschen Kaisers aber ab, womit deutlich wird, dass sich Gossaert auf Lucas' Stich und nicht auf Dürers Holzschnitt bezog.

¹⁹¹ Siehe dazu Kat. Ausst. National Gallery of Art/Museum of Fine Arts 1983, S. 64.

¹⁹² Kat. Ausst. National Gallery of Art/Museum of Fine Arts 1983, S. 11-14.

¹⁹³ Müller Hofstede 1969, S. 41.

Aufforderung zu einer Deutung des Motivs viel eher auf der Hand, das Prager Bild bleibt da offener.¹⁹⁴ Ähnlich vorsichtig muss man aber auch jenen gegenüber Position beziehen, die im Wegfall der bis dahin gültigen knienden Haltung in der Tradition des zeichnenden Lukas ein Abstreifen jeglichen devotionalen Charakters und eine Annäherung an profanes Zeichnen sahen.¹⁹⁵ Dass Gossaert den Rogierschen Lukas veränderte, steht außer Frage, die Intention dahinter ist dann das eigentlich Interessante. Die Rezeption Lucas van Leydens Komposition ist der Gestalt, dass trotz kreativer Veränderungen die Vorlage im Sinne eines Zitats erkannt werden kann. Den zeitgenössischen BetrachterInnen (und dabei sei auch an Frauen wie Margarete von Österreich gedacht) etwas wiedererkennbar „Modernes“ in dem sehr traditionsverhafteten Bildthema der Lukas-Madonnen anbieten, bzw. mit künstlerischer Tradition und Gegenwart gleichermaßen umgehen zu können, mag schon Aussage genug sein. Wie künstlerisch bestimmend zur Zeit Jan Gossaerts jene Tradition der Lukas-Madonnen war, die in unmittelbarem Zusammenhang mit Rogier van der Weyden stand, machen die zahlreichen Kopien und Varianten am Ende des 15. und im beginnenden 16. Jahrhundert deutlich (siehe weiter oben). Auch das direkte Umfeld Gossaerts schätzte das Rogiersche Vorbild, wie eine Tafel aus dem Besitz Philipps von Burgund, in dessen Diensten Gossaert stand, zeigen kann.¹⁹⁶ Auf der Rückseite finden wir sein Wappen (Dublin, Abb. 44), auf der Vorderseite eine leicht variierende Teilkopie des Kopfs und die zeichnende Hand des Hl. Lukas wiedergebend (Dublin, Abb. 45). Eine Ergänzung in Form eines Diptychons mit Maria und Christus auf der anderen Tafel ist zu vermuten.¹⁹⁷ Ob nun die Mechelner Malergilde, sofern sie überhaupt als Auftraggeberin anzusehen ist, vertraglich das Rogiersche Bild als Orientierung für Gossaert festsetzte (was mit Blick auf Künstlerverträge durchaus möglich gewesen wäre), oder sich Gossaert

¹⁹⁴ In Joos van Cleves Wiener *Flügelaltar mit der Hl. Familie* (um 1530, Abb. 43) finden sich aus Gossaerts Prager Lukas-Madonna die komplexe Beinhaltung mit der herabgeglittenen Pantine bei Josef und oberhalb Mariens in der Baldachinarchitektur die kassettierte Tonne mit abschließender Konche wieder, womit eine direkte Abhängigkeit vom Prager Bild anzunehmen ist. Doch muss auch hier eine Deutung der zum Hl. Josef gehörigen Pantine offen bleiben.

¹⁹⁵ Andratschke 2010, S. 44-45. – Siehe auch Költzsch 2000, S. 19-29 und S. 40-41.

¹⁹⁶ Sterk 1980, S. 108

¹⁹⁷ Kat. Slg. The National Gallery of Ireland 1987, S. 88-92. – Mit Blick auf das Wappen fällt die Eule auf, die aber keine Zutat des Malers war, sondern zu Philipps offiziellem Wappen gehörte. Reizvoll wäre, sich zu überlegen, ob die Eule in Gossaerts Prager Lukas-Madonna nicht vielleicht auch eine Anspielung auf Philipp eventuell im Sinne einer Reverenz sein könnte, wobei ich nicht so weit wie Rivière 1987, S. 110 (siehe dagegen Mensger 2002, Anm. 39, S. 72), ginge, im Prager Bild ein Geschenk Philipps an die Mechelner Lukas-Gilde zu vermuten.

selbst die Komposition Rogiers, da er über Philipp Kenntnis von ihr hatte, zum Vorbild nahm, muss offen bleiben. Eine der Leistungen Gossaerts liegt meiner Meinung nach darin, dass er nicht nur den Typus des zeichnenden Lukas fortsetzte und abwandelte, sondern Rogiers Lukas-Madonna als wiedererkennbaren Bezugspunkt beibehielt, um in diesem (im übertragenen Sinn zu verstehenden) Rahmen eine große Anzahl ihm zur Verfügung stehender künstlerischer Mittel und Vorbilder ebenfalls für die BetrachterInnen erkennbar ausschöpfte. Vielleicht liegt in diesem extremen „Auskosten“ der Rogierschen Vorgabe (und weitere Aspekte des Prager Bildes sollen das in Folge noch verdeutlichen) auch der Grund dafür, dass nach Gossaerts Prager Lukas-Madonna und der ebenfalls als komplex zu betrachtenden Wiener Lukas-Madonna¹⁹⁸ keine nennenswerten Interpretationen von Lukas-Madonnen vom Typus des zeichnenden Hl. Lukas in den Niederlanden mehr zu finden sind.

4.3 Der Heilige Lukas und die Gottesmutter mit dem Christuskind im Bildhintergrund

Bei Rogier van der Weydens Lukas-Madonna (Abb. 12) sind zwischen Maria und Lukas zwei Figuren in Rückenansicht ins Zentrum des Bildes gesetzt. Weiter hinten im Mittelgrund des Bildes erscheinen sie mit Blick über eine Zinnenmauer auf eine weite Flusslandschaft im Hintergrund des Bildes. Formal scheint in Jan Gossaerts Lukas-Madonna bei der Gruppe des sitzenden Lukas und der stehenden Madonna im Hintergrund die Abhängigkeit von Rogier gegeben. Noch immer nahe des Zentrums des Bildes und den Fluchtpunkt der zentralperspektivischen Konstruktion bildend, zeigt Gossaert diese Gruppe nun aber ganz in den Hintergrund des Bildes gerückt in weiter Distanz zu den Figuren im Vordergrund. Auch denkt Gossaert die zurückversetzten Figuren inhaltlich im Vergleich zu Rogier neu, denn beim Prager Bild handelt es sich ein weiteres Mal um Maria mit dem Kind und um den Hl. Lukas. Man kann sich nur dem Gros der Forschung (von Weisz bis Ainsworth)¹⁹⁹ anschließen, die im Hintergrund den an einem Pult sitzenden und schreibenden Lukas identifizieren. Nur wenige deuten den sitzenden Lukas, der wie im Bildvordergrund das rote Gewand und die blaue Kappe trägt, als einen Malenden, der dabei sei, das im Vordergrund in der

¹⁹⁸ Lavin 1974, Andratschke 2010, S. 98-106.

¹⁹⁹ Weisz 1913, S. 26; Ainsworth 2010a, S. 152.

Zeichnung angelegte Bild im Hintergrund malerisch zu vollenden.²⁰⁰ In der genauen Betrachtung der Hintergrundszene kann man aber ausmachen, dass Lukas die Finger seiner linken Hand zwischen mehrere Blätter gelegt hat und in der Rechten einen Federkiel hält (Abb. 46). Maria, die am blauen Gewand wie im Vordergrund zu erkennen ist und das Christuskind bei sich hat, kann dann der Legende entsprechend so gesehen werden, dass sie dem Evangelisten die Kindheitsgeschichte Jesu diktiert. Für die Tradition der Lukas-Madonnen ist einerseits die Doppelung der Protagonisten an sich ein Novum, andererseits auch die gleichzeitige Wiedergabe des zeichnenden und des schreibenden Lukas. Traditionell finden sich die Hinweise auf Lukas' schreibende Tätigkeit nur im Evangelistensymbol des Stiers und in der Wiedergabe seiner Schreibstube bzw. von Schreibutensilien wie Büchern, Schriftrollen etc. Auf solche und den Stier des Heiligen verzichtete Gossaert im Prager Bild gänzlich. Mit Blick auf die Tradition darf das aber nicht allzu sehr verwundern, denn in beiden Ausbildungen des Bildthemas, beim an der Staffelei malenden und beim zeichnenden Lukas, sind diese Auslassungen anzutreffen. Als Beispiele dafür seien der Meister des Augustiner-Altars (1487, Nürnberg, Abb. 48) und die Variante nach der Rogierschen Lukas-Madonna aus der Nachfolge des Dieric Bouts genannt (Abb. 14). Bei letzterem Beispiel hat man zwar noch die separate Stube wie bei Rogier, die aber durch eine erkennbare Staffelei nur als Maleratelier gekennzeichnet ist. Für die erklärungsbedürftige Doppelung der Protagonisten bei Gossaert in der bewusst differenzierten Wiedergabe des Schreibers und des Zeichners soll nun aber auch *ein Vorbild genannt werden. In einem Blatt aus dem sogenannten Trivulzio-Stundenbuch* (Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, SMC 1, 159v, Abb. 49) erscheint Lukas in seiner doppelten Funktion, indem er im Hintergrund als Schreiber in einem separaten Zimmer an einem Pult sitzend und im Vordergrund, wo auch der Stier zu sehen ist, an einer Staffelei ein Madonnenbild malend auftritt. Das *Trivulzio-Stundenbuch* wird um 1470 datiert, die Illuminationen werden Simon Marmion, dem Meister der Maria von Burgund und Lieven van Lathem zugeschrieben. Letzterem, in der Entstehungszeit des Stundenbuchs in

²⁰⁰ Rivière 1987, S. 81. – Költzsch 2000, S. 41-42, zufolge, ließe Gossaert die Hintergrundszene bewusst offen, ob ein Schreiben oder Malen gemeint sei. – Zu augenfällig ist auch die formale Verbindung durch das rote Gewand und die blaue Kappe zwischen dem Zeichner und dem Schreiber im Sinne einer Identifizierung als ein und dieselbe Person als dass man Andratschke 2010, Anm. S. 26, S. 47, zustimmen könnte, die eine Identifizierung des Schreibers im Hintergrund mit dem Evangelisten Johannes (mit Verweis auf die Altarweihe auf Lukas und Johannes) nicht ausschließen wollte.

Antwerpen tätig, ist das Blatt mit dem Hl. Lukas zuzurechnen. Über den/die AuftraggeberIn oder die ErstbesitzerInnen kann nichts gesagt werden, einen Zusammenhang mit dem burgundischen Adel darf aufgrund der beteiligten Maler aber vermutet werden. Da das *Trivulzio-Stundenbuch* seit 1916 als verloren galt und erst 2002 überraschend der Königlichen Bibliothek in Den Haag geschenkt wurde, mag es auch nicht verwundern, dass in der bisherigen kunsthistorisch Forschung zu Lukas-Darstellungen bzw. zu Lukas-Madonnen jenes Blatt aus dem *Trivulzio-Stundenbuch* nicht behandelt wurde.²⁰¹

Die bisherige Forschung sah in der Doppelung des Hl. Lukas und dem Nebeneinander bzw. Hintereinander des Schreibers und Zeichners im Prager-Bild eine Einzigartigkeit, die es zu erklären galt. Ein Deutungsangebot ging dahin, das Schaffen von (religiösen) Bildern durch den Verweis auf Lukas als Schreiber und Maler/Zeichner zu legitimieren. Betont wäre dadurch dieselbe Authentizität in Wort und Bild. Beide Tätigkeiten, Schreiben und Zeichnen, würden sich einem Moment göttlicher Inspiration verdanken, das Evangelium bliebe aber die Grundlage des Zeichenvorgangs.²⁰² Allen Deutungen in diese Richtung ist gemein, dass sie für die Zeit der Entstehung der Prager-Lukasmadonna um 1515 eine Verunsicherung der Künstler annahmen, sowie den Versuch, die Produktion religiöser Bilder zu legitimieren. Mit Blick auf Sekundärliteratur zur religiös motivierten Bilderkritik des frühen 16. Jahrhunderts stellt sich aber heraus, dass im Umfeld Margaretes von Österreich und Philipps von Burgund in vorreformatorischer Zeit um 1515 eine solche Problematisierung religiöser Bilder nicht nachzuweisen ist.²⁰³ Die frühen kritischen Schriften, wie zum Beispiel das „Lob der Torheit“ von 1509 (erschieden erstmals in Paris und Straßburg 1511) des Erasmus von Rotterdam, der als „Inaugurator der ostentativen Bilderfeindschaft“²⁰⁴ angesehen werden kann, lassen sich in den Bibliotheksinventaren Margaretes oder Philipps nicht nachweisen. Das ist natürlich noch kein hinlänglicher Beweis dafür, dass bilderkritische Gedanken nicht schon um 1515 in den Niederlanden anzutreffen

²⁰¹ Zum Trivulzio-Stundenbuch siehe Koninklijke Bibliotheek, Den Haag (18.01.2013), URL: <http://www.kb.nl/en/digitized-books/trivulzio/about-the-trivulzio-book-of-hours>. – Auch im *Stolzenhainer-Triptychon* (Abb. 9) findet man, unabhängig von der Frage nach einem möglichen Urbild des Meisters von Flémalle, ein Nebeneinander eines Schreibers und eines Malers, wenn es sich auch nicht um dieselbe Person handelt.

²⁰² Kraut 1986, S. 45-46, Mensger 2002, S. 68, Andratschke 2010, S. 47-48.

²⁰³ Siehe dazu Moxey 1974, S. 122-148, Feld 1990, S. 85-131, Schnitzler 1996, S. 29-76. – Philipp von Burgund wird sich ab 1521 im Kampf gegen die Reformation an der Seite Kaiser Karls V. hervortun, so ist seine Anwesenheit bei einer Bücherverbrennung reformatorischer Schriften nachweisbar. Siehe dazu Sterk 1980, S. 60-62; Andratschke 2010, Anm. 697, S. 111.

²⁰⁴ Schnitzler 1996, S. 31.

waren und „in der Luft lagen“, doch muss man, was die Prager Lukas-Madonna betrifft, mit Vorsicht vorgehen. Ein Hinweis auf mögliche Vorbilder in der Tradition der Lukas-Darstellungen wurde schon gegeben, verwiesen sei weiters darauf, dass Jan Gossaert den von Wolfgang Krönig in diesem Zusammenhang so genannten „kontinuierenden Stil“²⁰⁵ auch in anderen seiner Werke angewandt hat. Damit ist die Darstellung aufeinander folgender Momente einer Bilderzählung in ein und demselben Bildraum gemeint. Sowohl im Bereich Gossaerts religiöser Themen, wie beim *Büßenden Hl. Hieronymus* von ca. 1510 (Washington, Abb. 50), als auch bei profanen Themen, so in seiner Tafel mit *Hermaphrodit und Salmacis* von ca. 1517 (Rotterdam, Abb. 51), zeigen sich im Hintergrund der Hauptszene im kleinen Format weitere Begebenheiten, die chronologisch vor und/oder nach der Hauptszene anzusetzen sind. Im Fall des Prager Bildes wäre damit eine zulässige Erklärung für die Doppelung des Hl. Lukas und Mariens in einer Wiedergabe zweier Momente in gemeinter zeitlicher Abfolge oder zweier Aspekte lukanischen Handelns (ohne sich auf ein Davor oder Danach festlegen zu müssen) gegeben. Zurückkommend auf die Frage einer Auseinandersetzung Jan Gossaerts mit möglicher (vor)reformatorischer Bildkritik sei nochmals auf die Wiener Lukas-Madonna verwiesen (Abb. 2). In ihrem Fall liegt eine Interpretation im Sinne eines Versuchs der Verteidigung der Produktion und des Gebrauchs religiöser Bilder viel eher auf der Hand, worauf nicht zuletzt Irving Lavin hinwies.²⁰⁶ Der angenommene Entstehungszeitraum um 1520-1525 liegt in unmittelbar reformatorischer Zeit (1522 verbreitete Andreas Bodenstein von Karlstadt seine bilderkritische Flugschrift „Von abthuong der bylder“ in Wittenberg),²⁰⁷ andererseits gibt es auch bildimmanente Aspekte, die die Intention Gossaerts oder seines Auftraggebers/seiner Auftraggeberin, über die nichts bekannt ist, verdeutlichen: So wird Maria mit dem Christuskind deutlich als himmlische Erscheinung umgeben von Engeln und Wolken gezeigt, Lukas seinerseits kniet und vermag die Erscheinung auf einem Zeichenblatt nur festhalten zu können, da ihm ein Engel die Hand führt. Durch göttliches Zutun ist die Produktion religiöser Bilder also legitimiert und das Mosaische Bilderverbot (Ex 20,4) überwunden. In diesem Sinne kann die zur Schau gestellte Moses-Statue mit den Gesetzestafeln hinter

²⁰⁵ Krönig 1968, S. 65.

²⁰⁶ Lavin 1974.

²⁰⁷ Für die Datierung siehe Andratschke 2010, S. 98. – Zu Karlstadt siehe Schnitzler 1996, S. 32.

Lukas überzeugend gedeutet werden.²⁰⁸ Problematischer scheint es, aus der antikisierenden Architektur und Ornamentik der die Moses-Statue rahmenden Nische ein durch Maria und Lukas im Vordergrund überwundenes Heidentum, so wie in der Darstellung Moses' das Judentum überwunden wurde, sehen zu wollen.²⁰⁹ Die Problematik liegt vor allem in der Frage nach der möglichen Funktion von Architektur als Bedeutungsträger, d.h. eine antikisierend wiedergegebene Architektur bei Jan Gossaert stünde schon per se als Symbol für etwas und nicht nur als moderne stilistische Auffassung.²¹⁰ Allgemeiner formuliert geht es um die Frage, ob in dem Moment, wo ein Künstler/eine Künstlerin augenfällig verschiedene Stile in ein und demselben Werk einsetzt, diese Stile nicht nur eine formale Bedeutung haben, sondern es in der Intention des Künstlers/der Künstlerin liegt, diesen Stilen auch eine inhaltliche Bedeutung zukommen zu lassen. Diese Frage liegt bei einem Werk wie der Prager Lukas-Madonna, die mehrere Stile auf komplexe Art und Weise in sich vereint, auf der Hand. Daher wird zu einem späteren Zeitpunkt die Frage nach dem Stil als Bedeutungsträger nochmals aufgegriffen (siehe Kapitel 5.2). Zuvor sollen aber bei der Prager Lukas-Madonna gerade die Architektur und ihre Ornamentik, an der sich sehr schnell die Stilvielfalt ablesen lässt, und die Konzeption des Bildraumes in den Blick genommen werden.

4.4 Konzeption des Raumes, Architektur, Ornamentik und Skulpturen

Die Bedeutung, ja geradezu Dominanz der Architektur in Jan Gossaerts Prager Lukas-Madonna (Abb. 1) ist nicht von der Hand zu weisen und war in der kunsthistorischen Forschung stets Gegenstand von Untersuchungen. Wenn auch im Zusammenhang der Gossaert-Ausstellung 1965 im dazugehörigen Katalog von einer Abhängigkeit der Komposition und räumlichen Konzeption des Prager Bildes von Rogiers Lukas-Madonna (Abb. 12) geschrieben wurde,²¹¹ so sind die Unterschiede zu Rogier doch deutlich wahrzunehmen. Auf den ersten Blick fällt natürlich die Umdeutung des Rogierschen Ambientes, in dem Maria und Lukas

²⁰⁸ Lavin 1974, S. 590.

²⁰⁹ Lavin 1974, S. 590.

²¹⁰ Ein Nachweis konkreter Vorbilder aus der italienischen Malerei bzw. Architektur für die Architektur und Ornamentik hinter Lukas im Wiener Bild kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erbracht werden, mit dem Blick auf das Prager Bild (wie noch gezeigt werden soll) liegen solche Vorbilder aber nahe.

²¹¹ Kat. Ausst. Musée Boymans-van Beuningen/Musée communal Groeninge 1965, S. 87.

einander begegnen, in ein großzügiges architektonisches Umfeld auf, das jeglichen Landschaftsausblick (abgesehen vom Blau des Himmels) ausschließt und für das beginnende 16. Jahrhundert zeitgenössisch aufgefasst wird (mit antikisierenden-italienischen Elementen und einem ebenso modernen Anteil im Flamboyant-Stil). Ein Hinweis auf andere Werke soll zeigen, dass bei der Adaption vorbildhafter Kompositionen anderer Künstler die Anpassung des architektonischen Ambientes und dadurch eine Verfremdung zum Original eine gängige Praxis bei Jan Gossaert darstellte.

Erneut soll Jan Gossaert als Rezipient Dürerscher Kompositionen beleuchtet genommen werden. Bei einem der frühesten Werke im Œuvre, das sich erhalten hat, handelt es sich um eine Zeichnung, die die *Mystische Vermählung der Hl. Katharina* zeigt und noch vor Gossaerts Romreise datiert wird, nämlich in die Jahre 1503-1508 (Kopenhagen, Abb. 52).²¹² Dem Frühwerk Gossaerts werden nur sehr wenige Werke zugerechnet, was eine genauere Datierung unmöglich macht. Stilistisch steht Gossaert in dieser Zeit jenen Künstlern nahe, die seit Max Friedländer unter dem Begriff der „Antwerpener Manieristen“ zusammengefasst werden.²¹³ Man kann schwerlich von einer Künstlergruppe oder Schule sprechen, denn zu unklar sind die Zusammenhänge der einzelnen Vertreter dieses Stils untereinander. Was sie verbindet, sind meist ihr Bezug zur Stadt Antwerpen (Gossaert war seit 1503 Freimeister der Antwerpener Malergilde)²¹⁴ und bestimmte stilistische Eigenheiten, die sich auch in Gossaerts *Vermählung der Hl. Katharina* finden: Die Kompositionen sind figurenreich und weisen meist komplexe Architekturen mit vielen Detailverzierungen auf, wobei Loggien und Baldachine beliebte Motive sind. Die Figuren selbst tragen aufwendige und abwechslungsreiche Gewänder, Stoffe heben sich in starker Bewegung vom Körper ab, und die Kopfbedeckungen sind besonders phantasievoll gestaltet. Gossaerts Rolle in diesem sehr speziellen künstlerischen Umfeld ist schwer zu klären, vor seiner Italienreise dürfte er aber einer der Vorreiter dieser stilistischen Entwicklung gewesen sein.²¹⁵ Im Zuge dessen gehörte es offensichtlich zu seiner Arbeitsweise, Vorlagen anderer Künstler, vornehmlich Dürers, aufzugreifen und dem neuen Stil anzupassen. So ist festzustellen, dass es sich bei Gossaerts

²¹² Siehe dazu Alsteens 2010d.

²¹³ Siehe dazu Friedländer 1915; Kat. Ausst. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten/Bonnetantenmuseum 2005.

²¹⁴ Siehe Kapitel 3.2.

²¹⁵ Alsteens 2010b, S. 89.

Vermählung der Hl. Katharina um eine Adaption, aber um keine Kopie Dürers Holzschnitt mit der *Verherrlichung der Jungfrau* (aus Dürers *Marienleben*, ca. 1502, Abb. 53) handelt.²¹⁶ Die Abhängigkeiten von Dürer bleiben zwar in der Figurenkomposition bestehen (Maria sitzt zentral mit dem aufgerichteten Jesuskind auf dem Schoß, Katharina ist links ins Bild gesetzt (an Schwert und Rad erkennbar), rechts bleibt das Motiv des offenen Buches bestehen, ebenso hinter Maria der Engel mit geöffneten Flügeln und der Hl. Josef), auch am Motiv des im oberen Bildbereich über Maria positionierten Mose mit den Gesetzestafeln hält Gossaert fest, doch die Unterschiede sind ebenso deutlich: Die Figurengruppe wird bei Gossaert in der Personenanzahl reduziert und die Szene in eine mystische Vermählung Katharinas mit dem Christuskind umgedeutet. Am markantesten erscheinen aber die Veränderungen bei der die Figuren umgebenden Architektur. Bei Dürer handelt es sich um einen Innenraum mit dazugehörigen Versatzstücken, der sich zwar öffnet, aber nicht ins Freie, sondern nur zu weiteren Innenräumen. Es ergibt sich eine relativ klare Raumstruktur, und die Architektur weist kaum Dekoratives auf, sondern macht vor allem die konstruktiven Elemente sichtbar. Die Dürersche Architektur ist nicht minder dominant als jene bei Gossaert, aber in seiner Zeichnung zeigt sich eine wesentlich komplexere Raumauffassung, wo Stiegen rechter Hand in einen verwinkelten Raum hinaufführen und linker Hand ein Ausblick gegeben ist, der bald von einem detailreichen Gebäudekonglomerat abgefangen wird. Die Phantasie in der Architektur wird in dem Aufbau hinter Maria, der die Mose-Statue rahmt, noch gesteigert. Das stilistisch Neuartige, sowie der Detailreichtum und die Komplexität der räumlichen Gestaltung, die ein Erfassen auf den ersten Blick kaum möglich machen, sondern zum wiederholten visuellen Durchschreiten und Entdecken einladen, müssen neben der Qualität der Ausführung Sammler solcher Zeichnungen angesprochen haben. Aufgrund der Größe der Zeichnung (22,7 x 17,2 cm), der detaillierten Ausführung und der Signatur (am Gewandsaum Katharinas) wurde davon ausgegangen, dass es sich bei dieser aber auch bei vergleichbaren Zeichnungen Jan Gossaerts nicht um Vorzeichnungen für Gemälde, sondern um Sammlerstücke handelte. Dass die infrage kommenden SammlerInnen auch im Besitz der Blätter Albrecht Dürers waren, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, darf aber aufgrund der Bekanntheit Dürerscher

²¹⁶ Alsteens 2010d, S. 320.

Kompositionen in den Niederlanden angenommen werden.²¹⁷ Ein Reiz für eine(n) SammlerIn hätte durchaus darin bestehen können, den Holzschnitt und die Zeichnung zu vergleichen. Es wird sich mit Blick auf die Sammlungen Margaretes von Österreich in Mecheln in Folge noch zeigen (siehe Kapitel 5.1), dass einerseits ein stilistisches Bewusstsein ausgeprägt war, andererseits Werke unterschiedlicher Epochen und aus unterschiedlichen Ländern in unmittelbarer Nachbarschaft in der Sammlung der Regentin ausgestellt waren, interessanter Weise ohne die Intention, einem Stil den Vorzug vor einem anderen zu geben.²¹⁸ Ein ständiger Vergleich zwischen Kunstwerken kann also als gängige Praxis vorausgesetzt werden. Damit sei schon angesprochen, was unter anderem den Reiz der Prager Lukas-Madonna für kunstsinnige Zeitgenossen Gossaerts oder seine Malerkollegen ausgemacht haben dürfte: der Vergleich (wenn auch nicht in einem physischen Nebeneinander) von Gossaerts Komposition mit der Rogierschen Lukas-Madonna, die durch Kopien (eine solche Teilkopie gab es ja auch im Besitz Philipps von Burgund – siehe weiter oben) einen großen Grad an Bekanntheit genoss. Dieser Vergleich war meiner Meinung nach von Gossaert intendiert. Der Aufwand, den Gossaert in der kreativen Rezeption verschiedenster anderer Werke und in der Adaption auf die Komposition Rogiers hin betrieb, macht diese Intention umso nachvollziehbarer.

Ein weiteres Beispiel, zeitlich näher zur Prager Lukas-Madonna, macht deutlich, dass es sich bei der *Mystischen Vermählung der Hl. Katharina* nicht um einen Einzelfall handelte, bei dem Gossaert gerade die Raumkonzeption und den Stil der Architektur veränderte. Die Zeichnung *Die Enthauptung des Hl. Johannes des Täufers*, rund im Format, wofür die Gründe im Dunkel liegen, wird in die Jahre 1510-1515 datiert (Paris, Abb. 54).²¹⁹ Im Vordergrund kniet Johannes, rechts steht der Henker und holt in großer Geste zum Schlag aus. Beide befinden sich auf einem Platz vor dem Gefängnis, das mit vergittertem Fenster hinter ihnen zu sehen ist (und in großen Lettern Gossaerts Signatur wie eingemeißelt trägt). Vom Portal des Gefängnisses am rechten Bildrand führen Stufen zur Hinrichtungsstelle hinauf, was an der Schrittstellung eines römischen Soldaten, der aus dem Gefängnis austritt, zu sehen ist. Von der Stelle, wo Johannes kniet, führen wiederum Stufen zum Palastvorplatz des Herodes hinauf, wo links im Bild Salome

²¹⁷ Alsteens 2010b, S. 89.

²¹⁸ Siehe dazu Eichberger 2002, S. 353-367.

²¹⁹ Siehe dazu Alsteens 2010c.

steht und den Befehl zum Enthaupten gibt. Zentral im Bild erkennt man hinter einem an eine Säule gelehnten Zuseher ein freies Feld, das am niedrigsten im Gefüge der dargestellten Architekturen gedacht ist. Es mündet in eine ruinöse Stadtmauer, die durch einen hohen Bogen durchbrochen ist, der aber nur wenig von der Stadt erkennen lässt. Die Stadtmauer überragt nur ein hoher Turm. Im Unterschied zur Zeichnung mit der *Mystischen Vermählung der Hl. Katharina* (Abb. 52) weist die Architektur in diesem Blatt schon deutlich antikisierende Züge auf, was an den Säulen, Pilastern, Gesims- und Kapitellformen und der Rahmung des Gefängnisfensters erkennbar ist. Und erneut hat Gossaert die zugrunde liegende Komposition eines Holzschnitts Dürers desselben Themas sehr frei rezipiert (Abb. 55).²²⁰ Einerseits ist bei Dürer ein anderer Moment der Geschichte wiedergegeben, denn da ist der Henker schon dabei, Salome das abgeschlagene Haupt des Johannes zu überreichen, andererseits ist die Architektur ganz anderer Art, denn bei Dürer ragen die Gebäudeteile des Gefängnisses in starkem vertikalem Zug hoch auf, ornamentlos und massiv erscheinen sie. Von der Dürerschen Komposition ist die geöffnete Türe des Gefängnisses am rechten Bildrand geblieben, und linker Hand die Stadtmauer mit dem Durchgangsbogen im Hintergrund, im Vordergrund bleibt die Aufteilung der Figurengruppe mit links Salome und ihrer Begleitung und rechts der Henker mit einer zusätzlichen Männerfigur. Dürers Holzschnitt ist mit 1510 datiert und damit eine ausgesprochen moderne Komposition. Umso erstaunlicher, dass Gossaert bei der Körperhaltung des Henkers, der in starker Drehung, das Schwert in beiden Händen hinter dem Kopf haltend zum Schlag ausholt, auf einen älteren Stich Dürers aus der Zeit um 1498, nämlich auf das Blatt mit *Herkules auf dem Scheideweg*, zurückgriff (Abb. 56).²²¹ Entweder letztgenanntes Blatt gelangte erst spät in die Niederlande, oder Gossaert verfügte über einen Fundus an Dürer-Graphiken, wovon ausgegangen werden kann. Für die weiteren Ausführungen sei auf zweierlei nochmals hingewiesen: Zum einen nahm Gossaert ein vorgegebenes Bildthema auf, entwickelt es aber auf einen anderen (zeitlichen) Aspekt der Geschichte hin weiter (nach bzw. vor der Enthauptung, Salome als passiv Empfangende bzw. als aktiv Befehlsgebende). Bei den Außenflügeln des *Malvagna-Triptychons* (Abb. 34) konnte man diese Beobachtung auch machen, da bei der Dürerschen Vorlage Eva den Apfel an Adam weiterreicht, und bei Gossaert Adam selbst zum Apfel im Maul

²²⁰ Alsteens 2010c, S. 348.

²²¹ Alsteens 2010c, S. 348.

der Schlange greift.²²² Daran anschließend scheint es dann auch nicht verwunderlich, dass Gossaert seinen zeichnenden Lukas im Prager-Bild in einer anderen Haltung, nämlich sitzend, wiedergibt. Zum anderen sei darauf hingewiesen, dass auch bei Arbeiten, die in zeitlicher Nähe zur Prager Lukas-Madonna stehen, die Kreativität der Adaption Gossaerts gerade daran deutlich wird, wie die Architektur stilistisch neu aufgefasst und in ein komplexes Raumgefüge (Stiegen hinauf und hinunter) umgewandelt wurde.

Wendet man sich mit diesen Beobachtungen wieder dem Thema der Lukas-Madonnen zu, so fallen die Unterschiede zwischen Rogiers und Gossaerts Interpretation noch deutlicher auf: Bei Rogier (Abb. 12) geht der Blick von einem Innenraum durch eine loggiaartige Öffnung zentral zwischen zwei symmetrisch eingestellten Säulen in den hell ausgeleuchteten Hinterhof, wo, wieder zentral, jene zwei Figuren stehen, die der weiten Landschaft des Hintergrundes zugewandt stehen. In Gossaerts Bild (Abb. 1) ist der Vordergrund ein heller, sich nach oben hin offen vorzustellender Bereich, der über einen verschatteten Mittelgrund zu den zwei Figuren weit im Hintergrund übergeht. Der Hof im Hintergrund, wie der Vordergrund hell ausgeleuchtet, ist von Gebäuden so umstellt, dass es an keiner Stelle einen Ausblick auf eine Landschaft gibt. Es darf mit Blick auf die zuvor ausgeführte Dürer-Rezeption nicht verwundern, dass im Unterschied zu Rogier bei Gossaert gerade ein komplexes asymmetrisches Raumgefüge von Interesse zu sein scheint. Charlotte Aschenheim ging schon 1910 in ihrem Buch „Der italienische Einfluss in der vlämischen Malerei der Frührenaissance“ auf das Prager Bild ein und konstatiert bei Gossaert eine „Freude an perspektivischen Schwierigkeiten“, die sich gerade darin äußere, ein an sich symmetrisches Gebäude weder zentral noch frontal in den Bildraum einzustellen.²²³ Aschenheims Beitrag ist in verschiedener Hinsicht von Bedeutung: Zum einen war sie zwar ihrer Zeit entsprechend überzeugt, die italienische Renaissance wäre zu Beginn des 16. Jahrhunderts das alleinige Maß künstlerischer Entwicklung und übe, wie der Titel des Buches schon sagt, von sich aus einen Einfluss auf die Malerei des Nordens aus. Daher stellte sie bei Gossaert auch fest, er spiele nur im alten dekorativen Sinne mit den neuen Elementen der Renaissance und könne nicht sogleich in den „Organismus der Renaissance“

²²² Der Nachweis von Vorbildern für die Ikonographie des nach dem Apfel greifenden Adam und die damit verbundene Deutung müssen an dieser Stelle offen bleiben.

²²³ Aschenheim 1910, S. 22.

eindringen. Zum anderen aber ließ sie Gossaert doch ein gewisses Maß künstlerischer Eigenständigkeit, indem sie feststellte, er habe in den klaren Horizontalen und Vertikalen der italienischen Architektur seiner Zeit ein „geeignetes Ausdrucksmittel zur Raumdarstellung“ gefunden. Ohne von einem absoluten Bruch mit der einheimischen Vergangenheit sprechen zu können, habe er versucht, sich an den italienischen Geschmack anzupassen.²²⁴ Wie anders klingt da Max Friedländer mit seiner später oft zitierten Beschreibung der Architektur im Prager Bild als „ungewöhnlich, frostig prunkende Behausung eines Barbaren“²²⁵ und sein Urteil, Gossaerts Versuch, heterogene Stilelemente zu verschmelzen, sei das Resultat eines bei ihm merkbaren Charakterdefizits.²²⁶ Aber auch der Ausstellungskatalog von 1965 sprach davon, Gossaert habe sich noch nicht vom traditionellen Stil „befreit“, was sich gerade darin äußere, dass es im Prager Bild weder Symmetrie noch Ordnung gebe, und man in diesem Werk nur einen „Bindestrich“ („un trait d’union“) zwischen den alten und den neuen Tendenzen sehen könne.²²⁷ Zurück zu Aschenheims Ausführungen, denn ihr verdankt die Forschung eine erste genaue Analyse der architektonischen Elemente der Prager Lukas-Madonna. Leider blieb ihre Analyse ohne Nennung von Vergleichsbeispielen, aber dennoch war die Analyse zukunftsweisend. Den Einfluss römischer Hochrenaissance sah sie in den hohen Postamenten mit Reliefs und Skulpturenischen, den kräftigen Gesimsen und gekuppelten Säulen, dann auch im Aufgreifen antiker Skulpturen wie des Herkules´ oder des Knaben mit der Gans. Im Unterschied aber zu Rom oder Florenz sei die Gesamterscheinung der Architektur vom oberitalienischen Stil geprägt, der sich durch eine reiche, lebhaft dekorierte und vielfache Gliederung der Bauteile auszeichne. Dennoch, so Aschenheim, sei es falsch, Gossaert als abhängig von der oberitalienischen Kunst zu sehen, sondern unabhängig voneinander hätte sich ein ähnliches Ergebnis künstlerischer Ausdrucksform eingestellt.²²⁸ Auf Aschenheim folgt ein Jahrhundert der Suche nach möglichen Vorbildern für Gossaerts Raumauffassung und noch konkreter für die Elemente seiner Architektur. Alle in die bisherige Forschung eingebrachten Vorschläge

²²⁴ Aschenheim 1910, S. 22.

²²⁵ Friedländer 1934, S. 43.

²²⁶ Friedländer 1934, S. 76.

²²⁷ Kat. Ausst. Musée Boymans-van Beuningen/Musée communal Groeninge 1965, S. 89.

²²⁸ Aschenheim 1910, S. 21-22.

systematisch darstellen zu wollen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.²²⁹ Die Fülle der Vorschläge und zugleich deren mangelnde Überzeugungskraft, haben punktuell in der Forschung zu dem Ergebnis und zur Einsicht geführt, Gossaert habe sich an keinen konkreten Beispielen orientiert. So sprach Jean Rivière davon, Gossaert habe sich an die Klassik nur angelehnt, es bestünde aber kein Zusammenhang mit gebräuchlicher klassischer Architektur oder zu Vitruvs Lehren.²³⁰ Olga Kotková kam dann 1999 zu dem Schluss, in der Prager Lukas-Madonna gebe es weder einen direkten Einfluss italienischer Quattrocento-Malerei, noch könne anhand des Prager Bildes gezeigt werden, dass Gossaert auch nur die geringste Kenntnis der Werke Albertis oder Vitruvs gehabt hätte.²³¹ Bei Letzterem muss man ihr insofern zustimmen, als die Architektur keine markanten Merkmale der Lehren Albertis oder Vitruvs aufweist, zugleich muss Kotková aber auch widersprochen werden, da wir bei Gossaert von einer Kenntnis Vitruvs ausgehen können. Denn Philipp von Burgund war ein ausgezeichnete Vitruv-Kenner, und Gossaert muss in diesem Zusammenhang, gerade auch im Zusammenhang mit der Romreise und der Gespräche Philipps mit Papst Julius II. über antike Architektur und Vitruv einiges aufgenommen haben,²³² seine Gemälde aber zeigen, das stimmt, diese Kenntnis so gut wie nicht.²³³ Gerade dadurch wird die Frage aber interessant, warum Gossaert die Schriften Vitruvs nicht rezipierte. Eine Antwort darauf wird wohl immer spekulativ bleiben, aber nachzuvollziehen, worauf er sonst seinen Blick richtete, legt die Vermutung nahe, dass sich der Maler Jan Gossaert eher von seinen visuellen Eindrücken gebauter Architektur oder gemalter architektonischer Lösungen leiten ließ als von theoretischen Schriften (ab 1511 erschienen wohl illustrierte Vitruv-Ausgaben, die kommentierenden Holzschnitte waren aber von sehr schematischer Art).²³⁴ Will man die Möglichkeit, Gossaert habe konkrete Vorbilder vor Augen gehabt, nicht ganz negieren, so seien im Folgenden Positionen der bisherigen Forschung vorgestellt, die als fruchtbar für das Verständnis der Prager Lukas-Madonna bezeichnet werden können. Wolfgang Krönig hat in einem allgemeinen Sinne auf

²²⁹ Siehe dazu Andratschke 2010, S. 42-43.

²³⁰ Rivière 1987, S. 107-108.

²³¹ Kat. Slg. The National Gallery in Prague 1999, S. 74.

²³² Sterk 1980, S. 21.

²³³ In einigen Werken kann man eine gewisse Bezugnahme auf Vitruv erahnen, wie bei Gossaerts *Danaë* (1527, München) - siehe dazu Herzog 1968, S. 37-38, oder bei *Neptun und Amphitrite* (1516, Berlin) - siehe dazu Sterk 1980, S. 118-122.

²³⁴ Zu den Vitruv-Ausgaben siehe Sterk 1980, S. 118, Burke 2005, S. 101.

die Bedeutung von italienischen Architekturstichen für die flämische Malerei hingewiesen und dabei auch Bramantes *Prevedari-Stich* genannt (Abb. 57).²³⁵ Dabei handelt es sich um eine Zeichnung Bramantes, die 1481 im Auftrag des Mailänder Malers Mateo de' Fedeli, die Gründe dafür sind unklar, von Bernardo de Prevedari gestochen wurde. Die Forschung will in dem Blatt bildimmanente kunsttheoretische Äußerungen Bramantes sehen, unabhängig davon sind die Anregungen, die oberitalienische Architekten, aber auch Maler in Italien und nördlicher der Alpen aus dem Stich gewonnen haben, vielfältig.²³⁶ Auch Ariane Mensger verwies auf den Stil des jungen Bramante, brachte aber Gossaert weniger in Verbindung mit Architekturzeichnungen oder -stichen, sondern sah ihn auf seiner Reise nach Rom die Gebäude Norditaliens studierend. Ohne die Vorbilder konkret zu benennen, verwies sie darauf, dass sich das Muschelmotiv und die Kapitellformen in ähnlicher Weise im Formenvokabular Bramantes fänden.²³⁷ Wenn man zum Beispiel auf den Chor der Kirche S. Maria presso S. Satiro in Mailand blickt, wo Bramante den Tiefenraum im extremen perspektivischen Illusionismus gestaltete, und die Motive der kassettierten Tonne und der Konche zu finden sind (1482-1487, Abb. 58),²³⁸ mag dies stimmen, doch bleibt die Suche nach Vorbildern auf der Ebene des Nachweises einzelner Motive verhaftet. Diese Kritik muss sich auch die jüngste Forschung gefallen lassen, so Catherine King 2007.²³⁹ Auch sie verweist ohne Nennung von konkreten Beispielen bei der Tonne, die im Motiv der Konche mündet auf Römische Bauten Bramantes und meint dabei mitunter den Chor von S. Maria del Popolo (1505-1509, Abb. 59). Andere Vorbilder werden zumindest konkreter benannt: So mag die Kassettendecke der Basilika Santa Maria Maggiore aus dem 15. Jahrhundert Anregung für die Kassettendecke in der Prager Lukas-Madonna geboten haben (Abb. 60), oder die doppelt gestellten Säulen im Mausoleum der Santa Constanza des 4. Jahrhunderts vorbildhaft für die gepaarten Marmorsäulen bei Gossaert gewesen sein (Abb. 61). Zur Erklärung der architektonischen Konzeption des Prager Bildes tragen diese Hinweise wenig bei, wenn sie auch einzelne Motive zu

²³⁵ Krönig 1936, S. 112.

²³⁶ Siehe dazu Wolff Metternich 1967/1968, Bruschi 1969, S. 150-170 und S. 745-750; Kat. Ausst. Complesso Torre Medioevale, Museo dell'Architettura, Lavatoi 2008, S. 17-24. – Bramante hatte 1508/1509 Arbeiten in Loreto ausgeführt (Kat. Ausst. Complesso Torre Medioevale, Museo dell'Architettura, Lavatoi 2008, S. 104.), wo Gossaert, der auch nach Loreto kam, mit ihm in Kontakt gekommen sein könnte.

²³⁷ Mensger 2002, S. 64.

²³⁸ Bruschi 1969, S. 755.

²³⁹ King 2007, S. 158.

erklären vermögen. Der Blick auf Bramantes *Prevedari-Stich* ist in dieser Hinsicht wesentlich ergiebiger: Die Tonne mit der Konche (wenn auch kopfüber) findet sich auch hier, nämlich links im Bildhintergrund dieser großzügigen Tempel- oder Kirchenanlage, als oberer Abschluss einer Apsis. Entscheidender ist aber, dass der Raum einen starken Tiefenzug aufweist, der genau in jener Apsis mündet, die nicht zentral, sondern im Hintergrund der linken Bildhälfte die Fluchtlinien bündelt. Die Architektur ist von solcher Monumentalität, dass die Postamente der Pfeiler mannshoch aufragen. Es zeigt sich eine reiche Ornamentik, einen Formenreichtum (zum Beispiel in den Gewölben) und eine räumliche Komplexität, gerade wenn man die Durchblicke nach rechts hinten betrachtet. Gemeinsamkeiten zum Prager Bild lassen sich auch in dem Nebeneinander von betonter Horizontalität und Vertikalität in der architektonischen Konzeption erkennen. Zugleich muss man ernüchternd feststellen, dass der *Prevedari-Stich* Bramantes die Komposition Gossaerts auch nur mangelhaft erklären kann.²⁴⁰ Gossaert arbeitete zwar auch mit einem starken Tiefenzug, führte aber über Stufen auf und ab in den Hintergrund, was wir bei Bramante so nicht finden (Stufen sind erst direkt vor der Apsis erkennbar). Wichtig scheint auch das Abschatten des Mittelgrundes, wohingegen die komplexen Gewölbeformen des *Prevedari-Stichs* für Gossaert keine Bedeutung spielten. Ohne noch weitere Unterschiede suchen zu wollen, sei im Folgenden ein Gegenvorschlag zur Erklärung der komplexen Raumkonzeption gebracht.

Zur Zeit Gossaerts Aufenthalt in Rom befand sich in Ascoli, dem heutigen Ascoli Piceno, die von Carlo Crivelli 1486 für eine Kapelle im Franziskanerkonvent von Santissima Annunziata geschaffene Altartafel der *Verkündigung mit dem Hl. Emygdius*, dem Stadtpatron Ascolis (heute London, Abb. 62)²⁴¹ Links im Bildvordergrund erscheinen kniend der Erzengel Gabriel und der Hl. Emygdius. Rechter Hand, von den beiden durch eine Mauer getrennt, fällt der Blick in einen Innenraum, das Schlafgemach Mariens, die im Vordergrund auf einem Betschemel kniend nach links gewandt zu sehen ist. Über ihr sind die Taube des

²⁴⁰ Eine gewisse Nähe zu den sogenannten *Barbarini-Tafeln* (um 1467, Boston und New York), die meist Fra Carnevale zugeschrieben werden, oder zu den Werken Gerolamo Mocettos, wie zum *Bethlehemitischen Kindermord* aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts (London), ist nur von allgemeiner Art. Auch der Bezug zu Raffaels *Schule von Athen* ist nur vage gegeben, zumal die Komposition zentral dem Hintergrund zuläuft, und sich Raffael zur Zeit Gossaerts Aufenthalt in Rom (1508/1509) erst in der Planungsphase der Ausstattung der Stanza della Segnatura befunden hat. Siehe dazu Kraut 1986, Anm. 88, S. 148-149, die einräumt, Gossaert könnte die Komposition Raffaels über Zeichnungen gekannt haben.

²⁴¹ Lightbown 2004, S. 323-324.

Heiligen Geistes und ein goldener Strahl, der aus dem Himmel links oben im Bild durch eine kleine Maueröffnung nach rechts unten zu Maria geführt wird, erkennbar, Zeichen der Empfängnis Christi. Das Haus Mariens nimmt mehr als die Hälfte des Bildes ein, die kassettengedeckte Loggia im zweiten Stock, dort sind Vögel, Pflanzen in Töpfen und ein Teppich über die Brüstung gelegt auszunehmen, wird vom oberen Bildrand überschritten. Das Gemach Mariens im unteren Bereich, angereichert durch Teller, Bücher, einen Kerzenhalter und diverse Alltagsgegenstände mehr, öffnet sich nach vorne hin, wobei die Öffnung von antikisierenden Pilastern gerahmt wird. Der linke Bildrand wird ebenfalls von einem hoch aufragenden Gebäude eingenommen, von dessen Obergeschoß eine Treppe, deren Unterbau aus Backsteinen mit einem entlastenden Bogen sichtbar ist, zu Gabriel und Emygdius hinunterführt. Auf dem oberen Absatz stehen Franziskaner und ein Mann mit seinem Kind. Das Haus links und das Haus Mariens lassen in der linken Bildhälfte eine Straße frei, die in starkem Tiefenzug nach hinten läuft. Der Mittelgrund wird von einem Triumphbogen mit braun-oranger Marmorinkrustation und antikischem Profilmedaillon eingenommen, den man über Stufen erreicht und auf bzw. unter dem sich Menschen aufhalten. Durch den verschatteten Bogen läuft der Blick dann weiter in einen ausgeleuchteten, von Menschen bevölkerten Hof. Am weitersten entfernt stehen zwei Männer, klein im Format, in denen die Fluchtlinien der Komposition zusammenlaufen. Hinter ihnen schließt eine zinnenbekrönte Mauer die Szene ab, nur Baumkronen sind dahinter noch zu erkennen. Gemeinsamkeiten zu Jan Gossaerts Prager Lukas-Madonna (Abb. 1) sind gegeben: Zum einen fluchtet die Komposition stark nach hinten (von einem hellen Vordergrund, durch einen abgedunkelten Mittelgrund einem wieder hellen Hintergrund zu), und die Fluchtlinien werden in nur zwei klein erscheinenden Figuren ganz im Bildhintergrund gebündelt. Durch diesen Fluchtpunkt links der Mitte ist eine Asymmetrie gegeben, und der relativ hoch angesetzte Fluchtpunkt lässt die Architektur dominant erscheinen. Diese Dominanz der Architektur wird bei Crivelli und Gossaert auch dadurch erzeugt, dass Gebäudeteile bis unmittelbar in den Bildvordergrund herangeführt und nach beiden Seiten und nach oben hin von den Bildrändern überschritten werden. Die Architektur ist in ihren Formen, in der Farbe und Ornamentik sehr abwechslungsreich. Eine farbige Differenzierung der Materialität allein in der Architektur (von Grau, Braun, Rot bis zum hellen Ton des Goldes oder der

Bronze) ist auffällig, aber auch die genaue Charakterisierung der Stofflichkeit der Alltagsgegenstände und der Illusionismus der beiden im Bildvordergrund platzierten Früchte. In der Forschung werden genau diese Eigenheiten der Verkündigung mit Crivellis Kenntnissen der niederländischen Malerei in Verbindung gebracht.²⁴² Dass umgekehrt Gossaert gerade von diesem stilistischen Merkmalen angezogen wurde, ist leicht vorstellbar, bleibt er auf Reisen dennoch immer ein an der niederländischen Malerei geschulter Beobachter. Auch das Weglassen von Landschaftsprospekten (abgesehen von den Baumkronen) muss Gossaert angesprochen haben, haben Landschaftswiedergaben nicht zu seinem Spezialgebiet gezählt. Überblickt man Gossaerts Œuvre, dann fällt auf, dass die Landschaftswiedergabe nur eine geringe Rolle spielt. Öfters hat er bei Landschaften die Mitarbeit anderer Maler gesucht, oder sie wurde von den AuftraggeberInnen vorgegeben, auch finden sich bei seinen Vorzeichnungen keine Landschaftswiedergaben.²⁴³

Der Blick auf Gossaerts Œuvre kann aber noch ein weiteres zeigen: Der Maler Gossaert hatte großes Interesse an der Malerei Italiens, was nicht verwundern darf, ganz im Gegenteil. Daher sei ein Blick auf jene Werke geworfen, die eine Rezeption italienischer Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen. Wie Duncan Bull überzeugend darlegen konnte, hatte Gossaert in seinem Werk *Herkules und Deianeira* (1517, Birmingham, Abb. 63) eine Figurenkomposition des Jacopo Ripanda aus dem Palazzo dei Conservatori in Rom vor Augen.²⁴⁴ In der Sala di Annibale, die von Jacopo Ripanda um 1507/1508 mit Fresken ausgestattet wurde, erscheinen an einer Wand mit der Darstellung einer Seeschlacht, Neptun und Amphitrite als Vertreter des Meeres (Abb. 64).²⁴⁵ Sie sind in einer engen Umarmung wiedergegeben, einander zugewandt und anblickend sitzt Amphitrite auf Neptuns Schoß. Das eine Bein hat sie ausgestreckt, das andere nach hinten abgewinkelt, labil und zugleich ineinander verzahnt wirkt die Körperhaltung beider. Diese Eigenheiten der Komposition, aber auch das Motiv der nackten Oberkörper und der zum Mann aufblickenden Frau finden sich auch bei Gossaert, der damit eine gerade aktuelle Malerei seiner Zeit in Rom einige Jahre später verarbeitete. Man kann wohl zu Recht davon ausgehen, dass Gossaert auf seiner Italienreise

²⁴² Lightbown 2004, S. 342.

²⁴³ Ainsworth 2010e, S. 136.

²⁴⁴ Bull 2010.

²⁴⁵ Guarino 2008.

nicht nur von antiken Skulpturen und Architekturen Zeichnungen anfertigte (nur davon haben sich Beispiele erhalten), sondern auch Werke der italienischen Malerei zeichnerisch festhielt,²⁴⁶ vielleicht schon mit der Intention einer späteren Verarbeitung nach seiner Rückkehr in die Niederlande.

So wohl auch im folgenden Beispiel, wo uns ein weiteres Werk aus Gossaerts Schaffen weg aus Rom nach Loreto führt. Wie Jacqueline Folie erstmals zeigen konnte, besteht ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Gossaerts Zeichnung eines *Entwurfs für eine Deckenmalerei mit neun Engeln, die Passionswerkzeuge Christi tragend* (Abb. 65) und den Kuppelfresken der Sakristei des Hl. Markus in der Basilika der Santa Casa in Loreto (Abb. 66).²⁴⁷ In der achteckigen Kuppel wurden um die Jahre 1478-1484 sitzende Propheten und schwebende Engel, die Leidenswerkzeuge Christi und andere Symbole haltend, von Melozzo da Forlì und seiner Werkstatt gemalt.²⁴⁸ Für Gossaert müssen solche Kuppelausstattungen von besonderem Interesse gewesen sein, da es sich für die Niederlande um eine nicht alltägliche Aufgabe für einen Maler handelte. Aber nicht sklavisch hielt Gossaert Melozzos Komposition fest, sondern wandelte sie ab. Es zeigt sich nun eine Lösung im Zwölfeck, die Hälfte ist in der Zeichnung gegeben. Die Engel sind stärker in die Rahmen der Segmente eingefügt, wenn es auch zu illusionistischen Überschneidungen mit der Rahmung kommt. Die kräftige, sehr plastische Rahmung führte Gossaert nur beim mittleren Segment voll aus, sie war aber für alle Segmente so gedacht (wie der Ansatz der Ornamentierung im rechten Segment zeigt) und orientierte sich direkt an Melozzo. Man kann also davon ausgehen, dass Gossaert Melozzos Fresken in Loreto direkt vor Ort studierte und in einer Zeichnung festhielt, die dann als weitere Vorlage für die erhaltene, aber später entstandene Zeichnung diente.²⁴⁹ Da es sich bei Loreto um einen beliebten Pilgerort handelt(e), ist ein Aufenthalt Gossaerts und wahrscheinlich auch Philipps gut vorstellbar. Das eine fügt sich nun zum anderen, denn Ascoli liegt seinerseits auf der Strecke Loreto–Rom nicht aus der Hand, womit ein Studium Crivellis *Verkündigung* für Gossaert möglich gewesen wäre.²⁵⁰ In Ascoli könnte Gossaert

²⁴⁶ Ainsworth 2010f, S. 11. – Alsteens 2010b, S. 91, betont, dass auch später Gossaert sein Interesse an aktueller italienischer Malerei nicht verloren hätte.

²⁴⁷ Folie 1951/1960, S. 97.

²⁴⁸ Siehe dazu Benati 2011.

²⁴⁹ Über den Grund der Adaption und den Zusammenhang zu einer konkreten Ausstattung kann nur spekuliert werden, siehe dazu Alsteens 2010a, S. 399.

²⁵⁰ Da es sich bei Crivellis Altar um eine Demonstration Ascolis Unabhängigkeit von der päpstlichen Verwaltung handelte, die von Papst Sixtus IV. 1482 gewährt wurde, und sich an der

dann auch die frisch gestaltete Fassade der Casa Buonaparte gesehen haben (Abb. 67).²⁵¹ Die Fenster und das Eingangsportal wurden 1507 mit antikisierenden Travertin-Reliefs bekrönt (Abb. 68), die in ihren Formen mit phantasievollen, symmetrisch angelegten Pferdegestalten, deren Schwänze in gewundenen Pflanzenranken auslaufen, stark dem Fries in Gossaerts Prager Bild ähneln, der oberhalb des Durchgangsbogen zum hinteren Hof angebracht ist (Abb. 69). In dieser Art ornamentierte Reliefs finden sich aber um 1500 häufiger in der italienischen Kunst, weshalb ein direkter Zusammenhang der Casa Buonaparte zur Prager Lukas-Madonna nicht zwingend angenommen werden muss. Im Falle Crivellis Verkündigung ist eine Rezeption durch Gossaert aber sicher anzunehmen, was durch zwei weitere Beobachtungen zum Altar aus Ascoli gezeigt werden soll.

In Gossaerts Prager Bild ist im Mittelgrund auf der rechten Seite oberhalb des Hl. Lukas eine Freitreppe zu erkennen, deren Geländer sich deutlich vor dem blauen Himmel ausmachen lässt. Gossaert sparte nicht an einer detaillierten Schilderung, denn wir erkennen den Unterbau der Treppe in Backsteinen gesetzt und mit einer stützenden Bogenkonstruktion. Darüber heben sich farblich deutlich die steinernen Platten der Stufen ab, ebenso eine hohe steinerne Abschränkung zwischen Pfeilern auf dem oberen Treppenabsatz. Alle Interpreten, auch die Ikonographen, machten in der Forschung bislang einen großen Bogen um dieses Motiv, nur Cornelius Müller Hofstede wies darauf hin, dass dieses Detail merkwürdig und zu erklären sei.²⁵² Nimmt man aber bei Gossaert die Kenntnis der Verkündigung Crivellis an, so findet sich bei dem italienischen Werk am linken Bildrand genau diese Stiegenmotiv mit der Substruktion aus Backsteinen, dem stützenden Bogen und der hohen steinernen Abschränkung am oberen Treppenabsatz (Abb. 62). Es soll an dieser Stelle bewusst keine ikonographische Deutung des Motivs der Freitreppe folgen, sondern die Beobachtung ernst genommen werden, dass Gossaert auch in diesem Motiv die *Verkündigung* Crivellis zitierte.²⁵³ Bei Crivelli

Inschrift „libertas ecclesiastica“ am unteren Bildrand ablesen lässt, steht die Frage im Raum, ob Philipp, der als Diplomat eine Unabhängigkeit der Niederlande von Rom in kirchlichen Angelegenheiten erwirken sollte, ein besonderes Interesse an Crivellis Tafel gehabt haben könnte. Dagegen spricht, dass 1501 Ascoli aus freien Stücken diese Unabhängigkeit wieder aufgegeben hatte. - Zur Bedeutung der „libertas ecclesiastica“ im Zusammenhang mit Crivellis Verkündigung siehe Lightbown 2004, S. 323-344.

²⁵¹ Mariotti 1913, S. 115.

²⁵² Müller Hofstede 1969, Anm. 20, S. 43.

²⁵³ Auf der Suche nach Vergleichsbeispielen für diese besondere Art der Freitreppe mit Backstein-Unterbau, stützenden Bogen und Verschränkungen oberhalb, konnte nicht, wie zu erwarten

jedenfalls ist die Treppe kompositorisch nicht so in Szene gesetzt, dass sich eine ikonographische Deutung aufdrängen würde.

Ein anderes Detail der *Verkündigung* von Ascoli sei noch erläutert, nämlich die im Relief der Brüstung oberhalb Mariens links und rechts des Pfaus sichtbaren Putten, zwei an jeder Seite (Abb. 71). Einer links hält den Hals eines Drachens mit beiden Händen umfassen, der Kopf des Drachen ragt hoch auf, ein anderer rechts packt mit seiner Rechten den Hals eines Vogels, wahrscheinlich den einer Gans. Bei Letzterem bezog sich Crivelli auf die antike Figurengruppe des gänsewürgenden Knaben, der heute in mehreren Varianten vorhanden ist (zum Beispiel in München, Abb. 72), aber für die Zeit Gossaerts nur in einem Beispiel, nämlich im Haus des Kardinals Savelli nachzuweisen ist.²⁵⁴ Crivelli behielt die zurückgestemmte Körperhaltung des Knaben mit gegrätschten Beinen (eines durchgesteckt, das andere leicht abgewinkelt) bei, löste aber die Umklammerung der Gans. Diese wird nur mehr mit einer Hand nahe dem Boden gehalten. Links des Pfaus wiederum ist der Oberkörper des anderen Putto oberhalb des Körpers des geflügelten Drachen ausmachbar, leicht nach vorne gelehnt blickt das Kind über seine linke Schulter nach hinten. Es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob der Putto stehend oder auf dem Drachen sitzend zu lesen ist. Rezipierte Crivelli auch in diesem Fall ein antikes Vorbild? Ein Hinweis auf die Ausstattungen der vatikanischen Räumlichkeiten zur Zeit Gossaerts in Rom kann helfen, dies zu beantworten. Das Gewölbe der Sala dei Santi in den Borgia-Appartements hat Pinturicchio von 1492 bis 1495 ausgemalt.²⁵⁵ Auch dort ist ein Knabe mit einem Vogel zu sehen, wobei es sich nun um einen Schwan handelt. Pinturicchio zeigt so wie Crivelli den Putto in nach vorne geneigter Haltung des Oberkörpers (nun auf dem Vogel reitend), den Hals des Vogels umfassend und mit auffälliger Kopfdrehung den Blick seitlich über die linke Schulter nach hinten wendend. Die Gemeinsamkeiten in beiden Darstellungen lassen auf eine beiden Künstlern zum Vorbild gewordene antike Statue schließen. Schließlich kann man auch im Engel der Prager Lukas-Madonna, der auf einem Vogel reitet (die Skulpturengruppe links

gewesen wäre, ein Tempelgang Mariens gefunden werden (wobei dennoch ein Bezug zum Tempelgang Mariens durch das Treppen-Motiv an sich gegeben sein kann, und eine marianische Deutung naheliegend wäre), sondern eine Ecce Homo-Darstellung, die versuchsweise Juan de Flandes vor seiner Abreise nach Spanien zugeschrieben wurde (um 1480, Prag, Abb. 70, siehe dazu Kat. Slg. The National Gallery in Prague 199, S. 62.). Wieder scheint die Ambivalenz in der Möglichkeit einer Deutung, sofern eine solche überhaupt intendiert ist, ein Charakteristikum Gossaerts zu sein.

²⁵⁴ Bober/Rubinstein 1986, S. 234.

²⁵⁵ Acidini Luchinat 2004, S. 193.

im Bild oberhalb Mariens, Abb. 74), aufgrund der Ähnlichkeiten in der Körperhaltung, dieses gemeinsame antike Vorbild finden, das im Fall des Prager Bildes im Jahr 1911 von Paul Hübner identifiziert wurde. Zwar sind weder das Original noch Varianten einer solchen Antike erhalten, Hübner verwies aber auf eine anonyme Beschreibung Roms aus der Zeit um 1500.²⁵⁶ In Versform wird die antike Skulptur eines Knaben, der auf einer Gans reitet, im Garten der Casa Savelli, also im Besitz jenes Kardinals, der auch den Knaben, der die Gans würgt, sein Eigen nannte, wie folgt beschrieben: „In nel giardin del cardinal sauello / acauallo in vna ocha ecci vn puttino / che mai non vidi el migllor di scarpello.“²⁵⁷ Interessant ist, wie Crivelli und Pinturicchio mit diesem antiken skulpturalen Vorbild umgegangen sind, denn Crivelli hat die Gans in einen Drachen umgedeutet,²⁵⁸ und Pinturicchio hat aus der Gans einen Schwan gemacht.²⁵⁹ Für eine schlüssige Deutung der Figurengruppe des Engels, der auf einem Vogel reitet, in Gossaerts Prager Lukas-Madonna sind diese Umdeutungen im Falle der italienischen Maler aber wenig ergiebig. So stellt sich erstens die Frage, ob die Figurengruppe überhaupt inhaltlich im Sinne eines Symbols gedeutet werden muss und nicht nur als freies Antikenzitat betrachtet werden kann,²⁶⁰ und zweitens kann der Blick auf die Italiener zeigen, dass Gossaert beobachtet haben könnte, wie frei seine italienischen Zeitgenossen und Berufskollegen mit antiken Vorlagen umgingen, eine Freiheit, die er sich bei seinem Engel auf dem Vogel im Prager Bild dann eben auch nahm. Seine Rezeption der antiken Figurengruppe geschah auf so freie Weise, dass es schwer fällt, den Vogel eindeutig mit einem Adler, wie das von Eddy De Jongh vorgeschlagen wurde,²⁶¹ zu identifizieren, was wiederum eine Deutung erschwert, oder sogar gegen die Notwendigkeit einer solchen Deutung sprechen könnte.

Bleibt nur die Frage, ob angenommen werden darf, dass Gossaert Zugang zu den vatikanischen Räumlichkeiten hatte und Pinturicchios Werke sehen konnte. Über

²⁵⁶ Hübner 1911, S. 20-21.

²⁵⁷ Anonym, *Antiquarie Prospettive Romane*, ed. Scippacercola 1995, fol. 2r, Sp. 1, Verse 25-28.

²⁵⁸ Lightbown 2004, S. 334-335, deutete daher mit Verweis auf Offb 20,1-3 den Drachen als die verkörperte Macht Satans, die durch die Inkarnation überwunden wird.

²⁵⁹ Zu den Fresken der Sala dei Santi siehe Reinhardt 1999, S. 146-148 und Acidini Luchinat 2004, S. 195-202. – Zur Vieldeutigkeit des Schwans siehe Dittrich 2005, S. 475-484.

²⁶⁰ Diese Frage kann man sich natürlich auch im Falle der Herkules-Figur in der Prager Lukas-Madonna oberhalb Mariens im Vordergrund stellen. Leichter als bei dem Engel auf dem Vogel tat sich die Forschung bei Herkules, denn das Vorbild, eine römische Herkules-Statue aus Bronze (heute Kapitolinische Museen, Rom) und die Nachzeichnung aus der Hand Gossaerts haben sich erhalten – siehe dazu Schrader 2010, S. 53-54.

²⁶¹ De Jongh 1968, S. 58.

seine Teilnahme an den päpstlichen Audienzen wurde nichts berichtet, da es zwischen Julius II. und Philipp aber gerade über das Thema der Kunst zu einer Annäherung kam (siehe Kapitel 3.2), ist anzunehmen, dass Philipp seinen Hofmaler an seiner Seite hatte. Eine andere Beobachtung kann die Anwesenheit Gossaerts im vatikanischen Palast plausibel machen. Ein letztes Mal auf Crivellis *Verkündigung* blickend muss klar sein, dass dieses Werk nicht alles in Gossaerts Prager Bild erklären kann.²⁶² Gerade was die Architektur betrifft, mag Catherine King die kassettierte Tonne, die in einer Konche mündet, und die gekuppelten Säulen hinlänglich erklärt haben, was die Arkade mit der Kassettendecke im Mittelgrund betrifft, scheint ihr Verweis auf die Kassettendecke in Santa Maria Maggiore nicht zu genügen.²⁶³ Denn die Arkade weist doch sehr spezifische Eigenheiten auf. Einerseits lässt Gossaert die Kassettendecke nicht direkt auf der Pfeilerarkade ruhen, sondern fügt zwischen Bogen und Decke einen umlaufenden figuralen Fries ein. Andererseits zeigt sich auf den Pfeilern zum Vordergrund hin ein Architrav, am Ende der Arkade sieht man hingegen einen Bogen. Mit Blick auf die antike oder italienische Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts ließ sich kein passendes Vorbild für diese Besonderheiten finden, blickt man aber auf die Malerei Italiens, dann kann zumindest ein Beispiel genannt werden. Melozzo da Forlì, der schon im Fall der Sakristei von Loreto für Gossaert eine Anregung geboten hatte, erhielt 1476 den bedeutenden Auftrag, für die Bibliothek Papst Sixtus´ IV. ein Fresko zu malen (Abb. 75). Heute auf Leinwand übertragen, ist die ursprüngliche Position des Freskos aber rekonstruierbar (Abb. 76 und Abb. 77).²⁶⁴ Mit der Architektur des Bibliothekraumes stand die gemalte Architektur Melozzos in unmittelbarer Verbindung, denn der gemalte Pfeiler im Bildvordergrund links übernahm die Rolle eines Pfeilers, der die tatsächliche Architektur des Raumes in eine gemalte Arkade öffnete, dort, wo sich realiter nur Wand und Pilaster befanden. Im Bildvordergrund ist auf Augenhöhe der BetrachterInnen eine Inschrift zu lesen, darüber thront rechts Sixtus IV., der den links knienden Bartolomeo

²⁶² An dieser Stelle sei auf die Delphin-Kapitelle in der Prager Lukas-Madonna verwiesen: Pincus 2004, S. 128-130, konnte nachweisen, dass es Kapitelle in der Antike (in Padua) gab, die Delphine zeigten, und dass solche Kapitelle im Norden Italiens im späten 15. Jahrhundert immer wieder auftraten (zum Beispiel bei Giovanni Bellinis *San Giobbe-Altar* um 1478-1480 und dessen Rahmung aus der Werkstatt des Pietro Lombardo). Gossaert mag solche Beispiele rezipiert haben, führte dann aber doch ein genuin neues Element ein, indem er den Akanthus der Kapitelle durch geflügelte Engelsköpfe ersetzte – kein Missverständnis der Antike, sondern eine kreative Eigenleistung.

²⁶³ King 2007, S. 158.

²⁶⁴ Minardi 2011.

Platina zum Bibliothekar der Vatikanischen Bibliothek ernannt, wobei vier Zeugen hinter den beiden stehen.²⁶⁵ Alle Protagonisten sind direkt im Vordergrund positioniert, die Arkade ihrerseits läuft weit nach hinten einem zentralen Fluchtpunkt zu. Diese Pfeilerarkade ist von auffallend ähnlicher Gestalt wie jene im Prager Bild (Abb. 1). Auch sie zeigt nach vorne hin einen Architrav, öffnet sich aber nach hinten in einem Bogen. Darüber ist, wenn auch nur an der Schmalseite und nicht umlaufend, ein Fries angebracht. Auch die kassettierte Flachdecke ist vorhanden. Damit hatte meiner Meinung nach Gossaert die Komposition Melozzos studiert und abgezeichnet, und sie dann einige Jahre später in die Prager Lukas-Madonna in leicht abgewandelter Art integriert.

Ob in den Niederlanden die kreativ verarbeiteten Vorbilder, für die sich Gossaert im Bereich der italienischen Malerei entschied, erkannt wurden oder überhaupt erkannt werden konnten, muss offen bleiben. In Philipp von Burgund hatte Gossaert aber auf jeden Fall einen, mit dem er über Crivelli und Melozzo sprechen konnte. Auch die italienischen Diplomaten am Hof Margaretes in Mecheln, die in St. Rombouts die neuartige Lukas-Madonna wahrscheinlich vorgeführt bekamen, wurden, so kann man annehmen, von Gossaert tatsächlich und im übertragenen Sinn als Ansprechpersonen gesehen. In zweierlei Hinsicht machte es Gossaert den einheimischen RezipientInnen seines Werks, jenen, die nicht weit gereist oder Kenner bzw. Sammler moderne Druckgraphik waren, aber leicht, etwas Bekanntes im Bild wiederzufinden, und bot ihnen dadurch einen Einstieg in sein Bild, das mit Erwartungen und Sehgewohnheiten vor allem aufgrund der Neuartigkeit der Architektur und Raumkonstruktion sonst zu brechen verstand. Das ist zum einen der doch deutliche Bezug auf Rogiers vorbildhafte Lukas-Madonna, der auf jeden Fall über den zeichnenden, rot gekleideten Lukas rechts im Vordergrund und der blau gekleideten Madonna mit Kind links im Bild gegeben war, zum anderen gibt es einen „Wiedererkennungseffekt“ im nicht umhin genau in der Bildmitte positionierten Brunnen im Hintergrund.

²⁶⁵ Für den Wortlaut der Inschrift und die Identifizierung der Dargestellten siehe Minardi 2011.

4.5 Der Brunnen im Hintergrund und die Datierungsfrage der Prager Lukas-Madonna

Hoch ragt auf dem hell beleuchteten Platz im Hintergrund des Prager Bildes ein Brunnen empor, der von besonderer Art ist (Abb. 78). Über einer sich verjüngenden runden Basis bildet ein schlichter Zylinder, verziert mit einem Rautenmuster, den Fuß einer nicht allzu großen runden Schale, die an ihrem gebauchten unteren Teil mit einem Rankenmuster überzogen ist. Darüber stehen zwei nackte Frauenfiguren Rücken an Rücken; eine dritte kann man sich an der Rückseite des Brunnens vorstellen. Ihre Linke halten sie sich vor ihr Geschlecht, mit der Rechten umfassen sie eine ihrer Brüste, aus der das Wasser in die Schale des Brunnens spritzt. Die Frauenfiguren sind in einen Baldachin eingestellt, der den Brunnen wuchtig auf die doppelte Größe anwachsen lässt. Das Massive, Breite der Baldachin-Architektur im Flamboyant-Stil lockert sich nach oben hin, indem die Architektur vielfach durchbrochen wird und in feinen mit kleinen Kreuzen bekrönten Fialen ausläuft. In dem filigranen obersten Teil des Baldachins kann man noch eine zentral eingestellte Figur ausmachen. Eddy De Jongh brachte die weiblichen Brunnenfiguren mit Maria, der *nutrix omnium*, der Nährerin aller, in Verbindung und sah im Brunnen den christlichen Lebensbrunnen.²⁶⁶ Adrien Monballieu wiederum erkannte in den Figuren die drei Grazien und in der Gestalt im oberen Bereich Moses.²⁶⁷ Erst Jozef Sterk brachte die Form des Brunnens mit der Darstellung eines Brunnens in der „*Hypnerotomachia Poliphili*“ in Verbindung (Abb. 79).²⁶⁸ Diese Novelle des Francesco Colonna, die erstmals bei Aldus Manutius 1499 in Venedig in Druck ging, war reich an Illustrationen. Die Erstausgabe fand zwar so gut wie keine AbnehmerInnen, bis dann 1507 Albrecht Dürer ein Exemplar in Venedig erwarb und damit zur Verbreitung nördlich der Alpen beitrug.²⁶⁹ Das vorgeschlagene Vergleichsblatt zeigt ein direkt auf dem Boden aufsitzendes zylindrisches Brunnenbrecken. Darüber umstellen geflügelte Sphingen, deren Unterkörper in eingerollte Schwänze auslaufen, einen schmalen Rundpfeiler, der das wiederum darüber liegende Becken trägt. Das Wasser dieser Brunnenschale schießt durch den Mund von Löwenköpfen nach unten ins Grundbecken. Auf dem Rand der oberen Schale haben sich sechs geflügelte

²⁶⁶ De Jongh 1968, S. 53-54.

²⁶⁷ Monballieu 1968, Anm. 1, S. 125.

²⁶⁸ Sterk 1980, S. 108.

²⁶⁹ Meetz 2003, S.57-58.

Drachen niedergelassen. Bekrönt wird der Brunnen durch drei nackte stehende Frauen, aus deren beiden Brüsten sich Wasserstrahlen ergießen. Mit ihrer Linken bedecken sie ihre Scham, mit der Rechten halten sie jeweils ein Füllhorn. Die Öffnungen dieser drei Füllhörner wachsen über den Köpfen der drei Frauen zusammen, und von dort aus spritzt Wasser in die Luft. Die Gemeinsamkeiten dieses Brunnens mit jenem der Prager Lukas-Madonna erschöpfen sich im Motiv der drei nackten Frauen, die eine Hand über ihre Scham halten und aus deren Brüsten der Wasserstrahl dringt, und in der relativ schlichten Form des runden Beckens bzw. der Schale. Sterk sprach aber eben auch nur von einem „prototype“, der dem Gossaertschen Brunnen zugrunde lag.²⁷⁰ Dieser Prototyp soll seiner Meinung nach auch einem anderen Brunnen als Vorlage gedient haben. Bei diesem Brunnen handelte es sich um einen Beitrag der Repräsentanten aus Genua, Florenz und Lucca, die beim feierlichen Einzug Erzherzog Karls anlässlich seiner Volljährigkeit in Brügge, der am 18. April 1515 stattfand, neben viel beachteten Triumphbögen im Stil der italienischen Renaissance und einer Schaubühne auch einen Wein spendenden Brunnen beisteuerten. Der Hofhistoriograph Margaretes, Remy du Puys, verfasste unmittelbar nach den Feierlichkeiten eine aufwendig illustrierte, handschriftliche Fassung des *Entrée de Bruges*. Darin enthalten ist auch eine genaue Beschreibung des Brunnens, und eine Illustration wurde mitgeliefert (Abb. 80).²⁷¹ Auf dem Blatt sieht man, dass der Brunnen auf einer achteckigen Plattform stand, der sich verjüngende runde Fuß ging in eine Säule über, die mit Rautenmustern verziert war (Du Puys beschrieb sie als von „tres nouvelle facon“)²⁷². An ihrem Ende erschien gleich einem Kapitell ein Widderkopf, der die runde Brunnenschale, außen geschmückt mit Löwenköpfen, trug. Aus dem Becken ragte erneut eine Säule empor, oberhalb ein geflügelten Kopf, und darauf drei nackte Frauen Rücken an Rücken gestellt. Du Puys Beschreibung ist in diesem Punkt sehr genau, wenn er davon spricht, dass jede ihre Linke über ihr Geschlecht hielt und die andere Hand über die rechte Brust, aus der dann Wein herausspritzte.²⁷³ Im Unterschied zum Brunnen der Hypnerotomachia weist der Brunnen des *Entrée de Bruges* nur eine Brunnenschale auf und das Wasser spritzt nur aus einer Brust, die von einer Hand

²⁷⁰ Sterk 1980, S. 108.

²⁷¹ Für Details zum *Entrée de Bruges* und den Text Remy du Puys' siehe Eichberger 2002, S. 337-339.

²⁷² Eichberger 2002, S. 339.

²⁷³ Eichberger 2002, S. 339.

umfasst wird. Das Motiv der Füllhörner, alle eingestellten Phantasiewesen und das zweite Becken sind nicht vorhanden. Die Ähnlichkeit des 1515 aufgestellten Brunnens zur Darstellung des Brunnens in der Prager Lukas-Madonna ist aber groß. Natürlich muss man vom Baldachin absehen, aber die Übereinstimmungen sind im Rautenmuster auf dem Fuß der Schale, in der nur einen, relativ schlichten Schale selbst (nur die Löwenköpfe fehlen) und in den nackten Frauen gegeben. Die Frauen halten eine Hand über ihr Geschlecht, die andere an die Brust, und nur aus einer Brust kommt ein Wasserstrahl. Da die Erstausgabe der *Hypnerotomachia* im beginnenden 16. Jahrhundert trotz Dürer sehr wenig Verbreitung fand, ist schwer zu entscheiden, ob sich der Brunnen des Einzugs in Brügge tatsächlich an der Darstellung der *Hypnerotomachia* orientierte. Mit großer Sicherheit kann man aber sagen, dass Gossaert auf den neuartigen Brunnen, der in Brügge zu bewundern war, reflektierte. Wie ein Zitat, wie die Erinnerung an ein Großereignis der jüngsten Vergangenheit findet sich der Brügger Brunnen im Prager Bild. Dass er die Bildmitte einnimmt, zeigt seine Bedeutung. Für die Betrachter wiedererkennbar sollte er sein, wo er doch in Brügge eine der wichtigsten Attraktionen darstellte, wie Du Puys festhielt.²⁷⁴ Aber nicht als plumpes Zitat sollte der Brunnen zu sehen sein, sondern man sollte gerade an einem so bekannten Stück - viele kamen anlässlich der Feierlichkeiten sicher nach Brügge - die Kreativität Gossaerts in der modernen im Flamboyant-Stil von ihm eigens entworfenen Baldachinarchitektur erkennen und zugleich seine Aktualität mit Blick auf das Ereignis in Brügge schätzen. Für wie interessant Gossaert den Brunnen des *Entrée de Bruges* von 1515 hielt, wird bei der Betrachtung eines anderen seiner Werke deutlich, nämlich bei seiner Heiligen Familie (Abb. 25). Links im Mittelgrund hinter Josef steht erneut ein Brunnen, der ganz von der Art des Brunnens im Prager Bild ist. Es gibt wieder nur eine Brunnenschale, deren Fuß diesmal aber mit Pfeilern und darüber befindlichen Löwenköpfen, die Girlanden im Maul halten, aufwendiger gestaltet ist. Oberhalb sind alle drei nackten Frauengestalten erkennbar, wie auch ihr Griff mit einer Hand zur Brust. Auch schießt das Wasser nur aus einer Brust hervor. Darüber erneut ein riesiger Baldachin im Flamboyant-Stil, nun aber ist als eingestellte Figur wirklich Mose mit den Gesetzestafeln erkennbar. Den Abschluss bildet ein stehender nackter Mann mit Stock in der Hand, die Kreuze zuoberst finden wir aber nicht. Das Bild *Die*

²⁷⁴ Eichberger 2002, S. 339.

Heilige Familie verbindet viel mit der Prager Lukas-Madonna: die kurzen rötlichen Marmorsäulen, das Nebeneinander von modernen gotischen und antikisierenden Formen (siehe die Architektur im Hintergrund, wo durchbrochene gotische Zierelemente aber auch eine Konche erscheinen oder die Kapitelle), und auch die Stiege im Hintergrund, auf der eine Frau zu zwei Engeln emporschreitet. Stilistisch allerdings ist weniger ein Bezug zum Prager Bild als zu Werken, die dem Antwerpener Manierismus nahe stehen, gegeben. Die verdichtete, kleinteilige und phantasievolle Architektur des Hintergrundes ist dabei zu nennen, so wie der bewegt abstehende Schleier Mariens. Josef, der auf dem Postament einer Säule lehnt und aus dem Bild blickt, findet sich zudem in jenem Mann auf der Zeichnung der *Enthauptung Johannes´ des Täufers* wieder, der hinter Salome die Szene beobachtet (Abb. 54).²⁷⁵ Diese Zeichnung weist stilistisch ebenfalls Elemente des Antwerpener Manierismus auf, zugleich aber auch das Nebeneinander gotischer und antikisierender Elemente. Eine Datierung der Zeichnung wurde von Stijn Alsteens großzügig mit ca. 1510-1515 vorgenommen,²⁷⁶ Maryan Ainsworth hielt eine Datierung der *Heiligen Familie* aus stilistischen Gründen in die Zeit um 1510 (also vergleichsweise früh) für angebracht.²⁷⁷ Nimmt man aber den Stilpluralismus Gossaerts auch bei gleichzeitig entstandenen Werken ernst, dann könnten sowohl die Prager Lukas-Madonna als auch die *Heilige Familie* in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstanden sein. Die Datierung der *Heiligen Familie* ist daher mit Verweis auf den Brunnen, der als Reflex Gossaerts auf das *Entrée de Bruges* gesehen werden muss, später, nämlich mit einem terminus post quem von April 1515, dem Datum der Feierlichkeiten, anzusetzen. Im Fall der Prager Lukas-Madonna kann über den Vergleich der Brunnen eine Präzisierung des Entstehungszeitraums erbracht werden. Für die Entstehung wurden schon bisher in der Forschung die Jahre 1510 bis 1515 genannt,²⁷⁸ nun kann das Jahr 1515 mit großer Verlässlichkeit angegeben werden. Ein terminus post quem ist aus meiner Sicht mit 18. April 1515, dem Einzug Karls in Brügge und der Aufstellung des Brunnens, festzusetzen. Ein terminus ante quem ist im Vertrauen auf die Zuverlässigkeit des Eintrags bei Pieter Opmeer mit Ende des Jahres 1515 zu nennen, was Gossaert genug Zeit geboten hätte, nämlich acht Monate, um sein Bild zu malen.

²⁷⁵ Für diesen Zusammenhang siehe Ainsworth 2010d, S. 124.

²⁷⁶ Alsteens 2010c, S. 348.

²⁷⁷ Ainsworth 2010d, S. 125.

²⁷⁸ Siehe dazu Andratschke 2010, Anm. 260, S. 41. – Siehe dagegen Von der Osten 1961, S. 458, der eine Entstehung um 1509/1510 annahm.

Mit dieser Datierung wird aber noch deutlicher, dass Gossaert in der Rezeption des neuartigen Brunnens, den er in Brügge wie so viele andere sehen konnte, wirklich „up-to-date“ war, und diese Aktualität für seine Zeitgenossen erkennbar war.

5 AUSSAGEKRAFT DES KONZEPTS KREATIVER REZEPTION

Das vorangegangene Kapitel sollte zeigen, wie facettenreich sich die Vorgangsweise Jan Gossaerts im Sinne kreativer Rezeption im Falle der Prager Lukas-Madonna gestaltete. Gossaert wählte seine Vorbilder aus der Generation des Meisters von Flémalle oder Rogier van der Weydens bzw. orientierte sich bei bestimmten Aspekten stilistisch an ihnen, fand Interessantes aber auch bei Hugo van der Goes, also der Zwischengeneration, genauso wie in der einheimischen Moderne, wie bei Lucas van Leyden. Der in den Niederlanden aktuelle Flamboyant-Stil bot ihm einen Freiraum in der Entwicklung neuer Ornamentik und architektonischer Konstrukte, den er zu nutzen wusste. Sehr konkret verarbeitete er Werke der aktuellen italienischen Malerei, wie jene Carlo Crivellis oder Melozzo da Forlìs, die er vor Ort studiert hatte, reicherte sie durch neuartige Elemente gebauter Architektur oder Beispiele antiker Skulptur, mit der er teils sehr frei umging, zusätzlich an. Mit dem Brunnen im Zentrum des Bildes gelang ihm eine Aktualisierung der besonderen Art.

5.1 Stilbewusstsein und Stilpluralismus

Die Weite, die Gossaert in seinen künstlerischen Interessen zu Tage legte, wird erst durch den konkreten Nachweis der Vorbilder begreifbar. In seiner Vorgangsweise, die stilistische und zeitliche Grenzen regelmäßig überwand, liegt zugleich ein Vergleichsmoment zum Verhalten seiner AuftraggeberInnen. Um dies zu erläutern, sei im Folgenden Margarete von Österreich, deren Sammlertätigkeit und künstlerische Interessen gut erforscht sind, betrachtet. In diesem Zusammenhang sei auf Dagmar Eichbergers Publikation „Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammlertätigkeit und Hofkunst unter Margarete von Österreich“ von

2002 verwiesen.²⁷⁹ Margarete residierte in Mecheln und hatte unter ihrer Regierung (1507-1530, mit Unterbrechungen), Künstler und Gelehrte um sich versammelt. War es ihr im Unterschied zu männlichen Herrschern ihrer Zeit, denen diplomatische Missionen und kriegerische Unternehmungen mehr Bewegungsfreiheit boten, nicht möglich, weit zu reisen, so war sie sich internationaler Entwicklungen und Tendenzen sehr wohl bewusst und versuchte mit gleichgestellten Höfen in ihrem Umkreis mitzuhalten. Durch den Austausch mit Gelehrten wie Jean Lemaire de Belges war es ihr zudem gelungen, ein ausgeprägtes Stilbewusstsein zu entwickeln. Schon die Schrift Lemaires „La Couronne margaritique“ von 1505 kann zeigen, welchen Einfluss seine Ansichten auf die Entwicklungen Margaretes hatten. Darin beschreibt er die fiktive Geschichte der Herstellung einer Tugendkrone für die Herrscherin. Zur Begutachtung der Goldschmiedearbeit sind gleichermaßen Künstler und auch Künstlerinnen der griechisch-römischen Antike wie auch flämische, französische und deutsche Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts angetreten. Nur einige Namen seien in der Reihenfolge ihres Erscheinens zur Verdeutlichung des künstlerischen Horizonts genannt: Rogier van der Weyden, Jean Fouquet, Hugo van der Goes, Dieric Bouts, Jan van Eyck, Simon Marmion, Martin Schongauer, Lieven van Lathem (allesamt Namen, die schon zuvor im Zusammenhang mit Jan Gossaert gefallen sind). Dann wurden noch weitere Künstler aus Flandern, Frankreich und Deutschland aufgerufen, für Italien wurde aber nur Donatello genannt. In einer im Jahr zuvor verfassten Schrift Lemaires, in „La Plainté du Désiré“ von 1504, wurden im Reigen genannter Maler aber auch Leonardo da Vinci, Gentile Bellini und Pietro Perugino angeführt. Auch die beiden Inventare Margaretes, eines von 1516, das andere von 1523-1524, machen deutlich, dass die Sammlerin und Auftraggeberin nicht nur einer Kunst- bzw. Stilrichtung zugewandt war und sich auch offen gegenüber zeitgenössischen deutschen und niederländischen Künstlern zeigte. Neu an den Inventaren war, dass nicht mehr der Materialwert der verzeichneten Stücke von Bedeutung war, sondern nach differenzierten Beurteilungskriterien sprachlicher Art vorgegangen wurde. Da konnte nach dem Ursprungsort und damit nach dem Stil unterschieden werden. Neben den Niederlanden werden Italien, Deutschland, Spanien, aber auch die Türkei und Mittelamerika genannt mit der Formulierung „à la mode d’Italie“ etc.

²⁷⁹ Die Ausführungen des folgenden Abschnitts sind Eichberger 2002 entnommen.

Dann konnte die Qualität der Ausführung („fort bien fait“ oder „riche et fort exquis“), aber auch das Alter zur Unterscheidung herangezogen werden. Besonders das Alter beinhaltete ein bestimmtes Maß an Wertschätzung, wenn zum Beispiel bei Jan van Eycks *Brunnenmadonna* von „fort antique“ und bei Rogiers Trinitätsdarstellung von „vieux“ gesprochen wurde. Was sich damit aber auch zeigt, ist, dass Künstlernamen im Sinne einer besonderen Wertschätzung angeführt wurden, was in niederländischen Inventaren dieser Zeit ausgesprochen selten war. Eichberger hat auch zeigen können, dass sich die in den Inventaren genannten Spitzenwerke gleichermaßen (nämlich richtiggehend im Sinne der Stückzahl) auf frühniederländische, zeitgenössisch niederländische und zeitgenössisch italienische Tafelbilder verteilten. Dieses unbekümmerte Nebeneinander äußerte sich auch in der Präsentation ihrer Sammlung, wo Gemälde und Gegenstände aus unterschiedlichen Kulturkreisen in demselben Zimmer miteinander kombiniert wurden.²⁸⁰

Diese Art der Präsentation und die Kenntnis der Inventare lassen den Schluss nicht zu, es wäre Margarete darum gegangen, Stile und Länder gegeneinander auszuspielen und die Vorrangigkeit eines Stils zu betonen. Dies lässt sich in ähnlicher Weise auch an den Inventaren Philipps von Burgund und Philipps von Kleve zeigen.²⁸¹ Ganz im Gegenteil, Margarete scheint die Qualität ihrer Sammlung im Nebeneinander verschiedener Stile und Epochen, zugleich in einer Hochachtung der Tradition und zugleich der Leistungen der Gegenwart, gesehen zu haben. Der Blick auf das Projekt ihres Grabmals und auf den damit verbundenen Umbau des Klosters Brou lässt auch in ganz praktischen Angelegenheiten ihre stilistische Offenheit erkennen. Eine Konkurrenz von Stilen am Beginn des 16. Jahrhunderts im Sinne einer traditionsgebundenen, vertrauten und einheimischen Gotik, die durch die fremdartige und zunehmend Aufmerksamkeit erfahrende Renaissance Italiens in Verunsicherung geriet, lässt sich anhand der erhaltenen Inventare dieser Zeit und des Verhaltens der SammlerInnen und AuftraggeberInnen von Kunst nicht ablesen. Dass in dem Nebeneinander von niederländischer Renaissance-Gotik und italienisch-antikisierender Renaissance an manchen Momenten in der Forschung zur Prager Lukas-Madonna eine Opposition gesehen wurde, führt uns zur Frage nach dem Stil als Bedeutungsträger.

²⁸⁰ Eichberger 2002, S. 348-366.

²⁸¹ Mensger 2002, S. 128-131.

5.2 Stil als Bedeutungsträger

Den Einsatz einer bestimmten Stilsprache in einem Kunstwerk gerade auch in Opposition zu einer anderen Stilsprache als inhaltliche Äußerung zu deuten, hat in der Kunstgeschichte eine lange Tradition. Im Zusammenhang mit der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts muss Panofsky genannt werden, der bei der sogenannten *Friedsam-Verkündigung* von ca. 1450 (New York, Abb. 81), die heute Petrus Christus zugeschrieben wird,²⁸² daran ging, die stilistischen Unterschiede der dargestellten Portalarchitektur zu deuten: Seine Argumentation an dieser Stelle ausblendend, kam er zu dem Schluss, im rechten Teil des Portals, das eine romanische Formensprache zeigt, sei das alte Gesetz versinnbildlicht, im linken gotischen Teil die Zeit unter der Gnade. Es geht um den Moment der Empfängnis Jesu in der Verkündigung an Maria, weshalb oberhalb Mariens die Nische noch freigelassen sei. Erst durch die Inkarnation würde die Nische gefüllt und damit der Übergang vom Alten zum Neuen vollzogen.²⁸³ Panofsky konnte derart überzeugen, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Forschung viele Untersuchungen in diese Richtung angestellt wurden.²⁸⁴ Für die Prager Lukas-Madonna war Larry Silver der erste, der in diese Richtung systematische Überlegungen anstellte. Er sah zwar nicht mehr die Opposition von „altmodischer Gotik“ und „moderner Renaissance“, was einen wesentlichen Beitrag zur Forschung darstellte, ortete aber dennoch eine Hierarchisierung der beiden Stile. Die Gotik stehe für das Irdische und sei dem Hintergrund des Prager Bildes, wo es um die kirchliche Erinnerung an die Inkarnation durch das Wort gehe, zuzuordnen. Der Vordergrund hingegen müsse der Renaissance als erhabener Bereich wahrer visionärer Erscheinung zugerechnet werden.²⁸⁵ Ariane Mensger widersprach mit Verweis auf ein variantenreiches Neben- und Miteinander von verschiedenen Stilen in Gossaerts Bild und stellte fest, man könne dadurch von keiner strikten Trennung und Hierarchisierung sprechen. Auch hielt sie fest, dass den Skulpturen hinter und neben der Madonna im Vordergrund

²⁸² Faries 1998, S. 79.

²⁸³ Panofsky 1953, S. 131-134 und in Folge Russel 1978.

²⁸⁴ Siehe vor allem die Untersuchungen zum italienischen Quattrocento bei Pfisterer 1996 und zur niederländischen Architektur der Zeit 1450-1600 De Jonge 2008.

²⁸⁵ Silver 1987, S. 65-66.

kein eindeutiges Stilidiom zuzurechnen sei.²⁸⁶ Rezenter kam sie dann zu dem Schluss, dass in Gossaerts gesamten Œuvre einzelne Stile für sich noch keine festgelegte Semantik besäßen, sondern nur im Einzelfall und mit Blick auf konkrete Gegenüberstellungen anzutreffender Stilmodi als Bedeutungsträger anzusehen seien.²⁸⁷ Mensger zustimmend soll hervorgehoben werden, dass in der Prager Lukas-Madonna die gleichermaßen modernen Stile der Flamboyant-Gotik und der italienischen Renaissance in Gleichwertigkeit und ohne eine feste Abgrenzung zueinander auftreten (man denke nur an den Brunnen im Bildhintergrund, der bewusst beide Stile verbindet, aber einem „gotischen Ambiente“ zugerechnet werden kann). Eine Bedeutungsaufladung oder Hierarchisierung dieser beiden Stile kann nicht angenommen werden, dem widerspricht auch die Auffassung dieser Stile, wie sie im Umfeld Margaretes und Philipps anzutreffen war. Nur in einem Punkt lässt sich eine stilistische Wertigkeit erkennen: Lukas und Maria im Hintergrund befinden sich vor einer hohen Abschränkung, über der zwei Rundbögen und dahinter ein romanischer Chor zu sehen sind. Das Motiv des romanischen Chors zur Charakterisierung des alttestamentarischen Tempels findet sich zum Beispiel bei Rogier van der Weydens *Columba-Altar* bei der Szene der Darbringung im Tempel, dargestellt auf dem rechten Innenflügel (um 1450-1456, München, Abb. 82). So darf auch mit Blick auf Panofskys Ausführungen zur Friedsam-Verkündigung versucht werden, im romanischen Chor im Hintergrund des Prager Bildes (Abb. 46) einen Hinweis auf den Alten Bund zu sehen, der durch die Abschränkung eine Zäsur erfährt und in der Szene davor, die wohl so zu lesen ist, dass Maria dabei ist, Lukas die Kindheitsgeschichte zu diktieren, kann dann der Moment der Erfüllung des Alten Bundes im Neuen Bund und konkret in der im Lukas Evangelium beschriebenen Inkarnation erkannt werden. Der Neue Bund aber, also der gesamte Bildraum vor der Abschränkung, ist in modernem Stil wiedergegeben, unabhängig davon, ob dieser in der einheimischen Tradition oder in der Antike bzw. Kunst Italiens wurzelt. Bei genauer Beobachtung ist zudem festzustellen, dass die romanischen Bögen nur im Erdgeschoß des Chors im Hintergrund zu sehen sind, im darüber liegenden Geschoß so wie in der außen, nach vorne hin sichtbaren Architektur der ganzen Kirche aber eine Überhöhung im Sinne der Gotik stattfindet.

²⁸⁶ Mensger 2002, S. 64.

²⁸⁷ Mensger 2008, S. 198.

5.3 Stil-Archaismus

Wie schon im Zusammenhang mit Margarete von Österreich gezeigt werden konnte (siehe Kapitel 5.1), gab es bei SammlerInnen und AuftraggeberInnen zu Beginn des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden ein differenziertes Bewusstsein unterschiedlichen Stilen, aktuellen und vergangenen, gegenüber. Ohne die zeitgenössische Kunst gering zu schätzen, begegnete man den Werken der Generation eines Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden, mehr noch, genau den Werken dieser Künstler selbst, mit großer Wertschätzung und gesteigertem Interesse. Von Seiten der Künstler des beginnenden 16. Jahrhunderts bestand ebenfalls (ob abhängig oder unabhängig von ihren AuftraggeberInnen muss im Einzelfall geklärt werden) ein großes Interesse an dieser erfolgreichen Vorgängergeneration, was sich in einer auffälligen Häufung an Kopien nach Werken Jan van Eycks oder Rogiers niederschlug. Im selben Maße finden wir in vielen Werken der Zeit um 1500 bewusst eingesetzte Zitate von Kompositionen und Motiven der Zeit Jan van Eycks. Spätestens seit Panofsky hat sich in diesem Zusammenhang der Begriff des „Stil-Archaismus“ eingebürgert.²⁸⁸ Verschiedene Gründe für dieses Phänomen wurden bislang in der Forschung angeführt, einige seien genannt: Da wurde einerseits auf das Zielpublikum geblickt, um festzustellen, dass unter SammlerInnen und in gleicher Weise unter italienischen Käufern ein großes Interesse an der Malerei des frühen 15. Jahrhunderts nachzuweisen war, und sich im Falle der Italiener eine gewisse Erwartungshaltung in stilistischer Hinsicht einem niederländischen Gemälde gegenüber etabliert hatte. Unter einem niederländischen Bild, so wurde vermutet, erwartete sich der Italiener ein Werk von der Art des Jan van Eyck.²⁸⁹ Es kann zum Beispiel im Zusammenhang des Gossaertschen *Doria-Diptychons* auf Antonio Siciliano, den Auftraggeber, verwiesen werden. Er war mailänder Diplomat am Hof in Mecheln, dürfte das Diptychon zwischen 1510 und 1515 in Auftrag gegeben haben und ließ sich im rechten Flügel portraituren (Rom, Abb. 83). Der linke Flügel zeigt eine Kopie nach Jan van Eycks *Kirchenmadonna* (1437-1439, Berlin, Abb. 84), aber mit kleinen Veränderungen, die man im Sinne einer Verbesserung der Vorlage deuten konnte.²⁹⁰ Uns läge damit ein Paradebeispiel des Stil-Archaismus´ im Schaffen Gossaerts vor dem Prager Bild vor, doch musste jüngst gerade die linke Tafel

²⁸⁸ Siehe dazu Panofsky 1953, S. 350-356.

²⁸⁹ Siehe dazu Mensger 2002, S. 29-30.

²⁹⁰ Yiu 2006.

Gossaert abgeschrieben und Gerard David zugeschrieben werden.²⁹¹ Da aber Gossaert weiterhin als Autor der Figuren in der rechten Tafel anzusehen ist, kann wohl angenommen werden, dass er mit dem Phänomen des Stil-Archaismus über Gerard Davids Arbeit vertraut war. Auch wird er selbst in diesem Sinne einige Jahre später verfahren, wenn er 1525-1530 die Van Eycksche Deesis des *Genter Altars* (Abb. 85), in auffälliger Weise nur in einer Tafel vereint, kopieren wird (Abb. 86).²⁹² Einige sahen in solchen Phänomenen des Kopierens und zugleich Verbesserns, wie die Veränderungen auch im Fall der Gossaertschen *Deesis* in der Forschung gelesen wurden, ein Motiv der Herausforderung bzw. des Wettstreits mit den arrivierten Vorbildern.²⁹³ Andere vermuten eine durch die italienische Renaissance herbeigeführte Verunsicherung bei den niederländischen Künstlern und im Stil-Archaismus einen Versuch der Selbstvergewisserung, indem auf die erfolgreiche Tradition verwiesen wurde.²⁹⁴ Kann nun im Fall der Prager Lukas-Madonna Jan Gossaerts von Stil-Archaismus gesprochen werden, und wenn ja, wie ist er zu interpretieren? Der Begriff Stilarchaismus kann angewandt werden, denn Gossaert bezog sich unmittelbar auf das Rogiersche Vorbild, wie frei er dabei in seiner Wahl des Vorbilds war, ist nicht zu beantworten. Er hielt sich im Gegensatz zu seiner freien Kopie nach der Deesis des *Genter Altars* beim Prager Bild nur in geringem Maße an die Rogiersche Vorlage und ging beim Gewandstil seiner Maria und seines Lukas im Bildvordergrund zwar im Sinne des Stil-Archaismus vor, blickte dabei aber bewusst nicht auf Rogier, sondern auf den Meister von Flémalle. Deutet man diese Bezüge im Sinne eines Wettbewerbes, setzt man die Notwendigkeit bei Gossaert voraus, sich beweisen zu müssen, was bei einem Künstler, der von den Obersten der Gesellschaft hoch geschätzt und ausreichend finanziert wurde, nur schwer vorstellbar ist. Andererseits könnte ihn die Konfrontation mit überbietender Absicht gereizt haben. Liest man aber den Rückgriff als Zeichen einer künstlerischen Verunsicherung bzw. Selbstvergewisserung eines niederländischen Künstlers zu Beginn des 16. Jahrhunderts, verkennt man meiner Meinung nach die Souveränität, die Gossaert in der Entwicklung eigenständiger Lösungen auch oder gerade mit Blick auf

²⁹¹ Ainsworth 2010c.

²⁹² Mensger 1999, S. 273-277.

²⁹³ Borchert 1997, S. 62.

²⁹⁴ Weissert 2011, S. 64-66.

andere künstlerische Traditionen der Gegenwart oder Werke der eigenen Tradition zu Tage legte.

5.4 Konsequenzen kreativer Rezeption

Jan Gossaert als aktiven und eigenständigen Rezipienten wahrzunehmen, heißt, seine Werke, im Besonderen die Prager Lukas-Madonna, nicht als bloßes Resultat des äußeren Drucks einer unterstellten Stil-„Entwicklung“ in Richtung italienischer Renaissance zu sehen, oder sie nicht dahingehend zu verzwecken, in ihnen einen Versuch der zur Schau gestellten Harmonisierung zwischen konkurrierenden Stilen (eine falsche Annahme, wie gezeigt werden konnte) zu erkennen.²⁹⁵ Der/die BetrachterIn darf nicht von einer festgelegten Warte aus Maß an das Werk Gossaerts anlegen, sondern sollte versuchen, sich in den künstlerischen Prozess kreativer Rezeption hineinzudenken, um sich nicht selbst durch vorgefasste Meinungen die Deutung und Beurteilung zu verstellen. Mit dem Konzept kreativer Rezeption soll nicht verneint werden, dass sich die Prager Lukas-Madonna auch in ikonographisch-ikonologischer Hinsicht deuten ließe, was Eddy De Jongh durchaus überzeugend gelang.²⁹⁶ Noch soll ausgeschlossen werden, dass sich Gossaert bildimmanent selbstreflektierend und kunsttheoretisch äußerte. Wichtig erscheint mir aber, diesen Interpretationen die notwendige Grundlage zu bieten, um übereilten Deutungen einen kritischen Spiegel vorhalten zu können. An einigen Beispielen sei das Gemeinte noch erläutert: Sieht De Jongh im Brunnen im Hintergrund des Prager Bildes ein Symbol für Maria als *nutrix omnium*,²⁹⁷ so mag er damit richtig liegen, doch haben wir es in erster Linie mit einem Zitat des Brunnens der Feierlichkeiten in Brügge von 1515 zu tun. Dieser Bezug wurde, so kann angenommen werden, von den zeitgenössischen BetrachterInnen mindestens ebenso leicht verstanden, wie ein inhaltlicher Bezug auf Maria. Gerade diese von Gossaert intendierte Offenheit der Interpretation mitzudenken, ist eines der Charakteristika des Konzepts kreativer Rezeption, so wie ich es verstehe. Da Gossaert nicht irgendeinen Brunnen, was er auch hätte tun können, frei erfand und darstellte, sondern ein konkretes Beispiel aufgriff, kann nicht nur eine ikonographische Deutung von Gossaert intendiert gewesen sein.

²⁹⁵ Andratschke 2010, S. 53, bezeichnet in diesem (problematischen) Sinne die Prager Lukas-Madonna als ein „überragendes Beispiel für die Versöhnung von Tradition und Innovation“.

²⁹⁶ De Jongh 1968.

²⁹⁷ De Jongh 1968, S. 53-54.

Die Vielfalt dessen, was Gossaert rezipierte, seine schon angesprochene Offenheit seien demnach auch eine Warnung vor einer vielleicht zu geradlinig gedachten Interpretation und davor, jedes Detail unter nur ein zulässiges Konzept unterstellen zu wollen. Ich denke, einem Künstler, der so kreativ und nicht festgelegt auf ein Vorbild, einen Stil, eine Epoche vorging, dem kann man auch Vieldeutigkeiten inhaltlicher und nicht nur formaler Art zutrauen. Auch in Richtung jener, die im Sinne selbstreflexiver Metamalerei die Prager Lukas-Madonna analysieren, sei empfohlen, um einer eingleisigen Herangehensweise vorzubeugen, zuerst die Momente der Rezeption bei Gossaert herauszufinden. Bei der Verdoppelung des Hl. Lukas und seiner Wiedergabe als Schreiber und Zeichner, um ein Beispiel zu nennen, muss es Gossaert nicht schon von vornherein darum gegangen sein, die künstlerische Tätigkeit neben der Autorität der Schrift zu legitimieren,²⁹⁸ sondern Gossaert mag Interesse und vielleicht auch Freude daran gehabt haben, neue Lösungen zu suchen und hat sie zum Beispiel mit dem Blick auf die Buchmalerei gefunden. Oder in der sitzenden Haltung des zeichnenden Lukas im Vordergrund, die beim Prager Bild gerade mit dem Blick auf Rogiers Lukas-Madonna auffällt, kann, muss es sich aber nicht unbedingt um eine intendierte Profanisierung der künstlerischen Tätigkeit weg von der göttlichen Legitimation handeln,²⁹⁹ sondern es geht in erster Linie um die Rezeption zeitgenössischer Druckgraphik. Diese Betrachtungsweisen müssen einander in keiner Weise ausschließen, doch sollten Eigenheiten und Auffälligkeiten des Bildes nicht schon per se als interpretationsbedürftig weder in ikonographisch noch in kunsttheoretischer Hinsicht aufgefasst werden, sondern zuerst dahingehend befragt werden, ob sie Momente kreativer Rezeption sein könnten. Offenheit bei kreativer Rezeption, einer Arbeitsweise Jan Gossaerts neben seiner Selbständigkeit beim Entwickeln neuer Kompositionen formaler und inhaltlicher Art, und Offenheit bei der Rezeption seiner Werke sollten einander bedingen und waren meiner Meinung nach von Gossaert intendiert.

²⁹⁸ Siehe dazu Mensger 2002, S. 68.

²⁹⁹ Siehe dazu White 1997, S. 44-45.

CONCLUSIO

Jan Gossaert erhielt im Jahr 1515 den Auftrag, eine großformatige Lukas-Madonna zu malen. Das Bildthema des die Gottesmutter malenden oder zeichnenden Hl. Lukas, das zur Zeit Gossaerts in den Niederlanden schon eine komplexe Tradition ausgebildet hatte, führte in seinem Fall nicht zu einem sklavischen Nachahmen bewährter Formen, sondern zu einem sehr offenen Umgang mit der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Den Blick wohl auf diese Tradition gerichtet, reihte er sich in die Nachfolge Rogier van der Weydens ein, sprengte aber zugleich diese Tradition in vielerlei Hinsicht. In der vorliegenden Arbeit sollte gezeigt werden, dass Gossaert stilistisch den Blick gerade von Rogier abwandte, um sich dem Meister von Flémalle zuzuwenden. Ein bewusster Stil-Archaismus, der zum Geschmack der Zeit passte. Das Umfeld, in dem Gossaert agierte, dürfte für seinen Stilpluralismus ausschlaggebend gewesen sein. Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande und Auftraggeberin Gossaerts, und Philipp von Burgund, sein Dienstgeber, schätzten die einheimische Tradition, waren gleichermaßen aber auch an Neuem interessiert. Dass musste nicht unbedingt bedeuten, dass man den Blick einzig und allein nach Italien wandte, sondern die künstlerischen Interessen waren breiter gefächert. Wie bei ihnen so finden wir auch bei Gossaert das Interesse an der einheimischen und deutschen Druckgraphik ihrer Gegenwart oder eine anhaltende Affinität zu gotischen Formen, die in der Ausprägung des Flamboyants besonders abwechslungsreich schienen. Bei Gossaert führten diese Interessen zu einer kreativen Aufnahme vieler künstlerischer Vorbilder. Obwohl Gossaert, einer der wenigen niederländischen Maler, die zu jener Zeit auf Reisen gingen, die Kunst der italienischen Renaissance unmittelbar auf seiner Italienreise kennenlernte, und auf antike Formen und Kompositionen italienischer Maler reflektierte, blieb er den zeitgenössischen Strömungen seiner Heimat gegenüber immer offen. In der Prager Lukas-Madonna sollte an einem Beispiel gezeigt werden, wie offen Gossaert in der Rezeption anderer künstlerischer Äußerungen war. Vorbilder konnten unter anderem in der Druckgraphik Lucas' van Leyden gefunden werden und zugleich in der italienischen Malerei und antiken Skulptur. Ein neues Ergebnis sollte dahingehend erbracht werden, dass Gossaert nicht nur Motive aufgriff,

sondern seiner Komposition ein Raumkonzept zugrunde legte, dass er einige Jahr zuvor wohl in einer Zeichnung während seines Aufenthaltes in Italien festgehalten hatte. In Carlo Crivellis *Verkündigung*, die Gossaert in Ascoli studieren konnte, entlehnte Gossaert die Raumkomposition für seine Lukas-Madonna. Das Neuartige des Prager Bildes kann damit zusammenhängen, dass Gossaert unterschiedlichste Werke rezipiert, und andererseits nicht epigonenhaft vorging, sondern die Vorbilder in äußerst kreativer Weise um- und einsetzte. Das Ziel der Arbeit war es, herauszufinden, woran Gossaert interessiert war, und durch das Konzept kreativer Rezeption eine Möglichkeit zu finden, die Eigenleistung Gossaerts gerade im Moment der Auswahl und in seiner Offenheit bei diesem Vorgang zu würdigen. Gossaert durch die detaillierte Analyse seiner Prager Lukas-Madonna nicht als Spielball äußerer stilistischer Einflüsse, wie jenen aus Italien, zu sehen, sondern ihn als kreativ reagierenden und agierenden Rezipienten anzuerkennen, dazu wollte die vorliegende Arbeit einen Beitrag leisten.

LITERATUR

Acidini Luchinat 2004

Cristina Acidini Luchinat, Im Vatikan zu Zeiten des Borgia-Papstes, in: Die großen Künstler Italiens. Maler der Renaissance. Ghirlandaio, Perugino, Pinturicchio, Luca Signorelli, Mantegna, Giovanni Bellini, Carpaccio, Veronese, Florenz 2004, S. 192-204.

Ainsworth 2002

Maryan W. Ainsworth, Commentary: An Integrated Approach, in: Maryan W. Ainsworth (Hg.), Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies, New York 2002, S. 106-121.

Ainsworth 2010a

Maryan W. Ainsworth, Saint Luke Drawing the Virgin, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 150-154

Ainsworth 2010b

Maryan W. Ainsworth, The Adoration of the Kings. Alternative proposal: Jan Gossaert, with the collaboration of Gerard David, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 148-150.

Ainsworth 2010c

Maryan W. Ainsworth, The Doria Pamphilj Diptych, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 140-144.

Ainsworth 2010d

Maryan W. Ainsworth, The Holy Family, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 122-125.

Ainsworth 2010e

Maryan W. Ainsworth, The Malvagna Triptych, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 131-139.

Ainsworth 2010f

Maryan W. Ainsworth, The Painter Gossaert in His Artistic Milieu, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat.

Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 9-29.

Alsteens 2010a

Stijn Alsteens, Design for a Ceiling with Nine Angels Carrying Instruments of the Passion, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 398-400.

Alsteens 2010b

Stijn Alsteens, Gossaert as a Draftsman, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 89-104.

Alsteens 2010c

Stijn Alsteens, The Beheading of Saint John the Baptist, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 346-348.

Alsteens 2010d

Stijn Alsteens, The Mystic Marriage of Saint Catherine, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S.318-320.

Andratschke 2010

Claudia Andratschke, Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonographie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit, phil. Diss. (ms.), Braunschweig 2010 (28.06.2012), URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-51209> (publ. unter selben Titel, Saarbrücken 2011).

Anonym, Antiquarie Prospettive Romane, ed. Scippacercola 1995

Anonym, Antiquarie Prospettive Romane composte per prospettivo milanese dipintore, ed. von Rosanna Scippacercola, in: LiberLiber.it, 11.02.1995 (29.10.2012), <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>.

Aschenheim 1910

Charlotte Aschenheim, Der italienische Einfluss in der vlämischen Malerei der Frührenaissance, Straßburg 1910.

Asemissen/Schweikhart 1994

Hermann U. Asemissen/Gunter Schweikhart, Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994.

Bacci 1998

Michele Bacci, Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca, Pisa 1998.

Bedaux 1990

Jan B. Bedaux, The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800, Den Haag 1990.

Belting 1990

Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

Benati 2011

Daniele Benati, Melozzo da Loreto a Forlì, in: Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello (Kat. Ausst., Musei San Domenico, Forlì 2011, Mailand 2011, S. 77-93).

Bober/Rubinstein 1986

Phyllis P. Bober/Ruth Rubinstein, Renaissance Artist and Antique Sculpture. A Handbook of Sources, London 1986.

Borchert 1997

Till H. Borchert, Rogier's St. Luke: The Case for Corporate Identification, in: The Museum of Fine Arts, Boston (Hg.), Rogier van der Weyden. St. Luke drawing the Virgin. Selected Essays in Context, Turnhout 1997, S. 61-87.

Brinkmann 1997

Bodo Brinkmann, Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebetsbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit, Textbd., Turnhout 1997.

Bruschi 1969

Arnaldo Bruschi, Bramante architetto, Bari 1969.

Bruyn 1965

Josua Bruyn, The Jan Gossaert Exhibition in Rotterdam and Bruges, in: The Burlington Magazine, 107, 1965, S. 462-467.

Bull 2010

Duncan Bull, Jan Gossaert and Jacopo Ripanda on the Capitoline, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 34, 2009/2010, S. 89-94.

Burke 2005

Peter Burke, Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien, München 2005² (zuerst englisch: The European Renaissance. Centres and Peripheries, Oxford 1998).

Campbell 1976

Lorne Campbell, The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century, in: The Burlington Magazine, 118, 1976, S. 188-198.

Campbell 2010

Lorne Campbell, The Adoration of the Kings, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 145-147.

Cuttler 1991

Charles D. Cuttler, Northern Painting. From Pucelle to Bruegel/Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries, Fort Worth u.a. 1991¹⁰.

Debae 1995

Marguerite Debae, La Bibliothèque de Marguerite d'Autriche. Essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524, Löwen/Paris 1995.

De Jonge 2008

Krista De Jonge, Style and Manner in Early Modern Netherlandish Architecture (1450-1600). Contemporary Sources and Historiographical Tradition, in: Stephan Hoppe/Matthias Müller/Norbert Nußbaum (Hg.), Stil als Bedeutung. Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft, Regensburg 2008, S. 265-285.

De Jongh 1965

Eddy De Jongh, „Sint-Lucas tekent de Madonna“: Speculaties over een schilderij van Gossaert, in: Vrij Nederland, Juni 19, 1965, S. 7-15.

De Jongh 1968

Eddy De Jongh, Speculaties over Jan Gossaerts Lucas-madonna in Prag, in: Bulletin Museum Boymans-van Beuningen, 19, 1968, S. 43-61.

De Jongh 2002

Eddy De Jongh, Puzzelstukjes in perspectief. Jan Gossaerts Lukas-madonna uit 1515, in: Kunstschrift, 46, 2002, S. 38-45.

De Vos 1999

Dirk De Vos, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999.

Dittrich 2005

Sigrid Dittrich/Lothar Dittrich, Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts, Petersberg 2005².

Eichberger 2002

Dagmar Eichberger, Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande, Turnhout 2002.

Faries 1997

Molly Faries, The Infrared Studies of Rogier van der Weyden's St. Luke Drawing the Virgin: Stages of Investigation and Perception, in: The Museum of Fine Arts, Boston (Hg.), Rogier van der Weyden. St. Luke drawing the Virgin. Selected Essays in Context, Turnhout 1997, S. 89-102.

Faries 1998

Molly Faries, Reshaping the Field: The Contribution of Technical Studies, in: Maryan W. Ainsworth (Hg.), Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies, New York 2002, S. 70-105.

Feld 1990

Helmut Feld, Der Ikonoklasmus des Westens, Leiden u.a. 1990.

Ferrari 2006

Simone Ferrari, Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer, Mailand 2006.

Folie 1951/1960

Jacqueline Folie, Les Dessins de Jean Gossart dit Mabuse“, in: Gazette des beaux-arts, 38, 1951/publ. 1960, S. 77-98.

Friedländer 1915

Max J. Friedländer, Die Antwerpener Manieristen von 1520, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, 36, 1915, S. 65-91.

Friedländer 1934

Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei. Jan Gossaert, Bernart van Orley, Bd. 8, Leiden 1934.

Guarino 2008

Sergio Guarino, Sala di Annibale e Sala della Lupa, in: Sergio Guarino/Patrizia Masini (Hg.), Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori, Mailand 2008, S. 52-63.

Haskell/Penny 1981

Francis Haskell/Nicholas Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, New Haven/London 1981.

Herzog 1968

Sadja Herzog, Jan Gossaert called Mabuse (ca. 1478-1532). A Study of his Chronologie with a Catalogue of his Works, phil. Diss. (ms.), Bryn Mawr 1968.

Hübner 1911

Paul G. Hübner, Studien über das Verhältnis der Renaissance zur Antike, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 4, 1911, S. 20-23.

Jones 2011

Susan F. Jones, Van Eyck to Gossaert. Towards a Northern Renaissance, London 2011.

Kat. Ausst. Complesso Torre Medioevale, Museo dell'Architettura, Lavatoi 2008

Veit Mölter (Hg.), Bramante. Anche i geni hanno cominciato da piccoli. I primi 30 anni dell'architetto nel Montefeltro (Kat. Ausst., Complesso Torre Medioevale, Museo dell'Architettura, Lavatoi, Fermignano 2008), Fermignano 2008.

Kat. Ausst. Groeningemuseum 2002

Till-Holger Borchert, Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530 (Kat. Ausst., Groeningemuseum, Brügge 2002), Stuttgart 2002.

Kat. Ausst. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten/Bonnetantenmuseum 2005

Kristin L. Belkin, Nico Van Hout (Hg.), Extravagant! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500-1530 (Kat. Ausst., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 2005; Bonnetantenmuseum, Maastricht 2006), Schoten 2005.

Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1999

The Great Collections VIII: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (Kat. Ausst., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1999), München 1999.

Kat. Ausst. Musée Boymans-van Beuningen/Musée communal Groeninge 1965

Henri Pauwels/Hendrik R. Hoetink/Sadja Herzog, Jean Gossaert dit Mabuse (Kat. Ausst., Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1965; Musée communal Groeninge, Brügge 1965), Eindhoven 1965.

Kat. Ausst. Musei San Domenico 2011

Daniele Benati/Mauro Natale/Antonio Paolucci (Hg.), Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello (Kat. Ausst., Musei San Domenico, Forlì 2011, Mailand 2011).

Kat. Ausst. Museo Diocesano 2000

Luca Evangelista. Parola e Immagine tra Oriente e Occidente (Kat. Ausst., Museo Diocesano, Padua 2000/2001), Padua 2000.

Kat. Ausst. National Gallery of Art/Museum of Fine Arts 1983

Ellen S. Jacobowitz/Stephanie Loeb Stepanek, The prints of Lucas van Leyden and his contemporaries (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington 1983; Museum of Fine Arts, Boston 1983), Washington 1983.

Kat. Ausst. Palais des Beaux-Arts 1977

Fedja Anzelewsky/Matthias Mende/Paul Eeckhout, Albert Dürer aux Pays-Bas. Son voyage (1520-1521), son influence (Kat. Ausst., Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1977), Gent 1977.

Kat. Ausst. Rubenshaus 2002

Rubenshaus Antwerpen (Hg.), Altniederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch (Kat. Ausst., Rubenshaus, Antwerpen 2002), Antwerpen 2002.

Kat. Ausst. Städel Museum/Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2008

Stephan Kemperdick/Jochen Sander (Hg.), Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt 2008/2009; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2009), Ostfildern 2008.

Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010

Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010.

Kat. Slg. The National Gallery 2000

Augusto Gentili/William Barcham/Linda Whiteley, Paintings in The National Gallery, London (Kat. Slg., The National Gallery, London), Boston/New York/London 2000.

Kat. Slg. The National Gallery in Prague 1999

Olga Kotková, Netherlandish painting 1480-1600 (Kat. Slg., The National Gallery in Prague), Prag 1999.

Kat. Slg. The National Gallery of Ireland 1987

Christian Vogelaar, Netherlandish fifteenth and sixteenth century paintings in The National Gallery of Ireland. A complete catalogue (Kat. Slg., The National Gallery of Ireland), Dublin 1987.

Kavaler 2000

Ethan M. Kavaler, Renaissance Gothic in the Netherlands: The Use of Ornament, in: The Art Bulletin, 82, 2000, S. 226-251.

Kavaler 2010

Ethan M. Kavaler, Gossaert as Architect, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 31-43.

Kemperdick 1997

Stephan Kemperdick, Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden, Turnhout 1997.

Kemperdick 2008

Stephan Kemperdick, Flügel des Werl-Altars: Heinrich von Werl mit Johannes dem Täufer, die Heilige Barbara, in: Stephan Kemperdick/Jochen Sander (Hg.), Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt

2008/2009; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2009), Ostfildern 2008, S. 285-290.

Kemperdick/Sander 1997

Stephan Kemperdick/Jochen Sander, Tafelmalerei, in: Birgit Franke/Barbara Welzel (Hg.), Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997.

Kemperdick/Sander 2008

Stephan Kemperdick/Jochen Sander, Der Meister von Flémalle, Robert Campin und Rogier van der Weyden – Ein Resümee, in: Stephan Kemperdick/Jochen Sander (Hg.), Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt 2008/2009; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2009), Ostfildern 2008, S. 75-93.

King 2007

Catherine King, Representing Renaissance Art, c. 1500-c. 1600, Manchester 2007.

Klein 1933

Dorothee Klein, St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna, Berlin 1933.

Költzsch 2000

Georg-W. Költzsch, Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas, Köln 2000.

Koopstra 2012

Anna Koopstra, The Middelburg Altarpiece, in: Sytske Weidema/Anna Koopstra, Jan Gossaert. The Documentary Evidence, Turnhout 2012, S. 153-156.

Krauss 2012

Sebastian W. D. Krauss, Die Genese der autonomen Kunst. Eine historische Soziologie der Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bielefeld 2012.

Kraut 1986

Gisela Kraut, Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms 1986.

Krönig 1936

Wolfgang Krönig, Der italienische Einfluss in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhundert. Beiträge zum Beginn der Renaissance in der Malerei der Niederlande, Würzburg 1936.

Krönig 1968

Wolfgang Krönig, Gossaerts „Lukas-Madonnen“, in: Bulletin Museum Boymans-van Beuningen, 19, 1968, S. 62-72.

Kruse 1999

Christiane Kruse, Rogiers Replik. Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes, in: Christiane Kruse/Felix Thürlemann (Hg.), Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999, S.167-185.

Kruse 2003

Christiane Kruse, Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003.

Lavin 1974

Irving Lavin, Addenda to „Devine Inspiration“, in: The Art Bulletin, 56, 1974, S. 590-591.

Lightbown 2004

Ronald Lightbown, Carlo Crivelli, New Haven/London 2004

Lipffert 1955

Klementine Lipffert, Symbol-Fibel. Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke, Kassel 1955.

Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, Neued. Worms 1991

Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, Haarlem 1604, Übers. u. Anm. von Hans Floerke, München/Leipzig 1906, Neued. Worms 1991.

Mariotti 1913

Cesare Mariotti, Ascoli Piceno, Bergamo 1913.

Marrow 1997

James H. Marrow, Artistic Identity in Early Netherlandish Painting: The Place of Rogier van der Weyden's St. Luke Drawing the Virgin, in: The Museum of Fine Arts, Boston (Hg.), Rogier van der Weyden. St. Luke drawing the Virgin. Selected Essays in Context, Turnhout 1997, S. 53-59.

Meadow 1996

Mark A. Meadow, Bruegel's Procession to Calvary, Aemulatio and the Space of Vernacular Style, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 47, 1996, S. 181-205.

Meetz 2003

Karen S. Meetz, „Tempora Triumphant“. Ikonographische Studien zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession im 16. und 17. Jahrhundert und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen, phil. Diss. (ms.), Bonn 2003 (18.01.2013), URL: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2003/0126/0126-1.pdf>.

Mensger 1999

Ariane Mensger, Blick zurück nach vorn. Jan Gossaert kopiert Jan van Eyck, in: Christiane Kruse/Felix Thürlemann (Hg.), Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999, S.273-290.

Mensger 2002

Ariane Mensger, Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Berlin 2002.

Mensger 2008

Ariane Mensger, Jan Gossaert und der niederländische Stilpluralismus zu Beginn des 16. Jahrhunderts – eine Annäherung, in: Stephan Hoppe/Matthias Müller/Norbert Nußbaum (Hg.), Stil als Bedeutung. Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft, Regensburg 2008, S. 189-211.

Mensger 2010

Ariane Mensger, „Figures d'antiquaires“ Frühe Antikenkopien nördlich der Alpen, in: Tatjana Bartsch u.a. (Hg.), Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike, Berlin/New York 2010, S. 69-90.

Minardi 2011

Mauro Minardi, Melozzo da Forlì. Bartolomeo Platina rende omaggio a papa Sisto IV, in: Daniele Benati/Mauro Natale/Antonio Paolucci (Hg.), Melozzo da Forlì. L'umana bellezza

tra Piero della Francesca e Raffaello (Kat. Ausst., Musei San Domenico, Forlì 2011, Mailand 2011, S. 218-221.

Monballieu 1968

Adrien Monballieu, Bij de interpretatie an de datering van J. Gossaerts „Lucas en de Madonna“ uit Mechelen, in: Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden, Gent 1968., S. 125-138.

Moxey 1974

Keith P. F. Moxey, Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular paintings in the context of the reformation, Chicago 1974.

Müller Hofstede 1969

Cornelius Müller Hofstede, Bemerkungen zur Lukas-Madonna von Jan Gossaert in Prag, in: Hessel Miedema (Hg.), Miscellanea I. Q. van Regteren Altena 16/ V/1969, Amsterdam 1969, S. 39-43.

Orenstein 2010

Nadine M. Orenstein, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S. 105-113.

Panhans-Bühler 1978

Ursula Panhans-Bühler, Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus, Wien 1978.

Panofsky 1953

Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character, Bd. 1, Cambridge (Mass.) 1953.

Panofsky 2006

Erwin Panofsky, Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, hg. von Jochen Sander/Stephan Kemperdick, Bd. 1, Köln 2006.

Pauwels 1968

Henry Pauwels, Jan Gossaert en Jan van Eyck, in: Bulletin Museum Boymans-van Beuningen, 19, 1968, S. 4-15.

Pfisterer 1996

Ulrich Pfisterer, Künstlerische *Potestas Audendi* und *Licentia* im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana, 31, 1996, S. 107-145.

Pincus 2004

Debra Pincus, Bellini and Sculpture, in: Peter Humfrey (Hg.), The Cambridge Companion to Giovanni Bellini, Cambridge 2004, S. 122-142.

Réau 1955

Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, Bd. 1, Paris 1955.

Reinhardt 1999

Volker Reinhardt, Rom. Ein illustrierter Führer durch die Geschichte, München 1999.

Ring 1913

Grete Ring, Beiträge zur Geschichte der niederländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1913.

Rivière 1987

Jean Rivière, Réflexions sur les Saint Luc peignant la Vierge flamands; de Campin à Van Heemskerck, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1987, S. 25-91.

Roettgen 1997

Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Die Blütezeit 1470-1510, Bd. 2, München 1997.

Russell 1978

John M. Russell, The Iconography of the Friedsam Annunciation, in: The Art Bulletin, 60, 1978, S. 24-27.

Sander 1992

Jochen Sander, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992.

Sander 2008a

Jochen Sander, Die Rekonstruktion von Künstlerpersönlichkeiten und Werkgruppen, in: Stephan Kemperdick/Jochen Sander (Hg.), Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt 2008/2009; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2009), Ostfildern 2008, S. 75-93.

Sander 2008b

Jochen Sander, Mérode-Triptychon, in: Stephan Kemperdick/Jochen Sander (Hg.), Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt 2008/2009; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2009), Ostfildern 2008, S. 192-201.

Sander 2008c

Jochen Sander, Madonna mit Kind, Stifter und den Heiligen Petrus und Augustinus, in: Stephan Kemperdick/Jochen Sander (Hg.), Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt 2008/2009; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2009), Ostfildern 2008, S. 234-237.

Schmidt 1978

Dorothea Schmidt, Untersuchungen zu den Architekturekphrasen in der Hypnerotomachia poliphili: die Beschreibung des Venus-Tempels, Frankfurt a.M. 1978.

Schnitzler 1996

Norbert Schnitzler, Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1996.

Schrader 2010

Stephanie Schrader, Drawing for Diplomacy: Gossaert's Sojourn in Rome, in: Maryan W. Ainsworth/Stijn Alsteens/Nadine M. Orenstein, Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works, hg. von Maryan W. Ainsworth (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2010/2011; The National Gallery, London 2011), New York 2010, S.45-55.

Segard 1924

Achille Segard, Jean Gossaert dit Mabuse, Brüssel/Paris 1924.

Silver 1987

Larry Silver, The „Gothic“ Gossaert: Native and Traditional Elements in a Mabuse Madonna, in: Pantheon, 45, 1987, S. 58-69.

Sobez (in Vorbereitung)

Laura Sobez, Ikonische Versatzstücke und Sakralität von Bildern am Beispiel des Lukas als Maler der Madonna, in: Dominic Delarue/Johann Schulz/ Laura Sobez (Hg.), Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans-Georg Gadamer, Heidelberg (in Vorbereitung).

Sterk 1980

Jozef Sterk, Philips van Bourgondië (1465-1524). Bisschop van Utrecht. Als protagonist van de renaissance. Zijn leven en Maecenaat, Zutphen 1980.

Stoichita 1998

Victor I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998 (zuerst französisch: L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube du temps moderne, Paris 1993).

Tauber 1998

Christine Tauber, Rezension zu: Burke, Peter: Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien. München 1998, in: H-Soz-u-Kult, 01.12.1999 (18.12.2012), <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=144>.

Thürlemann 1992

Felix Thürlemann, Das Lukas-Triptychon in Stolzenhain. Ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin in einer Kopie aus der Werkstatt Derick Baegerts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 55, 1992, S. 524-564.

Thürlemann 2002

Felix Thürlemann, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München u.a. 2002.

Von der Osten 1961

Gert von der Osten, Studien zu Jan Gossaert, in: Millard Meiss (Hg.), De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky, Bd. 1, New York 1961, S. 454-475.

Weidema/Koopstra 2012

Sytske Weidema/Anna Koopstra, Jan Gossaert. The Documentary Evidence, Turnhout 2012.

Weissenböck 1990

Regina Weissenböck, Studien zur idealen Gestaltung bei Jan Gossaert, phil. Dipl. (ms.), Wien 1990.

Weissert 2003

Caecilie Weissert, Malerei und Künstler-virtus in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 54, 2003, S. 27-59.

Weissert 2011

Caecilie Weissert, Die kunstreichste Kunst der Künste. Niederländische Malerei im 16. Jahrhundert, München 2011.

Weisz 1913

Ernst Weisz, Jan Gossaert gen. Mabuse. Sein Leben und seine Werke. Ein monographischer Versuch und Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerei in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, Parchim 1913.

White 1997

Eric M. White, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, and the Making of the Netherlandish St. Luke Tradition, in: The Museum of Fine Arts, Boston (Hg.), Rogier van der Weyden. St. Luke drawing the Virgin. Selected Essays in Context, Turnhout 1997, S. 39-48.

Winner 1957

Matthias Winner, Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen, Köln 1957.

Winner 1962

Matthias Winner, Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustav Courbets „Allégorie réelle“ und der Tradition, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 4, 1962, S. 151-185.

Winner 1992

Matthias Winner (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, Weinheim 1992.

Wolff Metternich 1967/1968

Franz Graf Wolff Metternich, Der Kupferstich Bernardos de Prevedari aus Mailand von 1481. Gedanken zu den Anfängen der Kunst Bramantes, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 11, 1967/1968, S. 9-110.

Yiu 2006

Yvonne Yiu, Hinging Past and Present: Diptych Variants of Jan van Eyck's Vergin in the Church, in: John O. Hand/Ron Spronk (Hg.), Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych, New Haven/London 2006, S. 110-123.

Verwendete Webseiten:

Koninklijke Bibliotheek, Den Haag (18.01.2013), URL:
<http://www.kb.nl/en/digitized-books/trivulzio/about-the-trivulzio-book-of-hours>.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Ich habe mich bemüht, sämtliche InhaberInnen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

- Abb. 1: Národní galerie v Praze ©
Abb. 2: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 161.
Abb. 3: Kat. Slg. The National Gallery in Prague 1999, S. 22.
Abb. 4: Borchert 1997, Fig. 2.
Abb. 5: Borchert 1997, Fig. 3.
Abb. 6: Kat. Ausst. Museo Diocesano 2000, Fig. 43.
Abb. 7: Iconothèque, Université de Genève, Prometheus.
Abb. 8: HeidelIcon, Universität Heidelberg, Prometheus.
Abb. 9: Thürlemann 2002, Fig. 92.
Abb. 10: Thürlemann 2002, Fig. 89.
Abb. 11: Kat. Ausst. Städel Museum/Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2008, Fig. 55.
Abb. 12: De Vos 1999, S. 201.
Abb. 13: Kat. Ausst. Groeningemuseum 2002, Fig. 13.
Abb. 14: Wikimedia (10.12.2012), URL:
<http://www.philipresheph.com/a424/gallery/course/wolfflin/img97b.jpg>.
Abb. 15: Kat. Ausst. Groeningemuseum 2002, Fig. 249.
Abb. 16: Kat. Ausst. Museo Diocesano 2000, S. 351.
Abb. 17: ART RESOURCE, N.Y., Artstor.
Abb. 18: Kat. Ausst. Städel Museum/Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2008, Fig. 134.
Abb. 19: Kat. Ausst. Städel Museum/Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2008, Fig. 235.
Abb. 20: Kemperdick 1997, Abb. 151.
Abb. 21: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 147.
Abb. 22: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 146.
Abb. 23: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 148.
Abb. 24: Siehe Abb. 1 und 21.
Abb. 25: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 123.
Abb. 26: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, Fig. 155 und Fig. 156.
Abb. 27: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, Fig. 45.
Abb. 28: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, Fig. 197.
Abb. 29: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, Fig. 43.
Abb. 30: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 131.
Abb. 31: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 187.
Abb. 32: Diathek online, Technische Universität Dresden, Prometheus.
Abb. 33: Kunsthalle zu Kiel, Prometheus.
Abb. 34: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 134.
Abb. 35: ArteMIS, Prometheus.
Abb. 36: Web Gallery of Art 25617.
Abb. 37: Imago, Prometheus.
Abb. 38: Kat. Ausst. Museo Diocesano 2000, S. 235.
Abb. 39: Borchert 1997, Fig. 7.
Abb. 40: Národní galerie v Praze ©
Abb. 41: James Snyder, Northern Renaissance Art. Paintings, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575, Upper Saddle River 2005², Fig. 17.14.
Abb. 42: AMICO, Prometheus.

- Abb. 43: Kunsthistorisches Museum Wien ©
- Abb. 44: Kat. Slg. The National Gallery of Ireland 1987, Fig. 87.
- Abb. 45: Links: Kat. Slg. The National Gallery of Ireland 1987, Fig. 85 und rechts AMICO, Prometheus.
- Abb. 46: Národní galerie v Praze ©
- Abb. 48: Kat. Ausst. Museo Diocesano 2000, Fig. 10.
- Abb. 49: Koninklijke Bibliotheek, Den Haag (18.01.2013), URL:
<http://www.kb.nl/en/digitized-books/trivulzio/about-the-trivulzio-book-of-hours>.
- Abb. 50: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 190.
- Abb. 51: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 225.
- Abb. 52: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 319.
- Abb. 53: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 318.
- Abb. 54: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 347.
- Abb. 55: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, Fig. 277.
- Abb. 56: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, Fig. 278.
- Abb. 57: Wolff Metternich 1967/1968, Fig. 1.
- Abb. 58: Iconothèque, Université de Genève, Prometheus.
- Abb. 59: Bruschi 1969, S.447.
- Abb. 60: ArteMIS, Prometheus.
- Abb. 61: Diathek online, Technische Universität Dresden, Prometheus.
- Abb. 62: Kat. Slg. The National Gallery 2000, Fig. 51.
- Abb. 63: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 223.
- Abb. 64: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, Fig. 207.
- Abb. 65: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 399.
- Abb. 66: Kat. Ausst. Musei San Domenico 2011, S.304.
- Abb. 67: Mariotti 1913, S. 113.
- Abb. 68: Mariotti 1913, S. 115.
- Abb. 69: Národní galerie v Praze ©
- Abb. 70: Kat. Slg. The National Gallery in Prague 1999, S. 62.
- Abb. 71: Kat. Slg. The National Gallery 2000, Fig. 51.
- Abb. 72: Bober/Rubinstein 1986, Fig. 200.
- Abb. 73: Reinhardt 1999, Fig. 75.
- Abb. 74: Národní galerie v Praze ©
- Abb. 75: Kat. Ausst. Musei San Domenico 2011, S.219.
- Abb. 76: Kat. Ausst. Musei San Domenico 2011, S.220.
- Abb. 77: Kat. Ausst. Musei San Domenico 2011, S.221.
- Abb. 78: Národní galerie v Praze ©
- Abb. 79: Sterk 1980, Fig. 25.
- Abb. 80: Eichberger 2002, Fig. 126.
- Abb. 81: ArteMIS, Prometheus.
- Abb. 82: De Vos 1999, S. 277.
- Abb. 83: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010,
 S. 140-141.
- Abb. 84: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, Fig. 144.
- Abb. 85: Kat. Ausst. Groeningemuseum 2002, Fig. 4.
- Abb. 86: Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/The National Gallery 2010, S. 214.

ABBILDUNGEN



Abb. 1: Jan Gossaert, Der Hl. Lukas zeichnet die Jungfrau, 1515, Öl auf Holz, 230x205 cm, Nationalgalerie, Prag.



Abb. 2: Jan Gossaert, Der Hl. Lukas zeichnet die Jungfrau, um 1520-22, Öl auf Holz, 109,5x82 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 3: Jan Gossaert, Der Hl. Lukas zeichnet die Jungfrau, 1515, Öl auf Holz, 230x205 cm und Michiel Coxcie, Altarflügel mit dem Martyrium des Hl. Johannes Evangelista und der Vision des Hl. Johannes auf Patmos, 2. Hälfte 16. Jh., Öl auf Holz, 230x90 cm, Nationalgalerie, Prag.



Abb. 4: Johannes Troppau, Hl. Lukas, 1368, Evangeliar, cod. 1182, fol. 61, Österreichische Nationalbibliothek, Wien



Abb. 5: Master of Walters 281, Hl. Lukas, um 1430-35, Stundenbuch, Ms. 281, fol. 17, Walters Art Gallery, Baltimore.



Abb. 6: Colijn de Coter, Der Hl. Lukas malt die Jungfrau, um 1490, Öl auf Holz, Pfarrkirche, Vieure.

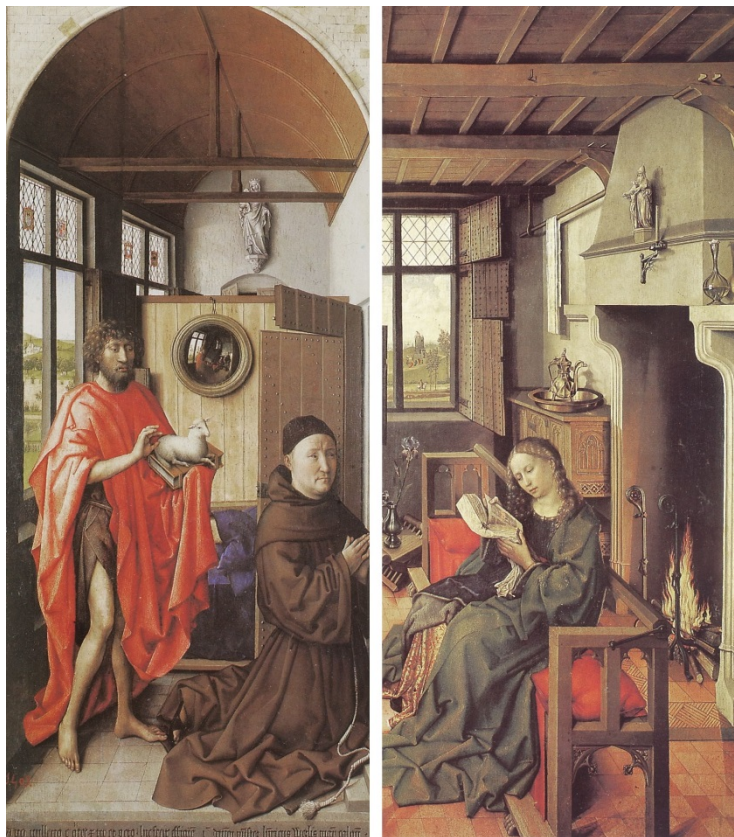


Abb. 7: Meister von Flémalle, Flügel des Werk-Altars, 1438, Öl auf Holz, 101x47 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 8: Meister von Flémalle und Umkreis, Mérode-Triptychon, um 1430, Öl auf Holz, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 9: Derick Baegert und Werkstatt, Lukas-Triptychon, um 1470, Öl auf Holz, Evang. Pfarrkirche, Stolzenhain.



Abb. 10: Derick Baegert, Der Hl. Lukas malt die Madonna, um 1470, Öl auf Holz, Westfälisches Landesmuseum, Münster.



Abb. 11: Meister von Flémalle Umkreis, Madonna vor dem Ofenschirm (Salting-Madonna), um 1438, Öl auf Holz, National Gallery, London.



Abb. 12: Rogier van der Weyden, Der Hl. Lukas zeichnet die Madonna, um 1435-36, Öl auf Holz, 137,7x110,8 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Abb. 13: Jan van Eyck, Madonna mit dem Kind und Nicolas Rolin, um 1434, Öl auf Holz, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 14: Dieric Bouts Nachfolge, Der Hl. Lukas zeichnet die Madonna, letztes Viertel des 15. Jh., Penrhyn Castle, Bangor.



Abb. 15: Hugo van der Goes, Der Hl. Lukas zeichnet die Madonna, um 1480, Öl auf Holz, Museu Nacional de Arte, Lissabon.



Abb. 16: Brüsseler Manufaktur, Der Hl. Lukas zeichnet die Jungfrau, erstes Viertel des 16. Jh., 300x260 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 17: Niederländischer Meister, Madonna auf der Bank, um 1510-15, Öl auf Holz, 83x90 cm, Musée de la Chartreuse, Douai.



Abb. 18: Niederländischer Meister, Madonna mit Stifterfamilie und Heiligen, um 1435 (?), Feder mit Tinte auf Papier, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 19: Meister von Flémalle Umkreis, Madonna mit Kind, Stifter und den Hl. Petrus und Augustinus, 1430er, Öl auf Holz, 55,5x39,4 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence.



Abb. 20: Meister von Flémalle Umkreis, Madonna auf der Rasenbank, um 1500, Privatbesitz.



Abb. 21: Jan Gossaert, Die Anbetung der Könige, um 1510-15, Öl auf Holz, 179,8x163,2 cm, The National Gallery, London.



Abb. 22: Hugo van der Goes, Die Anbetung der Könige, um 1470, Öl auf Holz, 147x242 cm, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 23: Gerard David, Die Anbetung der Könige, um 1515, Öl auf Holz, 59,5x58,5 cm, The National Gallery, London.



Abb. 24: Links: Jan Gossaert, Die Anbetung der Könige, um 1510-15, Öl auf Holz, 179,8x163,2 cm, The National Gallery, London, Detail und rechts: Jan Gossaert, Der Hl. Lukas zeichnet die Jungfrau, 1515, Öl auf Holz, 230x205 cm, Nationalgalerie, Prag, Detail.



Abb. 25: Jan Gossaert, Die Hl. Familie, um 1515, Öl auf Holz, 45,7x33,7 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abb. 26: Jan Gossaert, Die Anbetung der Könige, um 1510-15, Öl auf Holz, 179,8x163,2 cm, The National Gallery, London, Detail, links: Infra-Rot-Licht-Aufnahme und rechts: Originalzustand.



Abb. 27: Gabriel van de Bruyne, Tabernakel, 1536-38, Sint-Jacobskerk, Löwen.



Abb. 28: Königliches Kloster Brou, Fassade, 1506-1532, Bourg-en-Bresse.



Abb. 29: Loys van Boghem/Jan van Roome, Grabmal Margaretes von Österreich, 1512, Königliches Kloster Brou, Bourg-en-Bresse.



Abb. 30: Jan Gossaert/Gerard David, Malvagna-Triptychon, um 1513-15, Öl auf Holz, 45,5x35 cm, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo.



Abb. 31: Jan Gossaert, Jungfrau mit Kind, 1532 (?), Öl auf Holz, 34,4x24,8 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 32: Martin Schongauer, Die Anbetung der Könige, um 1475, Kupferstich, Staatliche Graphische Sammlungen München.

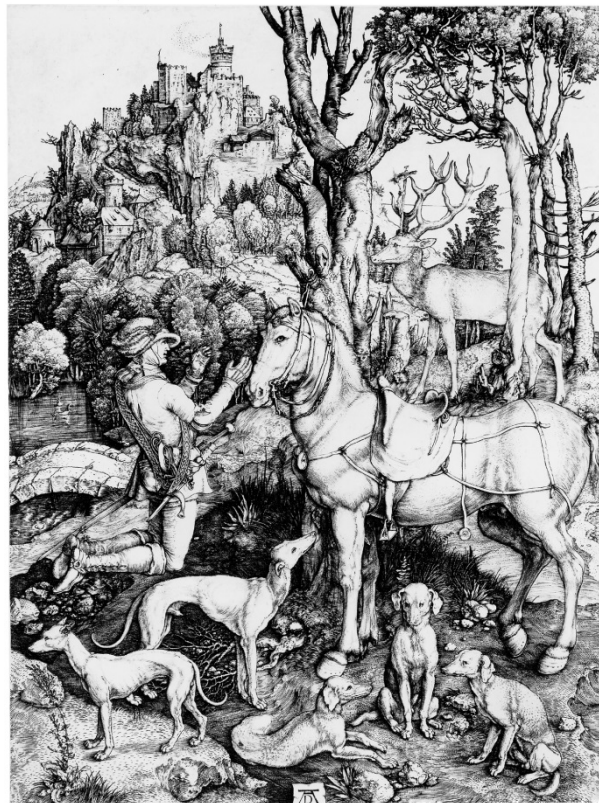


Abb. 33: Albrecht Dürer, Der Hl. Eustachius, um 1501, Kupferstich, Kunsthalle zu Kiel.



Abb. 34: Jan Gossaert/Gerard David, Malvagna-Triptychon, Außenflügel, um 1513-15, Öl auf Holz, 45,5x35 cm, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo.



Abb. 35: Albrecht Dürer, Kleine Passion, Sündenfall, 1510, Holzschnitt.



Abb. 36: Rogier van der Weyden, Bladelin-Altar, um 1445-48, Öl auf Holz, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 37: Nicolas Froment, Der Brennender Dornbusch, 1476, Cathédral Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.



Abb. 38: Lorsch Evangeliar, Hl. Lukas, um 810, ms. Pal. Lat. 50, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt.



Abb. 39: Hausbuchmeister, Die Kinder des Merkur, um 1466-70, p. 16a, Schloss Wolfegg.



Abb. 40: Jan Gossaert, Der Hl. Lukas zeichnet die Jungfrau, 1515, Öl auf Holz, 230x205 cm, Nationalgalerie, Prag, Detail.



Abb. 41: Lucas van Leyden, David spielt die Harfe vor Saul, um 1508, Kupferstich, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 42: Albrecht Dürer, Apokalypse, Das Martyrium des Hl. Johannes, um 1498, Holzschnitt, Museum of Fine Arts, Boston.



Abb. 43: Joos van Cleve, Flügelaltar, um 1530, Öl auf Holz, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 44: Unbekannter Meister, Wappen Philipps von Burgund, zw. 1501-17, Öl auf Holz, 51,9x37,3 cm, The National Gallery of Ireland, Dublin.



Abb. 45: Unbekannter Meister, Hl. Lukas, zw. 1501-17, Öl auf Holz, 51,9x37,3 cm, The National Gallery of Ireland, Dublin.



Abb. 46: Abb. 47: Jan Gossaert, Der Hl. Lukas zeichnet die Jungfrau, 1515,
Öl auf Holz, 230x205 cm, Nationalgalerie, Prag, Detail.



Abb. 48: Meister des Augustiner-Altars, Der Hl. Lukas malt die Jungfrau, 1487, Öl auf Holz, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Abb. 49: Lieven van Lathem, Der Evangelist Lukas, Trivulzio-Stundenbuch, um 1470, SMC 1, 159v, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



Abb. 50: Jan Gossaert, Büßender Hl. Hieronymus, um 1510, Öl auf Holz, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 51: Jan Gossaert, Hermaphrodit und Salmacis, um 1517, Öl auf Holz, 32,8x21,5 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Abb. 52: Jan Gossaert, Die Mystische Vermählung der Hl. Katharina, um 1503-08, Bleistift und braune Tinte, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



Abb. 53: Albrecht Dürer, Die Verherrlichung der Jungfrau, um 1502, Holzschnitt, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 54: Jan Gossaert, Die Enthauptung Johannes des Täufers, um 1510-15, Bleistift und schwarze Tinte, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.



Abb. 55: Albrecht Dürer, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1510, Holzschnitt, The British Museum, London



Abb. 56: Albrecht Dürer, Herkules am Scheideweg, um 1498, Kupferstich, The Metropolitan Museum of Arts, New York.

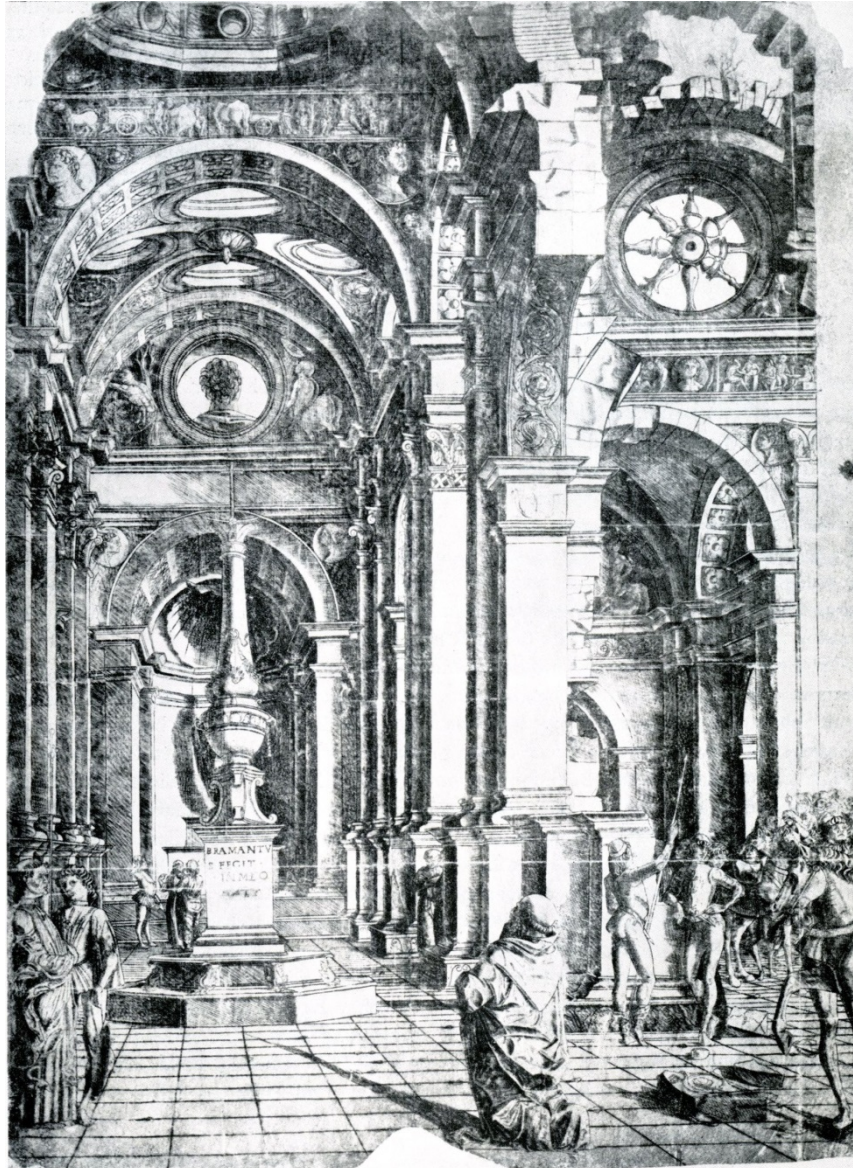


Abb. 57: Donato Bramante, Prevedari-Stich, 1481, Kupferstich, The British Museum, London.

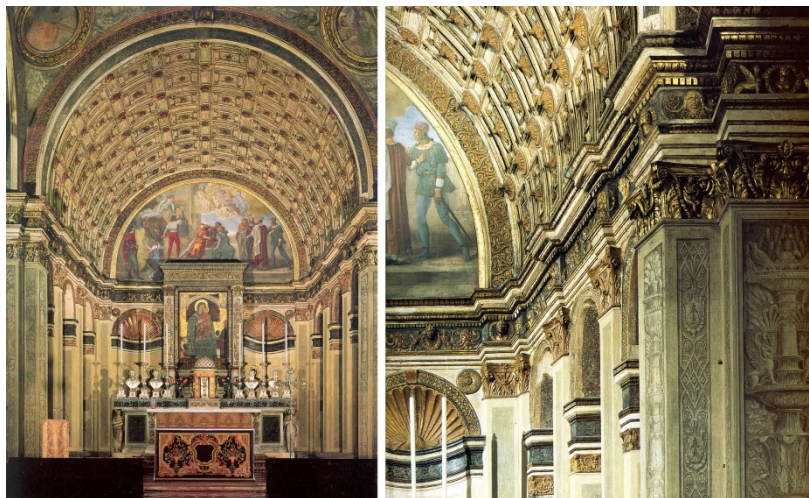


Abb. 58: Donato Bramante, S. Maria presso S. Satiro, Apsis und Detail, 1482-87, Mailand.



Abb. 59: Donato Bramante, S. Maria del Popolo, Apsis, 1505-09, Rom.



Abb. 60: Giuliano da Sangallo, S. Maria Maggiore, Kassettendecke, um 1450, Rom.



Abb. 61: Mausoleum der Santa Constanza, Einblick, um 330 n.Chr., Rom.



Abb. 62: Carlo Crivelli, Verkündigung mit Hl. Emygdus, 1486, Öl und Eitempera auf Holz, 207x146,7 cm, The National Gallery, London.



Abb. 63: Jan Gossaert, Herkules und Deianira, 1517, Öl auf Holz, 36,8x26,8 cm, University of Birmingham.



Abb. 64: Jacopo Ripanda, Neptun und Amphitrite, 1505-07, Fresko, Sala di Annibale, Palazzo dei Conservatori, Rom.



Abb. 65: Jan Gossaert, Zeichnung für eine Deckenbemalung mit neun Engeln die Leidenswerkzeuge tragend, um 1520-24 (?), Bleistift und braune Tinte, 23,9x46,7 cm, Uffizi, Florenz.



Abb. 66: Melozzo da Forlì und Werkstatt, Propheten und Engel, 1484, Fresko, Sakristei des Hl. Markus, Basilika der Santa Casa, Loreto.



Abb. 67: Casa Buonaparte, Fassade, 1507, Ascoli Piceno.



Abb. 68: Casa Buonaparte, Fassadendekorationen, 1507, Ascoli Piceno.



Abb. 69: Jan Gossaert, Der Hl. Lukas zeichnet die Jungfrau, 1515, Öl auf Holz, 230x205 cm, Nationalgalerie, Prag, Detail.



Abb. 70: Juan de Flandes (?), Ecce Homo, vor 1496, Nationalgalerie, Prag.

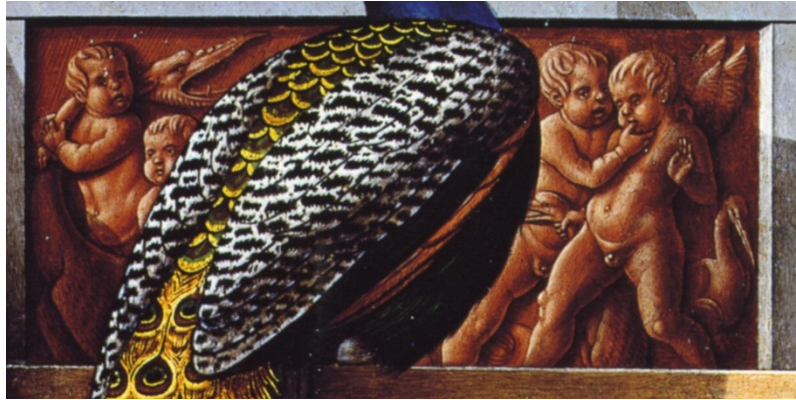


Abb. 71: Carlo Crivelli, Verkündigung mit Hl. Emygdius, 1486, Öl und Eitempera auf Holz, 207x146,7 cm, The National Gallery, London, Detail.



Abb. 72: Knabe mit der Gans, Römische Kopie, 2. Jh. v. Chr., Glyptothek, München.



Abb. 73: Pinturicchio, Mythos von Isis und Osiris, 1492-94, Fresko, Sala dei Santi, Appartamento Borgia, Vatikanstadt.



Abb. 74: Jan Gossaert, Der Hl. Lukas zeichnet die Jungfrau, 1515, Öl auf Holz, 230x205 cm, Nationalgalerie, Prag, Detail.



Abb. 75: Melozzo da Forlì, Papst Sixtus IV. ernennt Bartolomeo Platina zum Bibliothekar der Vatikanischen Bibliothek, 1476-77, Fresko, 370x315 cm, Musei Vaticani, Vatikanstadt.



Abb. 76: Bibliothek Sixtus IV, 1470er, Einblick Richtung Norden, Vatikanstadt.

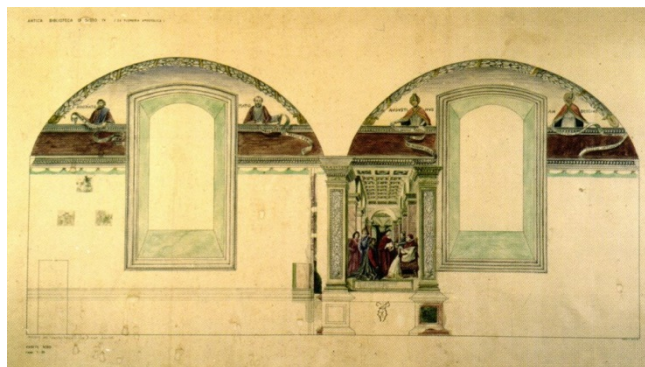


Abb. 77: Mancinelli, Rekonstruktion der Bibliothek Sixtus´ IV., 1975-76.



Abb. 78: Jan Gossaert, Der Hl. Lukas zeichnet die Jungfrau, 1515, Öl auf Holz, 230x205 cm, Nationalgalerie, Prag, Detail.



Abb. 79: Anonym, Brunnen mit Frauenfiguren, *Hypnerotomachia Poliphili*, fol. F i v., Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

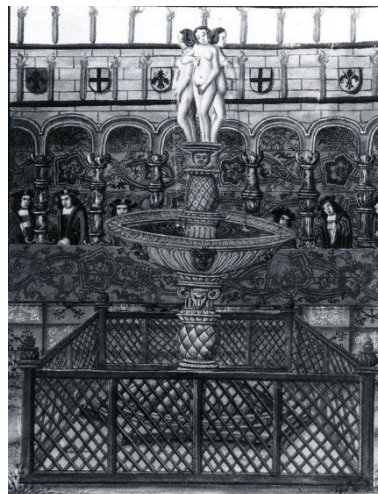


Abb. 80: Brunnen mit drei Grazien, Remy du Puy, *L'Entrée du Prince*, Cod. 2591, fol. 45v, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 81: Petrus Christus, Friedens-Verkündigung, um 1450, Öl auf Holz, 78,7x65,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 82: Rogier van der Weyden, Columba-Altar, um 1450-56, Öl auf Holz, Alte Pinakothek, München.



Abb. 83: Jan Gossaert/Gerard David, Doria-Diptychon, um 1510-15, Öl auf Holz, Galleria Doria Pamphilj, Rom.



Abb. 84: Jan van Eyck, Kirchenmadonna, 1437-39, Öl auf Holz, 31x14 cm, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 85: Jan und Hubert van Eyck, Deesis, Genter Altar, 1430er, Kathedrale St. Bavo, Gent.



Abb. 86: Jan Gossaert, Deesis, um 1525-30, 122x133 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

ABSTRACT

Das Thema der Lukas-Madonnen weist in der niederländischen Malerei seit dem 15. Jahrhundert eine lange Tradition auf. So ordnete sich auch Jan Gossaert mit seiner 1515 entstandenen Lukas-Madonna, die in der Nationalgalerie in Prag aufbewahrt wird, in diese Tradition ein. Er orientiert sich dabei an einer auch für andere Künstler vorbildhaft gewordener Lukas-Madonna Rogier van der Weydens aus den 1430er Jahren. Diese Form des Stil-Archaismus, der bewussten Rückbesinnung auf malerische Vorbilder, war kein singulärer Fall, sondern ein Ergebnis eines neuen Stilbewusstseins im Umfeld des niederländischen Hofes, an dem die Kunst des 15. Jahrhunderts hohe Wertschätzung erfuhr. Darüber hinaus handelt es sich bei der Prager Lukas-Madonna um ein Beispiel des Stilpluralismus im Œuvre Jan Gossaerts, der sich regelmäßig nicht nur ein Werk zum Vorbild nahm, sondern aus einer Fülle an zurückliegender, aber auch zeitgenössischer Kunst schöpfte. Das lässt sich auch im Prager Bild zeigen: Gossaert, der hier auf die Druckgraphik Lucas´ van Leydens ebenso den Blick richtete, wie auf die aktuelle Malerei Italiens (Carlo Crivelli, Melozzo da Forli), stellt sich als Rezipient breiten Interesses heraus. Sein Augenmerk galt aber nicht nur einzelnen Motiven, sondern ganzen Raumkompositionen und hierbei neuen Lösungen, die er in der italienischen Malerei bei seinem Aufenthalt in Rom und Umgebung kennenlernen, studieren und wohl auch in Zeichnungen festhalten konnte.

Methodisch liegt der Arbeit Peter Burkes „kreative Rezeption“ zugrunde, ein Konzept, das den Künstler als Rezipienten ernst nimmt, der in Eigenständigkeit Vorbilder auswählt und in freier Art mit ihnen umgeht, um Neuartiges zu schaffen. Die Analyse der Vorbilder, die bei der Prager Lukas-Madonna in vorliegender Arbeit geboten wird, soll zeigen, dass die zahlreichen bisherigen ikonographisch-ikonologischen Untersuchungen und auch jene zur bildimmanenten Kunsttheorie des Prager-Bildes nicht an Gültigkeit verloren haben, aber verschiedentlich kritisch zu befragen sind. Gerade bei einem in formalen Fragen vielseitigen Rezipienten wie Jan Gossaert soll die Gefahr aufgezeigt werden, alle Eigenheiten seines Werks nur einem postulierten inhaltlichen Konzept unterordnen zu wollen. Vielmehr soll betont werden, dass die Arbeit eines in seiner rezeptiven Vorgangsweise offen agierenden Künstlers zugleich auch mit flexiblen RezipientInnen rechnet.

CURRICULUM VITAE

AUSBILDUNG

- 1989 Eintritt in Schottengymnasium Wien, humanistischer Zweig
- 1997 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
- seit 1998 Studium der Kunstgeschichte, der Katholischen Fachtheologie und
 Selbständigen Religionspädagogik an der Universität Wien
- 2001/02 Studium der Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie
 an der Universität La Sapienza in Rom im Wintersemester

BERUFLICHER WERDEGANG

- 2002 / 2003 Praktikum und Mitarbeit am Österreichischen Kulturforum in Rom
- seit 2003 Mitarbeit in der Fotothek und beim Ikonografischen Apparat
 des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Wien
- seit 2004 Kunstvermittler im Liechtenstein Museum Wien
- 2005-2009 Tutor mehrerer Lehrveranstaltungen am Institut für Kunstgeschichte
 Mitarbeit im UNIDAM-Projekt des Instituts für Kunstgeschichte –
 Digitalisierung historischer Fotografien und Großdias
- seit 2007 Kunstvermittler in der Gemäldegalerie der Akademie der
 Bildenden Künste in Wien
- 2009-2012 Studienassistent am Institut für Kunstgeschichte
 Mitarbeit bei der Koordination und inhaltlichen Konzeption der
 Studieneingangsphase des Kunstgeschichtsstudiums in Wien
- seit 2009 Kunstvermittler im Leopold Museum Wien und
 Kunstvermittler im Kunsthistorischen Museum Wien
- seit 2011 diverse Vortragstätigkeit
- seit 2012 Kunstvermittler für das Architekturzentrum Wien und
 Kunstvermittler im Museum im Schottenstift